

ISTORIA  
LITERATURII  
ROMANE  
III

A C A D E M I A  
R E P U B L I C I I  
S O C I A L I S T E  
R O M Â N I A

ACADEMIA DE ȘTIINȚE  
SOCIALE ȘI POLITICE  
A R E P U B L I C I I  
S O C I A L I S T E R O M Â N I A

# ISTORIA LITERATURII ROMANE

## COMITETUL GENERAL DE COORDONARE:

ACAD. ALEXANDRU PHILIPPIDE — președinte ; ACAD. ALEXANDRU ROSETTI, ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, ALEXANDRU DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, JEAN LIVESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, ACAD. ZAHARIA STANCU — membri

Secretar — prof. univ. MIHAI NOVICOV ; secretar adjunct — ELENA PURICA

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA



A C A D E M I A  
R E P U B L I C I I  
S O C I A L I S T E  
R O M Â N I A

ACADEMIA DE ȘTIINȚE  
SOCIALE ȘI POLITICE  
A REPUBLICII  
SOCIALISTE ROMÂNIA

# ISTORIA LITERATURII ROMÂNE III

EPOCA MARILOR CLASICI

COMITETUL DE REDACȚIE AL VOLUMULUI :

ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România — redactor responsabil ; OVIDIU PAPADIMA, prof. univ. ALEXANDRU PIRU — redactori responsabili adjuncți ;  
Secretar : CORNELIA ȘTEFĂNESCU

București 1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

## INTRODUCERE GENERALĂ

Volumul al treilea din lucrarea *Istoria literaturii române* conține procesul evolutiv al unei perioade scurte, începînd cu întemeierea mișcării literare ieșene „Junimea” și încheindu-se cu sfîrșitul secolului trecut. În interval de mai puțin de patru decenii, tînăra noastră cultură națională își trăiește momentul plinar al ivirii și dezvoltării unui nucleu care polarizează pe clasicii mari ai literaturii noastre : Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, I. Slavici și Titu Maiorescu, afirmați în paginile revistei *Convorbiri literare*, dar și o serie de acțiuni fecunde de la stînga mișcării socialiste din jurul periodicului *Contemporanul și Evenimentul literar*, pînă la extrema dreaptă a curentului estetist de la *Literatorul*. Politica se împletește strîns cu literatura, fie pe linia unei reacțiuni ostile îndeosebi pașoptismului, care însuflețise cu spiritul său generos perioada anterioară a unui sfert de veac, fie în sensul unui nou progresism, fundamentat științific, în spirit marxist. La rîndul ei, cultura română ia un avînt nou dincoace și dincolo de Carpați, în toate țările românești. În prima jumătate a celui de-al șaptelea deceniu al veacului trecut iau naștere școlile de învățămînt superior : Universitatea de la Iași (1860) și cea de la București (1864), precum și Asociația transilvană pentru cultura poporului român, Astra din Sibiu (1861), care, înființată în ajunul întemeierii monarhiei bicefale, avea să fie principalul focar de cultură națională a poporului nostru la sfîrșitul erei monarhiei habsburgice. Momentul inițial este sincron cu modernizarea justiției noastre, prin punerea în vigoare a codurilor penal, civil și comercial (1865), care marchează abrogarea atît a vechii legislații de influență bizantină, codificată în secolul al XVII-lea, cît și a obiceiului pămîntului, adică a dreptului cutumiar, nescris. Sfîrșitul domniei lui Alexandru Ioan Cuza, provocat de reforma agrară democratică, strălucește așadar prin mari evenimente politice și culturale, care constituie laolaltă, împreună cu actul istoric al Unirii, placa turnantă a istoriei noastre contemporane. În ordinea economică, se deschide o amplă dezbateră între teoreticienii liberului schimb, ca Ioan Ghica și ceilalți, ai protecționismului care triumfă practic, în faza constituirii unei industrii naționale. Într-un singur an — 1867 — se legiferează întîiul nostru sistem monetar național și se înființează Societatea Academică Română (viitoarea Academie Română), cu membri recrutați din toate provinciile românești. Începutul deceniului următor vede organizîndu-se primele cercuri socialiste (1871—1872) și Asociația generală a muncitorilor din România (1872), în timp ce luptele politice se dau mai mult pentru putere, decît în jurul unor principii, între cele două partide

burgheze zise istorice, care desfășoară mari campanii de presă și mișcări de stradă, uneori cu tendințe republicane, ca acțiunea lui Al. Candiano-Popescu de la Ploiești (8 august 1870) și manifestația sub guvernul aceluiși Ghica împotriva consulului prusian de ziua împăratului, la casa Slătineanu (11 martie 1871), agitație care ar fi izbutit să îndeparteze de pe tron pe Carol de Hohenzollern-Sigmaringen, dacă acesta n-ar fi fost susținut de șeful partidului conservator, Lascăr Catargiu, fostul locotenent domnesc, în mâinile căruia suveranul își depusese declarația de abdicare. Mișcările republicane continuă, și acela care va avea să se pună în fruntea mișcării simboliste, poetul Al. Macedonski, se afirmase în tinerețe ca un aprig republican, iar în același cor își încerca simultan glasul, cu o fabulă antidinastică, I. L. Caragiale, la „Ghimpele” folcloristului G. Dem. Teodorescu. Sincronismele sînt adeseori revelatoare prin varietatea lor de aspecte. După cucerirea Independenței, strălucită afirmare a virtuților ostășești ancestrale, noua dinastie străină se consolidează prin proclamarea regatului; în același an în care, pe plan economic, se remarcă întemeierea Băncii Naționale a României, pe cel politic, peste munți, înființarea partidului național, iar pe tărîm literar, apariția însemnatului periodic ieșean *Contemporanul*, care-și afirmă adevăratul la principiile socialismului științific. Pe plan extern, regele consolidat prin autoritatea șefului conservator, obține de la premierul liberal I. C. Brătianu, instaurat la putere pe o perioadă de doisprezece ani (1876—1888), alipirea României la Tripla Alianță, dar tratatul din 1883 rămîne secret și nu trece prin sistemul bicameral al Parlamentului, ca să nu se expună eșecului sau măcar disputelor pătimașe, așa cum se întîmplase cu concesionile căilor ferate și alte tratative economice cu urmări oneroase pentru bugetul țării, încercat cu o prea mare datorie publică externă. Cu acest tratat, România, legată economicște de Germania, principal creditor și importator, se înfeuda și politicște țelurilor imperialiste ale lui Bismarck. Este semnificativ faptul că dintre marii noștri scriitori, proveniți din tabere deosebite, atît Ioan Ghica, partizanul înfocat al economiei liberale, cît și Mihai Eminescu, fost student al universităților germane, se întîlesc împotriva „cancelarului de fier” și chiar a acelor „bismarqueuri de marcă”, din rîndul cărora va fi ridiculizat pe această temă însuși P. P. Carp, șeful politic al „Junimii” și unul din cei cinci membri fondatori ai cercului literar ieșean cu același nume. Dacă „Junimea” literară a strîns la un loc, în interval de 25 de ani de strălucire a *Convorbirilor literare*, pe lîngă gloriosul Vasile Alecsandri și pe revelația memorialisticii naționale, Ioan Ghica, mănunchiul mai sus-numit de clasici, politica de orientare conservatoare a dat dintre membrii ei fondatori trei președinți de consiliu de miniștri, în același număr de ani: Th. Rosetti (1888—1889), P. P. Carp (1899—1901 și 1905—1907) și Titu Maiorescu (1912—1914). Această mare promoție politică acoperea în realitate o dureroasă lipsă de ecou al grupării în fața opiniei publice, iar rarii ei aleși au fost porecliți cu asprime „opoziția miluită”, pentru că obțineau mai adesea mandatele în cartel fie cu conservatorii, fie cu liberalii, decît prin propriile lor forțe. Să nu uităm că parlamentarismul nostru, pînă la sfîrșitul întîiului război mondial, se sprijinea pe sistemul votului censitar, care îndeparta practic de la vot masele muncitoare de la orașe și de la sate. El a dat un șir strălucit de oratori, care-și luau ca model ideal stilul parlamentar britanic, stil care nu avea comun cu literatura decît o anumită grijă formală și toată gama de gesturi și intonații a teatralismului, toate la un loc reducîndu-se la prea puțin cînd liderii tribunei parlamentare își strîngeau în volum discursurile. Dacă Titu Maiorescu a fost cel mai norocos dintre oratorii supuși pe calea tiparului aprecierii posterității, adevăratul său prestigiu de acest fel și l-a cucerit



Inaugurarea Societății Academice Române în București, 1/13 august 1867.

În calitate de conferențiar, înainte de apariția *Convorbirilor literare*, în fața publicului cultivat al Iașilor, iar mai apoi de la înălțimea catedrei de logică și istorie a filozofiei, la Universitățile din Iași și din București. O lungă controversă, care nu s-a epuizat cu *Spiritul critic în cultura românească*, lucrarea fundamentală a lui G. Ibrăileanu, a fost purtată pe tema priorității culturale, în emulația dintre cele două capitale ale țărilor românești, unite la 24 ianuarie 1859. Dacă Bucureștii și Muntenia au dat țării, ca o altă „Ile de France” sau Lombardie, limba ei literară, Iașilor li s-a recunoscut, pentru marea filieră a grupărilor și revistelor literare, de la *Dacia literară* (1840) a lui M. Kogălniceanu, pînă la *Convorbiri literare* (1867) a lui Iacob Negruzzi, superioritatea creației literare și mai, în genere, a unui climat intelectual, favorabil creației artistice. Este de prisos să se cîntărească, pe două coloane, valorile creatoare dinainte și după 1867, de dincoace sau de dincolo de Milcov, pentru a se da o decizie justă în această controversă, care mai stăruie, oral, să alimenteze disputele, după ce a consumat atîtea coli de tipar. Unitatea noastră spirituală, a românilor de pretutindeni, n-are a suferi de pe urma acestor controverse, care nu o pun niciodată în primejdie. Se poate însă releva faptul că însuși aportul Munteniei și al

Bucureștilor în fixarea limbii noastre literare rămîne iritant față de unele susceptibilități de amor propriu. Astfel marele Mihail Sadoveanu protesta cînd se vorbea de fenomenul lingvistic al provincialismelor moldovenești, observînd, cu evidentă justete statistică, predominarea acestora pe o întinsă arie teritorială care cuprinde și o bună parte din Transilvania, așadar pe mai mult de jumătate din cuprinsul țării. Problema limbii literare este astfel deplasată de pe terenul pur filologic pe acela al lingvisticii. Or, nimic nu este mai iritant decît obiectul de dispută gramatcalo-lingvistică. Astfel se poate observa că s-au pierdut cîteva decenii de înveninate controverse pe tema purismului latinist, iar școala transilvană a crezut că triumfă prin impunerea de către un for cultural de mare prestigiu ca Academia Română a *Dicționarului limbii române* (1871—1876) al lui A. T. Laurian și I. C. Massim, la o dată cînd reprezentanții fonetismului și ai bunului simț, în frunte cu Titu Maiorescu, cîștigaseră bătălia împotriva etimologismului în fața opiniei publice și a scriitorilor. Cum însă și eliadismul italianizant se dovedise caduc, ne-am fi așteptat ca nimeni să nu-i mai urmeze lecțiile, căzute în desuetudine. Împotriva oricărei rațiuni, cîteva obstinați, în frunte cu însuși Al. Macedonski, afectează pînă și în primul deceniu al secolului nostru același sistem ortografic eliadist, de mult perimat. Acest fenomen, depășind cadrul cronologic al volumului nostru, se cuvine totuși a fi citat ca o ilustrație a unor reviviscențe anacronice, comune de altfel tuturor culturilor, din toate timpurile. De aci rezultă că nu se poate vorbi de un stil de epocă decît cu înțelesul unui dominant sau precumpănitor, dar nicidecum unic și exclusivist. Din acest punct de vedere, climatul cultural al lașilor de la începutul celui de-al șaptelea deceniu al secolului trecut a fost desigur mai favorabil marilor înfăptuiri literare decît Bucureștii, capitala țării, frămîntată pînă la absorbire de arzătoare probleme politice, economice și sociale.

Din punctul de vedere al vieții publice în genere, cu toată complexitatea ei de implicații, fixarea capitalei Principatelor Unite în București a însemnat pentru lași un dureros sacrificiu, consimțit din înaltul simț patriotic al mișcării unioniste. Lași se transformau, încet-încet, într-un centru provincial de molcomă și tristă viață vegetativă. Ca printr-un proces firesc de compensație, energia spirituală a intelectualității ieșene s-a redresat și a simțit nevoia organizării și a activității. Așa a luat ființă „Junimea” în anul 1864. Întîiul ei nucleu, de cinci tineri, dintre care nici unul nu atinsese vîrsta de treizeci de ani, în ajun între ei necunoscuți, s-a strîns și s-a alcătuit ca printr-un magnetism firesc, pentru a-și pune totalitatea problemelor vremii, din domeniile cele mai variate ale culturii. Nici unul din ei, poate cu excepția lui Iacob C. Negruzzi, nu era mînat de o poruncitoare vocație literară. În schimb, cu toții deprinseseră din studiile lor superioare făcute în țările Occidentului interesul pentru cele mai variate sectoare ale științelor umane și sociale. Prelegerile lor, paralel cu acelea de la tînăra universitate ieșană, și în concurență cu instituția oficială, de altfel condusă de unul dintr-înșii, au fost preludiul curentului literar propriu-zis, care s-a născut o dată cu revista grupării, *Convorbiri literare* (1867). Nici o alta, de acum înainte, nu avea să-și precizeze o asemenea structură, de asociație liberă, fără statute și fără altă disciplină decît aceea de strictă exercitare a spiritului critic, cu aceeași rigoare înverșunată în lăuntru ei, ca și în afară. Această notă dominantă a grupării ne permite să afirmăm că o dată cu ivirea „Junimii” a apărut la noi și spiritul critic în accepția cea mai strictă a cuvîntului, cu corolarul său, conștiința estetică. Dacă în ordinea urgenței, cum se spune în armată, problema numărul unu era aceea a limbii și a gramaticii, — problemă în care Societatea Aca-

demică avea să întîrzie cu soluțiile cele juste, — problemele estetice rămîneau cele permanente, iar lecturile literare constituiau centrul ei de atracție. Universitatea liberă a „Junimii” se dubla astfel cu o grupare literară mereu mai compactă, ai cărei membri își rezervau dreptul sentinței critice fără nici un menajament, într-o atmosferă de cordială colegialitate, care departe de a le elimina, chema și impunea poreclele individuale și chiar pe cele colective, ca aceea de „caracudă” și de „gogomanii”, rezervată figuranților nepretențioși, atrași ca fluturii de para de foc care lumina fără să-i ardă. Nu se putea ca o asemenea tumultuoasă mișcare să nu stîrnească tot felul de reacțiuni. Rezistența împotriva „Junimii” și a *Convorbirilor* a fost în lași și în toată țara de o deosebită forță. Aceasta le-a asigurat, grupării și organului lor, coeziunea, vitalitatea și prestigiul. Iași și-au intensificat viața intelectuală, prin acțiune și reacțiune, lăsînd capitalei Principatelor Unite preponderența vieții politice și economice. Dar și la București, atîta mișcare literară cîta rămînea, era stimulată prin același proces de acțiune și reacțiune, să ia atitudine. Bucureștii nu reușesc însă a opune citadelei literare ieșene o altă forță organizată, de aceeași coeziune și rigoare ideologică, mulțumindu-se cu acțiuni ofensive ocazionale și dispartate. Se cuvine să remarcăm însă, la periodicul literar *Tranzacțiuni literare și științifice* (1872—1873), o nouă orientare de ordin pozitivist, în direcția științifică, prin pana informată a lui Ștefan Michăilescu, care se remarcă prin numeroasele studii de popularizare în direcția variatelor științe ale naturii. Ca și asociatul său, Dem. Laurian, fiul lingvistului, Stemill, cum mai semna Șt. Michăilescu, va face pînă la urmă pace cu „Junimea” și cu Maiorescu, cărora le combătuse ironic schopenhauerismul. N-ar fi exagerat să relevăm că această predilecție a constituit un dăunător lest pentru gruparea literară ieșană, concentric atacată, la lași și în toată țara, pentru slăbiciunea ei față de metafizicianul adept al Nirvanei. Acest „delict de opinie” avea să fie ridicat ca obiecție capitală contra lui Maiorescu cu ocazia unei validări parlamentare și s-ar fi soldat cu anularea mandatului, fără intervenția mîntuitoare a lui C. A. Rosetti, președintele Camerii deputaților. Singeroasa execuție din articolul *Beția de cuvinte atrage Convorbirilor* dușmănia periodicului bucureștean *Revista contemporană*, de sub conducerea lui V. A. Urechia, care protestă contra „incalificabilei diatribe: *Beția din Convorbiri* și a d-lui T. Maiorescu”. Replica nu era lipsită de spirit, ca și gustatul poem dramatic *Muza de la Borta rece* (1874) al lui M. Zamfirescu, care astăzi nu mai rezistă la lectură, dar făcuse hazul tuturor adversarilor „Junimii”. Mai eficace este campania antijunimistă de franțiror a lui B. P. Hasdeu, mutat de la Iași la București. Studiile lingvistice și istorice nu-l absorb pe înnăscutul umorist, care izbutește să-și cîștige galeria prin farsele lui, trimițînd sub diverse pseudonime elucubrații ce-și găsesc locul în coloanele *Convorbirilor*. Acestea sînt numai cîteva aspecte ale luptei dîrze pe care a trebuit s-o susțină „Junimea”, în perioada ei de glorie, consolidată prin „lansarea” lui Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici, o dată cu afirmarea unui corp de doctrină literară și a unor principii lingvistice pînă la urmă triumfătoare.

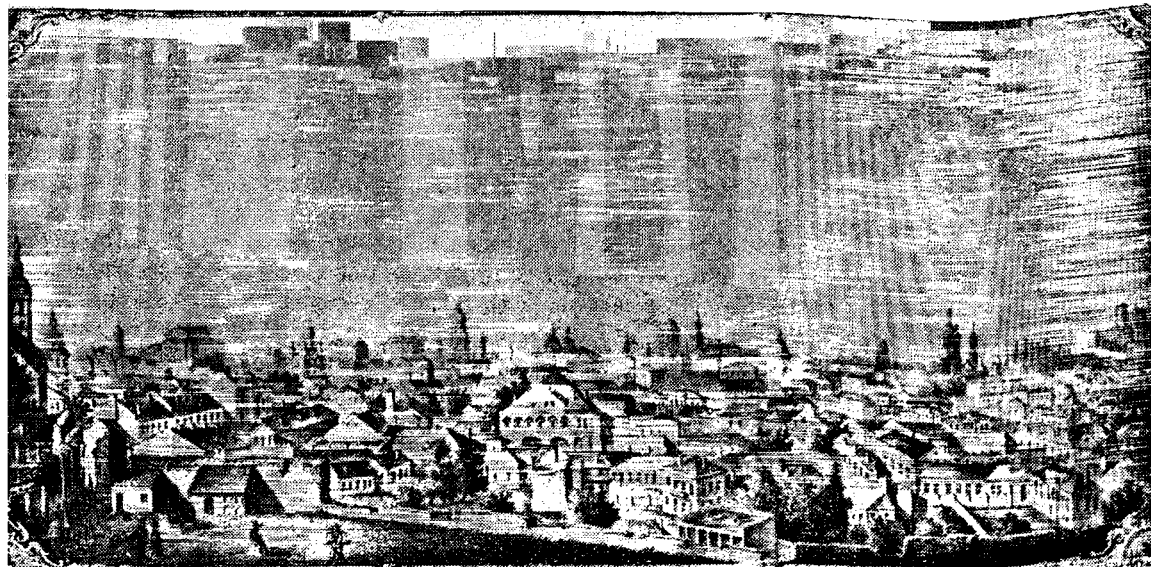
Predominarea culturală a Iașilor se confirmă la apariția revistei *Contemporanul* (1881), de direcție marxistă. Redactorul ei, Ioan Nădejde, ridică problema importantă a manualelor didactice, în mare parte atunci sub orice nivel, precum și aceea, mult mai gravă, a pregătirii unora dintre notorii oameni de știință. Deși opusă ideologic *Convorbirilor*, înția noastră revistă socială și literară de orientare socialistă combate paralel „forma fără fond” și contribuie în aceeași măsură la controlul riguros al activităților intelectuale. Este semnificativ faptul că în coloanele revistei

se sărbătorește jubileul de 10 ani al Comunei din Paris. După cum se știe, Mihai Eminescu, a evocat de asemenea același moment istoric în poemul *Împărat și proletar*. Tot atunci, foarte tânărul N. Iorga debutează la *Contemporanul* cu un vibrant accent revoluționar de slăvire a acelor „profeți cu ochi de foc”, cărora le recomanda răbdarea, în așteptarea „falnicilor zori” ai zilei de mâine. *Contemporanul* mai susține drepturile politice ale femeii în societate, iar literatura sa de imaginație, orientată realist, se apleacă înțelegător peste condiția mizeră a muncitorilor de la sate și de la orașe, pe care numai conștiința de clasă și votul universal aveau să o îndrepte. Durata de zece ani a *Contemporanului*, superioară efemeridelor literare bucureștene, asigură directivelor ei, din care nu lipsește interesul pentru folclor, o largă răspîndire. Rivalitatea dintre *Convorbiri* și *Contemporanul* este încă unul din semnele de preț ale dialogului care atestă vitalitatea spirituală a vechii capitale moldovene.

În revista *Familia*, apărută înainte *Convorbirilor* la Buda, înainte de a se muta la Oradea, debutează Eminescu, spre mîndria lui Iosif Vulcan, nașul său literar, care nu era însă în măsură a da magazinului său literar o directivă fermă. O altă revistă literară ardeleană, ca *Oriental latin* (1874) de la Brașov, se distinge prin tenacea dușmănie a lui Aron Densușianu atît față de *Convorbiri*, cît și, din păcate, prin totala neînțelegere, de același calibru ca și aceea a anonimului de la Blaj, a genialității lui Eminescu. Transilvania și Blajul vor păstra multă vreme resentimentele cele mai tenace împotriva atît a lui Vasile Alecsandri, care făcuse din latinistii lor victimele comedii lor sale, cît și contra lui Titu Maiorescu, care criticase necruțător sistemul lor lingvistic și limba din periodicele lor. Întîia spîrtură în sistemul defensiv și ofensiv al presei transilvane contra Junimei a fost aderarea lui I. Slavici, care-și afirmă în *Convorbiri* marele său talent de povestitor și se va face în *Tribuna* lui de la Sibiu adeptul ideilor filologice și estetice maioresciene.

Criteriul de valorificare a unei mișcări literare este în funcție de numărul și de importanța scriitorilor care au ieșit dintr-însa și mai ales a celor tineri. Maiorescu și Negruzzi au reușit să atragă la *Convorbiri literare* pe cei mai de seamă scriitori ai generației pașoptiste (Vasile Alecsandri și Ioan Ghica) și să impună un mînunchi de incomparabili artiști și creatori de geniu (Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale), care au constituit propriu-zis clasicismul nostru. Cu Ioan Slavici e ridicat la o treaptă înaltă genul nuvelistic, încercat la aceeași revistă în mod onorabil de N. Gane, reprezentant al generației unioniste. Dacă mai luăm în considerație că Maiorescu a dat vremii sale întîiul corp de doctrină estetică românească și exemplul unei riguroase selecții artistice, prin critica sa de directivă, locul central al „Junimii”, ilustrată prin cei mai de seamă creatori ai timpului, se justifică pe deplin.

Este semnificativă afirmarea întîiului curent literar bucureștean, în jurul revistei *Literatorul*, apărută în 1880, și a poetului Al. Macedonski, care-și pune din primul moment problemele tehnicii versului și ale poeziei, cu logica ei proprie. Înainte de a se încadra simbolismului european și de a colabora la organul său *La Wallonie* (1886), Macedonski oscilează între poezia cu caracter social, prin care înțelege lirismul cu puternică încărcătură afectivă, accesibilă tuturor (*Prefața* la volumul *Poezii*, 1882), și lirica de esență muzicală, obținută printr-o savantă tehnică. După încercări infructuoase de a se apropia de „Junimea”, prin lecturi în cercul ei bucureștean și prin dedicarea aceleiași culegeri lui Maiorescu, poetul *Noapților* își va descoperi vocația de șef de școală și va „lansa” talente și nume care îl vor părăsi unul cîte unul (Duliu Zamfirescu, Traian Demetrescu, Cincinat Pavelescu,



Bucureștii, vedere centrală la 1866.

Tudor Arghezi), cu excepția unor figuri șterse și subalterne (Mircea Demetriad, Th. Stoenescu, Bonifaciu Florescu).

Aderînd după 1890 la „instrumentalismul” lui René Ghil și teoretizînd, cu exemple proprii, armonia imitativă, prin procedeul aliterațiilor sonore, Macedonski contribuie desigur la procesul de evoluție a versului de factură modernă și de supra-veghiată perfecție artistică.

Ultimul deceniu al secolului trecut propune prin reacția lui Alexandru Vlahuță problema lichidării „eminescianismului”, ca epigonism literar, după ce același discipol fervent al autorului *Luceafărului*, dimpreună cu Delavrancea, proclamase regalitatea literară a lui Eminescu și detronarea lui Alecsandri, al cărui mesaj, altădată unanim aplaudat, nu mai mergea la inima noii generații.

La această „lichidare” contribuie desigur mai mult creația de altă esență decît luarea teoretică de atitudine ; de aceea apariția, în presa transilvană, a tonicei lirice a lui George Coșbuc este salutată de însuși Maiorescu, care-l invită pe tînarul poet să vină în țară și să se stabilească la București.

Centrul mișcării socialiste se deplasează de la Iași la București, în jurul personalității magnetice a teoreticianului marxist de la *Contemporanul*, C. Dobrogeanu Gherea, și a organului său *Literatura și știința română* (1890—1891). Înainte de a lua poziție împotriva curentului socialist în artă, însuși Vlahuță salutase în Gherea, după o scară de valori împărțită mai ales de tineret, pe scriitorul nostru cel mai de seamă.

Golul lăsat la Iași prin încetarea apariției *Contemporanului* (1890) și prin mutarea lui Gherea la București, este umplut de constituirea grupării progresiste de la *Evenimentul literar* (1893—1894), în jurul lui C. Șărcăleanu (C. Stere), teoreticianul poporanismului, care preconizează în creație orientarea către un „realism social”, inspirat din viața muncitorilor de la orașe și mai ales din sate. Același cerc literar va revela precocele talent critic al lui I. Raicu-Rion și verva polemică a lui C. Vraja (G. Ibrăileanu), înverșunată împotriva concepțiilor retrograde despre familie,



descoperite în recenta operă a lui Vlahuță, Dan. Dacă această mult discutată carte a fost cel mai mare succes de librărie a sfârșitului de veac literar, ar fi nedrept să nu menționăm că lui I. Slavici i-a fost dat să creeze cu *Mara* (1895) o adevărată capodoperă a genului, mult mai târziu recunoscută ca atare, iar lui Duiliu Zamfirescu, ultim recrut al *Convorbirilor literare*, mutate la București, să se încerce cu succes în direcția frescei sociale, prin romanul său ciclic, al Comăneștenilor. Cu *Viața la țară* își află expresie concepția conservatoare a bunului boier paternal, iar cu *Tănase Scatiu*, pe linia *Ciocoilor vechi și noi*, aceea a deposedării clasei boierești de către arendașii hrăpăreți, lichidabili numai prin vindicta publică.

Interesul pentru soarta țărănimii a fost în bună parte stimulat de răscoalele țărănești din 1888. Un alt fenomen de sociologie literară trebuie căutat în originea scriitorilor. Literatura premodernă și cea modernă este un produs al clasei boierești de toate treptele. Înăchiță Văcărescu și descendența sa, Costache Conachi, N. Dimache, N. Cantacuzino, Dinicu Golescu au fost reprezentanți ai protipendadei, atinși de duhul înnoitor al luminismului. Chiar tetrarhii școlii ardeleni, Micu, Șincai, Maior, Budai-Deleanu își revendicau particula nobiliară, obținută de cel din urmă în ajunul morții, prin diplomă de la împărăție. Marii scriitori pașoptiști sînt odrasle, în majoritate, ale mării boerimi (frații Golești, C. A. Rosetti, Ioan Ghica), sau ai celei mijlocii (V. Alecsandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, frații Bălcești, frații Brătieni etc.). Cîte un pașoptist transilvănean, ca Ion Codru Drăgușanu, se măgulea, nu fără simț de autoironie, că face parte din boierimea grănicerească „de șapte pruni”, cu privilegiile de la împărăteasa Maria-Theresa.

Întîiul fiu de țăran moldovean în literatură este Ion Creangă, „Nică a lui Ștefan al Petrii, ciubotarul”; el se scuză pentru „țărăniile” lui și se codește să-și dea părerea, cu mintea lui „cea proastă” (de om din popor, fără învățătură înaltă). Înainte de a fi primit la „Junimea”, Iacob C. Negruzzi ridiculizează oratoria cu lapalisdă a popii Smîntîna, așa cum se va fi manifestat tînarul diacon progresist în cadrul fracțiunii independente de la Iași, a adversarilor „Junimii” și a calmniaților lui Maiorescu, care au reușit să-l demită din învățămînt (1874). Scriitorul din popor este un fenomen rar în literatura noastră din prima jumătate a secolului trecut, dar devine mai frecvent o dată cu generația lui Vlahuță și a lui Delavrancea, fiul orzarului din Delea-Nouă, care-și căuta înaintașii printre țăranii din ținutul Vrancei. Gherea va descoperi însă fenomenul modern al proletarului intelectual, care va asigura către sfîrșitul secolului urcarea valului de simpatie pentru mișcarea muncitorească și lărgirea cercurilor literare inițiate de socialiști la Iași și la București, cu mai mulți ani înainte de crearea Partidului social-democrat român (1893).

În ultimul deceniu al secolului trecut, literatura de la *Convorbiri literare* intră în declin. Eminescu și Creangă muriseră, Caragiale s-a rupt de „Junimea”; Slavici inițiază, cu Coșbuc și Caragiale, revista *Vatra*, a cărei directivă, paralelă cu aceea a periodicului *Viața*, vestește semănătorismul începutului de veac viitor. Un puternic curent național în literatură se străduiește să facă pondere socialismului în creștere, care la rîndul său își găsește derivația prepoporanistă de la *Evenimentul literar* din Iași. Izolat și veșnic în căutare de înalte patronaje, ca acela al hegelienei beizadele Grigore M. Sturdza, fostul contracandidat al tatălui său la scaunul Moldovei. Al. Macedonski rămîne singur pe poziții estetiste și își caută puncte de sprijin compensatorii în sufrage occidentale, încercîndu-și norocul în ipostaza de poet bilingv, cu un picior la București și altul la Paris. La *Convorbiri* se produce o spărtură în rîndurile tinerei generații de critici. În timp ce, credincios directivelor maioreștiene, Mihail

Dragomirescu își dispută cu socialiștii pe Eminescu, fluturînd împotriva criticii științifice gheriste criteriile estetice pure, N. Petrașcu, biograful lui Alecsandri și al lui Eminescu, inițiază un cenaclu propriu dizident și o revistă de somptuoasă prezentare grafică și de un nou avînt : *Literatura și arta română* (1896).

Viața literară este foarte vie și diversă în tendințele ei, cu o pronunțată plăcere pentru polemicile de idei, dar ceea ce lipsește este publicul cel mare, care să o susțină. Caragiale se înspăimîntă cînd numără două-trei sute de poeți, dar constată că nu sînt tot atîți amatori de poezie în rîndul publicului. Autorii încep a se folosi de artificiul schimbării copertei inițiale și al înlocuirii ei cu mențiunea ediției sau edițiilor ulterioare, ca să dea iluzia marilor tiraje și a interesului public acut. Așa face Caragiale cu ediția Socec a *Teatrului* (1889) care beneficiase de prefața răsunătoare a articolului lui Maiorescu, și mai ales Macedonski, care multiplică în zadar copertile culegerii de versuri *Excelsior* (1897), fără nici un ecou în public.

Scriitorii noștri, la acest sfîrșit de veac atît de bogat în tendințe contrarii, nu reușesc să se profesionalizeze, tocmai din lipsa factorului solicitator de carte : publicul. Gherea își susține familia și prietenii politici prin buna gospodărire a restaurantului gării din Ploiești, dar Caragiale, administrator fantast, nu reușește în similara întreprindere de un an la Buzău și eșuează în tentativele lui ulterioare, singur sau în asociație cu oameni de meserie. Cu un astfel de prilej se strică prietenia dintre fostul director și primul său redactor de la *Moftul român*, umoristul Anton Bacalbașa, care-i anunță metaforic decesul, cînd află despre Caragiale că a deschis o berărie. Caragiale mai înfruntă mînia lui Vlahuță și a lui Delavrancea cu o inocentă schiță pe tema *Cum vorbesc țărăni*. Foștii apologeți ai lui Eminescu împotriva regalității literare a lui Alecsandri nu admit gluma pe socoteala țaranului, pe umerii căruia, după însuși autorul fără ecou imediat al schiței *Arendașul român*, se sprijină edificiul economiei burgheze. Această țărănime, rămasă, în pofida evoluției moderne a statului român, în condiție permanentă de șerbie, sub formele deghizate ale liberelor tocmeli agricole, este centrul de interes al unei largi părți a scriitorilor, ispitiți în egală măsură, de altfel, de chemările socialismului la o literatură militantă.

Un viu dialog se încinge între reprezentanții celor două fronturi de luptă care înregistrează de o parte și de alta cîte o defecțiune, ca aceea a lui Toni Bacalbașa, trecut la conservatori, după ce fusese copilul teribil al socialismului ; în același lagăr trece pentru un moment și radicalul G. Panu, memorialistul independent al „Junimii”, care va eșua final în tabăra adversă. Despărțit în 1892 de foștii săi prieteni literari, Caragiale s-a gîndit un moment să contribuie la crearea unui teatru muncitoresc, după ce își încercase la Clubul muncitorilor ironia împotriva lui Maiorescu. La *Moftul român* (1893) nu va cruța cu săgețile lui pe nimeni, dar va lăsa lui Toni latitudinea să dedice articolul de fond la 1 Mai sărbătorii muncitorilor din lumea întregă.

În Transilvania, *Familia* lui Iosif Vulcan, membru al Academiei Române, strămutată de la Buda la Oradea Mare, va publica un articol de fond, cu portretul în frontispiciu, la moartea lui Karl Marx, și va urmări cu atenție centrul literaturii naționale, Bucureștii, într-o rubrică permanentă. La *Tribuna* din Sibiu, Ion Slavici întretine viu interesul pentru literatura din „țară”, care își face drum mai ales prin turnee teatrale și prin activitățile dramatice ale Astei. Scena este aceea care, poate mai hotărîtor decît presa literară, menține aprinsă flacăra patriotismului în rîndurile largi ale obștei române de peste munți, zguduită de procesul Memorandului și de carența politicianismului burghez din „țară”, care consimte la expulzarea ziariștilor transilvăneni, la cererea guvernului imperial. Cu acest prilej, înaintea unei studențimi

delirante și în cadrul manifestației inițiate de Liga Culturală, Caragiale rostește fraza electrizantă : „Românii subjuțați ne sunt indispensabili ca aerul și apa”. Delavrancea însuși trântise ușile clubului liberal, cînd D. A. Sturdza, după ce agitase țara în timpul procesului Memorandului, venit la putere, ca să-și asigure sprijinul puterilor „aliate”, declarase că nu există problemă românească decît între Dunăre și Carpați. Un aflux permanent de tinere talente literare trece munții ca să-și realizeze destinul în limba literară a țării libere : după Coșbuc, proclamat de Gherea poet al țărănimii, urmează St. O. Iosif, cu varianta sa proprie de monografie sătească transilvană, făcîndu-și ucenicia ca secretar al lui Caragiale la *Epoca literară* (1896), unde patronul său publică în schița *Poetul Vlahuță* profeticul vis al eliberării Ardealului și al celei de-a doua intrări triumfale în Alba-lulia. Nu fusese tot un ardelean neuitatul dascăl al lui Caragiale în clasele primare de la Poiesti, cînd, cu prilejul vizitei domnitorului Alexandru Ioan Cuza, a scris cu caracterele latine, recent introduse de acesta oficial, urarea strămoșească *vivat?* Scriitorii de toate tendințele întrețin nestinsă flacăra crezului în unitatea poporului nostru de pretutindenii. Manifestația de la mormîntul lui Ștefan la Putna, inițiată de tinerimea română universitară de la Viena, în frunte cu Eminescu și Slavici, a fost preludiul unei neîncetate acțiuni, care a strîns din primul ceas pe supraviețuitorii marelui '48, ca un simbol al continuității generațiilor. Cei treizecîșicinci de ani de la întemeierea „Junimei” și pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea condensează o epocă istorică de mari înfăptuiri politice, începînd cu cucerirea Independenței și sfîrșind cu organizarea în partid a clasei muncitorești de la orașe, în timp ce literatura, atîngînd culmile creației clasice, nu uită nici un moment funcția ei de educație socială și națională, prin prizma măestriei artistice. Efervescența sfîrșitului de veac, mai vie ca oricînd în aspectele ei polemice, este preludiul viitoarelor limpeziri.

IOAN M BUJOREANU

În această epocă încep să înflorească romanele populare de formulă E. Sue ale căror caractere sînt: exaltarea poporului, intenția reformei sociale, realismul uneori grotesc și tipologia antitetică. *Jidovul rătăcitor* apăruse în 1857—1858 în traducerea Arhidiaconului Iosif (ed. G. Ioanid). Se cultivă „misterele”. La 1853, d-na Smaranda n. Atanasiu tradusese la Galați *Misterurile țintirimului Per-Lașez*, în 1855 P. M. Georgescu dădea editorului G. Ioanid *Misterele inkuisiției* (de M. V. de Féréal). După *Les Mistères de Paris*, Baronzi dăduse *Misterele Bucureștilor*, ziarele promiteau niște *Misteruri din București* în patru tomuri și de G. Crețeanu.

C. D. Aricescu publica *Misterele căsătoriei*, compilate din Balzac (*Physiologie du mariage*) și „Paul Cocoșul” (Paul de Kock). Încă din vremea lui A. Russo acesta era popular: „La noblesse de seconde classe ne parle que Balzac et Soulié, Lamartine et Hugo, Kock et Dumas, Paul de Kock surtout ! Ils l'adorent”. Iar G. Tăutu făcuse un cîntecel :

După ce pe din afară  
Recitesc pe Paul de Kock  
Și fumez mereu țigară  
Alergînd din loc în loc  
Făr'să am vreo trebușoară,  
Căci mă țin aristocrat,  
Ș-astă breslă n-a să moară,  
Apoi nu-s civilizată ?

Ioan M. Bujoreanu, care tradusese și el din Paul de Kock *Lăptărița din Montfermeil* (1855) și *Madelena* (1857), compusese *Mistere din București*, în care ia apărarea țărănimii, a micilor industriași români. Intriga e cam aceea din *Kabale und Liebe*. Alexandru, fiul unui mare boier, plin de prejudecăți de protipendadă, se îndrăgostește de nepoata unui cojocar. Tatăl, om vițios, tiran secundat de un satelit infernal, un țigan parvenit, face tot ce-i stă în putință spre a împiedeca legătura, mergînd pînă la otrăvirea fiului. Tîrziu, se căiește și se omoară, ucizînd și pe mirșavul sfătuitor. Aceasta e acțiunea centrală. Mai sînt și altele, căci romanul tinde să zugrăvească dedesubturile societății bucureștene. Ca un document mai viu se poate cita descrierea Teatrului Național în 1862.

...Începutul spectacolului se fixa la opt seara și curtea teatrului era plină de trăsuri, încă de la șapte ore și jumătate. Zgomotul jandarmilor și al servitorilor se auzea de departe, lumea începuse a intra în teatru în cea mai mare confuzie și îmbulzeală, ca cum s-ar fi temut că va pierde șirul vreunui act, dacă nu va fi instalată înainte de ora fixată. Damele erau ca niciodată în mare toaletă, căci ele se gătesc totdeauna mai bine când prevăd că va fi lume multă. Mirosul parfumurilor se răspîndea cu putere în toată sala teatrului. Nu se mai auzea decît fișiturile rochiilor de mătase și disputele oamenilor din parter cu așezarea pe locurile lor. În fine, maestrul de capelă dete semnalul, lovind cu o baghetă tinicheaua unei lampe".

Rar autorul părăsește schemele morale abstracte spre a se coborî la tipuri concrete. Dar o dată, cu prilejul unui joc de loton, ne prezintă un grup interesant, cu dialog de bun novelist :

„— Aștept pe nouăzeci și pe patrusprezece, zise bătrîna Bîrzoae.

— Și eu am un carton l strigă o tînără fată de la a treia masă.

— Curios lucru l zise domnul Săpunescu, care părea distrat. N-am pus pînă acum mai nici un număr. Mi se pare că am prea urîte cartoane ... dar asta nu mă face să mă mir, căci sînt prea nenorocit la acest joc ! Nu-mi aduc aminte ca să fi cîștigat o dată măcar.

— Optzeci și nouă, strigă domnul Mirinescu, scoțînd un alt număr din sac [un conțopist Mirinescu fusese înaintat pitar în aprilie 1856].

— Ah l Dumnezeule ! ... ce aproape este de numărul nouăzeci care-mi lipsește !

— Treizeci și unu.

— Treizeci și unu ? strigă domnul care purta lornetă : așteaptă, opriți ! ...

— Ce, ai cîștigat ? întrebă bătrîna Bîrzoae cu neastîmpăr.

— Nu, dar am pe amîndouă cartoanele acest număr... cu care fac doul terne (trei în rînd).

— Uite, frate, cum m-am speriat : am crezut că făcuse cuinul ... Domnule, te rog, nu mă mai speria astfel, dumneata care iești așa de liniștit la acest joc. Pe unde suntem, domnule Mirinescu ? N-am auzit numerele din urmă.

— Dar, doamnă, dacă vorbești într-una, nu este greșala mea.

— N-am vorbit eu, ci dumnealui a zis : opriți ! O l cînd ași vorbi și eu la loto, s-ar auzi musca l ... Ce număr a ieșit, domnule Mirinescu ? și te rog mă iartă de supărare.

— Treizeci și unu.

— Mai'nainte ?

— Optzeci și nouă.

— Dar acum ? ...

— Băgare de seamă, că încep, strigă ea, luînd un aer preșidențial. Douăzeci și unu ! ... Îl am ... Treizeci l ... Nu-l am ... Patru ... Îl am. Treizeci și două ! Îl aveam de două ori pe cartoanele mele de ieri ... Nouăzeci ! ... A ! împelițatul ... a l ticălos de nouăzeci l pe tine te așteptam adineauri ! ... Acum îmi vii ? ... să te duci dracului ... de ce nu ai ieșit în cealaltă partidă ? ... Vai de mine l ce mîncărimi am pe nas ! ... parcă m-ar înțepa cineva cu ace ...

— Să pui o lipitoare, îi zise domnu Săpunescu, cu un mare sînge rece și neridicîndu-și ochii după cartoane".

Datorăm lui Ioan M. Bujoreanu și teatru, rămas obscur. Comedia în două acte *Cuconu Zamfirache* tratează despre un arendaș de cincizeci de ani care luînd de nevastă o fată de optsprezece ani, Florina, ahtiată după viața de lux a Bucureștilor, se vede

concurat de unul mai tînăr și renunță la ea, însurîndu-se cu Manda Vrăjbeanca, văduvă de patruzeci de ani, care nu-i mai puțin ușuratică, Împins în viața dispendioasă a capitalei, Zamfirache apare în scenă cu lornetă pe vîrfurile nasului, cu fes negru, pe cap, cu halat atîrnînd pînă jos, legătură albastră, jiletcă deschisă, pantaloni vărghați deschiși și strîmți și cisme largi (sîntem în 1855). E interesant că în încheierea piesei persoanele se așează la masa de stos, la cea de lotto și la cea de preferanț, iar jocul de loton decurge ca în roman, Scrisoarea lui Tudor Bogasierescu către Florina sună caragialește : „Angelul meu ! Agreabila-ți fisionomie m-a anșantat din momentul sejurului dumatil în București, Te amez cu ardoare, angelul meu ; te ador cu pasiunea cea mai ardente ca Menelau pe Elena . . . Aibi pietate de pasiunea și de larmele mele etc.” *Judecata lui Brînduș*, comedie în trei acte (poate o localizare) arată o cunoaștere serioasă a epocii „cînd magistratura era ca vai de lume”, Amănuntele din viața tribunalelor sînt copiate cu fidelitate, Eftihia, nevasta lui Brînduș, „neguțător de grîne”, s-a măritat a doua oară cu Repezeanu, grefier de comisie, crezînd că întîiul soț, care are ochi albaștri ca și copilul pe care Eftihia îl naște prematur după a doua căsătorie, s-a înecat, Dar acesta reappare, Justiția, venală, ia mită de la amîndouă părțile și nu decide cine e soțul legal, Întîmplător Repezeanu, denunțat drept de fraudator al Brînduș, e arestat, Atunci Eftihia mărturisește că copilul cu ochi albaștri este al lui Brînduș, Efect facil, un erou strănută tot timpul, Alte mici piese, de fapt cîntecele *Bătrînul Lăceanu*, *Doctorul scăpătat* (acesta și în versiune franceză sub titlul *Lumpatzius à la recherche d'une position médicale*), *Zapciu*, *O floare la Plevna*, romanță, *Bătădușii* sînt fără interes, l se anunță în 1860 reprezentarea unei comedii într-un act cu cîntece, *Otrava*, tradusă din franțuzește (*Românul*, nr. 330 din 25 noiembrie 1860).

Despre I. M. Bujoreanu avem oarecari știri, S-a născut la București, vineri 3 august 1834, nașă la botez fiind „cucoana Tinca Bujoreanca”, acea Catinca desigur care avea în 1855 case de vînzare în fața podului Caliții lîngă biserica Sf. Ilie (Vest. rom., nr. 83 din 22 oct. 1855). Era fiul pitarului (6 dec. 1837) Mihalache sin Dinu Bujoranul din Podul Calicilor, „procoror judecătorii politicești a Ilfovului”, secția a doua, cu sechestru pe jumătate leafă pentru o datorie de 3 000 lei, în 1837, mutat la 25 martie 1838 în aceeași calitate la judecătoria Oltului, în locul lui Pană Olănescu și a dumneaei Ralu sau Ralița sin Costache Lupoiianul, căsătorii la 1 octombrie 1833, tatăl în a doua cununie, Medelnicerul Dinu Bujoreanu, bunicul scriitorului, posedă după catagrafia din 1831 moșia cu șase familii Tărtășești din satul Adunații-Tărtășeștii Bujoreanului în jud. Ilfov și moșia Grădinarii, cu patru familii în jud. Muscel. Mihalache, pomenit ca serdar în 1843, avea moșia Beșteloaia, în jud. Dîmbovița, cu 26 familii. Un popa Gheorghe din Dîmbovița îi pune sechestru pentru o datorie pe „podul pădurii după moșiile Butimanu și Cătunu din acel județ” și pe veniturile lor pe leat 1845. În acest an 1845, două părți din trei ale pădurii de pe moșia Butimanul, de astă dată a „d-nei serdăresei Ralu Bujoreanca”, erau scoase la mezat pentru datorii, În 1855, Ralița Bujoreanca arenda moșia Bujoreni, ce-i zice și Cătunu, din jud. Dîmbovița (Vest. rom., nr. 1, din 5 ian. 1855). În mai 1856, serdăreasa se judeca cu creditorii în calitate de „îngrijitoarea averii răsposatului ei soț”. Ralița Bujoreanca posedă în 1858 case cu două caturi pe ulița Prîmăverii nr. 17, pe lîngă piața mică, pe care le da cu chirie. La catul de sus erau „nouă camere comode, încăpătoare, cuhnie spațioasă, cămări, un antre mare”. Acaretul avea grajd, șoproane, puț în curte, grădină, pivniță, magazie de lemne (*Anunț. rom.*, nr. 54, din 9 iulie 1858). Părinții lui Bujoreanu erau deci oameni cu stare. Dăm prin scripte de doi frați

ai scriitorului. Unul este Alexandru, născut în mahalaua Crețulescu, la 26 decembrie 1837, numit astfel după naș, care este vistiierul Alexandru Nenciulescu. Altul, Constantin, era născut la Rușii-de-Vede în 1839, avînd 31 de ani cînd, căpitan, se căsătorea în septembrie 1870 cu Alexandrina Roșianu din Slatina.

Scriitorul însuși se însoți la 6 noiembrie 1875, cînd era domiciliat în comuna Pantelimon, cu Anna Kiș, austriacă, avînd, probabil cu ea, încă din 1872, o fată care e desigur acea Maria Kisch, fiică naturală a Annei, născută la 13 aprilie. I. M. Bujoreanu mai avu cu Anna Kiș o fată, Elena (născută la 13 aprilie 1874, căsătorită la 19 ianuarie 1895 cu George Constantinescu, telegrafist). Ralița, mama scriitorului, s-a recăsătorit sau a trăit în uniune slobodă cu un al doilea bărbat, căci are copii, care îi poartă numele. La 11 iunie 1855, serdăreasa naște o fată, Olga, tatăl declarat fiind Ștefan Urlățeanu, iar nașă la botez paharniceasa Marghioala Macidonschina. Olga Bujoreanu se căsătorii la 4 mai 1879 cu doctorul în medicină George Th. Pîrvulescu, originar din Craiova. A doua fată a serdăresei este „Măria sin Ralița Bujoreanca” născută la 14 iunie 1857 în mahalaua Amzei. Tatăl nu e amintit. Scriitorul și-a făcut studiile prin pensionatele din Capitală și la Sf. Sava, a ocupat felurite slujbe. În 1860 era trecut din calitatea de reporter al județului Prahova în aceea de corespondent al Oficiului statistic (*Anunț. rom.*, nr. 99, din 7 dec. 1860) și-l găsim referent la Ministerul de Interne, direcțiunea statistică, în 1865, director al prefecturii Vlașca în 1866, apoi la Teleorman și iarăși la Vlașca în același an, judecător la Ploiești, în 1868, redactor la *Monitorul Oficial* în 1870 și tot acolo subdirector de la 1888. În 1873—1874 dădea consultații ca avocat și locuia în str. Polonă, nr. 47.

Fost-a oare surghiunit în 1856 la Mănăstirea Tismana? De acolo, „deși în suferință, departe de patria mea, și ca o pasăre închisă, ale cărei suspine sînt fără eco”, trimitea *Vestitorului românesc* al lui Karcaleki un acrostih de Anul nou 1857, închinat caimacamului Al. I. Ghica (*Vest. rom.*, nr. 2 din 5 ian. 1857). Încă din 1853 publicase în același *Vestitor* (de la nr. 4 din 14 ianuarie pînă la nr. 9 din 31 ianuarie) *Celestina*, nuvelă ispaniolă, fără a mărturisi că este de Florian. În *Anunțatorul român* din 1858 întîlnim cîteva nuvele semnate de el însă cu localizare cosmopolită, încît par traduceri ori adaptări (*Valeria*, nuvelă italiană; *Laura sau recunoștința*; *Clodina*, nuvelă savoiardă; *Camire*, nuvelă americană; *Grădina fermecată*; *Întîmplările lui Torel*; *Pescăresele*; *Copii perduți*; *Griselida*). Una din ele, intitulată *Doi prieteni*, este cu acțiunea în epoca romană: „Pe timpul lui Octav Cezar, care nu avea încă numele de August...”, Bujoreanu scrise și o orăție funebră la moartea poetului franco-român Th. Théot (31 oct. 1858), o cronică teatrală despre *Maurii și Infanții Lorei*, dramă în 5 acte de Felics Malefiel și o cronică recapitulativă *Anul nou 1859 și îngroparea încetatului 1858*.

O broșură anunțată sub inițialele I.M.B., *Revederea Moldovei cu România sub Alecsandru Ioan I în 1859* este de el.

Colaboră la *Satyrul* lui Hasdeu.

Era un om onest și combativ, care denunța relele societății timpului: „Lumea strigă din toate unghiurile țării în contra abuzurilor funcționarilor... Carii sunt în mare parte, cauzele atîtor rele? Abusurile. — Cine au comis și comit abusuri? — Unii funcționari. — Ce măsuri s-au luat în contra unor asemenea lepre ale societății?

— Nimic și iar nimic...” (*Degradarea*, etc. v. și *Relația din Telegraful* nr. 825, din 20 dec. 1874 și 828, din 24 dec. 1874).

Atacat că plătește preț de favoare, lei 4 000, pentru tipărirea la Imprimeria Statului a *Codului comunal*, dovedea că dăduse suma legală de 6 000 lei noi (*Telegraful*, nr. 87, din 16 mai 1872).

A murit la 1 august 1899 în str. 13 Septembrie nr. 4 de cancer stomacal.

## BIBLIOGRAFIE

- Ioan M. Bujoreanu, *Lăptărița din Montfermeil*, de Paul de Kock, tradusă din franțuzește de..., București, G. Ioanid, 1855; *Madelena* de Paul de Kock, tradusă din franțuzește de..., București, G. Ioanid, 1857; *Teatru* (C-nu Zamfirache, Bătrânul Lăceanu, Doctorulu scăpătat, Lumpatzius à la recherche d'une position médicale), București, 1857; *Revederea Moldovei cu România subț Alecsandru Ioan I în 1859*, București, 1859; *Mistere din Bucuresci*, I—II, București, N. Cernavodeanu, 1862; *Judecata lui Brîncuș*, comedie în trei acte, București, 1864; *Cunoscințe folositore*. Traducțiuni și prelucrări. Partea I, București, 1865; Partea II, București, 1866; *Degradarea constituțiunei statistice și abuzuri statistico-tipografice comise de D. I. Petrescu și Cnie*, București, 1866; *Causa nedreptăților făcute în numirea funcționarilor administrativi și propunerea pentru un proiect de lege de admisibilitate, înaintare și destituire a acestor funcționari*, București, 1866; *Miseriile din districtul Vlașca sau despotism, abuzuri, ilegalități*, București, 1867; *Itinerariul funcționarilor administrativi în toate părțile acelea (atribuite lor) a legilor, procedurilor, regulamentelor, decretelor, instrucțiunilor etc. promulgate pînă la 1 ianuarie 1870*, București, 1870; *Codu communalu, colecțiune de toate părțile legiurilor (promulgate pînă la 1 ianuarie 1871) atribuite primarilor și consiliilor comunale*, Ed. a II-a, revăzută, corrigiată și adăugită, București, 1871; *O floare la Plevna*, romansă. Musica de Dimitrie C. Butculescu, București, 1880; *Zăpciu*, canțonetă-satyra, Musica de Dimitrie C. Butculescu, București, 1881 (la sfîrșit bibliografie). *Colecțiune de legiurile României vechi și noul*, I—III, Appendice, Tablă generală, București, 1873, 1885 (5 vol. Bibl. de legislațiune); *Legi, regulamente, tratate, convenții etc. emanate de la Ministerul de Externe (promulgate de la 1 ianuarie 1875 pînă în anul 1885)*, București, 1885; *Băteușii, tablou de moravuri*, București, 1895.
- N. I o r g a, *Bucureștii de acum un veac, după romanul unui avocat (Ioan M. Bujoreanu, 1862)*, București, Acad. Rom., Sec. ist. S. III, t. XVI, pp. 159—182, 1933; G. Călinescu, *Ioan M. Bujoreanu, în Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 2, p. 348—352.
- Cópii de acte din Arhivele Statului București, de Elena Piru, la I.I.L.F.
- Un A. Bujoreanu publică în *Vest. rom.*, din 1845, *Memoarurile mele sau eu în natură, scrise în zece minute* (Rostofin), trad. din franțuzește (nr. 14, din 17 febr.) și *Vizitiul Mareșalului C.* (nr. 90, 91 și 92 din 17, 20 și 24 noiembrie). Un Alecu Bujoreanu este numit membru la curtea apelativă din Craiova în 1856 (*Vest. rom.*, nr. 69, din 15 sept.) iar un Iancu Bujoreanu, polițai la Severin, în 1860 (*Anunț. rom.*, nr. 2, din 6 ian. 1860).



Față de Baronzi, N. Nicoleanu face o figură foarte ștearsă. Lipsa de talent este la el aproape desăvârșită: nicăieri nici cea mai modestă culoare lexicală, nici o metaforă, nici o muzică a frazei. Propriu-zis poetul se chema Neagoe Tomoșoiu și se născuse în Cernatu Săcelelor, lângă Brașov, la 9 martie, după știința sa (*Aniversarea mea*) și după *Almanahul Junimii*, la 16 iunie 1835, după condica bisericii satului. Familia fugi, în 1848, dincoace, și tânărul Tomoșoiu intră în seminarul din Buzău al episcopiei, unde vlădica îi era rudă. Nu se poate înțelege pentru ce încă de pe acum poetul își schimbă numele în acela de N. Nicoleanu. În 1849, profesorul V. Caloianu l-a luat din Buzău și l-a dus la Craiova, înscriindu-l la colegiu. Cu ajutorul unor binevoitori nestatornici (se plînge poetul), N. Nicoleanu putu merge la Paris înainte de mai 1858. Acolo îl întâlni pe Titu Maiorescu cînd veni să-și pregătească doctoratul. Îi scrie apoi din Berlin (20 octombrie, 1860), din Anvers (15 aprilie, 1861), iarăși din Berlin (22 august, 1861). Un prieten îi trimitea, în februarie 1861, 140 fr. și consilii optimiste. „Paie donc trois mois de loyer, ta chambre est, si je ne me trompe, de 40 fr. par mois, cela fera 120 fr. il te restera encore 20 fr. pour toi afin de t'acheter bougie, sucre, tabac etc. etc. J'aime croire que ta maîtresse d'hôtel sera assez contente d'empocher 120 fr.” În toamna lui 1861, cînd se întoarce, începu a face gazetărie la *Românul*, apoi căpătă, la 13 septembrie 1862, o însărcinare temporară de delegat în consiliile pentru confecționarea rolurilor în județul Roman (1250 lei salariu lunar), locuind la Hôtel d'Europe, pînă ce la 27 august 1864 fu numit director al liceului din Iași. Stătu acolo pînă în iunie 1865. Atunci e adus cap al secțiunii bunurilor publice din Arhivele Statului, cu vreo mie de lei leafă, în postul decedatului Filimon, pentru ca apoi să devină, la 23 mai 1866, revizor școlar (Iași, Vaslui, Fălciu), demisionat înainte de 12 aprilie 1866, și din nou să se întoarcă, după ce fusese cîteva luni cap al Diviziunii Școalelor, în Ministerul Instrucției, secretar la Arhive, la 8 august 1867. Omul era instabil și iubit, fiindcă i se făceau gusturile. Ducea viață sportivă. Era înscris la „Soc. de dare la semn” și plătea cîteva zeci de piaștri la *Bukarester Turn-Verein*. I se găsea caracter „franc și nobil” și „Junimea”, cu care intrase în legături, îi dădea oarecare importanță. Se dedică eroticii („A iubi mi-a fost și doliu, a iubi și mîngîiere”). În 1866, pe cînd era la Iași, îl importuna cu scrisori din felurite puncte ale țării, Botoșani, Focșani, Brăila, „o amică” condamnată a trăi „departe de tine”, care îl săruta „mii de mii de ori” și n-avea nici o pretenție „vis-à-vis” de el, purtîndu-i dimpotrivă portretul „pe inima mea ca pe cel mai sfînt lucru”. „Dacă o altă femeie au ocupat așa de curînd locul meu din inima ta — zicea ea — spunem adevărul”. Peregrinațiile și faptul de a-și da adresa fictivă la o Lina Albescu, artistă, dau de bănuț că era o actriță de turnee, nu liberă („înțelegi singur greutățile”). Din astfel de relații trebuie să fi decurs și „doliul”. La 1 ianuarie 1868 poetul înnebuni. Credea că are în loc de cap o stea pe care voia s-o taie. Cu remisuni și înrăutățiri, o duse pînă la 1871, cînd muri la ospiciu. Gr. N. Mano, directorul Arhivelor, care îi plătise salariul pînă la 1 mai 1868, socotind că așa i se cuvenea de vreme ce nici un decret nu destituisese pe bolnav, fu pe cale de a fi dat în judecată. Mort la 7 aprilie 1871, la orele 5 după-amiază, în ospiciul Pantelimon.

Nicoleanu avea o liră plină de sarcasm, căreia îi cădea jertfă întâi critica :

„Eu nu scriu și nu-mi bat capul cu pedanți și cu pigmei,  
Mediocrități stupide, lași, invidioși, mișei”.

Născut într-o zi „funeste”. „fatale”, era hotărât a combate :

„.... eu nu te voi blestema  
Nu, căci am simțit viața, deși-am încercat durerea ;  
Nu, căci pentru a combate n-am pierdut încă puterea ;  
Nu, căci jalnicul meu suflet e tăcut, dar nu învins”.

Acest temperament violent se manifesta cu deosebire în erotică. Parafrazînd pe Arvers, poetul cîntă o dragoste neîmpărtășită :

„Secreta mea durere se va-ngropa cu mine  
Și nimeni nu va plînge la capu-mi arzător,  
Un plîns de vecinic doliu, de vecinice suspine,  
Căci viața-mi fu o lungă oftare de amor  
Zădarnică, perdută, ca și cum n-ar fi fost !”

Iubita era :

„Cea mai dulce, mai frumoasă și mai scumpă din femei” (!)

și era slăvită din „divina trebuință d-a iubi”, printr-un exercițiu de idealism :

„Tu nu erai decît umbra ce-mi servea de apărare,  
Ca să nu-mi topească ochii razele nemuritoare  
Din sufletul ce iubesc”.

Poetul ironiza cu amărăciune indiferența ei :

„Negreșit, ai ochii negri și sprîncenele arcate  
Fața albă și pe umeri două plete aruncate  
D-un negru posomorît !  
Dar ce vrei ! Sînt un sălbatec d-o natură necioplită !  
Mie-mi trebuie un suflet, iar nu piele lustruită  
Ca să nu mor de urît !”

Misoginismul degenerază în grobianism :

„Adio dar, lung adio, lung și fără revedere !  
Aș dori, femeie crudă, nici l-a doua înviere  
Să nu te mai pociu vedea.  
Cînd vei sta să calci pe pragul locuințelor divine,  
Înșelînd pe Sfîntul Petre, cum m-ai înșelat pe mine  
Ca dracului să te dea !”

De ce tăceți ?, publicată în *Familia* (reprodusă și în *Telegraful*, nr. 53, din 6 iunie 1871) nu-i lipsită de emoție în interogațiile ei :

„Salbe profunde, misterioase,  
Pline de umbră și de flori,  
Rîuri cu șoapte armonioase,  
Vînturi ușoare, cîmpuri cu flori  
Și voi stînci negre, arbori măreți,  
De ce tăceți ?...

Idei de pace și de frăție,  
De libertate și de amor,  
Imnuri de fală, de bucurie,  
Speranțe-nalte de viitor,  
Martiri și preoți... eroi măreți,  
De ce tăceți ?”

Printre mss. au rămas și fragmente dintr-o piesă de teatru (eroi : Van Buck, vechi, deci „ancien” comerciant, Valentin, nepotul său, un abate, un profesor de danț), care poate să fie traducere, avînd în vedere glossele franțuzești.

Criticul arată a fi avut oarecare cultură. Știa de „cîntecul cîntecelor”, de Dante, de Milton, de Herder, de Chateaubriand și G. Sand, de Lamartine, chiar de Sénancour, își scotea note despre viața lui Winkelmann. Din Alfred de Musset traduce *Au lecteur* („Această carte este toată tinerețea mea”), *Madrid* („Madrid, prințesa Spaniilor”), *Vergiss mein nicht*. Firește, acestea sînt cunoștințe banale. Ideile lui sînt interesante. Critica și el pe tînărul venit de la Paris, opunîndu-l cuconului Lică de Poeticescu din comedia *ladeș* a lui Pantazi Ghica.

„Departa de a fi sceptic, el e vesel și plin de speranțe. Lustruit, frizat și politicos, el frecventează la Paris toate universitățile, cunoaște grădina plantelor, studiază galeriile de pictură, explică pe Rafael, admiră pe Michel-Ange, recitează pe Byron și critică pe Lamartine. Setos de toate, știe toate. Danțează la Mabilie, se îmbracă la Dussetois, supează la Maison d’or și se deșteaptă la Clichy. Întors în țară, aci e adevărat rege ! Galant și generos, femeile mor după dînsul. Prodig și liberal, amicii îl aclamează. Și astfel din serbare în serbare, din triumf în triumf, orgolios și plin de datorii, ca un patrician roman, el înaintează pînă cînd, obosit de vanitățile lumii, se face cronicar, alegător, prefect, se-nsoară cu vro moștenitoare sau se resemnează ca un cățel la picioarele vreunei femei bătrîne”.

Nicolleanu era deopotrivă adversar al „dramei fantastice și brumoase, care ne ținea într-o eternă languare” și al imitațiunii, acest „copil diform al neputinței”. Ca mai toți polemisti din acea vreme, înfiera pe noul ciocoi al erei constituționale, vorbind de „patrie, virtute”, „fără meserie, fără casă, fără masă, fără loc și foc, care posedînd virtuțile cameleonului, azi e alb, mîne negru, poimîne roșu, susținînd toate opiniunile, toate partidele”. Nici femeia modernă nu-i e pe plac :

„În public, la spectacole, în palate și saloane, pînă și în cele mai obscure regiuni, influența acestor ființe e dominantă. Sub forme plăcute și ipocrite, acum vesele, rîzătoare și vii, acum languroase, melancolice și suferinde, ele ascund vanitatea și setea unor visuri, ce le devoră și le răpește somnul. Gloria și strălucirea lor e luxul, iar vanitatea și lăcomia de a parveni cu orice preț le arde, împingîndu-le a pune în serviciul pasiunilor chiar cele mai vile instrumente. Din grație fac arme veninoase, din virtute o seducțiune, din constanță un prejudiț, din onoare o speculă, din amor o cursă întinsă naivității și credulității”.

O pricină a acestor stări o găsește poetul în influența „lecturei romanțelor străine”. El combate într-o conferință „boala imitațiunii”, galomania ce strică limba, „cel mai scump tezaur al unui popor”, fără de care „nu poate fi naționalitate”, precum și romantismul vaporos din scrierile d-nei G. Sand, care au fost într-adevăr

foarte gustate, deoarece pînă în 1855, editorul George Ioanid scoseze *Lélia* (trad. N. Nenovici), *Mauprat, Mont-réveche*. Nicoleanu va osîndi, înaintea apariției decepționismului eminescian, disprețul „afectat pentru lume”, „dezgustul profund de viață și de lumină”, ironizînd pe un poet contemporan care se socotea pe sine „spirit pulberatic, suflet sceptic”.

## BIBLIOGRAFIE

- N. Nicoleanu, *Poesii*, cu o prefață de Iacob Negruzzi, Iași, 1865; N. Nicoleanu, Cîrlova, C. Stamati, *Opere alese*, ed. G. Bogdan-Duică, București, Minerva, 1906.
- I. Negruzzi, *Neculai Nicoleanu*, în *Conv. lit.*, V, 1871, 72, pp. 81—84; Șt. Vellescu, *Nicolae Nicoleanu 1835—1871*, în *Revista nouă*, I, 1888, nr. 12; Despre originea ardeleană a lui N. N.; Ar. Densușianu, *Ist. limbei și lit. rom.*, ed. a II-a, p. 304, nota 12; Ilie Constantinescu, *O poezie necunoscută încă a lui N. Nicoleanu*, în *Arhivele Olteniei*, III, 1924, p. 156; Victor Tudoran, *Nicolae Nicoleanu*, în *Plaiuri Săcelene*, 1935, nr. 6; *Scrisori de la vechi colaboratori*, în *Conv. lit.*, XL, 1906, p. 272 urm. B.A.R. ms. 926; copii de acte din Arhivele Statului (Rodica Chiper și Elena Piru) la I.I.L.F. (actul de moarte din Reg. morți al com. Pantelimon, Dobrotești-Ilfov, 1871, art. nr. 47); G. Călinescu, *Amica lui Nicoleanu etc.*, în *Nașunea* din 21 septembrie 1947; Același, *N. Nicoleanu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 2, p. 352—353.

## C. FUNDESCU

I. C. Fundescu, gazetar, originar de pe lîngă rîul Mislea, prieten al lui N. Filimon și C. D. Aricescu, născut în Pitești la 1836 (mort la 22 ianuarie 1904, la Hôtel de France), împlinea în 1856 douăzeci de ani :

„Douăzeci de rose număr anii mei !”

Ar fi trecut printr-o epocă de mizerie :

„Fără vesminte, fără încălzire,  
Ș-adesea oare și nemîncat !”

La 8 iunie 1857 fu numit secretar și inspector al Comitetului Teatrelor, la 31 ianuarie 1869 a fost pus în disponibilitate.

În 1869, mamă-sa, Ralița, trăia. Un văr al lui Fundescu se chema Ilie Anghelescu, un altul Dumitru I. Fundescu, ceea ce înseamnă că tată-său Constantin avea un frate Ion. Un Gheorghe C. Fundescu, trăind cu o loana Constantin și avînd la 2 mai 1876 un copil Gheorghe, trebuie să fie fratele poetului. Actul de naștere poetul

și-l făcea cu martori deoarece nu era înscris în condicele bisericii. Ar fi pretins „că-i neam de voevod de la Bosnia”, dar pentru Eminescu el era țigan „ciorò-horò-rumânaș de laie, alb ca pana corbului”, „strănepot al vechilor faraoni”, „modernizat în strănepot al lui Traian”, „lonel Ciocîrdel”, „trecut de la bucătărie la gaze-tărie”, ciurar ori lingurar. Nu știm ce instrucție posedă, însă înțelegea „puțin nem-țește”, cita din Petrarca, V. Monti, Arnaldo Fusinato. În vara 1862 sta cu Aricescu la pavilionul din Bîsca, la Z. Persescu. Revenea și în 1863, cînd Aricescu, închis la Văcărești, îl invidia :

Liber astăzi ca și șoimul tu te plimbi pe Penteleu.

În anul următor, avînd conflicte cu regimul Cuza, pleca la Iași, luîndu-și de la București un trivial rîmas bun : „Adio ș-un praz verde”. Acolo redactează *Teatrul* și frecventează actrițe materialiste :

„— Eliso, nu vrei oare  
Prin penelul meu abil  
Să te fac nemuritoare  
Cum făcu și Rafail

Pe Madona-mbrățișată  
Cu copilul său iubit.  
Spune-mi, vrei sublimă fată,  
Să m-apuc de zugrăvit ?  
— Să-ți spun drept, aș vrea mai bine  
Un ceasornic cu rubine ! ”

Erotica lui e inconstantă. O dată, în 1857, divinizase pe Luceta :

„Aș vrea să fiu claviru-ți cu coardă aurită,  
Cînd degetele tale pe dînsul ar juca”.

Acum, în 1864, cultivă pe Elvira :

„Dus pe brațele gîndirii  
Eu ședeam pe-o taburea  
La picioarele Elvirii”.

În 1865, cînd e tot la Iași, se consacră însă unei Mari :

„Dacă voi mărire în această lume  
Virtutea în mine etern a domni,  
Dacă doresc aur, glorie și nume  
E pentru Mari”.

(Fii a mea)

pentru ca în 1866 să revină la Elvira. (Soția sa se va chema Atena Furduescu. Se cununase cu ea la 15 februar 1869, printre martori fiind și actorul M. Pascaly și se despărteau în 1875).

La 11 februar 1866 răsufla ușurat : „tiranul” căzuse. Reîntors la București, devenea administrator la *Buletinul Instrucțiunii publice*. Acum pleacă în străinătate, și-l descoperim (prin poezii) la Lago di Como, în gondolă la Veneția și pe lacul Lucerna în Șvițera. În 1867 era din nou la Veneția, la Florența.

Printre operele ce plănuia să publice sînt niște *Impresiuni de călătorie* cu itinerariul București—Atena—Napoli—Elveția, de asemenea și versuri intitulate *Flori de călătorie*. Fusese pînă la Bonn :

„O l dulce Rhin  
Fluviu divin”.

Ca jurnalist a colaborat la *Dîmbovița*, *Naționalul*, *Românul*, *Telegraful*, *Nichipercea*, *Satyru* (el ar fi Se-ma-ki), a editat *Pepelea*, *Tompatera* și *Calendarul dracului*. A strîns folclor, în 1875 era și el arestat la Văcărești. La 16 decembrie N. Scurtescu îi trimitea un mesaj poetic :

„Amice, petreci bine închis în pușcărie ?”

A fost deputat. (În 1876 era într-o comisie de anchetă a guvernului L. Catargiu). Fundescu, considerat de contemporani poet de „o naivă dulceață”, a versificat în color, încercînd a fi „vocea Argeșului” (1859).

„Argeșul repede, negru și turbure,  
Vine turbat.  
Urlă ca crivățul, bate talazele-i  
Înfuriat”.

Maniera lui Bolintineanu e aplicată la viața modernă (*Flori de cîmp*, 1864) :

„Sala e splendidă, mii lampe lucesc,  
Lustre, candelabre sala poleesc !

Muzica răsună, danțul se pornește  
Vesela plăcere peste tot domnește.

Damele române de plăceri se-mbată,  
Și cu bucurie lucsul și-l arată.

Pe gaz și rețele, cu aur brodate  
Miile de stele se văd semădate,

Dantele, brucele pe sînuri de crin,  
Flutură ș-ascunde focosul suspin”.

Unele poezii au caracter de folclor suburban ca *Șoseaua* („Pe muzică de lăutari din Scaune”) :

„Frunză verde și-o lălea  
Ai, Elizo, la șosea,  
La Băneasa în pădure  
S-adunăm la fragi și mure...”

sau *Cișmegiu* pe „muzică de Ciuciu Lăutaru” :

„Frunză verde măr sălcu  
La grădină-n Cișmigiu,  
Două fete frumusele  
Mi-au furat mințele mele”.

Sînt însemnate ca apărute cîteva „nuvele” (*Eleonora, Un chiproco, Încă unul, Întreținutul, La Paris cu orice preț*), două fragmente de romane satirice (*Memoriile unui tartan, Negoitã*), o satirã socialã (*Un bal la Cãlãrași*). Urmãu sã mai aparã : *Care e cea mai culpabilã*, roman original, *Nebunul din Sorento*, nuvelã.

Romanul *Scarlat* (1875) e precar, cu un oarecare stil uscat de prozã analiticã. Ideea n-ar fi lipsitã de interes. O prințesã vãduvã și cu copil își schimbã cu perversitate amanții, ca un Don Juan feminin, pãrãsește pe Scarlat pentru un ofițer vițios, lãsîndu-l sã moarã la spital într-o lamentabilã depresiune, apoi trece în brațele unui proprietar, Manoil, care o surprinde la Veneția cu un baron ungar și-o îneacã cu gondolã, cu baron cu tot. Macedonski afirmã cã eroul romanului ar fi fost Scarlat Scurtu, autorul unei singure poezii publicate în revista literarã a Atheneului.

#### BIBLIOGRAFIE

- I. C. Fundescu, *Vocea Argeșului*, București, 1859 ; *Flori de cîmp*, București, Tip. C. A. Rosetti, 1864 ; *Poesii noi*, București, G. Ioanid, 1868 ; *Scarlat*, roman original, București, 1875 ; *Literatura popularã*, Broșura I, 1867 ; *Literatura popularã, Basme, orații, pãcãlituri și ghicitori*, București, Socec, 1875 ; București, H. Steinberg, 1897 ; De la Schey, *Hitrovo și Kotzebue*, București, 1890.
- G. Cãlinescu, I. C. Fundescu, în *Studii și cercetãri de istorie literarã și folclor*, 1960, nr. 3, p. 531—534.
- Ms. B. A. R. 5031 ; Act de moarte nr. 528, act de cãsãtorie, alte hîrtii (copii El. Piru) la I.I.L.F.

#### N. SCURTESCU

N. Scurtescu, odraslã de țãran, originar din Valea-Lungã, jud. Dîmbovița (n. 1844), fiu al lui Nicolae și al Adrianei, veni la București la 16 ani, abia știind sã citeascã, dãdu examenele de școalã primarã în doi ani, intrã în 1862 la Sf. Sava, sîfîși liceul și, în 1870, prin concurs, fu numit institutor la școala primarã din Schitu Mãgureanu, clasa III. A publicat versuri populare prin ziare sub pseudonimul Nițã Vintilã Stroe, articole și poezii, fãrã personalitate, prin revistele lui Hasdeu (*Ali*, bunãoarã, în *Columna lui Traian*, 1874) și dãdea o mînã de ajutor redacțional la *Ghimpele*. Locuia în Calea Belvedere, 63 (azi Plevnei), într-o odaie pãrînd prea mare, la etaj, avînd pat de fier, patru scaune de paie, cãrți grãmãdite pe masã dinaintea ferestrei ce rãspundea pe un vast balcon cu leandri înfloriți, vara. Alte cãrți, între

care și poeziile lui, erau risipite pe dușumea. Școala mutându-se în strada Sf. Ilie, își transferă și poetul locuința acolo, și prietenul său Iuliu I. Roșca contempla „umbra-i înaltă și slabă” zugrăvindu-se pe „ferestrele ce dau spre apa Dîmboviței”, la „rîndul al doilea”. „Văd încă pe acest N. Scurtescu — scrie N. Densușianu — în odăița rece și mizeră ce se afla pe locul unde se încheie în vale bulevardul Măgureanu, fără foc, cu haina groasă pe el, la masa de brad, scriind, slab și fiert de văpaia ofitei, cu niște mânuși ce fuseseră albe, rupte și înnegrite, pe care le pusese spre a nu-i îngheța degetele cînd ținea condeiul !” Probabil în căutare de aer mai curat, îl găsim în iulie 1875 pe „Pion”, în Pîngărați. În 1879 se internă la spitalul Colentina, unde murea în noaptea de 31 martie spre 1 aprilie, la orele trei dimineața.

Poeziile, în general erotice, apoi sociale, sînt fade, lipsite de imagini, nesemnînd cu nimic, de-abia ultimele puțin cu lirica eminesciană. Se indica poetului de „a propaga dreptatea, lumina, veritatea”. Cutare compoziție schița un îndemn la revolta agrară : „Țăranul rabdă, rabdă ; el rabdă peste fire ; Dar cînd răbdarea-și perde, — ferească Dumnezeu”. Scurtescu ura tiranii și în 1877 saluta ironic pe Don Carlos, pretendent la tronul Spaniei : „Te salutăm, măreț reprezentant al prea-cinstitei domnii absolute ! Bun venit printre noi, teribilă majestate a Spaniei!”. Încolo era spiritualist și reprobă arderea cadavrelor sub cuvînt că la trîmbița judecării nu ne-am mai putea găsi fiecare țărîna. S-a remarcat în dramă. Făcuse un *Despot*, plănuia un *Ștefan Rareș, Brutu și Tarciniu, Pîrvu banul Craiovei*. În ms. rămăsese partea întîia dintr-un roman istoric asupra lui Mihai, începuturi de nuvele (*Teofil și Masia, Un episod de la Plevna*, versuri dintr-o dramă *Moartea lui Caesar*. Prin reviste ar fi publicat o dramă : *Mireasa la mormînt*. Opera remarcabilă este *Rhea Silvia* (1873), întîia tragedie română de tip clasic (citise „cu multă dragoste pe dramaturgii clasici francezi — și îndeosebi pe Racine”).

*Act. I* : Rhea Silvia, ascunsă sub un nume străin, nutrește mereu răzbunarea împotriva lui Amuliu, răpitor al tronului tatălui ei Numitor și al vieții fiilor săi, Romulus și Remus. Regele însă o iubește. *Act. II* : Rhea se dezvăluie tatălui și amînîndoi încearcă să scape de la moarte pe hoțul de turme Remus pe care Amuliu îl trimite fratelui său Numitor, spre a-l măguli. În Remus, în care nu recunoaște încă pe fiul ei, Rhea vede o unealtă de răzbunare. Pentru același scop face scăpat și pe Romulus, care intrase în cetate spre a-și găsi fratele. Cînd însă află, greșit lămurită, că sînt fiii lui Faustus, cel care dăduse moartea pruncilor săi, începe să fie cuprinsă de ură împotriva-le. *Act. III* : Regele e furios că Numitor nu omoară pe hoț și, gelos, își închipuie că Silvia iubește pe osîndit. Silvia a aflat însă de la Faustus însuși cine sînt copiii și toți laolaltă conspiră împotriva lui Amuliu, care, în *Act. IV*, vine să le ceară socoteală. O vorbă imprudentă descoperă totul și conspiratorii sînt aruncați în temniță. *Act. V* : Amuliu s-ar purta totuși mai blînd, dacă Silvia i-ar răspunde cu dragoste, iar aceasta, înspăimîntată, e gata să se supună spre a-și scăpa fiii, cînd Romulus, care fugise, vine cu norodul răscolat și încheie domnia uzurpatorului.

Scutit de îndatorirea culorii locale, Scurtescu scoate treptat toate urmările din definiția eroilor, reprezentînd mai mult o pasiune decît un caracter. Amuliu e un iubitor de putere, un tiran năvălit la bătrînețe de slăbiciunea erotică. Neizbînda îl înveninează de două ori, ca bărbat și ca rege. Silvia e o mamă aprigă, care a pierdut



feminitatea, un fel de Andromacă ținută de o idee fixă. Gelozia sporită și totodată acoperită de viclenia omului politic, e definită în linii rezezi, energice :

„Eu înc-aș putea crede, — deși prin amăgire,  
Acele argumente, ce-mi spune-a ta vorbire.  
Dar ochiu-mi nu se-nșală la ceea ce-a văzut.  
Și inima-mi atinsă zadarnic n-a bătut.  
Cu bănuiala-mi însă să mergem mai înainte.  
Și când deplin vei ști-o, să vezi de am cuvinte.  
Cînd ea știe că viața acelu prădător  
De către noi e dată în mâini lui Numitor,  
Va căuta-n tot felul, prin orice viclenie,  
Supliciul și moartea să-i schimbe-n simpatie.  
Căta-va de-l iubește, să-l poată grația,  
Femeia n-are arme, dar poate dezarma.  
Pe Numitor cunoaștem, el e cam slab din fire  
Și trece foarte lesne la milă din cumplire.  
Și dacă-i adevărul cum Polemon mi-a spus,  
Că ea fiind acolo, să-l ierte-a și propus...  
Dar noi s-avem răbdare ca să vedem în fine,  
Să prindem, de se poate, și probe mai depline  
Ș-atuncea cînd prepusu-mi va fi adevărat,  
În crunta-mi gelozie voi fi neînduplecat”.

Numitor, fire molatică și sensibilă, căruia scrupulul onoarei îi slăbește puterea de a voi, învinovățit că se lasă înrîurit de alții, pune întrebări jignite :

„Și cine ? Mi-ai aduci chinuri. Ai bănueli. Dar cine,  
Aci amestec s-aibă un altu-afar’de mine?...  
Și cum ? de-a mea părere, ai crede s-am complici ?  
Ai zis cuvinte grele, — te rog să le explici !”

Pătrunderea psihologică a lui Scurtescu se vede în acea repede scenă în care, pierzîndu-și cumpătul, Numitor și Silvia scapă cuvintele instinctuale „fiu” și „fiică”, dezvăluind adevărul :

„Amuliu

Știu intrigile voastre, sînt prea bine țesute  
Și sufletele voastre destul de prefăcute.  
Complotul vostru însă stă în mîna mea acum,  
Vorbiți cît vă e poftă și-l apărați, oricum.  
Tot eu am și tîlharul — mi-e sigură izbînda —  
Momentul este-aproape ca să-i priviți osînda,  
Și locul : iată colo, am zis a-l spînzura.  
Ca să te crez, femeie, tu nu vei suspina.

Silvia (cu disperare)

E fiul meu, iertare !...

### Numitore

Dar ce faci. fiica mea?...

### Amuliu (cu spaimă)

Voi! Ce-ați zis? Ce-ați zis? Rude? Nouă descoperire  
Ce-mi vine fără veste cu-a lor mărturisire!  
A! Taină infernală. complot îngrozitor.  
La care gândind numai mă scutur. mă-nfior!  
Ce fel? Este posibil ăst lucru ca să fie.  
Ca morții încă o dată în lume să revie?  
Atunci, sînteți în viață și contra-mi complotați.  
Ca demoni din'ntuneric. perfizi și blăstămați!"

Dialogul este nervos, fără vorbăria și diminutivele lui Alecsandri. Tragedia lui Scurtescu suferă totuși de uscăciune cărturărească și de prea multă convenție clasică. Racine răscumpără aceleași viții prin marea poezie. La Scurtescu găsim un singur accent poetic remarcabil, visul lui Romulus, care îi va păstra numele în antologii :

„Visam că mă suisem pe muntele Aventin  
Părea o zi superbă pe-un orizont senin.  
Pornind spre pămînt brațul. luai într-a mea mîină  
Din coasta-acelui munte, un pumn plin de țărîină  
Și-o aruncaî în spațiu, dar praful se făcu  
Un stol întins de vulturi și spațiul umplu,  
Iar eu priveam la dînșii și — spre a mea mirare —  
Vedeam cum al lor număr creștea făr de-ncetare  
Și mai tot orizontul, oricît era de-ntins.  
De-acele falnici păsări părea a fi cuprins.  
Văzui că-n orice parte prin zbor se răspîndiră.  
Mai mult cu-ale lor aripi pămîntul adumbriră.  
Se repezea-n tot locul, se zvîrcoala în zbor.  
Încît am lăsat somnul prin strigătele lor”.

Poemul dramatic *Despot-vodă* este uscat și fără sevă lingvistică, totuși căderile cortinei și încercările de studiu psihologic sînt interesante. Îndeosebi dramatică apare fățărnicia simplă a lui Moțoc și a boierilor, văzuți cu o atitudine într-un act și alta în cel următor, cu cea mai spontană versalitate.

### BIBLIOGRAFIE

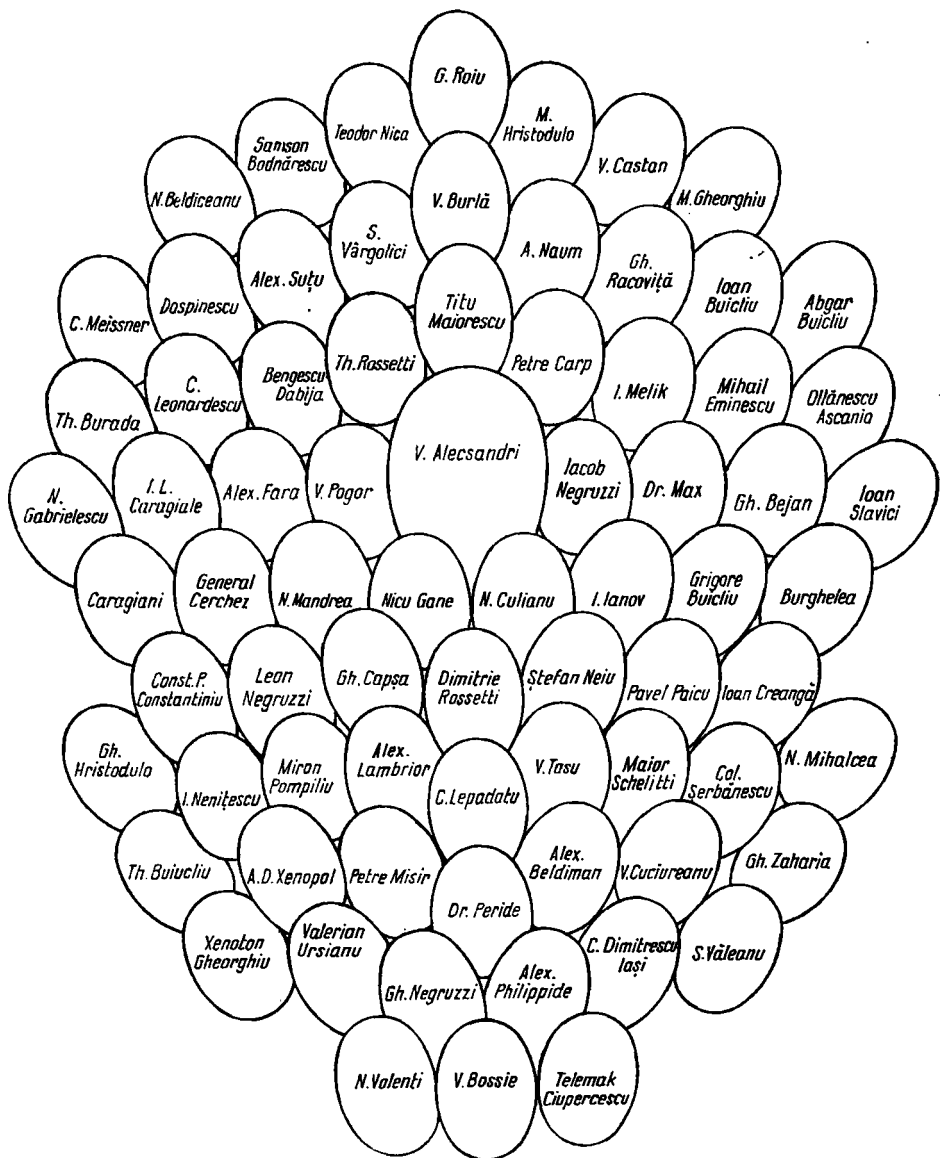
- N. Scurtescu. *Rhea Silvia*. București. 1873 : *Despot-vodă*, în *Revista contemporană*, 1875. nr. 2—3 : *Rhea Silvia. Despot-vodă*. București. 1877 : ediție curentă din *Rhea Silvia*. în B. p. t.. nr. 704 : *Poezii 1867—1876*. București. 1877.
- N. Țincu. *Niculăe Scurtescu (biografie)*, în *Revista nouă*, V, 1892. nr. 11—12 : Iuliu Roșca. *Niculăe V. Scurtescu. portret literar*. în *Revista literară*, 1896. XVII, p. XXI (Declarații a dr. C. I. Istrati) : G. Călinescu. *Material documentar*. în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*. X. 1961, nr. 3, p. 531—532.

## „JUNIMEA” ȘI CONVORBIRI LITERARE

„Junimea” a fost o asociație liberă fondată pe comunitatea de idei a unor tineri dornici de a da un alt curs culturii românești sub guvernarea democratică a lui Alexandru Ion Cuza. Sub lozinca „entre qui veut, reste qui peut”, inițiatorii, în 1863, sînt Iacob Negruzzi, de 20 de ani, doctor în drept de la Heidelberg, Titu Maiorescu, de 23 de ani, doctor în filozofie de la Giessen, Petre Carp de 26 de ani, doctor în drept de la Bonn, Theodor Rosetti, de 26 de ani, doctor în drept de la Berlin și Vasile Pogor, de 30 de ani, doctor în drept de la Paris.

Programul politic al asociației (majoritatea întemeietorilor constituiau aripa stîngă a partidului conservator) va fi subordonat celui cultural, teoretizat de Titu Maiorescu. „«Junimea» din Iași, scrie acesta în 1890, a fost... o adunare privată de iubitori ai literaturii și ai științei, de iubitori sinceri. Din întîmplare, cei dintîi membri ai ei s-au găsit a fi înzestrați cu cunoștințe destul de felurite, fiecare după studiile și după gusturile sale, încît să se poată completa unii pe alții și totodată să se poată înțelege. Discuțiile cele mai animate, însă fără nici un amestec de interese personale, i-au apropiat și i-au împrietenit, atrăgînd încetul cu încetul pe mulți alții, a căror dispoziție de spirit îi făcea accesibili la asemenea cercetări adeseori abstracte. În primii ani ai acelor întruniri intime s-a urmărit cu stăruință citirea mai tuturor operelor literaturii române de pîn-atunci, bune-rele cum erau, și pe temeiul unor asemenea cetiri se iscau discuțiile : observări critice, încercări de stabilire a unui teren comun de înțelegere, teorii conduse la extrem și apoi limitate spre o aplicare mai firească, expuneri științifice despre estetică, despre limbă, despre scriere, despre multe alte obiecte ale gîndirii omenești — căci științele se înrudesesc — *de omnibus rebus et quibusdam aliis*, totdeauna libere, adeseori îndrăznețe, de regulă vesele, niciodată personale, sau meschine, sau înveninate. Și se formase astfel o atmosferă de preocupări curat intelectuale, care fără voie și pe nesimțite ajunsese a stăpîni pe toți, așa încît orele petrecute o dată pe săptămîină la „Junimea” stăteau în cel mai mare contrast cu viața de toate zilele, erau o lume aparte, un vis al inteligenței libere, înălțat deasupra trivialităților reale. Și așa de intensiv și așa de puternic lucra această atmosferă asupra celor ce o respirau, încît forma ea însăși o legătură între ei și-i armoniza pe toți pentru timpul cît dura, pe unii pentru toată viața lor”.

„Cele mai disparate spirite s-au putut întîlni și s-au putut însufleți în acest contact : veselul voltairian Pogor cu sistematicul politic Carp, melancolicul Teodor Rosetti cu (pe atunci) humoristicul Iacob Negruzzi, scriitorul acestor rînduri cu militarul autodidact M. Cerchez, traducătorul lui Heine, N. Schelitti, cu franțuzitul





Tabloul Societății Literare „Junimea” din Iași, 1882/1883.

M. Korné, închisul estetic Burghelu cu vîrtosul glumeț Creangă, juristul Mandrea cu hazliul Paicu, agerul și recele Buicliu cu sentimentalul Gane, spaniolul Vîrgolici cu obscurul german Bodnărescu, horațianul Ollănescu-Ascanio cu liricul ofițer Șerbănescu, tăcutul Tasu cu vorbărețul Ianov, viul cugetător Conta cu poligraful Xenopol, exactul Melic cu „volintirul” Chibici, amarul critic Panu cu blîndul Lambrior, anecdotistul Caraiani cu teoreticul Missir, bunul „papa” Culianu cu epigramaticul Cuza, izbucnitorul Philippide „Hurul” cu blajinul Miron Pompiliu, supergingașul Volenti cu filologul Burlă, popularul Slavici cu rafinatul Naum, înaltul visător Eminescu cu nemilosul observator Caragiale, și alții și alții în umbră și penumbră, iar din cînd în cînd în mijlocul lor întineritul Vasile Alecsandri cu farmecul povestirilor lui.”

Întîia formă de manifestare publică a „Junimii” au fost „prelecțiunile” populare începute în februarie 1864 și continuate vreme de 17 ani, pînă în 1881, de conținut variat între 1864—1874, ciclic pînă în 1874 și referitoare la cultura și istoria națională mai departe.

La 1 martie 1867, din inițiativa lui Iacob Negruzzi și în redacția lui, pe care o va păstra timp de 27 de ani, apare la Iași revista *Convorbiri literare*, bilunar pînă în 1885 și lunar după această dată, la București. Într-un cuvînt *Către cititori*, apărut în nr. 12 al revistei, la 1 aprilie 1893, Iacob Negruzzi își pregătește retragerea, pe care o va preda peste trei ani unui comitet : „Fără un moment de întrerupere, scria el, foaia noastră a apărut timp de 26 de ani : 18 ani la Iași, și acum s-au împlinit alți opt ani de cînd ea se publică la București. . . Autorii de valoare din orice țară ori provincie locuită de români au colaborat la această revistă, începînd cu bărbații care făceau parte din generația de la 1834 și mai ales din aceea de la 1848, bărbați care au contribuit puternic la regenerarea noastră națională. Pe toți aceștia i-am văzut stingîndu-se unul cîte unul, și partea cea mare a lucrării noastre a fost făcută de generația de la 1866, care, mai ales, contribuie în zilele noastre la organizarea și consolidarea statului, precum și la conducerea mișcării intelectuale a poporului. . .”

Doctrina literară a „Junimii” va fi formulată în chip exclusiv de Titu Maiorescu în perioada 1867—1893, iar de la această dată de elevii săi alcătuiți într-un comitet compus pînă la 1900 din Teohari Antonescu, I. Al. Brătescu-Voinești, Mihail Dragomirescu, D. Evolceanu, I. S. Floru, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, I. Al. Rădulescu-Pogoneanu și François Robin, iar din 1900 pînă în 1903 completat cu Gr. Antipa, I. N. Bazilescu, I. Bogdan, L. Mrazec, A. Naum, D. Onciul, Șt. Orășanu, E. Pangratti, I. Paul, A. Philippide, C. Litzica, S. Mehedinți, P. Missir, D. Bungețianu, M. Seulescu, D. Voinov și N. Volenti. Din 1903 pînă în 1907 direcția o are Ion Bogdan, din 1907 pînă în 1921 Simion Mehedinți, din 1921 pînă în 1938 Al. Tzigara-Samurçaș, iar din 1939 pînă în 1944, cînd încetează, I. E. Torouțiu.

Etapa literară esențială este cea dintre 1867—1893. Fundamental este spiritul critic, așa-numitul criticism, caracterizat prin respectul adevărului, disocierea valorilor și adaptarea ideilor la realități și posibilități. Limba artificială, falsa erudiție și pedantismul, lipsa de gust sînt permanent semnalate și ironizate de membrii „Junimii”, care cultivă zeflemeaua și țin un dosar de enormități, un adevărat sottisier. Junimiștii își dau porecle pitorești individuale sau colective. Iacob Negruzzi e „sacul cu minciuni”, Caragiani „binehrănitul”, Lambrior, Tasu și Panu alcătuiesc grupul celor „trei români”, sensibili la problemele naționale. Asistența pasivă, condusă de matematicianul Culianu, constituie „caracuda”. Carp se adresează celor mai vechi cu apelativul : gogomanilor ! Pogor participă la ședințe zgomotos, aruncînd perne de pe canapea, în favoarea veseliei, cu sloganul de „anecdota primează !” Gluma nereu-

șită e însă sancționată cu exclamația „faul !” sau „prost ți Paicu ; afară Paicu !; să tacă 5 minute !” Anecdotiști gustați sînt la „Junimea” Caragiani și Creangă, mai ales cu anecdote „pe ulița scurtă”, deși acestea fac să roșească pe „pudicul” Naum, stîrnind în schimb delirul lui Pogor.

## BIBLIOGRAFIE

George Panu, *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, I—II, București, Adevărul, 1908, 1910 ; Iacob Negruzzi, *Amintiri din „Junimea”*, București, *Viața românească*, 1921 ; [I. Negruzzi] *Dicționarul „Junimei”*, în *Conv. lit.*, XLII, 1908, p. 6—8 ; VI, 1924, p. 123—125, 229—231, 306—308, 387—388, 460—461, 623—624, 686—687, 780—781, 682—683, 952—953 ; LVII 1925, p. 52—53, 129—131, 200—201, 297—298, 366—368, 452—454, 565—567, 699—700, 778—779, 59—860, 863 bis, 64 bis ; C. Meissner, *Amintiri*, în *Conv. lit.*, XLIV, 1910, p. 131—139 ; *Amintiri de la „Junimea”*, în *Conv. lit.*, LXVI, 1933, p. 144—151 ; Ioan Slavici, *Amintiri. Eminescu, Creangă, Caragiale, Coșbuc, Măiorescu*, București, Cultura națională, 1924 ; Benedict Kanner, *Junimea de Jassy son influence sur le mouvement intellectuel en Roumanie*, Paris, Bouvelot-Jouve ; C. Săteanu, *Aniversările „Junimii”*. *Din arhiva lui Iacob Negruzzi*, în *Adev. lit. și art.*, nr. 599, din 20 mai 1932 ; C. Săteanu, *Poreclele junimiștilor*, în *Adev. lit. și art.*, nr. 600, din 5 iunie 1932 ; C. Săteanu, *Figuri din „Junimea”*, Buc., 1936 ; *Comemorarea „Junimii” la Iași, mai 1936. Iași 1937* ; M. Stnzianu, *Convorbiri literare. Indice bibliografic 1867—1937*. Buc., 1937 ; I. E. Toroușiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, I—VI, București, Bucovina, I, 1931 ; II—III, 1932 ; IV, 1933 ; V, 1934 ; VI, 1939 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, F.R.P.L.A., 1941 ; E. Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste*, Casa Școalelor, 1943 ; Tudor Vianu, *Junimea. În Istoria literaturii române moderne*, I, București, Casa școalelor, 1944 ; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX, 1960, nr. 4, p. 763—764 ; Z. Ornea, *Junimismul*, EPL, 1966 ; Rodica Florea, *Convorbiri literare, 1867—1894*, în *Reviste literare românești din secolul al XIX-lea. Contribuții monografice*, sub îngrijirea și cu un cuvînt înainte, de Paul Cornea, București, Minerva, 1970, p. 161—263 ; Dan Mănuță, *Scritori Junimiști. Iași, Junimea*, 1971.

## POEZII

### ANTON NAUM

Cel mai în vîrstă dintre poeții „Junimii”, Anton Naum, aromân de origine, născut la 17 ianuarie 1829 în mahalaua Calicilor din Iași, va debuta tîrziu în literatură după 43 de ani, exercitîndu-se paralel în traduceri „dans le goût ancien”, după formula André Chénier. Urmase facultatea de litere pînă la 31 de ani la Paris și era profesor secundar, academician la 64 de ani, profesor universitar de limba și



Anton Naum. Portret de maturitate.

literatura franceză la 68 de ani, urmînd lui Ștefan Vîrgolici, pînă la 79 de ani, mort aproape nonagenar la 27 august 1917.

Modelul favorit al lui Anton Naum este clasic. A tradus *Arta poetică* a lui Boileau, și din La Fontaine, dar și din Lamartine, Musset, Hugo, Gautier. În *Aegri somnia* (1876) temele sînt livrești, poemul titular exploatînd motivul *fortuna labilis*, fără patos, mai de grabă epicureic, cu o anume eleganță a descrierilor de peisaj interior sau exterior (pe aripile unui demon, poetul se închipuie străbătînd Italia, Egiptul, Palestina, Caucazul, Germania, Spania, Polonia). Visul are loc în decor sărbătoresc :

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

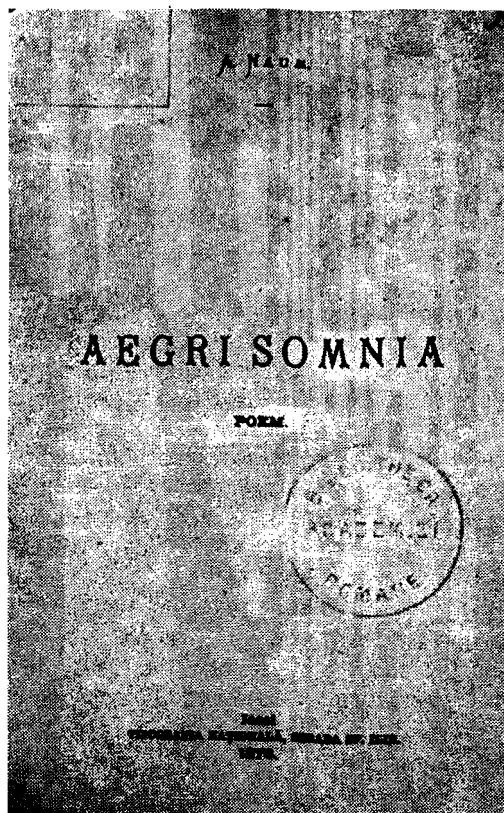
Lipsește fantazia luxuriantă a lui Eminescu din *Memento mori*, interesant e însă că și Anton Naum e preocupat de mitologia nordică, de Valhala și Odin.

*Povestea vulpei* (1902), epopee eroi-comică, adaptează *Reinecke Fuchs* de Goethe la moravurile locale, travestind personaje politice con-

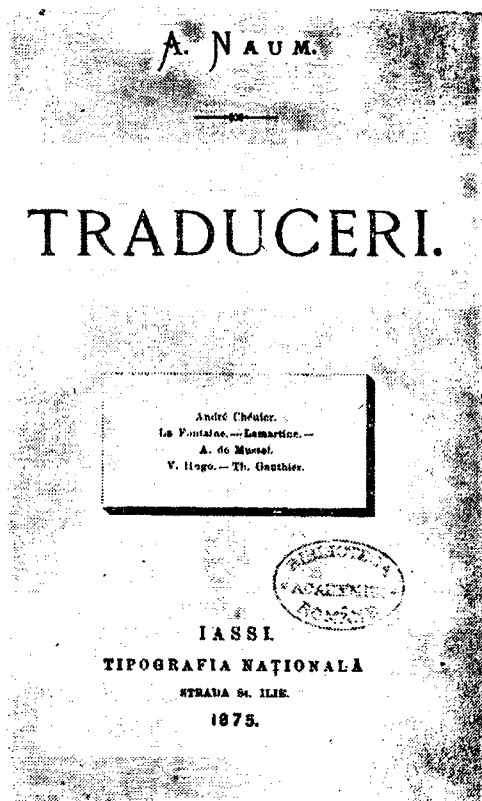
temporane. Jîgoreanu (Vulpea) care trimite pe ursul Brunius la Țibano închipuie pe Ion Brătianu înverșunat împotriva lui P. P. Carp. Bucureștii apar ca Bestiopoli, Jîgora e Florica, Parlamentul e Scăfîrlia. Jîgoreanu are privire diabolică, „rîsul infernal și cinic, tonul batjocoritor” și o „crîncenă rînjire”. Satira e îndreptată așadar deopotrivă în contra liberalilor și conservatorilor, cu generalizări din *Scrisoarea III* de Eminescu, într-un amestec grotesc de epitete comic sarcastice :

„Mitocanii strînși la pungă și fricoasa burghezime,  
Moliile din bugete, sinecurii somnoroși,  
Leneșii inamovibili și tribunii zgomotoși,  
Curtezanii, delicații, mirliflorii, susținuții,  
Îndrăgiții de babane, din conștiință căzuții,  
Găgăuții, sclifosiții, blîbfiții și gușații  
Ogîrșiții din natură, fonții, toți degenerații”.





Pagină de titlu.



Pagină de titlu.

#### BIBLIOGRAFIE

- Anton Naum, *Traduceri*, Iași, 1875; *Aegri somnia*, poem, Iași, 1876; *Versuri 1878 — 1890*, Iași, 1890; *Cuvînt de primire* (la Academie). București, 1894; *Povestea vulpei*, epopée eroi-comică, București, Sococ, 1902.
- N. Iorga, *Anton Naum*, în *Oameni cari au fost*, II; M. Morariu, *Povestea vulpii de Anton Naum și Reinecke Fuchs de Goethe*, în *Calendarul Minervei pe 1926*, București, Cartea românească; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX, 1960, nr. 4, p. 760.

#### VASILE POGOR

Mefistofelul „Junimii”, „nătîngul” de Pogor, care rîdea de-i săreau „dinții cei noi din gură” și-i plesnea cămașa, e mai mult amfitrionul și animatorul grupării, literat amator. S-a născut în Iași, la 20 august 1834, ca fiu al comisului Vasile Pogor, traducătorul *Henriadei* lui Voltaire. Studiază la Institutul francez al lui Malgouverné pînă la vîrsta de 16 ani, cînd pleacă la Paris, unde urmează dreptul. Întors în țară

doctor, va fi de la 24 de ani magistrat, prim-președinte al Curții de apel la 36 de ani, deputat, vice-președinte al Camerei, primar al Iașului la 47 de ani, director al Creditului urban, om risipitor, punînd la cale planuri niciodată îndeplinite, veșnic hărțuit de creditori. A murit septuagenar la 20 martie 1906, retras la via sa din Bucium de lîngă Iași.

Gustul lui Pogor era clasic, citea pe Homer (Într-un an *Iliada* și în alt an *Odiseea*) și pe Horațiu, dar și pe Hugo, Gautier, Baudelaire, Sully-Prudhomme, motiv pentru care i se zicea „biblioteca contemporană” a Iașului. Se interesa de literatură, istorie și filozofie și la „Junimea” a făcut prelecțiuni despre înnrîurirea ideilor revoluției franceze, despre arta la poporul elen, dramele lui Shakespeare, evoluționismul lui Buckle, budism (după Burnouf). Era voltairian, liber cugetător, pozitivist, sceptic, malițios, spirit modern, deschis noutăților, ceea ce explică traducerile sale, primele la noi, din Baudelaire (*Don Juan în infern* și *Țiganiii călători*, în 1870). Avea curajul să talmăcească în românește, împreună cu Nicolae Skelitti, încă din 1862, prima parte din *Faust*.

În compunerile personale (a publicat 9 poezii originale între 1867—1873) deplînge, ca și tatăl său, caducitatea lucrurilor omenești și regretă timpul „pe cînd era nobleță” (*Pastelul unei marchize*). Se lasă atins de aripa melancoliei într-un comentariu (Pogor era și pictor) la celebra gravură a gravurii lui Albrecht Dürer :

„O, Dürer, într-o pagină așa de mari tristeți,  
Un ocean de chinuri în cadru așa restrîns !  
Spune de ce-ntunericul prin mînele istețe  
Cu liliacul negru chiar soarele a stîns ?”

Pagină de titlu.

Pagină de titlu.

# F a u s t.

Tragedie de Goethe.

TRADUSĂ DE

V. Pogor și N. Skelitti.



J A Ș I I.

Tipografia lui Adolf Hermann, Podul-vechi.

1888.

# POESII

DE

COLONELUL NICOLAI SKELITTI

EDIȚIA ÎNTĂIA

EDITURA GEORGEI CAȚAFANU  
BERLA D  
1888

Vasile Pogor. Portret de tinerețe.



Poezia *Un bal*, dacă a lui e inițiala cu care e semnată, P., notează cu umor non-șalanța, indolența specifică a lui Vasile Pogor, asemănătoare cu a lui Alecsandri :

„Simt o mare fericire de-a sta singur în tăcere,  
Deși stricta convenință mă silește-a fi la bal,  
Căci sînt leneș din natură și mă legăn cu plăcere  
Într-o dulce somnolență pe al visurilor val.

Ce noroc că-n astă seară n-am pus frac, n-am pus focoare  
Ci mă-ntind în libertate pe-un divan neprețuit  
Sau mă primblu fără grijă să calc damele pe poale  
Ori să rup vreo dantelă c-un călcîi nesocotit”.

Aceste puține versuri ne fac să regretăm că proiectele literare rămase printre hîrțile lui Vasile Pogor n-au fost realizate.

#### BIBLIOGRAFIE

Goethe, *Faust*, trad. V. Pogor și N. Skelitty. Iași, Berman, 1862.

V. A. Urechia, *Legea maximului și limba românească la Iași* (d. Vasile Pogor), în *Vieța*, I, 1894, nr. 27; Ana Conta-Kernbach, *Boabe de mărgean*, *Vieța românească*, Iași, 1922;



Nicolae Skelitti.

V. I. Cataramă, *Vasile Pogor, schiță biografică*, în *Ad. lit. și artistic*, nr. 911, din 22 mai 1938, p. 9. (studiu amplificat : Iași, 1943); C. Săteanu, *Centenarul lui Vasile Pogor, ibid.*, nr. 665, din 3 sept. 1933; Același, *Contribuții biografice, ibid.*, nr. 915, din 19 iunie 1938; Același, *Din farsele spirituale ale junimistului V. Pogor, ibid.*, nr. 897, din 13 februarie 1938; G. Călinescu, *Material documentar, în Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1959, nr. 3—4, p. 695—707.

### NICOLAE SKELITTI

Colaboratorul lui Vasile Pogor, colonelul Nicolae Skelitti, născut la 12 august 1835, mort la Viena de o boală de creier la 20 iunie 1872, își făcuse studiile la Potsdam și Berlin, ceea ce explică interesul său pentru literatura germană. A tradus *Werther* de Goethe, *Regele din Thule* și *Craiu codrului*, din Schiller *Pescarul*, din Uhland *Blestemul bardului*, din Heine *Grenadirii*, din Herwegh, Claudius, Zedlitz, Prutz. *Dedicațiunea lui Ossian* și

*La muza lui Alecsandri* indică alte orientări ale poetului, facil reflexiv în *Nimic* :

„Sînt nemicuri toate-n lume,  
Toate la neant conduc,  
Orice fapte, orice nume  
La nimica se reduc !”

Restul poeziilor culegerii postume din 1888 sînt compuneri extravagante, în genul „amintirilor” de album :

„Cîte stele-s semădate  
Și în ceruri sus lucesc  
Toate sînt amorezate  
Și-ntre ele se iubesc.

Am surprins eu într-o noapte  
O steluță ș-un steloi  
După multe dulce șoapte  
Sărutîndu-se amîndoi”.

### BIBLIOGRAFIE

*Poezii*, de colonelul Nicolai Skelitti, Birlad, George Cațașani, 1888.  
Iacob Negruzzi, *Neculai Skelitti*, în *Conv. lit.*, VI, 1872—1873, p. 168—172; G. Călinescu, *Skelitti*, în *Contemporanul*, nr. 18, din 9 mai 1958, p. 3.

## THEODOR ȘERBĂNESCU

Un succes neașteptat în epocă au avut poeziile colonelului Theodor Șerbănescu, născut în Tecuci la 24 decembrie 1839 și mort în Brăila la 2 iulie 1901. Maioreșcu însuși găsea în ele (Șerbănescu a publicat între 1867 și 1892, în *Convorbiri literare*, 69 de poezii originale) „între cele mai plăcute produceri ale literaturii române”. Înrudirea cu Ion Petrovici explică atenția acordată de E. Lovinescu și N. Cartoian (prima ediție apare postum, în 1902, sub îngrijirea lui T. G. Djuvara). Poetul, vestit Don Juan pe vremuri, moșier, adresa soției, din diverse garnizoane, misive înflăcărat neserioase („Un dor cumplit de tine îmi arde sufletul...” ; ...mă simt că am să înnnebunesc, de vei mai întârzia, căci mi-e dor, mi-e dor, mi-e dor...”), versificând pretinsele chinuri sentimentale în stil bombastic :

„O durere infernală  
Vai ! consumă viața mea  
Suferința-mi e mortală  
Și nu-i chip să scap de ea.

În durerea mea păgînă  
De-aș putea o clipă, eu  
Aș lua pămîntu-n mînă  
Ș-aș zvrîli în Dumnezeu”.

Emulul lui Skelitti cunoștea și el pe Heine, Alfred de Musset și Ada Negri, din care a tradus. De la germani vine indiscutabil un aer de Weltschmerz :

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

Pagină de titlu.

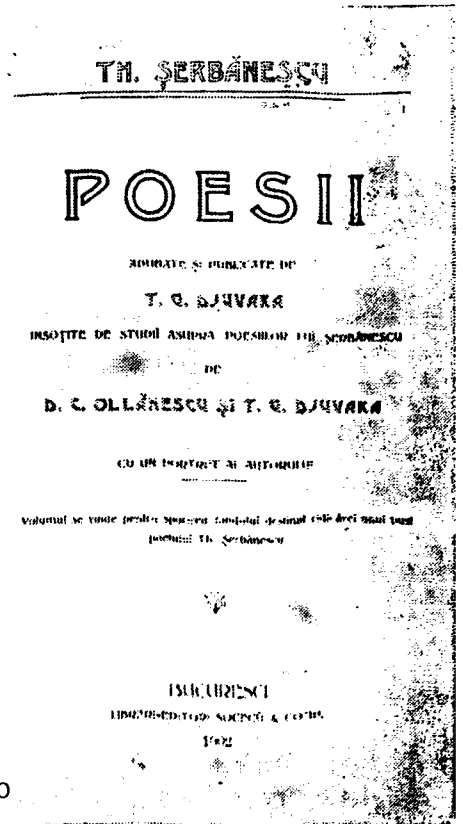
Însă meditațiile lui Theodor Șerbănescu nu depășesc perimetrul domestic, banal :

„Tristă-i viața fără soare !  
Toamna veșted-a sosit...  
Iarna-mi calcă, simt, pe gît  
Cu șoșonii în picioare”.

Alecsandri din *Ostașii noștri* e recunoscutibil în poeziile patriotice :

„Tunul tună, bomba zboară,  
Bravi cu miile dispar,  
Iar colo, în biata țară,  
Văduvele plîng amar !”

Muzica lui G. Cavadia a prelungit vitalitatea în vulg a romanțelor lui Theodor Șerbănescu pe tema vremelniceii lucrurilor omenești :





Col. Theodor Șerbănescu. Portret de maturitate.

„Unde ești?... Unde ești?  
În zadar în larga lume  
Caut să te mai gășesc,  
Tu l-al cărei dulce nume,  
Și azi încă-ngălbenesc!  
Dacă tu tot mai trăiești —  
Unde ești?... Unde ești?”

Concepînd iubirea în sfera pur senzuală, poetul nu dorea nemurirea, de teamă de a nu-și perpetua chinul dragostei.

#### BIBLIOGRAFIE

Th. Șerbănescu, *Poezii adunate de T. G. Djuvara*, București, Socec, 1902; *Strofe alese*, ed. E. Lovinescu, București, Casa școalelor, 1927; *Poezii*, comentate de I. Petrovici și N. Cartoian, Craiova, Scrisul românesc.

T. G. Djuvara, *Poezia lui Th. Șerbănescu cu scrisori și poezii inedite* (conferință), în *Conv. lit.*, XXXVI, 1902, p. 449—473, 522—545; G. Bogdan-Duică, *Notiță despre T. Șerbănescu*, ibidem, XXXVIII, 1904,

p. 1151—1152; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX, 1960, nr. 4, p. 751.

#### M. GREGORIADY DE BONACHI

Din Șerbănești-Tecuci era Mihai Gregoriady de Bonachi (1841—1897), fiul unui negustor din Smirna, avocat și președinte al Curții de Apel din București, cu studii germane de la Dresda și Berlin. A publicat între 1868 și 1892 cincizeci de poezii în „Convorbiri literare”, adunate în volum în 1890, și traduceri din Anacreon și Apuleius (*Psihé*).

Poeziile lui Mihai Gregoriady de Bonachi clasicizează în stilul Alecsandri—Eminescu, cu reminiscențe anacreontice. Traducerile din Anacreon reactualizează stilul Asachi—lancu Văcărescu printr-o fericită interpretare a motivului *Amor udat de ploaie*, tratat, între alții, de Grécourt, cît și prin corecta transpunere a tripticului Eros, Bachus, Roza :

„Voiesc să cînt atrizii  
Voiesc să cînt pe Kadmos :  
Dar lira-mi pe-a ei strune,  
Numai de-amor răsună.

Pămîntul negru suga,  
Sug arborii pămîntul  
Și marea soarbe rîuri,  
Iar soarele bea marea

Și luna bea din soare,  
De ce mă cerți amice  
Cînd deci și eu beau vinul.

Roza-i floarea primăverii,  
Roza zei înveselește,  
Roza-n pletele-i de aur  
Pune firul Cythereei”.

## B I B L I O G R A F I E

- Mihai Gregoriady de Bonachi, *Poezii*, București, Ig. Haimann, 1890 (Im. Galați) ;  
*Anacreontos meli*, text bilingv, Galați, 1889;  
G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, X, 1961,  
nr. 3, p. 532—533.

## D. PETRINO

Un aleksandrinian este bucovineanul Dimitrie Petrino (născut la Rujnița în 1838, mort în Spitalul Brîncovenesc din București la 29 aprilie 1878), fiul lui Petrache Petrino și al Eufrosinei Hurmuzachi. Primind o moștenire neașteptată de la un unchi dinspre tată, „contele” Petrovici de Armis, un aventurier levantin, Dimitrie Petrino începe la 21 ani o viață de plăceri, hoinărind prin Italia și Germania. La 25 ani Iacob Negruzzi îl întâlnește ca „bummler”, chefliu, la Berlin și la aceeași vîrstă, în Iași, interesat de cursele de cai. Doi ani mai tîrziu era dorobanț la Botoșani, unde, îndrăgostit de fiica baronului Buchental, fugi și se căsătorii cu ea la Odesa, fără voia părinților. Victoria muri la 8 septembrie 1867, declanșînd instinctul poetic al lui Petrino, care-i dedică îndată volumul *Flori de mormînt*. Se silea în 1869 să atragă atenția lui Maiorescu, publicînd broșura *Puține cuvinte despre coruperea limbei române în Bucovina* și făcînd abonamente la *Convorbiri literare*. Într-adevăr, Maiorescu aproba multe poezii ale lui din volumul *Lumini și umbre* (1870) cu „gut”. Revista nu-l acceptă decît între 1874—1875 cu șapte poezii, ceea ce-l determină totuși să părăsească provincia și să se instaleze la Iași, numit la 1 iulie 1875 de Maiorescu director la Biblioteca centrală în locul lui Eminescu, trecut revizor școlar. Petrino are nedelicatetea să dea pe Eminescu în judecată pentru sustragere de cărți, cauzînd ironiile poetului din *Petri-Notae* și *Le baron de Trois étoiles* :

„Armeano-grec, lingău cu două fețe  
Îți ad-aminte ce aveai în straiți  
Cînd pietre numărai la noi în piețe.  
Mă-ntreb în sine-mi unde este slava ?  
S-au dus cu totul vechile învățuri ?  
Deodată văd naintea mea pe jățuri  
Neamul lui Petcu ot Udrinaglava.



Dimitrie Petrino. Portret de tinerețe.

Moruzi-bei fiind în bune toane  
La curtea sa chemă voios bacalul  
Și-n loc de-a-și pune-n rang, cum vruse — calul  
Ți-au boierit pe bunul tău, baroane".

Deși era fizic și surd, incapabil, după Eminescu, pentru însărcinări publice, Petrino suplini din noiembrie 1876 până în februarie 1877 la catedra de literatura română a Facultății de litere pe Andrei Vizanti, lingușind pe Kogălniceanu și Alecsandri, fără să poată înlocui pe titular. Alcoolul și femeile îi scurtară viața la 40 de ani, cu puțin înainte de începerea războiului de independență.

Influența *Lăcrămișoarelor* lui Vasile Alecsandri, a *Steluței*, se observă numai de cînd în *Flori de mormînt*. „Copila bălăioară”, Victoria, a lăsat pe poet „zdrobit” :

„Te-ai dus precum se duce martirul de pe lume,  
Ca fulgerul ce moare, ce moare reînviat,  
Ca valul care lasă, cînd trece, albe spume,  
Tu ai lăsat în urmă-ți un suvenir nestins”.

Accentele alecsandrinieni se recunosc, de asemenea, în cîntarea suferinții pentru aspirarea străină în *Lumini și umbre* :

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

*Raul* (1875), poem în două cînturi dedicat lui Vasile Alecsandri, „Poet-Rege”, nu-i decît, cum observa chiar Eminescu, localizarea poemului lui Alfred de Musset *Rolla* (1833). Suferind de răul veacului și afișînd disprețul legilor și al credinței (Dors-tu content? întreba Musset pe Voltaire, instauratorul cultului rațiunii), Raul abuzează în „sala desfrînării” de inocența Mariei, o fată de cincisprezece ani, silită de mama ei să se vîndă. Cuprins de regret pentru fapta sa, tînărul vrea s-o ia de nevastă, prea tîrziu, căci victima se otrăvește determinîndu-l și pe el să se înjunghie cu pumnalul, după ce-și regăsise puritatea sufletească.

Eminescu găsea bună poezia în trei cînturi de inspirație alecsandriană *La gura sobei* (1876), nu se putea abține să nu ironizeze totuși maniera într-o versiune fragmentară la *Scrisoarea II* :

„Ș-am lăsat să doarmă-n colbul sfinților cronici  
Pe strălucitul Ștefan și pe viteazul Mihai  
Nu-l așezai pe cel de-ntîi l-a cuptorului gură...”



# LUMINE ȘI UMBRE.

Culegere

de

POESIILE

de

D. Petrino.

Cernăuți 1870.

Tipărit în J. Buculescu & Comp.

Poema narează despre eliberarea din robie tătărească a căpitanului Negrea, de a cărei fiică, Maria, se îndrăgostește fiul hanului, făcut apoi pîrcălab.

*Legenda nurului* (1877), dedicată doamnei Elena Mîrzescu (alte poezii ale lui D. Petrino sînt dedicate contesei E\*\*\* P\*\*\*, doamnei C.R.B.) ar fi fost îndreptată, în fine, împotriva lui Alecsandri, cu care Petrino se stricase. Eminescu o lua ca țintă în *Scrisoarea II*:

„Căci și noi avem pe aicia soiul cel burtos de barzi,  
Ce încearcă prin poeme să devină cumularzi,  
Închinînd ale lor versuri la boieri și la cucoane  
Sînt cîntați prin cafenele și fac sgomot în saloane;  
Ipokrene li-i Parizul. — Pe Musset, pe alții pradă  
Și cu versuri rău traduse tu îi vezi făcînd paradă,  
Cărarușile vieții pentru tonți fiind înguste,  
Ei încearcă să le treacă prin protecție de fuste  
Dedicînd broșuri la dame, a căror bărbați se speră  
C-ajungînd cîndva miniștri, le-ar deschide carieră”.

(variantă în *Opere II*, ed. Perpessicius, 1943).

Dar la moarte Eminescu scria totuși despre Petrino, apreciindu-i *Florile de mormînt*: „Talent a avut, poet era!”

Pagină de titlu.

## BIBLIOGRAFIE

- D. Petrino, *Flori de mormînt*, R. Echardt, 1867; *Lumini și umbre*, 1870; *Raul*, 1875; *La gura sobei*, Iași, 1876; *Poeme*, Iași, Șaraga.
- M. Eminescu, *D. Petrino* (necrolog), în *Timpu*, III, 97 din 4 mai 1878; G. Sion, *Suvenire despre poetul D. Petrino*, în *Revista nouă*, IV, 1891, nr. 2—3; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 4, p. 760.

## M. D. CORNEA

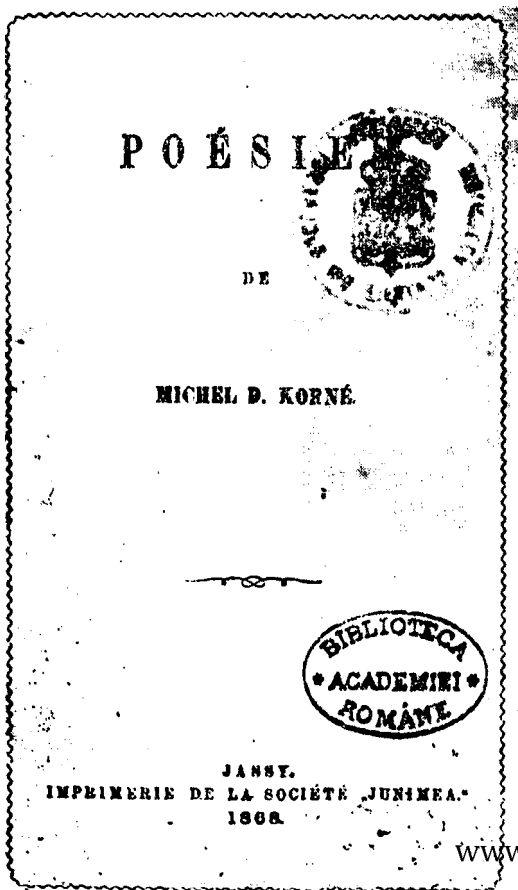
„Franțuzitul” M. Korné, de fapt Mihail D. Cornea, născut în Iași la 13 octombrie 1844, decedat în Bușteni la 26 iulie 1901, licențiat în litere de la Paris (la 21 de ani voia să concureze la catedra de limba franceză a Universității din Iași), deputat, căsătorit o vreme cu Libertatea-Sofia, fiica lui C. A. Rosetti, mare avocat în București,

45



Mihail D. Cornea. Portret de tinerețe.

Pagină de titlu.



și-a adunat în volum numai poeziile franceze, deși între 1867—1869 a publicat în *Convorbiri literare* și 27 de poezii românești. Consulta asupra talentului pe amici: „Panule, ia citește versurile astea care mi-au venit în minte în trăsură, când veneam la curte”. Regreta prematur tinerețea :

„Am fost în lume și eu o dată  
Cu suflet june și plin de dor,  
Credeam atuncea că viața toată  
E un vis dulce de lung amor”.

Cultiva amorul fatal și decorul nocturn sumbru, tonul convențional al romanței.

#### BIBLIOGRAFIE

- M. Korné, *Poesies, lassy*, 1868.  
G. Călinescu, *Material documentar, în Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 4, p. 760.

#### VERONICA MICLE

Datorită unui vechi conflict cu Maiorescu, Veronica Micle (n. Veronica-Ana Cîmpeanu, în Năsăud, la 22 aprilie 1850, greco-catolică, măritată la 14 ani cu profesorul universitar Ștefan Micle de 46 de ani, văduvă cu două fete la 29 de ani, decedată la mănăstirea Agapia la 4 august 1889) fu admisă la *Convorbiri literare* abia în 1875. Debutase mai înainte cu o nuvelă, *Rendez-vous*, semnată Corina.

Poeziile adunate în volum în 1887, cuprind romanțe și sînt desigur un ecou direct din Eminescu. Muzica a făcut celebre două : *Singură ...* și *Nu plînge...*

„De cîte ori am tresărit  
La fiecă mișcare  
Crezînd că poate ai venit  
Tu, dulce arătare.

Și-apoi de cîte ori am plîns,  
Văzînd că noaptea vine,  
Și lampa singură o-am stîns,  
Iubite, fără tine.

O, dac-ai ști de cîte ori  
Nopti albe, nedormire,  
Ți le-a jertfit pînă la zori  
Sălbatica-mi iubire.

Măcar o clipă-ai fi venit,  
Adus ca de ursite —  
C-un sărutat să pui sfîrșit  
Durerii nesfîrșite !



Nu plînge că te dau uitării  
Și nici nu plînge că te las...  
Sosit-a ora-nstrăinării  
Și ceasul bunului rămas.

Se rupe-un lanț plin de tărie  
Ca firul cel mai subțirel ;  
Cînd soarta vrea așa să fie,  
Zadarnic vrei să faci altfel.

Și nu mai e nimic în stare  
Să-ntoarcă vremile-napoi  
Și-acea iubire atît de mare  
Ce-a fost odată între noi.

Rămîi tu dar, rămîi cu bine,  
Rămîi cu suflet liniștit...  
Un dor se duce și-altul vine,  
Și vei uita că te-am iubit".

Bănuiala unui adevăr în spatele acestor strofe dă cititorului cunoscător al destinului lui Eminescu iluzia unei poezii de o mare profunzime. E adevărat că în dedicația datată 28 august 1875, Veronica Micle cerea mult mai puțin :

„Geniu tu, planează-n lume ! Lasă-mă în prada sorții  
Și numai din depărtare cînd și cînd să te privesc.  
Martora mării tale să fiu pînă-n pragul morții  
Și ca pe-o minune-n taină să te-ador, să te slăvesc".

## BIBLIOGRAFIE

- Veronica Micle, *Poezii*, București, Ig. Haimann, 1887 ; *Poezii*, Iași, Șaraga, 1909 ; *Poezii*, București, 1914 (B. p. t. nr. 924) ; *Poezii*, ed. Aug. Z. N. Pop, București, EPL, 1969,  
Nic. V. Baboianu, *Iubire-Durere. M. Eminescu—Veronica Micle. Scrisori, impresii, epilog*, București, 1905. Octav Minar, *Veronica Micle*, București, Flacăra, 1914 ; Același, *Veronica Micle, muza lui Eminescu*, București, Cartea românească, 1920 ; Același, *Veronica Micle. Dragoste și poezie*, București, Socec, 1923 ; Același, *Cum a iubit Eminescu*, București, Biblioteca Lumina, nr. 22—23 ; ed. a II-a, *Cum a iubit Eminescu. Pagini intime*, București, f.a. ; P. V. Haneș, *Veronica Micle către Eugenia Frangulea*, scrisoare inedită în *Prietenii istoriei literare*, I, 1 aprilie 1933 ; Dana Vasiliu-Voina, *Veronica Micle, schiță biografică*, în *Adev. lit. și art.*, nr. 913, din 5 iunie 1938 ; *Scrisori ale Veronichii Micle către Eugenia Frangulea*, în *Conv. lit.*, LXXII, 1939, nr. 10—12 ; Augustin Z. N. Pop, *M. Eminescu—Veronica Micle*, București, Ed. tineretului, 1968, ed. a II-a, 1969 ; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, X, 1963, nr. 3, p. 535 ; George Sanda, *Veronica Micle*, București, Cartea românească, 1972.



Matilda Cugler-Poni la tinerețe.

## MATILDA CUGLER-PONI

O „eleganță a limbajului”, sinceritate a sentimentului și precizia compunerii, sub înfruierea lui Heine și Lenau, constata Maiorescu la Matilda Cugler, fiica ajutorului de arhitect Carol von Cugler și al Matildei Herfner, născută în Iași, zice-se, la 2 aprilie 1851, măritată întâi cu Vasile Burlă, apoi cu profesorul universitar Petru Poni (1841—1925) și decedată la 9 octombrie 1931. Publicându-și volumul în 1874, se poate spune că oferise, promovată de Maiorescu însuși, modelul poeziilor preferate la „Junimea”, tipul lidului cantabil, cu imagini de album, îngerăși, fluturași, păsărele și floricele, suportabile când rămân, în convenționalitatea lor, decente :

„Ai plîns și tu odată ?  
Eu, zău, nu pot să cred!  
Ah, lacrimi lasă urme  
Ce ani întregi se văd.

Mă crede, nu degrabă  
Se face iar senin.

Un ochi, care odată  
A plîns de dor și chin,

Un ce fără de nume  
Rămîne-n el ascuns...  
Dar ochii tăi sînt limpezi,  
Nu pot să cred c-ai plîns”.

Pagină de titlu.

Însă comparațiile hiperbolice, repetate apoi de Skelitti și Șerbănescu, pun la îndoială chinurile iubirii, așa-zisa sinceritate :

„Atît foc grozavul Etna  
Nu cuprinde-n sînul său  
Cîtă crudă disperare  
Port adînc în pieptul meu”.

Matilda Poni s-a încercat fără succes în teatru și în proză, supraviețuind ca poetă numai prin cuvîntul lui Maiorescu.

## BIBLIOGRAFIE

Matilda Cugler-Poni, *Poezii*, Iași, 1874; alte ediții : Socec, 1885, Șaraga și Casa școalelor, 1927; *Un tutor*, piesă în două acte, Oradea Mare, 1881, ed. II, Brașov, I. Ciurcu, 1914; *Sfîntul Nicolae*, B. pop. a Tribunei, Sibiu, 1885; ed. II, 1886; ed. III, 1912;

POEZII

DE

MATILDA CUGLER-PONI

EDIȚIUNEA A DOUA

BUCUREȘCI  
Editura Librăriei SOCECU & Comp.  
Calea Victoriei No. 7  
1885.

*Fata stolerului*. B. pop. a Tribunei, Sibiu, 1886, ed. II, 1888; *Povestiri adevărate*, București, Cartea românească; *Scrieri alese*, ediție îngrijită de Ion Nuță. Iași, Junimea, 1971.

C. V. Gerota, *O uitată figură convorbiristă: Matilda Cugler-Poni (1853—1931)*, în *Conv. lit.*, LXX, 1937, p. 376—381; G. Călinescu, *Știri despre Maiorescu și contemporanii săi*, în *Jurnalul literar*, nr. 2, din 8 ian. 1939; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 4 p. 759.

## N. VOLENTI

Foarte tânăr, la 18 ani, debuta la *Convorbiri literare* „super gingașul” Nicolae Volenti, numit în realitate Răpede, dar poreclit Volintiru, de unde pseudonimul. Se născuse la 17 iunie 1856 și era mare proprietar rural, magistrat, deputat carpist în 1888, cititor și traducător din Hugo, Musset și François Coppée, mort pe neașteptate în 1910 (22 septembrie).

Poeziile lui sînt în dependența pastelurilor lui Vasile Alecsandri, notînd incolor un apus de soare :

„După dealul ce nutrește oi plăvițe : mari, mărunte,  
A luminei ochi se pleacă și se-nchide dispărînd,  
Iar în vale rîul curge, ș-o copilă pe-a lui punte  
Chipu-n apă-și oglindește, fără grijă surfîzînd”.

## BIBLIOGRAFIE

N. Volenti, *Cîteva strofe*, Galați, 1875; *Poezii*, Iași, 1891; *Cîteva versuri*, 1903.

N. Iorga, *N. Volenti*, în *Oameni cari au fost*, I; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 4, p. 761.

## PROZATORII

### N. GANE

Întîiul prozator al *Convorbirilor* a fost Nicu Gane, nepot de frate al lui Enacachi Gane, autorul poemului *Călătoria lui Cupidon la pustiu*. S-a născut la 1 februarie 1838 în Fălticeni și era fiul postelnicului Matei Gane și al Ruxandei Văsescu, boieri cu vechime pînă în secolul al XV-lea și moșii în nordul Moldovei. Nicolae Gane învață



Nicolae Gane, tânăr

școala primară la Fălticeni, cu părintele Neofit Scriban și un profesor de limba germană Ziegmery, apoi trece la pensionul francez din Iași al lui Jordan, după care urmează dreptul la Paris. Ajunge secretar al francezului Dodun Despérières, directorul închisorilor, speriat de călăul Gavril Buzatu, care-i cere noaptea trei sorocoveți, judecător și președinte de tribunal la Suceava, prefect de Suceava și Dorohoi, prim președinte al Curții de Apel din Iași prin 1866, unde, peste trei ani, după ce călătorise în Franța, se însoară cu Sofia Stoianovici, deputat, senator, primar în mai multe rânduri al Iașului, începând din 1874, ministru în 1888, prefect al județului Iași prin 1904. Era om vesel, iubea vânătoarea și politica, fiind însă labil în idei, detestat din această cauză de Eminescu (limbajul „filozofiei lui Gane, dacă cunoaște cineva filozofia lui Gane”) și de junimiști, care-i ziceau Nicu-ți-Gane și Drăgănescu, după numele unui băcan din Iași (era președintele „celor 9” care nu înțeleg niciodată nimic). Trecu la liberali și în 1906 se integrează grupului de la *Viața românească*, sperând în reînvierea *Convorbirilor literare* din epoca ieșană. A murit la 16 aprilie 1916, aproape octogenar.

50

Nuwelele lui Nicu Gane (publică 27 între 1867–1886, reunite în 1886 în trei volume) au pus în umbră poeziile și traducerea (în iambi de 13 silabe) a *Infernului*



# DOMNIȚA RUXANDRA

NUVELA ISTORICA

NICOLAI GANE.

I AȘI.  
TIPOGRAFIA NAȚIONALĂ.  
1873.

Pagină de titlu.

# NOVELE

N. GANE.

VOLUMUL I-III.

I AȘI.  
Tipografia Națională, strada Al. Avram I. 1880.

Pagină de titlu.

manii și tabieturi în formula de mai târziu a lui Sadoveanu, Gîrleanu, Hogaș, ca duduca Bălașa, văduvă grijulie față de tînăra Elena, cucoana Marghiolița, geloasă în chip tardiv și gratuit pe coconul Ștefănică, bătrîn cu șal turcesc pe umeri și fes roș cu canaful albastru în cap, indolent ca și arhon privighetorul Andronache Brustur, treziți din somnolență de lăutari pe la cîte o aniversare, o plimbare la iaz sau la stîină, unde ciobanii se conduc după rituri arhaice, ignorînd, deși de o mare candoare, purtările oamenilor de la oraș, într-o existență bucolică, după legile naturii. Chiar boierii cu apucături despotice ca logofătul Manole Buhuș care nu suferă ca țiganul să nu asculte de el (subiectul se aseamănă cu cel din *Reformă*... de Caragiale, schiță apărută în 1894 în *Vatra*) e un suflet bun, depășit doar de vreme.

Altă însușire a lui Nicu Gane e de a rememora melancolic copilăria ca în *Aliuță*, narațiune pe tema dragostei pentru copii împinsă pînă la jertfă de sine a unui musulman fatalist („bre, pui de ghiauri, voi dragi la mine”) sau *Cînele Bălan*, cu amintiri din vremea internatului, unde copilul e dus de o „nadiceancă pe dricuri”, cu „roți galbene, coș verde și capră neagră”, colegi cu porecle pitorești (Presnel, Țuflic, Poriu Împărat, Scormolici, Beșleagă), un cîine credincios și rău, lingîndu-și stăpînul pe obraz, dar croind anteriile țiganilor și excelente descrieri de interioare precum aceea din casa Talpan cu mobile vechi, scaune de nuc ca niște strane, pat înalt, scrin cu sfeșnice de biserică, ceas cu cuc, perdele de adamscă și un portret reprezentînd o cucoană cu zulufi, moț și horbote la gît, format tipsie.

Memorialistica lui Gane din *Pagini răzlețe* (1901), *Zile trăite* (1903) și *Păcate mărturisite* (1904) e însă fadă, lipsită de nerv.



## BIBLIOGRAFIE

- Discursul pronunțat de domnul Nicolai Gane, procuror general al Curții de apel din Iași la ocaziunea inaugurării anului judiciar 1869/1870*, Iași, 1870; *Încercări literare*, Iași, 1873; *Poezii*, 1873; *Poezii*, Iași, Șaraga, 1886; *Novele*, I—II, Iași, 1880; I—III, București, Socec, 1886; ed. nouă, 1889; ed. Ion Țiadbei, Craiova, Scrisul românesc, 1941; *Pagini răzlețe*, Iași, Librăria nouă, 1901; *Zile trăite*, Iași, Librăria nouă, 1903; *Păcate mărturisite*, Iași, Librăria nouă, 1904; *Spice*, București, C. Sfetea, 1909, ed. II, 1910; *Amintiri*, comentate de Ion Țiadbei, Craiova, Scrisul românesc; Dante, *Infernul*, trad. în versuri, Iași, 1906, ed. a III-a, București, Alcalay; *24 ianuarie 1859—1909*, cuvântare, Iași, 1909; *Andrei Florea Curcanul sau cum e românul la război, povestire din 1877—1878*, Sibiu, Biblioteca Astra; *Ciubucul logofătului Manole Buhuș*, București, Biblioteca „Căminul”; *Comoara de pe Rarău*, nuvele, ediție îngrijită de Ilie Dan, Buc., B. p. t., 1971.
- Artur Gorovei, *Nicu Gane*, București, Academia română, Mem. secț. lit., S. III, t. VI, nr. 9, 1933; Același, *Nicu Gane, amintiri familiare*, în *Adev. lit. și art.*, V, nr. 207; C. Gane, *Pe aripa vremii*, 1923; Artur Gorovei, *Nicu Gane*, București, Cartea românească, 1937; Leca Morariu, *Bucovineanul N. Gane. La centenarul nașterii lui*, Cernăuți, 1938; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX, 1960, nr. 4, p. 762.

## LEON NEGRUZZI

Fratele mai mare al lui Iacob Negruzzi, Leon zis și Tony (n. în Iași la 5 iunie 1840, m. în Trifești la 16 iulie 1890), era mai mult un veleitar decât un scriitor, greoi și leneș, A învățat la pensionul lui Malgouverné în Iași, apoi la Berlin liceul, iar facultatea de drept la Viena, fără a lua licența. Întors în țară, intră la 24 de ani în magistratură, fiind judecător, membru al Curții de Apel din Iași, procuror general, prefect sub Lascăr Catargi (1871—1876), primar, senator liberal, epitrop al așezămintelor Sf. Spiridon. Înalt, balansat în mers, sangvin, cu risul zgomotos, era om de treabă, fără dușmani, după opinia lui Titu Maiorescu (la chefură cerea socoteala finală și-un coniac). Cele șase nuvele publicate în *Convorbiri literare* între 1867 și 1882 (*Vîntul soartei*, *Evreica*, *O război*, *Țiganca*, *Serghie Pavlovici* și *Osîndiții*) sînt de recuzită romantică, aglomerînd întîmplări senzaționale, dueluri, jocuri de noroc, blazări, sinucideri, despărțiri, amor funest, condamnări la moarte, crime, relatate sec, fără intuiție psihologică.

## BIBLIOGRAFIE

- Leon Negruzzi, *Vîntul soartei*, în *Conv. lit.*, I, 1867; *Evreica*, în *Conv. lit.*, II, 1868; *Țiganca*, în *Conv. lit.*, X, 1876; *Serghie Pavlovici*, în *Conv. lit.* XV, 1881; *Osîndiții*, în *Conv. lit.* XV, 1881; *Serghie Pavlovici și alte nuvele (Osîndiții și Țiganca)* cu o prefață de Titu Maiorescu, Buc., B.p.t., Alcalay.

## IACOB NEGRUZZI

Secretarul „perpetuu” al „Junimii” și redactorul revistei *Convorbiri literare*, Iacob (Jak, Iacopo, Carul cu minciunile) Negruzzi (n. în Iași la 31 decembrie 1842, m. în București la 6 ianuarie 1932) ar fi fost cu totul uitat încă din timpul vieții, dacă, la 78 de ani, n-ar fi publicat delectabilele *Amintiri din „Junimea”*, care l-au readus, fie și numai pentru o clipă, în actualitate. La această dată, operele sale complete în șase volume, apărute cu un sfert de veac înainte, zăceau ca și astăzi necitite prin biblioteci. Și, cu toate acestea, Iacob Negruzzi este viabil măcar printr-o parte a scrierilor sale, ca să nu mai vorbim de rolul său de animator al celei mai strălucite epoci din literatura română.

Doctor în drept din Germania, unde stătuse 11 ani, la Berlin și Halle-Wittenberg, deveni automat, la întoarcerea în țară, profesor la facultatea de drept din Iași, deși nu avea decât 20 de ani, peste trei ani chiar decan, e drept, într-un moment când facultatea n-avea nici local, nici studenți. Era cramponul junimiștilor, obligați să scrie și să facă abonamente la revistă, unde în corespondența cu cititorii se arată mai mult spiritual decât ironic, familiar în relații, deloc intrigant în cenaclu, bucurându-se de talentul cui îl avea, ștergându-se în fața geniului. „Junimea” era în primul



Iacob Negruzzi. Portret de tinerețe

rînd el și cînd în 1885 s-a mutat în București, luînd cu el și revista, vremurile de glorie apuneau. Negruzzi, în vîrstă abia de 43 de ani, va menține direcția încă opt ani, pentru ca după încă alți trei ani să lase locul tinerilor. Lua totul în ușor în Parlament, unde nu vorbea niciodată, ca și la Academie, unde se amuza să deconspire premiile și voturile. Ținea legătura cu vechii prieteni, nu se certa cu nimeni, surîzător față de toți. Frecventa Jockey Club, căuta să-și conserve sănătatea și era nelipsit din adunările de amici. A fost văzut venind pe la Academie pînă în ultimele zile, aproape nonagenar.

Iacob Negruzzi a practicat de la început și pînă la sfîrșit toate genurile literare, proza, teatrul și critica, nevoind a opta pentru nici unul în chip special. A izbutit mai mult în proză, plăcerea lui fiind de a observa oamenii și sufletul lor, „o materie fără margini”.

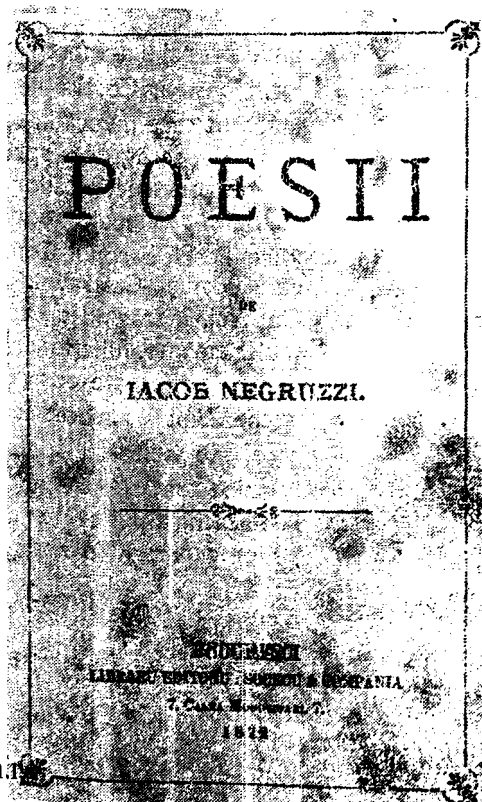
Poezia erotică este frivolă sau sumbră, convențională, facilă și prolixă, greu de citit astăzi. Parțial acceptabile sînt epistolele și satirele de orientare clasică, elogiînd pe Maiorescu, Alecsandri și pe Anton Naum la lucrul grădinii și al viei („Tai, sapi, îndrepti, legi, sprijini, gîngașii pomișori”) sau vizînd moravuri și tipuri contemporane, politicieni, avocați, filologi etc. Autorul se răzbună pe Hasdeu, socotindu-l simplu glosator, și ironizează pe vorbitorul îngîmfat Vasile Alexandrescu-Urechia. Se poate reține portretul Luxiței din satira împotriva divorțurilor :

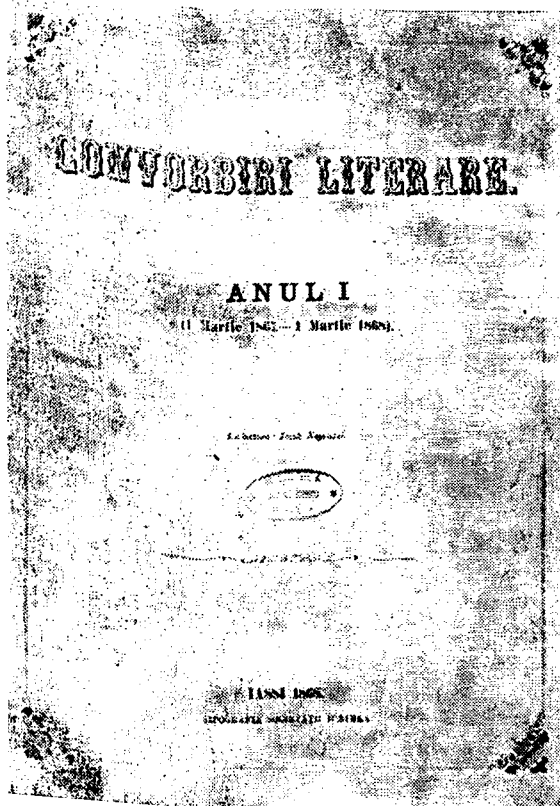
„Ședea culcată pe-un jilt legănător  
O tînără femeie în haină de mătasă  
Bogată, iar alături deschisă sta pe masă  
O carte franțuzească de Ponson du Terrail,  
Cu grație nespună mișca un evantai”.

Pagină de titlu.

După *Hermann și Dorothea* de Goethe, Iacob Negruzzi scrie poemul *Miron și Florica*, prefăcînd eposul burghez în idilă pastorală cu povestea unui tînăr ce-și cîștigă soția după ce o scapă de la înec.

În teatru (*Împăcare*, proverb, *O poveste*, *Nu te juca cu dracul*, comedii) predomină tema căsătoriei. Traducerile din Schiller (*Hoții*, *Conjurația lui Fiesco*, *Cabală și amor*, *Don Carlos*, *Maria Stuart*, *Fecioara din Orleans*) au cel mult meritul întîietății în timp. *Viclenie și amor* este, cum arăta încă Eminescu, un furțișag după Agustin Moreto. Fără valoare sînt opera bufă *Hatmanul Baltag*, după nuvela lui Gane, compusă împreună cu I. L. Caragiale (Iacob Negruzzi a scris numai cupletele), opera bufă *Beizadea Epaminonda*, de Iacob Negruzzi singur, revistele politice și umoristice în colaborare cu D. R. Rosetti, *Zeflemele* și *Nazat* !





Pagină de titlu.

*Copiile de pe natură* alcătuiesc partea cea mai trainică a operei lui Iacob Negruzzi, mai ales cele în proză, adevărate schițe de moravuri, caractere în sens labruyerian, fiziologii sau reportaje. Autorul n-are pretenția de a face literatură de semnificație înaltă, transcendentă, ci numai de a observa exact :

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

De fapt această jurnalistică va fi măcar în unele cazuri depășită de Iacob Negruzzi, mai puțin în piesele în versuri, simple cronici rimate, ca cea tratînd despre moravurile electorale și popa Smîntîină (Ion Creangă).

În galeria tipurilor din *Copii* intră următoarele specimene : mijlocitorul matrimonial

propunînd fotografii de fete nubile pentru o partidă ; omul fără opinie care promite votul tuturor și care semnează orice, retractînd apoi cu formula : „Să fie bine !” — părintele Gavril ; disprețuitorul de titluri care întors de la studii din străinătate, unde probabil n-a fost remarcat de nimeni, se miră de atenția ce se dă la noi titrațiilor, Monsieur Costică zis și Constantinius Buzdurugus Romanus ; naționalistul șovin ignorant care invocă la tot pasul pe Mihai Viteazul și Ștefan cel Mare, chiar și pentru a arăta că spre a opri pătrunderea în țară a străinilor, aceștia n-au tolerat construcția căilor ferate ; paraziții mondeni cu fumuri nobilitare, așa-numiții paralei și paraleoaice, botezați (cam pueril !) cu nume de rezonanță : contele Curcano-Mirmilitzki, baronul Constantin Garla de Afumata, ducesa Bute, născută Țopa, princesa Bostano-Castravetzki, născută Pitringelo-Barabula ; holteiul fără cămin Ioniță Cocovei, îndrăgind de aceea tribunalul, unde vine pe orice vreme ; cuceritorul cu multe amante, funcționar mărunț, care te obligă să subscrii la o pușcă pusă la loterie, pentru a-ți scoate dosarul mai repede din arhivă, Ghiță Titirez ; ambițiosul ipocrit Tache Zîmbilă, avocat și jurnalist ; avarul ce se ascunde spre a nu primi musafiri și care face vizite cu portabacul gol, Chilipir ; cinstitul care demisionează din slujbă la orice tentativă de mită și se sinucide fiind respins ca soț de o văduvă, cuconul Pantazachi, tipul bărbatului demn ; cucoana de modă veche, speriată de deprinderile noilor generații (o nepoată a sa, Catincuța, ține un jurnal scandalos și fuge cu un

ofițer), căzută în bigotism nu fără a fi atentă la efectul asupra celor din jur (face cruci mari în biserică, gemînd), Nastasiica; ipohondru grav îmbolnăvit de pe urma unei fripturi de curcan, Cristache Văicărescu.

Remarcabilă e satira șicanelor procedurale cu cuvinte accentuate pedant sau moldovenește (pròcura, nu vom puté) și eroi hilari ca Pipița și cacon Manolaș în *Un drum la Cahul*, satira pedantismului lingvistic latinizant sau italienizant în *Vespasian și Papinian*, satira franțuzismului în *Gramaticale*, satira clișeelelor oratorice din *Vorbe parlamentare*.

Romanul lui Iacob Negruzzi *Mihai Vereanu* se susține prin paginile privind mentalitatea bătrînilor (generalul Vereanu, cocoana Savastița, coconul Săndulachi), grija lor pentru așezarea copiilor. Însă povestirea aventurii lui Mihai Vereanu cu o venețiană cunoscută în Italia și reîntîlnită în Moldova, unde face descoperirea că nu-i decît sora lui, fiica fostei ibovnice a tatălui său, e de un senzațional factice, imitat după cel din *Buchetiera din Florența* a lui Vasile Alecsandri.



Iacob Negruzzi la maturitate.

#### BIBLIOGRAFIE

- Iacob Negruzzi, *Opere complete*, I, *Copii de pe natură*; II, *Poezii*; III, *Mihai Vereanu etc.*. IV—V, *Teatru*; VI, *Traduceri din Schiller*, București, Socec, 1894—1896; Iacob Negruzzi și I. L. Caragiale, *Hatmanul Baltag*, în *Conv. lit.*, XVIII, 1884; Iacob Negruzzi și Ed. Caudella, *Beizadea Epaminonda*, în *Conv. lit.*, XIX, 1885; *Zeflemele*, revistă politică și umoristică în 3 acte de I. Negruzzi și D. R. Rosetti, în *Conv. lit.*, XXII, 1888; Același, *Nazat* (revistă politică și umoristică a anului 1885 în 4 tablouri) în *Conv. lit.*, XX, 1886; *Amintiri din „Junimea”*, București, V.R., 1921. *Copii de pe natură*, *Amintiri din „Junimea”*, I—II, București, B.p.t., 1870 (ediție îngrijită și prefăcută de Corneliu Simionescu).
- M. L. Negruzzi, *Moș Jac*, în *Conv. lit.*, LIX, 1927, p. 65—169; E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, II, Gh. Panu, *Iacob Negruzzi*, București, Casa școalelor, 1944; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 4, p. 762.

## I. POP-FLORENTIN

Un novelist tenebros este ardeleanul I. Pop-Florentin din Poptelei (munții Hațegului), născut la 8 august 1843 și mort de 93 de ani în 29 august 1936, cu studii filozofice de la Viena, profesor secundar la Iași, suplinitor la un moment dat al lui Titu Maiorescu la Universitate, pensionar din 1905.

Cele șapte nuvele publicate între 1869—1871 sînt de recuzită negruziană și asachiană. În *Pribeagul* Alexandru Costei clădește cu aurul lăsat lui în păstrare de un necunoscut un palat-templu pentru Ermina, iubita moare, necunoscutul își reclamă comoara și Costei se aruncă într-o prăpastie. Juanita, gonită de soț și de tată, apelează la Armand Toreanu, căruia nu-i dăduse destulă atenție înainte. Acesta încearcă zadarnic s-o scape de la înec. Tînărul Victor Albanu, îndrăgostit de tînăra sa mamă vitregă, își ucide tatăl prea gelos. Dragoste fatală, sinucideri, crime ilizibile astăzi sînt nuvelele fabulos istorice: *Decebal*, în care dacii luptă cu iazigii și jertfesc căpășînile dușmanilor morți lui Zamolxe, apoi fratele lui Decebal, Bicilie, și Dochia merg la Roma spre a ucide pe Traian, Bicilie trădează, Dochia moare și dacii se prăbușesc în pulbere; *Tuhutum*, tablou din vremea luptelor voevodului Gelu cu Tuhutum, unul din cei șapte capi ai fiilor lui Magor din Etel-Cuz; *Zoa-Zuirvan*, poveste iraniană despre un tiran cotropitor, răpus de un băștinaș care primește drept răsplată iubirea frumoasei Izris, fiica lui Aldamur. Afară de nume proprii frumos sunătoare, nuvelele lui I. Pop-Florentin sînt prea chinute și abstracte. Romanele *Horia*, *Avram Iancu* au devenit simple piese de arhivă.

Pagină de titlu.

Pagină de titlu

## CANTECE VOINICESCI,

despre dile dîm betrani.

[Marcu Iuniu Brutu, Oratiu Coole, Boeroia  
Idu Bruti, Trei Orati].

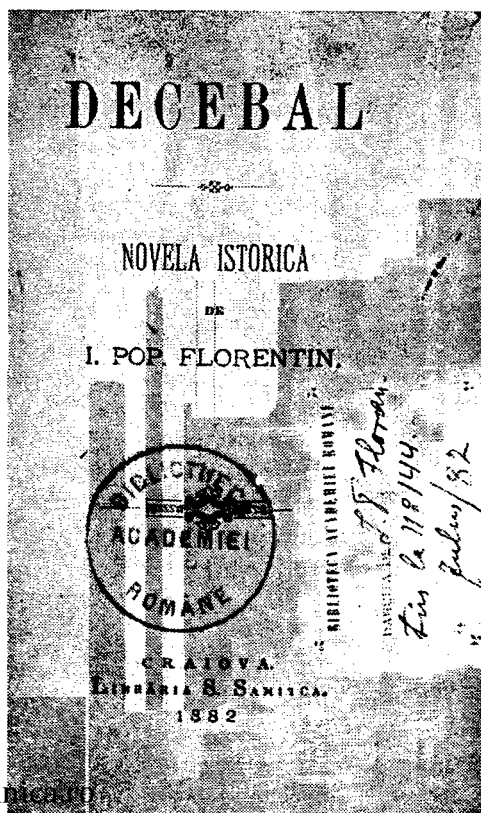
de

I. POP FLORENTINU.



BARLAAMU 1870.

IMPRESARIA ASOCIATIEI LUMINA.



## BIBLIOGRAFIE

I. Pop, Florentin, *Cîntece voinicești*, Bîrlad, 1870; *Fundament de filozofie*, Iași, 1871; *Estetica*, Iași, Buciumul român, 1871; II, Iași, Saraga, 1887; *Romeo*, Iași, Buciumul român, 1873; *Tinerețea lui Ștefan cel Mare*, nuvelă istorică, București, 1904; *Reforma metodelor în studii și pedagogie*, București, Ig. Haimann; *Respuns la adresa d-lui Verax-Mordax-Vindex*, în *Contemporanul*, II, 1882; *Horea*, roman, București, B. p. t., nr. 79, 1885; *Frumusețea lineară și frumusețea omului*, Iași, M. Costin, 1920; *Mama Tudorc*, Rm. Vilcea, 1920; *Maica Starița*, Buc., 1920; *Avram Iancu*, București, 1924; *Ștefaniada*, 1924.

Titu Maiorescu, *Reforma metodelor în practică și Teoria consecutismului universal de I. P. Florantin* în *Convorbiri literare*, 1895, nr. 5, p. 517; N. Iorga, *I. Pop Florentin*, în *Oameni care au fost*, IV; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 4, p. 761.



Ion Pop-Florentin. Portret de maturitate.

## MIRON POMPILIU

Proza folclorică din *Făt-Frumos din lacrimă* este ilustrată la *Convorbiri literare* de Miron Pompiliu, pe numele său adevărat Moise Popovici, născut în Ștei—Crișana la 14 iunie 1848, sinucis la 19 noiembrie 1897 în Iași, autor mai înainte al unei culegeri de *Balade populare române* (Iași, 1870). Făcuse liceul la Beiuș și Oradea Mare, facultatea de litere la Pesta și Iași. La 20 de ani colabora la *Albina Pindului* și era membru al societății de folclor „Orientul” a lui Grădina și de prin 1869 membru al „Junimii”, unde va fi președintele „caracudei”. Prieten al lui Eminescu, îl va găzdui pe acesta bolnav la Iași în 1884, iar în 1888 era bolnav și el cu Eminescu în grija Harietei la Botoșani. Iubea fără speranțe pe Veronica Micle și suferea de insomnii și gânduri negre.

Miron Pompiliu cunoștea bine literatura germană și a tradus din Heine, Uhland, Lenau, Platon, Goethe, Rückert și Geibel. *Basmele* publicate în *Convorbiri literare* în 1872 și 1875 aduc ceva din atmosfera nuvelor lui Ludwig Tieck.

În *Ileana Cosinzeana* din *cosiță floarea-i cîntă nouă-mpărați ascultă* vedem un tînăr care s-a scaldat, împotriva consiliilor paterne, în lacul zînelor. Ileana i-a pus pe deget un inel și tînărul o caută pînă ce o găsește la o moară. Eliberînd din greșeală un zmeu, nu poate să-l răpună decît cu calul cu paisprezece inimi deținut de Mama Ciumei.

În *Codreana Sînziana* apare un umor țărănesc, uneori exprimat în clauzule :  
„Dusu-m-am și eu, dar fiind schiop de un picior, cînd am sosit, nunta era pe sfîrșit și numai zama goală am găsit și în zadar în zamă pînă în pîntece înotam, că de carne ca-n palmă dam. Și m-am apucat de sorbit c-un ciur blagoslovit ; vă puteți închipui cum am chefuit”.

În 1886 Miron Pompiliu publica în *Familia Păcală și Amăgială*. Au rămas de la el doine, poezii populare de lîngă Sibiu, specimene de limbă, literatură și obiceiuri de la românii din Biharia :

„lonele chică creată  
Fără tine nu-i viață.



Foaie verde vișinea  
Mîncu-ți gura mîndra mea.



Cînd o văd în gura șurei  
Parcă văd muma pădurei.

Stau să iau muchea securei  
S-o lovesc în cerul gurei.



Zis-o hîda că mi-o da  
Șasă boi de oi lua  
Șasă boi mi-i tare-m plac  
Da cu hîda ce să fac ?”



Pe țarmuri de Dunăriță  
Merge dalba Toderiță  
Olurile zuruind  
Cizme roșii tropăind.



Mă-nsurai să-mi iau muiere  
Luai muma mumei mele,  
Cînd o văd la foc șezînd,  
Parcă văd ursul jucînd.

Miron Pompiliu. Portret de tinerete,



#### BIBLIOGRAFIE

- Miron Pompiliu, *Balade populare române*, Iași, 1870 ; *Scrieri*, ed. V. Netea, București, EP 1967.  
N. Bănescu, *O misiune a lui Miron Pompiliu (În chestia misionarilor unguri pentru ciangăi)*, în *Conv. lit.*, XLIII, 1909, p. 1300—1305 ; Dr. Constantin Pavel, *Miron Pompiliu, viața, opera*, Beuș, 1930 ; Miron Pompiliu, *Voltaire*, în *Jurnalul literar*, I, nr. 11 din 12 martie 1939.



## N. D. XENOPOL

Fratele mai mic al istoricului A. D. Xenopol, Nicolae D. Xenopol (Iași, 11 septembrie 1858 — Tokio, 1917) cu studii la Liège, provenind de la *Românul* lui C. A. Rosetti, una din bestiile negre ale lui Eminescu, redactor din 1885 la *Voința națională*, deputat în 1895 al colegiului al II-lea Olt, redactor din 1897 la *Drapelul*, ministru al Comerțului și Industriei între 1912—1914, apoi reprezentant al României în Japonia, a publicat între 1879 și 1880, când n-avea deci decât 21—22 de ani, în 33 capitole independente, *Pășurile unui american în România*, după modelul din *Lettres persanes* de Montesquieu, punând pe Johnston Blackwurst și servitorul său John să observe relațiile sociale și politice de la noi cu oarecare îndrăzneală, însă fără o idee limpede centrală și într-un stil fără relief, curent. Tot atât de tern este cel de al doilea roman, *Brazi și putregai*, reeditat fără necesitate în 1955.



Nicolae Xenopol. Portret de tinerețe.

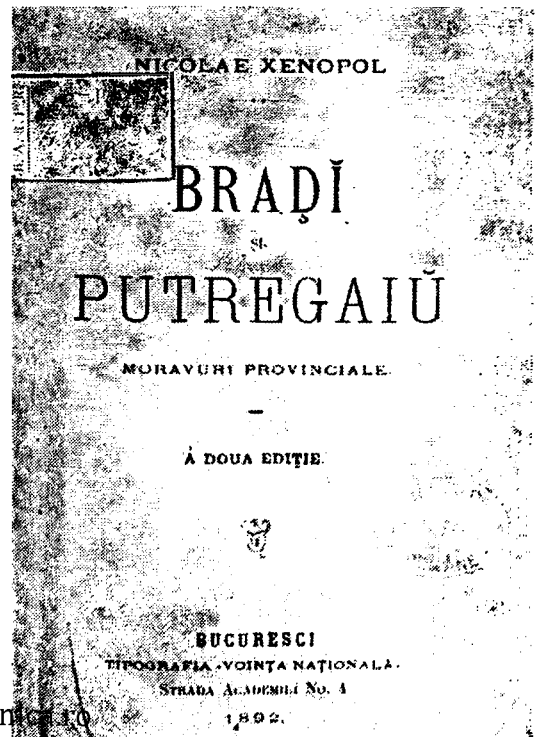
## BIBLIOGRAFIE

N. D. Xenopol, *Pășurile unui american în România*, în *Conv. lit.*, XIII, 1879; *Brazi și putregai. Moravuri provinciale*, București, 1892; ed. Th. Virgolici, București, ESPLA, 1955 (B. p. t.).

Pagină de titlu.

## IOAN POPOVICI-BĂNĂȚEANUL

Foarte apreciat de Titu Maiorescu a fost lugojeanul Ioan Popovici-Bănățeanul (17 aprilie 1869 — 9 septembrie 1893), student al Institutului teologic-pedagogic din Caransebeș între 1889—1892 și care publicase întâi poezii populare la *Tribuna* lui Slavici. Cele două nuvele mai mari publicate postum în *Convorbiri literare* (1893—





I. P.-Bădăreanu.

Pagină de titlu.



1894) atrag atenția prin ineditul observației asupra unui mediu care n-a mai fost tratat la noi.

El însuși fiul unui meșter opincar, Ioan Popovici zugrăvește aspecte din viața șăgîrților și calfelor de la lucrătoarele (atelierelor) de pielărie, ori viața micilor precupeți de opinci din șatrele orașenești bănațene.

Nuvela *În lume* este povestea tînărului muncitor Sandu Boldurean. Abia eliberat din armată, acesta se angajează calfă în lucrătoreea maistorului Dinu Tălpoane, om bun la suflet dar fără autoritate, dominat de soția sa, parvenita Veta. De la început Sandu primește numai un florin și jumătate, deși chiar patronul recunoaște că merită patru florini. El suportă regimul aspru al muncii, „sinăluind” cu răbdare pieile în frig pe malurile Timișului :

„... Era oțelit și dedat cu frigul, dar oricît de repede lucra, răsufarea i se sleise și mîinile i se înțepeneau. La început mai rar, în urmă tot mai des mișca din picioare, puneă sinălăul pe butuc, își sufla în pămli și, mîinile încrucișîndu-și, lovea cu dreapta subsuoara stîngă, iar cu stînga subsuoara dreaptă, ca să-i încălzească sîngele, pe cînd ochi-i lacrimau de ger”.

Ana, fiica lui Dinu Tălpoane, dă lui Sandu vin cald, ceea ce înfurie pe maistorița Veta, care determină pe soțul ei să concedieze îndată pe Boldurean, spre a evita o căsătorie nedorită a fiicei sale. Sandu, amărît, pleacă fără să protesteze „în lume”, așa cum venise.

Corespondentul lui Sandu este în nuvela *După un an de jale* maistorul Vasi. Maistorița Lenca a rămas văduvă cu două fetețe, dar priceperea în comerț și energia dîrză îi lipsesc. Maistorul Niță îi cumpără pieile argășite la un preț scăzut, iar maistorul Iosif îi impută, în scopuri necinstite, o sumă de bani mai mare decît aceea pe care o împrumutase

bărbatul ei răposat. Vânzarea la șatră a opincilor nu merge, fiindcă Lenca nu știe să atragă mușterii. Un vecin o înșală vânzându-i marfa pe care el n-o putea desface. Abia când una din fetițele văduvei se îmbolnăvește, maistorul Vasi are curajul să meargă în casa Lencăi și să-i dea bani pentru a-și plăti datoria către Iosif. Prin intervenția părinților, Lenca și Vasi se vor căsători după trecerea anului de doliu.

În poezii Ioan Popovici-Bănățeanul eminescianizează sau imită pe V. Alecsandri în povestea versificată *Cal de frâu*.

## BIBLIOGRAFIE

Ion Popovici-Bănățeanu, *Din viața meseriașilor*, nuvele, cu prefață de Titu Maiorescu, București, B.p.t., 1895; altă ed. Socec, 1909.

Tr. Topliceanu, *Viața și opera lui Ioan Popovici-Bănățeanu*, Caransebeș, 1930; D. Vatamaniuc, *I. Popovici-Bănățeanu*, București, ESPLA, 1959.

## D R A M A T U R G I I

### IOAN IANOV

Și teatrul de la „Junimea” se află la început sub influența lui Vasile Alecsandri. Între 1867—1879 magistratul Ioan Ianov (Iași, 24 iunie 1836 — 28 februarie 1903) publică în *Convorbiri literare* șapte cînticele comice (*Pareacă sau asesorul Schiverniseală, Rugină Șmichiurescu alegător, Von Kalikenberg concesionar, Ecclesiarhul Colivărescu, Advocatul Cîrciocărescu, Stosachi, Maș Ion Zurba*) repetînd tipuri și moravuri din opera comică a predecesorului, fără vreo însușire proprie.

### SAMSON BODNĂRESCU

„Obscurul german” și „lenevitul” Samson Bodnărescu era, ca și D. Petrino, bucovinean, născut în Gălănești-Rădăuți la 27 iunie 1840 dintr-o veche familie românească, un strămoș, Pinte, fiind căpitan de plai pe vremea lui Ștefan cel Mare. După studii liceale la Cernăuți, Bodnărescu e scurtă vreme profesor la București apoi, pe la 26 de ani, pleacă la Viena, unde studiază filozofia un an și jumătate. De la Viena trece la Berlin, iar la 30 de ani își trece doctoratul la Halle cu o teză despre *Lao-*



Samson Bodnărescu. Portret de maturitate.

koon de Lessing. Frecventează ședințele „Junimii” din Iași începînd din 1870 în calitate de bibliotecar al Universității, iar din 1874 ca director al Școlii normale de la Trei Ierarhi. La „balamucul” său de acolo îl vor vizita Eminescu, Slavici și Miron Pompiliu, „Bodnarachi” fiind un om timid, dar sociabil și afabil. Destituit în 1876 de liberali, deveni prin concurs profesor la Școala normală Vasile Lupu din Iași un an mai tîrziu. Dar peste alți doi ani se instala director al Institutului particular Anastasie Bașotă din Pomîrla, unde, devenind capul unei numeroase familii, își sfîrși zilele, neurastenic, abia trecut de 60 de ani, la 3 martie 1902.

Primele poezii ale lui Samson Bodnărescu din perioada 1865 — 1869, adunate într-un manuscris sub titlul *Cîntece de dor* sînt mai mult cîntece de lume, de inspirație folclorică, decît lieduri heineene, cultivînd nu atît „fantazia înfocată”, cum credea Maiorescu, cît un sentiment al fericirii simple cu ceea ce e de ajuns, *quod satis est (Averea mea)* :

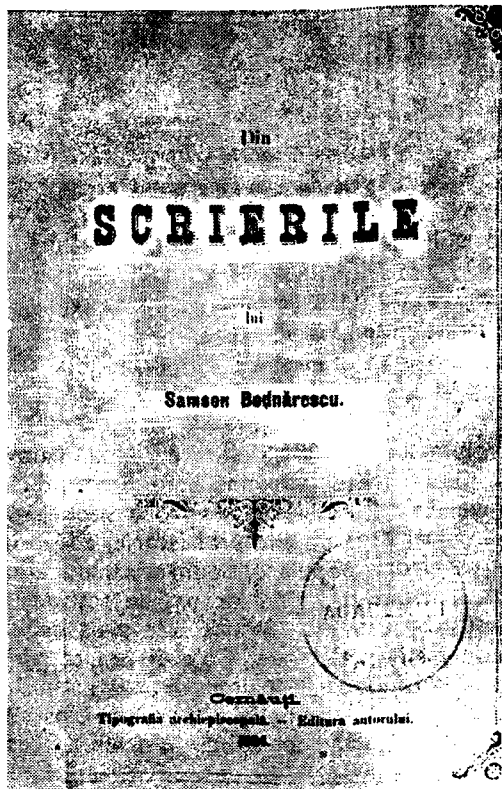
„Că n-am casă, că n-am masă,  
Prea puțin de ele-mi pasă ;  
Cît am mîndră de iubit,  
Sînt bogat și fericit”.

Limbajul e în chip curios (într-o poezie din octombrie 1871) eminescian (Eminescu se afla la Viena și nu publicase încă ceva asemănător) :

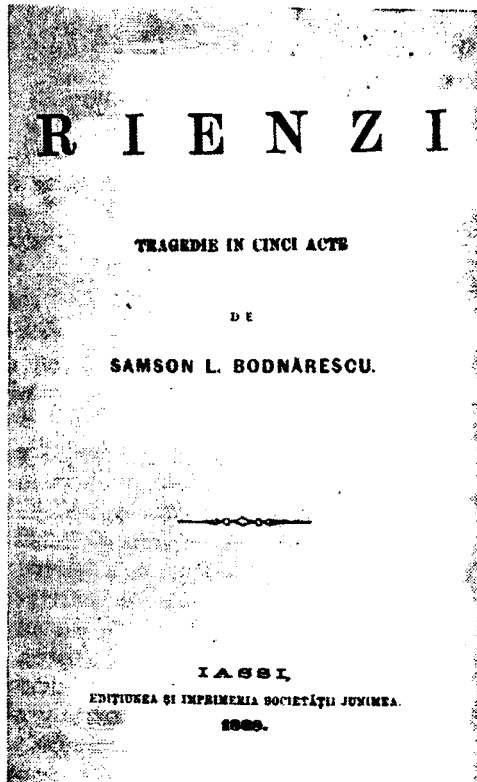
„Pintre crengile uscate  
Cîntă vîntul vers duios,  
Glasu-i sufletu-mi străbate,  
Simt un tremur dureros”.

O influență eminesciană aflăm însă în confuza, după G. Panu, *Ce poate fi va fi*, din aprilie 1872, unde un bătrîn mag se întreaabă ca Eminescu în *Mortua est!* asupra rosturilor existenței, ajungînd însă la concluzia că în natură nimic nu se pierde totul fiind supus transformării infinite :

„O, inimă slabă ! de ce presupui  
Perirea 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 perire  
Schimbarea de forme în vecinica fire ?”



Pagină de titlu.



Pagină de titlu.

Regăsim ideea în *Ahasveros în veacul nostru* (scenă) amestec de *Childe Harold* și *Faust*, cu contestarea puterii de distrugere a divinității, câtă vreme universul are proprietăți palingenetice, capacitatea de a se realiza mereu :

„Deșartă-ți de mînie împovăratul ceri  
Și iar îngreuiază-l, și iar îl deșartă ;  
Vezuvule, Etna, rumpe-i de pe pămînt, clădește-i  
Deasupra mea, lehova, răstoarnă-i peste mine,  
Și scurge-al lor jăratîc — o mare-n ea să înot,  
Zadarnic încercarea ți-a fi de-a mă sfărma...  
M-ai pedepsit odată să fiu ca tine vecinic...”

Nu știm ce ar fi devenit Bodnărescu fără Eminescu, cert este că, după ce l-a cunoscut, n-a mai fost el. Mai tot ce va publica ca poet din 1874 stă sub înfriuirea lui Eminescu, de care e fascinat și anulat. Așa de pildă în ciclurile *Șăgi cîmpenești* și *De la mare* :

« „Haide, dragă, sui în luntre,  
Să tot mergem, mergem duși,  
Să scăpăm măcar o clipă  
De-a pămîntului cătuși.

Legănați încet de valuri,  
Să dăm grijile uitării,  
Să dăm sufletele noastre  
Dragostii și desfătării.

Hai, nu sta așa pe gânduri !  
N-auzi marea cum ne cheamă ?

Braț de dragoste puternic  
Te va duce, n-avea teamă"».

Originale rămîn doar epigramele în stilul xeniilor lui Schiller—Goethe :

„Ce-i poezia, mă-ntrebi ? Dezbrac-al tău suflet de haina  
Zilnic cu dînsa deprins ; sărbătorește gîndind,  
Du-te-n grădini, culege podoabe frumoase și mîndre  
Și te gătește — atunci în al ei templu ai fost"».

Poeziile lui Bodnărescu au apărut în volum abia în 1884, dedicate lui Ioan Ianoș. Întîiul volum, publicat în 1868 de „Junimea”, era o tragedie în cinci acte, *Rienzi*, după romanul istoric din 1835 al lui E. G. Bulwer-Lytton. Maiorescu aproba supunerea la regulile tragediei clasice, Panu osîndea îndepărtarea de adevărul istoric, adevărul e că, voind a urmări creșterea și descresșterea favorii populare, Bodnărescu nu izbuteste să creeze caracterul personajului care devine din gînditor om de acțiune și din luptător pentru libertate tiran. Sfîrșitul piesei este într-adevăr prea brusc. Eliberat din închisoarea de la Avignon prin jertfa soției sale, Cola di Rienzi, abia sosit la Roma, cade ucis de pumnalul cavalerului Montreal, înainte de a fi instituit, ca senator, impozite grele și a fi pierdut încrederea și simpatia poporului. Lipsește poetului marea oratorie în stare de a face din eroul său un tribun. Vorbirea acestuia e, dimpotrivă, searbădă :

„Romani și frați de sînge ! ajuși sînteți la culmea  
De unde ochiul vostru senin poate privi  
La tot ce se numește mister în mecanisme,  
Ce suie și coboară cîntarul fericirii  
Unui popor în lume"».

Vocația teatrală a lui Samson Bodnărescu s-a manifestat în continuare pe terenul istoriei românești. Tot din 1868 datează drama *Grigori-vodă III*, citită la „Junimea”, dar rămasă netipărită, din cauza redactării greoaie și a lipsei de claritate a caracterelor și situațiilor (Grigorie Ghica III în luptă cu sfetnicul trădător Miron care înlesnește ocuparea Bucovinei de austrieci spre a cîștiga, în urma uciderii domnitorului, tronul pentru el). După această „Schicksalstragödie”, Samson Bodnărescu scrie tragedia în cinci acte *Lăpușneanu-vodă*, citită la „Junimea” în 1872, apărută în *Convorbiri literare* în 1878—1879, iar în volum în 1884. Autorul își îngăduie libertăți față de istorie, ca și față de nuvela lui Negruzzi. Acțiunea e plasată în a doua domnie a Lăpușneanului. Cîștigînd bătălia, vodă ordonă nimicirea tuturor adversarilor. Sînt introduse personaje și conflicte noi. Ana, soția lui Peucer, pe care Lăpușneanu o lăsase văduvă, la instigațiile lui Moțoc, află de la Șraiber secretul iubirii dintre Stroici și doamna Ruxandra. Lăpușneanu bănuiește trădarea soției, aceasta, spre a apăra pe Stroici, se așază în capul complotului boierilor. Lăpușneanu măcelărește pe boieri, predă pe Moțoc mulțimii, dar moare și el, iar Stroici oferă coroana Ruxandrei. Deși oscilante, figura voevodului și a doamnei, fiindte cînd umane și cînd demonice, împinse cînd de setea de putere și cînd de porniri firești, se țin minte. Și *Lăpușneanu-vodă* e o tragedie fatală, cu unele influențe shakespearane.

Trădătorul Moțoc e aici mai mult un Polonius servil, iar Ana Peucer ofelizează, cântînd, în scena dezvăluirii necredinței Ruxandrei, un cîntec hilar, absurd :

„Liliac și busuioc  
A pus lelea sare-n foc.  
Ș-a strigat : haiduc ! haiduc !  
Dă la inimă buluc.  
Ș-a zis una, ș-a zis nouă,  
Ș-a crăpat pămîntu-n două.  
Ș-a sărit deodată hop !  
Tuflicuță, dracul șchiop  
Pe spinare cu un snop...  
Ș-apoi, lele ! hop și țop,  
După nuntă-i și uncrop”.

Abia în 1968 s-a revelat drama în cinci acte *Ilie-vodă*, scrisă între 1888—1889 și rămasă printre manuscrisele lui Samson Bodnărescu, dramă din proiectatul ciclului *Urmașii lui Alexandru cel Bun*, care, împreună cu *Petru și Bogdan*, urma să formeze o trilogie.

În urma celor patru bătălii pentru tronul țării (din care Bodnărescu pune numai două), cei doi fii ai lui Alexandru cel Bun, Ilie și Ștefan, domnesc împreună. Poloneza Ringala, sora regelui Vladislav, mama vitregă a lui Ilie și mama adevărată a lui Ștefan, încearcă să impună la domnie numai pe Ștefan. Prin Liuba, vara Marașcăi, prințesă de Druzk, cumnată a lui Vladislav și soție a lui Ilie, Ringala încearcă să aducă la tron pe Ștefan singur, cu Witold în capul oștirii. Liuba, iubita lui Ștefan, trebuie să simuleze dragostea pentru Ilie, în scopul ca acesta să accepte propunerile Ringalei. Amenințată să fie aruncată în iaz, Ringala pune otravă în băutura lui Ilie din care bea Liuba, apoi, descoperită, ea însăși. Este prima oară cînd acest personaj, care va face carieră în teatrul românesc, intră în scenă. Ilie, care în realitate a fost orbit de fratele său, nu otrăvit, apare în piesa lui Samson Bodnărescu meditativ, disprețuind totul pentru dragoste (în versuri bine strunite):

„Și ce mi-s toate cele ? Mărirea ? astăzi este,  
Te-ai dus din astă lume, rămîne o poveste.  
Averea ? E un idol, și cine i se-nchină  
De lucruri trecătoare nădejdi-le-și anină.  
Puterea ? Este frîul cu care se strunește  
Nesățioasa poftă, norodul ce-nvrăjbește,  
E biciul care mîină al zilelor greu car,  
Te duci cu el pe-o cale de care n-ai habar.  
Că vecinicia-i lungă și fără de sflrșit,  
Și zilelor frumoase urmează timp urft.  
Dreptatea ? Este dosul la care te-ndosești,  
Să nu te vadă lumea așa după cum ești.  
E frumusețea, poate ? La sfîntul ei altar  
Chematul uită lesne de-al vieții chin și-amar.  
Dar statua tăcută și-un viers glăsuitor  
Pot ele să aline neastîmpărul de dor ?”

A rămas printre hîrtille poetului și o feerie neterminată *Anticrist*. cu personaje reale și fantastice (Scaraoțchi, Michiduță, Nichipercea, Duhul morii, Duhul florilor, Duhul pietrei, spirite, suflete).

## BIBLIOGRAFIE

- Samson Bodnărescu, *Rienzi*, tragedie, Iași. Edițiunea și imprimeria societății „Junimea”, 1868 : *Din scrierile lui...* Cernăuți, 1884 ; *Scrleri*, antologie cu o prefață de Aurel Petrescu, Text stabilit de Paul Lăzărescu, București, EPL, 1968.
- II. Chendi, *Samson L. Bodnărescu*, în *Conv. lit.*, XXXVI, 1902, p. 477—80 ; Dr. I. G. Sbiera, *Să înălțurăm neadevărurile*, în *Deșteptarea*, X. 24 din 24 III 1902 ; Leonida Bodnărescu, *Epistolă deschisă către d. prof. univ. I. G. Sbiera*, foaie volantă, Cernăuți. 12 aprilie 1902 ; Dr. I. G. Sbiera, *Răspuns domnului prof. L. Bodnărescu*, în foaia volantă a *Deșteptării* din 8/21 aprilie 1902 : *Samson Bodnărescu, schiță biografică*, în *Deșteptarea* din 24 II (9 III) și 28 III (13 III) 1902 ; *Anuarul Școalei normale „Vasile Lupu” din Iași pe anul școlar 1929—1930*, Iași, *Viața românească*, 1931 ; Maria Simionescu, *Samson Bodnărescu. schiță biografică* în *Adev. lit. și art.*, nr. 912 din 29 mai 1938 ; C. N. Mihalache, *Samson Bodnărescu* în *Vatra Bașoteștilor*, I, 1—2, mai 1938—1939, p. 14—22 ; G. Călinescu, *Un castan replantat*, în *Contemporanul*, nr. 8 din 28 febr. 1958 ; Același, *Material documentar*, în *Studiul și cercetările de istorie literară și folclor*, 1961, nr. 3, p. 532.

## G. BENGESCU-DABIJA

Un dramaturg alecsandrinian a fost la *Convorbiri literare* generalul de intenție G. Bengescu, zis „baioneta neinteligentă”, născut în București la 30 iunie 1844, fiul austriacei Louise Salviny von Uffman, căsătorit cu moldoveanca Sofia Dabija, de unde al doilea nume, senator de Fălciu prin 1906, mort la 13 ianuarie 1916.

Opera de debut a lui G. Bengescu-Dabija este ușoara comedie de situații într-un act *O palmă la bal mascat* (1871). Acesteia îi urmau drama în cinci acte în versuri *Radu III cel Frumos* (1875), opera bufă de Ch. Nutter și E. Tréfeu, *Princesa din Trebizund* (1875), comedia în trei acte *Cucoana Nastasia Hodoronc* (1877), opera comică în trei acte cu muzică de G. Otremba și E. Caudella *Olteanca* (1880), tragedia în cinci acte *Pygmalion, regele Feniciei* (1886), în versuri, despre curtezana intrigantă Astarbée, din *Întîmplările lui Télémaque* de Fénelon, tragedia *Amilcar Barca, generalisim al Cartaginei* (1892) cu subiectul extras din *Salammbô* de Flaubert (mercenarul Matô înapoiază zeiței Tânit, zaimful, vălul sacru), *Cumințenia fetelor* (1894), *Crimă și virtute* (1907), poemul dramatic în versuri în trei acte *Mustrarea de cuget* (1913), toate intrate azi în repertoriul dramatic mort. A tradus *Domnu Chouffleuri* de Saint-Remy cu muzica de J. Offenbach și *Macbeth* de Shakespeare.



## BIBLIOGRAFIE

- G. Bengescu - Dabija, *Radu III cel frumos*, dramă în versuri în cinci acte, Iași, 1875; *Princesa din Trebizund*, operă bufă, Iași, 1875; *O palmă la bal mascat*, comedie într-un act, în *Conv. lit.*, V, 1871; *Cucoana Nastasia Hodoronc*, comedie în trei acte, în *Conv. lit.*, XI, 1877; *Pygmalion, regele Feniciei*, tragedie în cinci acte, în *Conv. lit.*, XX, 1886 și în volum, București, 1886; *Olteanca*, operă comică în trei acte, muzica de G. Otremba și G. Caudella, Iași, Th. Balassan, 1880; *Amilcar Baron generalisim al Cartaginei*, tragedie, București, 1892; *Conferințe admirative*, București, 1895; *Cumințenia fetelor*, repr. T.N. st. 1895/96, București, 1894; *Criza și armata*, București, 1901; *Crimă și virtute*, repr. T.N., 1907/1908; *Mustrare de cuget*, poem dramatic în versuri în trei acte, București, 1913; *Domnu Choufleuri de Saint-Remy*, muzică de J. Offenbach; *Macbeth de Shakespeare*; *Scrisoare către Iacob Negruzzi*, în *Conv. lit.*, LXV, 1932, p. 615—616.
- G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, VIII, 1959, nr. 1—2, p. 373.

## D. OLLĂNESCU-ASCANIO

Ca autor dramatic încerca să se afirme la *Convorbiri literare* între 1878—1889. D. Ollănescu-Ascanio, născut în Focșani la 21 martie 1849, bacalaureat din Iași, doctor în drept de la Bruxelles, magistrat în Tecuci, apoi diplomat, însărcinat de afaceri la Viena, Constantinopole, Atena, comisar al Expoziției române la Paris în 1900, academician, conservator infidel, „secătură de caracter” după Maiorescu, mort în București la 20 ianuarie 1908.

A scris comedii ușoare, de obicei într-un act. *Pe malul gârlei*, cu atmosferă de epocă de la 1800 și o morală (beizade Fluturache pedepsește pe țăranul Ionică, fiindcă, salvându-l de la înec, l-a tras de păr, ca să se adeverească proverbul „pe cine nu lași să moară, nu te lasă să trăiești”); *După război* (colonelul Costin înspăimîntă întors de pe front pe amantul soției sale, declarându-i că soțul a murit, de unde obligația rivalului de a se însura), *Pribeagul*, în care se ilustrează sentința din *Despot vodă* de Alecsandri: „Sîntem țărani — Nu vindem țara noastră, nici cugetul pe bani”; *Fanny*, un qui pro quo, unde soția unui avocat se păcălește singură, luînd numele unui prieten al soțului ei, Fanny, drept numele femeii cu care se crede înșelată; *Primul bal* (în aceasta doi

Pagină de titlu.





D. Ollănescu-Ascanio. Portret de tinerețe.

soți așteaptă musafiri zadarnic, întrucât invitațiile n-au fost împărțite). A tradus *Ruy-Blas* de Victor Hugo.

În poezie Ollănescu-Ascanio cîntă *Fintina Blanduziei*, *Latina Gintă*, războiul de independență, pe *Fiul lui Peneș Curcanul*, *Bosforul*, improvizează *Cîntece de harem* pentru Leile Mesh'Ume, scrie pasteluri, satire în contra ariviștilor politici, poezii de dragoste în vers liber (*Amori*, 1896). Traducerile și adaptările după Horațiu (*Ad Pisones*, *Ode*, *epode*, *Carmen saeculare*) și Catul (*Passer Lesbiae*) sînt în maniera Alecsandri :

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

Serios e studiul *Teatrul la români* din 1897—1898.

#### BIBLIOGRAFIE

Dimitrie Ollănescu, *Pe malul grilei*, comedie într-un act, București, 1879 ; Q. Horatius Flaccus, *Ad Pisones*, trad. în versuri, București, 1891 ; *Ode, epode, Carmen Saeculare*, trad., I, București, 1891 ; D. C. Ollănescu-Ascanio, *Lupul și barza*, fabulă într-un act în versuri, în *Conv. lit.*, XII, 1878 ; *După război*, comedie într-un act, în *Conv. lit.*, XIII, 1879 ; *Pribeagul* comedie într-un act, în *Conv. lit.*, XIII, 1879 ; *Fanny*, comedie într-un act în versuri, în *Conv. lit.*, XVI, 1882 ; *Primul bal*, comedie într-un act, în *Conv. lit.*, XXIII, 1889 ; *Teatru (Pe malul grilei, După război. Pribeagul, Fanny. Primul bal. La mormîntul poetului)*, București, 1893 ; *Poezii 1878—1898*, București, Socec, 1901 ; Frederic Damé și Ascanio, *Iubirea și datoria, amintiri din rezel, teatru* în „*Cimpoiul*, I, 1882 ; D. Ollănescu, *Satire*, București, B.p.t., 1908 ; *Vasile Alecsandri*, discurs de recepțiune. București, A.R., 1894.

N. Petrașcu, *D. C. Ollănescu (Ascanio)*, București, C.N., 1926 (altă ed. în 1934) ; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folc.*, 1959, nr. 3—4, p. 700—701.

## FILOLOGI, FILOZOFI, ISTORICI, MEMORIALIȘTI

### I. CARAGIANI

Lui Ion Caragiani, aromân din Avdela, născut la 11 februarie 1841, profesor de limba și literatura greacă la Facultatea de litere din Iași, mort octogenar la 13 ianuarie 1921, i se datoresc primele traduceri românești în proză ale *Odyseei* și *Batrachomyomachiei* (1876). La „Junimea” i se dădea epitetul homeric „binehrănitul” Caragiani.

### BIBLIOGRAFIE

- I. Caragiani, *Cursu completu de gramatica ellena*. Partea I—II, Jassi, 1870—1872. Omer, *Odyseea și Batrachomyomachia*, trad. în proză, Iași, 1876. *Studii istorice asupra românilor din Peninsula Balcanică*, București, 1891, *Necrolog*, în *Docoromania*, I, 1920—1921; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, p. 759—760.

### AL. LAMBRIOR

Spiritul adevărului în lingvistică la „Junimea” îl reprezenta Alexandru Lambrior, născut în comuna Soci din județul Neamț, la 10 septembrie 1845, mort prea tânăr în Iași la 20 septembrie 1883. Fusesse bursier al vechii Academii Mihăilene și ajunsese la 24 de ani profesor de liceu la Botoșani. Devenit în 1872 membru al „Junimii”, Maiorescu îi acordă o bursă de studii la Paris, unde pleacă la 30 de ani, împreună cu Gh. Panu și G. Dem. Teodorescu. Intrat în mișcarea filologică a lui Gaston Paris și Paul Meyer, colaborează din 1878 la revista *Romania* cu studii asupra vocalismului român, izbutind să trezească atenția romaniștilor, îndeosebi a lui Gaston Paris, care spuse că articolele sale „anunță o nouă eră în studiul limbii române”. Pasionat de limba veche populară și de limba cultă a secolului al XVIII-lea a relevat lui Eminescu, cu care era prieten, traducerea aforismelor lui Oxenstierna. A publicat o *Carte de citire (bucăți scrise cu litere chirilice în deosebite veacuri)* care în 1894 era la a treia ediție.

### BIBLIOGRAFIE

- I. Șiadbei, *Alexandru Lambrior*, în *Viața românească*, iulie, 1923.

### VASILE CONTA

Filozoful „Junimii” a fost, după Titu Maiorescu, Vasile Conta, născut la 15 noiembrie 1845 în satul Ghindăoani din județul Neamț, fiu de preot, mort prematur, la 21 aprilie 1882 în Iași. A fost și el elev al Academiei Mihăilene și după studii comer-

ciale la Anvers, și-a trecut doctoratul în drept la Bruxelles la 27 de ani (ca student aderase la Internaționala I), fiind numit apoi profesor la Universitatea din Iași. Deputat naționalist prin 1878—1879, ajunge la 35 de ani ministru al Instrucțiunii Publice în guvernul liberal al lui Ion Brătianu, în care demnitate a venit cu o reformă progresistă a învățământului secundar.

Opera filozofică a lui Vasile Conta, publicată mai toată în *Convorbiri literare*, se compune din *Teoria fatalismului* (1875—1876), *Teoria undulațiunii universale* (1876—1877), *Originea speciilor* (1877) și *Încercări de metafizică* (1879). Un prieten al său, Rosetti-Tescanu, a dat postum versiuni franceze: *Les premiers principes composant le monde* (1888), *Les fondements de la métaphysique* (1890), *La théorie de l'ondulation universelle*, prefătată de Ludwig Büchner (1895).

Junimiștii erau în genere filozofi idealiști de influență kantiană și postkantiană. Conta va fi un materialist empirist și senzualist, evoluționist sub înfrurire engleză (Locke, Spencer, Darwin) și germană (Vogt, Büchner, Haeckel, Moleschott). Cunoștințele omenești sînt după Conta niște „întipăriri” materiale în creier sau reflecții de ordin secund asupra lor, ca la J. Locke. Spațiul și timpul nu sînt forme pure ale intuiției ca la Kant, ci cadre reale, existînd în afara conștiinței. Lumea e de natură materială, iar psihicul o funcție a creierului. Materia se află într-un proces de evoluție onduliformă, transmiterea mișcării făcîndu-se prin unde. Pe curbele acestora se ridică și cad formele naturale, cît și produsele gîndirii, ideile, științele și religiile. Transformările se supun unor legi „fixe și naturale”, unui determinism în care necesitatea e confundată cu cauzalitatea, numită de Conta fatalism. Libertatea omului e iluzorie, el fiind determinat ca orice fenomen fizic. Fatalismul este extins de Conta, sub înfrurirea lui A. Comte și H. Buckle, asupra națiunii, condiționată exclusiv de mediul geografic, iar evenimentele istorice sînt explicate printr-o concepție organicist-mecanicistă.

Filozofia materialistă a lui Conta, îndeosebi ateismul său, a avut un ecou puternic printre oamenii de știință ai vremii, medici și naturaliști, care l-au urmat, dînd naștere aproape unui curent de gîndire, pînă în 1920. Cît despre ecoul peste hotare al acestei filozofii, el a fost mai mic. Herbert Spencer chestionat răspundea printr-un formular, Haeckel spera să găsească timp spre a-l citi.

## BIBLIOGRAFIE

- B. C o n t a, *Teoria fatalismului*, Iași, Șaraga; *Originea speciilor*, Iași, 1877; *Încercări de metafizică* Iași, Șaraga; *Teoria undulațiunii*, I—II, Iași, Șaraga; *Les premiers principes composant le monde*, 1880; *Les fondements de la métaphysique*, Paris, 1890; *La théorie de l'ondulation universelle*, pref. Ludwig Büchner, Paris, 1895; *Opere complete*, ed. Octav Minar, București, Sfetea, 1914; *Opere filozofice*, ed. N. Petrescu și B. Conta, *Discursuri parlamentare. Proiect de lege. Articole de ziare etc.* (1878—1881), cu o prefată de B. C. Livianu, Iași, 1899; *Opere filozofice alese*, București, 1959.

**B. C. Livianu**, *Viața și scrierile lui Vasile Conta*, în *Revista literară*, VII, 1886, p. 416 urm.; Rosetti-Tețcanu, *Biografia lui Conta*, în *Conv. lit.*, XXIX, 1895, p. 923—937; Ana Conta-Kernbach, *Biografia lui Basile Conta*, în *Viața românească*, X, 1915, vol. 38—39; G. D. Scraba, *Vasile Conta*, studiu filozofic, București, 1912 și București, Fund. I. V. Socec; D. Bădăreanu, *Un système matérialiste métaphysique au XIX-e siècle. La philosophie de Basile Conta*, Paris, 1924; I. G. Dumitru, *Junimistul V. Conta, bursier în străinătate*, în *Conv. lit.*, LXX, 1937, p. 327—329; Pompiliu Preca, *Scurtă expunere a filozofiei lui Vasile Conta*, București, 1937.

#### A. D. XENOPOL

Întâiul mare istoric român înainte de N. Iorga s-a născut la 23 martie 1847 în Iași. Tatăl, D. Xenopol, poliglot, fusese supus grec, protestant, dragoman, om de afaceri, director de pension, mama se numea Vasiliu. Alexandru Xenopol a studiat la Academia Mihăileană din Iași, apoi, cu o bursă a „Junimii”, la Berlin, patru ani, de unde se întoarce cu două doctorate, unul juridic (*De publicanorum societatum historia ac natura iuridicali*, Berlin, 1871) și altul în filozofie, probabil despre istoricul englez H. T. Buckle. Era pasionat de istorie, la 15 ani citise pe Guizot și la Berlin urmărise cursurile romanistului Rudolf, pe Mommsen, Curtius, Ranke, Gervinus, Steinthal, unul din redactorii revistei *Zeitschrift für Volkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, Magistrat la tribunalul din Iași și avocat în 1878, Xenopol concurează la o catedră de filozofie cu Coco Dimitrescu-Iași care-l învinge. Va ajunge profesor de istoria românilor la Universitatea din Iași abia în 1883, când avea 36 de ani. Era acum liberal antijunimist și Maiorescu îl va ironiza în articolul din 1892 *Contrașiceri? Mic studiu de strategie literară*. Membru al Academiei Române din 1893, Xenopol va scoate între 1894—1903 și 1906—1908 la Iași *Arhiva societății științifice și literare*, cu colaborarea, între alții, a lui C. Hogaș. El însuși publică poezii sub pseudonimul I. Laur și Rama. Foarte devotat celei de a doua soții, Coralia Biberi-Gatoschi, vestita Riria, întâi soție a lui Vasile Burlă, Xenopol solicita la bătrînețe, în chip penibil, revistele literare pentru ea. Niște *Amintiri din călătorie* ale lui prin Elveția și Italia de nord, publicate în 1901, nu confirmă o vocație literară. A fost membru corespondent al Institutului Franței și profesor onorific la Sorbona și a murit la 27 februarie 1920.

Opera fundamentală a lui A. D. Xenopol este *Istoria românilor din Dacia Traiană* în 14 volume, începută în 1888 (între 1925—1930 era la a treia ediție). Rezumată în limba franceză sub titlul *Histoire des Roumains de la Dacie Trajane*, I—II și publicată la Paris în 1896 cu o prefață de Alfred Rambaud, a fost premiată de Academia franceză și introdusă în sinteza *Histoire générale*, vol. III—IV, de Lavisse-Rambaud.

Altă scriere importantă este *Les Principes fondamentaux de l'histoire*, apărută în 1899, în limba română în 1900, în ediția a doua cu titlul *La théorie de l'histoire* (Paris, 1908). Xenopol susține că în succesiunea fenomenelor istorice se manifestă „serii” nu legi, că seriile, înlănțuite cauzal, sînt ireversibile, apropiindu-se de W. Windelband și H. Rickert, în unele privințe și de teoria factorilor a lui Cournot. Diverse alte studii ale lui Alexandru Xenopol (*L'hypothèse dans l'Histoire, Sociologia e storia, Zur Logik der Geschichte*) publicate în reviste internaționale de mare cir-

culație au fost subliniate de autorități în materie ca Rickert, Grice, Berr, Lacombe, Benedetto Croce.

#### BIBLIOGRAFIE

- A. D. Xenopol, *Studii economice*, 1879; *Războaiele dintre ruși și turci și înfrurirea lor asupra țărilor române*, I—II, 1880; *Teoria lui Roesler*, 1884; *Une énigme historique: Les Roumains au Moyen-Age*, Paris, 1885; *Istoria românilor din Dacia Traiană*, I—XIV (vol. I din 1888), ed. a III-a, 1925—1930 (rezumată sub titlul de *Histoire des Roumains de la Dacie Trajane* și introdusă în *Histoire générale* Lavisse-Rimbaud, vol. III și IV); *Istoria partidelor politice în România*, 1910; *România și Austroungaria*, 1914; *Les principes fondamentaux de l'histoire*, Paris, 1899; ed. rom. 1900; ed. a II-a sub titlul *La Théorie de l'histoire*, Paris, 1908; *Amintiri de călătorie*, Iași, 1901.
- Octav Botez, *Alexandru Xenopol, teoretician, filozof al istoriei* (studiu critic), București, Casa școalelor, 1928; D. Bodin, *A. D. Xenopol și Junimea*, în *Conv. lit.*, LXX, 1937, p. 237—265; E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, I, V. Alecsandri, M. Eminescu, A. D. Xenopol, București, Casa școalelor, 1943; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX, 1960, nr. 4.

#### G. H. PANU

Memorialistul „Junimii” înainte de Iacob Negruzzi, „răutăciosul” Gheorghe Panu s-a născut la 9 martie 1848 în Iași (după actul de moarte, în Galați), dintr-o familie de militari originară din Vaslui și care s-ar fi numit întâi Brînză. Delegat electoral al bărnățistilor, fără să irite pe junimiști, Panu citise de timpuriu pe Guizot, Thierry, Thiers, Buckle, Macaulay, Carlyle și, pozitivist, adept al lui A. Comte, Spencer și Darwin, va combate în *Convorbiri literare* opera istorică a lui Hasdeu. Profesor de franceză în Iași din 1869, în 1875 pleacă la Paris pentru studii de istorie, dar trece la Bruxelles în 1879 doctoratul în drept. Întors în țară, intră în viața politică, fiind șef de cabinet al lui C. A. Rosetti, procuror la Iași, liberal, indignat de *Scrisoarea III* de Eminescu, militant pentru un partid radical, director al ziarului *Lupta* (1884). Atacînd pe regele Carol I, e acuzat de lèse-majesté și nevoit să fugă la Viena, însă, fiind ales în lipsă deputat, e absolvit. Între 1901 și 1910 a redactat singur revista *Săptămîna*, cu articole politice, cronici dramatice și literare, observații din viața animalelor. Războaiele din 1907 îi prilejuiesc lucrarea *Cercetări asupra stării țăranilor în veacurile trecute din 1910*. A murit la 6 noiembrie 1910.

Opera capitală a lui Gh. Panu e, neîndoios, *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, apărută în două volume între 1908—1910. Îndoielnică în mare parte ca document

istoric, lucrarea e un document moral cu caracterizări psihologice subiective, nedrepte, nu mai puțin interesante prin reducerea la o formulă tipologică („frondeurul” Carp, „olimpianul” Maiorescu, „distantul” Alecsandri). S-a dovedit însă că Gh. Panu n-a asistat la ședința în care s-a citit nuvela *Sărmanul Dionis* de Eminescu, nici la lectura poeziei *Ce poate fi va fi* de Samson Bodnărescu, relatate din fantezie.

Aceleași însușiri se regăsesc în *Portrete și tipuri parlamentare* din 1892, publicate mai târziu în ziarul *Lupta*. Deputatul Izvoranu vorbind cu voce sepulcrală și cu lacrimi în gât, autocratul Alexandru Lahovary voind a biciui auditorul ca Xerxes marea cu vergi, zeflemistul Pogor anunțând căderea unei propuneri cu mare sau patentă minoritate, N. Volenti privind palid locul vociferărilor ca și cum s-ar teme să nu fie implicat, dau o idee despre observația jurnalistului Gh. Panu.

*Din viața animalelor* pune același spirit de observație într-un jurnal de coteț privitor la psihologia canină și ornitologică.

## BIBLIOGRAFIE

- George Panu, *Cestiunea izraelită*, Iași, 1886; București, 1893; București, 1902; *Sufragiul universal*, București, *Lupta*, 1893; *Portrete și tipuri parlamentare*, București, 1893; *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, I—II, București, *Adevărul*, 1908—1910; *Săptămâna*, revistă, București, 2 nov. 1901—1910; *Din viața animalelor*, București, Bibl. Dimineața.
- C. Hogaș, *Gheorghe Panu. Amintiri răzlețe*, în *Viața românească*, V, 1910, vol. XIX; C. D. Anghel, *Gh. Panu semănătorul de idel*, în *Libertatea*, 1933, p. 355—357 și 375—378; I. Ialowitzky, *Gheorghe Panu gălățeanul*, în *Adevărul*, 1935, nr. 15 899; E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, II, *Gh. Panu, Iacob C. Negruzzi*, București, Casa școlilor, 1944; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX, 1960, nr. 4.

## DIVERȘI

La „Junimea” au participat oameni din toate domeniile de activitate, vârsta însăși nefiind o piedică. C. Eraclide (1819—1875) era jurist, bucovineanul Pavel Paicu (născut la 27 iunie 1831 — mort la 22 aprilie 1898) profesor, pare-se limbut, poreclit T. Spacco și „porculețul mărunț”. Theodor Rosetti (4 mai 1837 — 16 iulie 1923), „melancolicul” cumnat al lui Alexandru Ion Cuza, magistrat, președinte al Curții de Casație, ministru, prim ministru între 1888 și 1889, guvernator al Băncii naționale, făcea și el teoria formelor fără fond în articolul *Despre direc-*

ținea progresul nostru (1874), punând accentul pe capitalul biologic al nației sau deplîngea egoismul politicianilor, recomandînd solidaritatea individului cu colectivitatea în *Mișcarea noastră socială* (1885), ori, în fine, criticînd negativismul claselor de sus în *Scepticismul la noi* (1891). P. P. Carp (Iași, 29 iunie 1837 — 22 iunie 1918), originar dintr-o familie boierească din Vaslui, venise la Iași din Germania cu monoclu și ținută de nobil borusian, dînd unui gazetar care-l importuna un răspuns în englezește, incisiv și nemilos în critica despre *Răzvan-vodă* a lui Hasdeu (semnată, dealtfel, P. Bătăușu), știind totuși că arta e domeniul posibilului, nu al realului. Lider conservator, P. P. Carp a devenit curînd exponentul unei politici reacționare de forță, rezumată în formula pronunțată cu ocazia răscoalelor țărănești din 1907 : „Întîi represiune și apoi vom aviza”. A fost adeptul intrării României în război în 1916 alături de Puterile centrale și al formării unui stat român federal în cadrul Austriei Mari. A tradus din Shakespeare greoi, însă direct din englezește, *Macbeth* și *Otello*. Generalul Mihail Cerkez (1839—1884) era eroul de la Plevna căruia Osman-pașa îi predase sabia și învingătorul de la Smîrdan. Vasile Burlă (Opăițeni—Budenii—Storojineț, 9 februarie 1840 — 9 ianuarie 1905), filologul, avea studii de greacă, latină și sanscrită de la Viena și Graz și era profesor de liceu, membru al „Junimii” din 1871, suplinitor în 1875—1876 la Universitate al lui A. Vizanti, devenit celebru prin discuția cu Cihac și Hasdeu asupra etimologiei cuvîntului *rață*. Ar fi scris o singură poezie, dedicată celei de a treia soții a sa, Adela Hloch, pe care însă Iacob Negruzzi n-a voit să i-o publice în ruptul capului. Ioan Mire Melic, zis și Mirmilic (București, 15 august 1840 — Iași, 29 ianuarie 1889) era profesor de matematici la Universitatea din Iași, ca și N. Culiianu (28 august 1843 — 28 noiembrie 1915), astronomul și geodezul „papa Culiianu”, tăcutul proverbial N. Mandrea (1842—1910) era jurist, Șt. Vîrgolici (1843—1897) hispanist, cu studii despre Cervantes, Lope de Vega, Calderon de la Barca. Juristul P. Missir (1856—1928), prieten al lui Caragiale, critica violent în *Convorbiri literare* din 1 martie 1883 volumul de *Poezii* din 1882 al lui Alexandru Macedonski, găsind un conținut „străin sferei estetice” și „insanități”. În fine, Christea Șt. Bucliu (Roman, 7 decembrie 1857) era medic cu studii de la Paris, profesor la Universitatea din București.



Nostim de constatat este că „Junimea” a făcut cunoscute cel puțin în epocă persoane care n-au scris niciodată nimic. Lista acestora o face cu secret umor, deosebit de conștiincios, Iacob Negruzzi în *Dicționarul „Junimii”*.

Mai întîi erau doi focșeneni : Emanoil Cristodulo (1828—1889) și Theodor Cristodulo (născut în 1845 și probabil în viață în 1924) care, ca și anteriorul, „n-a scris și nu scrie”. Apoi venea V. Calimah-Catargiu (1830—1882) fost ministru plenipotențiar al României la Paris care, nici el, „n-a scris nici un rînd”. „N-a scris nimic”, „membrul tăcut”, Ștefan Nei (1830—1916), participant o singură dată la o discuție. Dimitrie Rosetti (1830—1903) rîdea mult de prostiile altora, dar singur nu s-a expus niciodată „nici prin scris, nici prin grai”. Cîrîit și el mult pentru tăcerea sa, Nicu Burghel (1831—1908), pomenit de Titu Maiorescu însuși, „n-a scris nimic”. „N-a scris niciodată” Constantin P. Constantiniu (1834—1914), fost direc-



tor de teatru. Formula „el tace” însoțește pe cei trei Buicliu, Theodor (1839—1897), Ioan și Abgar (născut în 1848), poreclit și *Murzuc*. N-a scris nimic Nicu Cassu (1839—1904), donatorul tipografiei „Junimii”. „N-a scris niciodată nimic” Telemac Ciupercescu (1839—1888), om cu particularitatea că nu voia să treacă, fără voia lui Brahma, peste vârsta de 39 de ani, deși a trăit 49. „N-a scris” Gheorghe Racoviță (1839—1913), unul din amatorii de anecdote corozive, fără perdea. Theodor Cerchez (1841—1911) „n-a scris nimic”, se ilustrase prin faptul că blestema la supărare pe împăratul Traian pentru că ne-a adus în aceste părți. „Simpaticul” membru Nicu Casimir (1843—1868) „nu apucase încă a realiza planurile sale literare” la moarte. Nu scria Lascar Ciurea (1843—1865) poreclit de Nicu Gane „Ciurilă, Buri-lă, cel mai mic Cocodilă, Stan Beldiman, aldeviță pulpă, Constantin Verier, Vlad muștar. Dar bătrînii ce mai fac?” Ioan Foti, născut în 1843, mort în 1924, „n-a scris nimic ; unii zic că ar fi vorbit o dată”. „N-a scris niciodată nimic” Alexandru Farra (1844—1921), fost administrator al tipografiei „Junimii”, apoi consul general al României la Stambul. Nu scria nimic brașoveanul Theodor Nica, născut în 1846, avocat în București și fost director în Ministerul de Instrucție Publică sub Maiorescu, mult prețuit din această cauză de membrii caracudei, grupul tinerilor modești de prin colțuri, cîntitori la ureche, care pîndeau cu nerăbdare momentul aducerii ceaiului, cafelei și cozonacului. „N-a scris nimic . . . , cu toate îndemnurile redactorului”, Constantin Dumitrescu (Dimitrescu)-lași (1849—1923), apreciat filozof și conferențiar. „N-a scris niciodată nimic” Gheorghe Bejan (1847—1895), fost căpitan în garda națională și reprezentant la „Junimea” în această calitate a ceea ce Caragiale numea „baioneta inteligentă”. „N-a scris nimic” de asemenea Ioan Dospinescu (1849—1892), dat cu liberalii, frecvent numai la aniversările „Junimii”. Ironia lui Iacob Negruzzi nu menajează nici rudele sale apropiate. Iată cum tratează pe Gheorghe Negruzzi, fratele mai mic. „Născut în 29 decembrie 1849, în Iași. În „Junimea”, de la 1868. N-a scris nimic, afară de cîteva îndreptări a unor novele ale lui Morțun. Unii zic că aceste novele ar fi ieșit și mai proaste după corectură. El pretinde că ar fi ieșit victorios la concursul pentru lectură ținut în urma plecării lui Maiorescu și a lui Eminescu. Bengescu însă și Carp, ba în timpul din urmă Dimitrescu și Bossy, contestă aceasta. Mort la 22 august 1890 la Trifești.” Unul care nu scria și care ar fi murit a doua zi după vorbire, a fost Gheorghe Agură (1850—1911) membru al caracudei, dispărut la un moment dat din Iași, devenit din profesor ofițer și aghiotant domnesc, ceea ce e puțin probabil. Victor Cuciureanu, născut în 1850, zîmbea dulce, vorbea puțin și n-a scris nimic la revistă sau altundeva. „N-a scris nimic” Titus Isărați (1851—1916), la un moment dat mistuit în agricultură prin județul Vaslui. „N-a scris, nici n-a vorbit” fălticaneanul Gheorghe Radu (1852—1905). Vasile Bosie, născut la Iași în 1855, judecător la Tribunalul Ilfov, avea voga reputație de a fi comis „aforisme sub voalul anonimatului”. Purta ochelari *pince-nez* și a fost botezat de Pogor *Babiți*. În sfîrșit, caracterizarea lui Gheorghe Zaharia, născut în Iași la 19 septembrie 1875 : „Nu scrie, dar tace. Porecla sa este *Turca*, nu se știe dacă din cauza originii sale otomane, sau din cauza oarecăror obiceiuri orientale. Cunoscut prin anecdotele sale și impresiunile din călătorie, de care rîde mult, dar singur”.

## BIBLIOGRAFIE

- C. G a n e. *P. P. Carp și locul său în istoria politică a țării*, I—II, București, Universul, 1936, ed. a II-a, 1941 ; E. Lovinescu, *P. P. Carp, critic literar și literat*, B.p.t., 1942 ; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX, 1960, nr. 4, p. 764.
- N. I o r g a. *Un profesor : Vasile Burlă*, în *Oameni cari au fost*, II ; Petre Gagea și G. D. Loghin, *Ceva despre Vasile Burlă 1840—1902*, în *Jurnalul literar*, I, 5, 29 ian. 1939 ; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 4, p. 763.

# TITU MAIORESCU

Orice istorie a literaturii unui popor înscrie în succesiunea evocărilor ei momente de răscruce, exemplificate fie de un mare scriitor, fie de un critic, fie de un moment de constituire și afirmare a unei direcții ideologice originale. Un astfel de moment semnifică, pentru cultura noastră, Titu Maiorescu, personalitate multiplu reprezentativă, teoretician și critic literar, implicat în chip fundamental etapei de consacrare a literaturii române moderne.

Prezență marcantă printre contemporani, spirit continuat și discutat cu feroare de-a lungul timpului pînă în zilele noastre, Maiorescu a exemplificat laturi diverse ale vieții culturale din țara noastră, creînd o școală nu de emuli conștiințioși, ci de spirite, prin ele însele valoroase, față de care întreaga mișcare intelectuală ce l-a urmat a simțit nevoia organică de a-și defini poziția. Nu prin dimensiunea cantitativă a scrierilor sale despre literatură și-a ocupat Maiorescu locul său prestigios în patrimoniul culturii naționale, ci prin semnificația lor, ca și prin proiecția întregii sale conduite de gîndire și acțiune, prin capacitatea sa de a pune în circulație idei, de a deschide perspective, de a numi problemele vremii sale, dar nu numai ale sale, ci, în unele privințe, și ale noastre.

În timp, Maiorescu a fost receptat adesea ca unul dintre „contemporani” și aceasta, pentru că, așa cum spunea Ibrăileanu, „el a creat la noi stilul ideilor”<sup>1</sup>, adică stilul timpului modern, în care trăim cu toții.

Am încercat să cuprindem, în acest capitol de istorie literară dedicat lui Titu Maiorescu, viața și activitatea criticului în diverse sectoare ale culturii noastre, chiar dacă unele nu au tangență imediată cu fenomenul beletristic, pentru că astfel s-a constituit și afirmat personalitatea celui ce a dat prima ediție a poeziilor lui Eminescu și a direcționat, cu exemplară consecvență, una dintre societățile noastre literare cele mai fecunde, „Junimea”.



Care este biografia acestui „Boileau român, înarmat și cu principii directoare, animat și de polemică, născut și într-o epocă de mari scriitori (Eminescu, Creangă, Caragiale) și dotat cu un gust sigur, ager și cu sentimentul valorilor”, a acestui „Boi-

<sup>1</sup> G. Ibrăileanu, *Titu Maiorescu*, în *Note și impresii*, Iași, 1920, p. 146.

leau întârziat" dar „necesar", cum observa Pompiliu Constantinescu în eseuul său, cu titlul, de altfel, programatic<sup>2</sup>, *Titu Maiorescu față de noi*?

Se naște la Craiova, la 15 februarie 1840, ca fiu al lui Ioan Maiorescu (1811—1864) și Maria Popazu (1819—1864). Tatăl său, personalitate proeminentă a vieții politice și culturale din Transilvania, originar din jurul Blajului, oraș devenit încă din timpul lui Inocențiu Micu un adevărat centru al românismului, studiasse la Blaj, Cluj, Pesta (aici, teologia) și Viena, unde se preocupă de istorie și filologie, abandonând definitiv cariera preoțească. În 1836, trece Munții, iar un an mai târziu este profesor și inspector la școala centrală din Craiova. De aici, trimite prietenului său G. Barițiu spre publicare în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* o scrisoare cuprinzând directe atacuri împotriva a ceea ce se constituia, tot mai vizibil, ca influență a spiritului francez în Principate, spirit considerat de autor ca „lux grozav, dărăpănător"<sup>3</sup>, atît sub aspectul său teoretic („materialismul franțozesc"), cît și practic („beletristica francească", o „beletristică lunecoasă", capabilă să „amăgească mai pe toți"). Tot aici, Ioan Maiorescu va prevesti, de altfel nu singurul dintre spiritele generației de la 1848, ceea ce va primi numele de teoria „formei fără fond" în scrierile fiului său : „Pe bietul român se silesc să-l subpție, să-l îmbrace cu haine nouă (subl. ns., G. I.), după *civilizația Europei*, pînă ce atîta îl cutropesc cu petece străine, încît nu se mai poate cunoaște în el originalitatea", incluzînd și o aspră critică a sistemului de învățămînt românesc, la care se observa absența „profesorilor învățați", a dascălilor cu înalta menire a datoriei lor patriotice, articolul lui Ioan Maiorescu stîrnește un violent protest al opiniei publice, în primul rînd al corpului didactic, direct vizat. Autorul este dat în judecată, silit a retracta public cele spuse. Urmează o perioadă frămîntată : destituit în 1842, pleacă la Brașov, apoi la Iași, pentru a reveni tot la Craiova, unde, în 1848, va citi în curtea Colegiului național proclamația de la Islaz. Agent al Guvernului provizoriu, pe lîngă Dieta din Frankfurt, continuă, apoi, existența agitată, din care nu lipsesc înfrîngerile, acuzațiile false, tristețea unui trai mereu în centrul polemicilor și intrigilor. Expulzat, se reîntoarce în țară după Unire, e profesor la Sf. Sava și director la Eforia Instrucției Publice, de unde — fatalitate parcă — e silit a-și da demisia. Moare în august 1864, în plină maturitate creatoare, lăsîndu-și singurul fiu, în vîrstă, atunci, de 24 de ani, în pragul unei cariere ce se anunța spectaculoasă, dar care nu a fost ferită de sinuozități uneori atît de apropiate cu ale propriului său destin.

Titu Maiorescu urmă la școala primară din Craiova (1846—1848), luînd lecții de caligrafie de la pictorul Const, Lecca și folosind cunoștințe de latină deprinse de la tatăl său. În timpul revoluției, ajunge cu familia la Sibiu, apoi, cu ajutorul lui Avram Iancu, la Blaj, și, în sfîrșit, la Brașov, unde fratele mamei sale, Ion Popazu, înființase un gimnaziu român, al cărui elev, în clasa I, este în 1850, după ce în același oraș își isprăvisese cursul primar la școala lui Iosif Barac. La serbarea de sfîrșit de an a gimnaziului, elevul Maiorescu este cel ce va rosti, din partea școlarilor, un dis-

<sup>2</sup> Pompiliu Constantinescu, *Titu Maiorescu față de noi*, în *Scrieri*, III, EPL, 1969, p. 519.

<sup>3</sup> Cf. E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, I (1840—1876), București, 1940, p. 10. Monografia, în cele două volume ale sale, constituie o primă mare sinteză, de înglobare a referințelor anterioare, — inclusiv cele din „Notițele biografice" — desigur supervizate de Titu Maiorescu însuși, semnate în *Convorbiri literare*, 1910, nr. 2, p. I—LXVI, de S. M. și integrate de autor (Simion Mehedinți) sub numele Soveja, în vol. *Primăvara literară*, București, 1914, p. 111—202.

curs publicat în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* din 2 august 1851<sup>4</sup> fără indicarea, însă, a autorului. Așa cum s-a păstrat, „discursul” adolescentului de 11 ani este o meditație sentențioasă asupra avantajelor învățaturii în general și a învățaturii în „dulcea limbă” maternă în special. De la înălțimea scenei, copilul dă sfaturi chibzuite părinților din sală : „Nu mai puțină bucurie credem că simt astăzi și acei buni tați de familie, care, pătrunși de marele adevăr că învățătura e averea cea mai secură ce dinșii o pot lăsa de moștenire după moarte la copiii lor, își dau copiii la învățatură și sprijinesc școalele din toate puterile lor ; da, dragilor noștri părinți, învățătura e averea cea mai secură ce o lăsați nouă fiilor voștri ; averea materială e supusă la varii schimbăciuni : numai învățătura e nepieritoare, o astfel de moștenire nici moliile n-o rod, nici focul nu o mistuiește, nici furii nu o sapă”.

Nu gradul de originalitate, ușor contestabilă la această vîrstă, trebuie să ne preocupe în legătură cu primul act de oratorie maioreșciană, cît, poate, indicarea unei constante de gîndire și atitudine, pe care, dealtfel, o va materializa la modul cel mai direct în anii următori și care va rămînea definitorie personalității sale : respectul muncii și al învățaturii, formă superioară de cultivare a spiritului uman, „avere” cu adevărat „cea mai sigură”, plăcere continuă a vieții.

În octombrie 1851, Ion Maiorescu își înscrie fiul la Gimnaziul academic, anexa pentru externi a Academiei Theresiane din Viena, oraș în care el îndeplinea funcția de translator la Ministerul de Justiție și unde își chemase familia rămasă la Brașov. O scrisoare adresată de Titu Maiorescu sorii sale Emilia, la 27 ianuarie 1869<sup>5</sup>, atestă faptul că toate cheltuielile școlărității sale vieneze (1857—1858) și berlineze (1859) au fost suportate de Barbu Dimitrie Știrbei, iar studiile de la Paris au fost făcute ca bursier al statului. Tînărul elev se adaptează cu greutate structurii unui învățămînt într-o limbă străină lui și avînd caracteristic, în cazul Theresianum-ului, o anume rigiditate a relațiilor interne, o morgă, reală, de colegiu aristocratic, frecventat doar de fii de nobili și urmărind, printr-o programă complexă, cristalizarea unei educații ce îmbina studiul limbilor cu cel al disciplinelor științifice sau artistice.

Epoca ne este descrisă de Maiorescu însuși, în prima parte din ceea ce se va constitui, apoi, ca *Însemnări zilnice*<sup>6</sup>, document de excepțională importanță pentru înțelegerea omului și criticului, pe o întindere de peste trei decenii, imagine mai fidelă, într-un sens, a acestuia, dar și umbrită de acel inevitabil halou deformativ pe care orice mărturisire declarată, orice jurnal, confesiune, îl poartă implicit în chiar structura sa. Publicarea *Însemnărilor zilnice* a înlesnit și stimulat o adevărată reconsiderare a omului ce rămăsese în inima contemporanilor și amintirea urmașilor ca simbol al echilibrului, detașării impersonale, lucidității și, de aici, firesc, al spiritului critic, omul ce ridică ironia și tonul de zeflema subțire la altitudine spirituală, omul ce devenise un adevărat simbol al ordinei, al canonului acceptat. Paginile jurnalului, ținut cu rară conștiinciozitate, dezvăluiau o nouă dimensiune a lui Maiorescu : cea interioară, învăluită de silueta statuară a omului public, profesor, avocat și ministru, dimensiunea unui (paradox aparent !) sentimental, tinzînd continuu a-și apropia semenii, într-un efort cu rare izbînzi reale, dimensiunea unui

<sup>4</sup> Textul discursului în E. Lovinescu, *Anexa nr. 1*, la *op. cit.*, I, p. 421—422.

<sup>5</sup> I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, VI, *Junimea*, București, 1938, p. 1—2 (text în limba germană).

<sup>6</sup> Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, publicate cu o introducere, note, facsimile și portrete, de I. Rădulescu-Pogoneanu, vol. I (1855—1880), București, 1937 ; vol. II (1881—1886), București, 1940 ; vol. III (1887—1891), București, 1943.

Însingurat, ce a trăit nu odată gândul sinuciderii și a traversat cu mare greutate clipele de solitudine, mereu cu dorința de a fi înconjurat de oameni, de a fi ascultat și înțeles. Un sugestiv portret ni-l transmite Sextil Pușcariu, el însuși martor al celor „două” fețe ale lui Maiorescu, încă din timpul vieții acestuia. Inedit, pînă nu de mult <sup>7</sup>, textul cuprinde și descrierea primei întîlniri a lingvistului ce publicase atunci cîteva studii de specialitate în *Convorbiri literare* cu mentorul revistei și al societății „Junimea”: „Nu mai țin minte cînd am fost întîia oară la el. Nu l-am vizitat însă decît după ce publicasem în *Convorbiri* cîteva articole filologice și știam că mă remarcasem. Cum în clasele elementare el fusese, în școala din Brașov, coleg cu tata, eram sigur că mă cunoaște și după neam. M-am mirat cînd cunoscuții mi-au spus că trebuie să-l caut la 8 dimineața. În strada Mercur 1, într-o odaie mare, foarte bine rînduită, îmi ieși înainte un bărbat mic de stat, mai mult îndesat, cărunt. Numai sprîncenile stufoase îi erau încă negre și de sub ele te priveau niște ochi pe care îi simțeau că îți pătrund pînă în suflet. Fruntea lată și senină și ochii vii dominau această față frumoasă în care nu băgai de seamă că nasul e ceva prea turtit. Foarte prietenos, mă întrebă de scopul venirii mele la București, de studiile mele și dacă am vreo dorință și poate să mă ajute. Cu capul plecat ceva înainte și cu mîna la ureche, ca să audă mai bine, căci în anii din urmă auzea greu. Plăcut impresionat că nu-i ceream nimic, începu să-mi povestească cu fraza lui curgătoare, cu felul lui de a termina fraza printr-o reticență, un surîs sau un gest cu mîna, caracterizîndu-mi societatea cu multă ironie și descriindu-mi oamenii cu care aveam a face. De la întîia vizită, dar mai ales mai tîrziu, mă surprinse cu cîtă libertate vorbea de oamenii cu care știa că am de-a face, arătîndu-mi slăbiciunile fiecăruia, știind să-mi citeze vreo anecdotă care îi caracteriza deplin, avînd la nevoie un document la îndemînă, în care îmi arăta negru pe alb cît de frumoase succese obținuse cutare elev al său la examenul de capacitate sau ce prostie publicase altul. Aveai impresia că în capul lui ordonat sînt sute de lădițe și în fiecare din ele caracteristica fiecărui contemporan. Aveai nevoie să-l cunoști pe unul, el deschidea lădița și-ți arăta o schiță — mai totdeauna în linii mai mult sau mai puțin caricaturale”.

Prima impresie va fi, însă, de-a lungul timpului, nu numai confirmată, ci și amendată. Iată, evocat de același, un alt Maiorescu, capabil de gesturi unice, de neuitat pentru un adolescent în ochii căruia criticul era, situație aproape generală în epocă, mai puțin *om*, cît *simbol*: „Greșeli a avut și el, ca orice om, dar a avut multe și mari calități și a semănat multe idei bune și adevărate. Și chiar dacă uneori nu-l putem aproba, n-am încetat nici un moment să-i fiu recunoscător. Căci nu voi uita niciodată seara aceea cînd întorcîndu-mă în 1903 obosit de la bibliotecă, unde stătusem toată ziua, și urcînd cele trei etaje ale locuinței mele din Lazarethgasse, gazda îmi spuse că m-a căutat un domn care mi-a lăsat o carte. Cartea era dicționarul retoroman, pe care Maiorescu, întorcîndu-se din St. Moritz, i l-a adus studentului din Viena, pe care nu-l cunoștea decît din cele cîteva articole de filologie publicate în *Convorbiri*. Iar cînd doi ani după aceea Academia premia dicționarul etimologic al docentului de la Universitatea din Viena, Maiorescu fu cel dintîi care-mi comunică telegrafic știrea aceasta”.

<sup>7</sup> Textul face parte din volumul memorialistic inedit, *Războiul (1914—1918)*, și a fost scris de Sextil Pușcariu sub impresia imediată a morții, la 1 iulie 1917, a lui Titu Maiorescu. Cităm după reproducerea textului sub îngrijirea lui Gabriel Tepelea în *Argeș*, an. VI, nr. 2, februarie 1971, p. 1 și 18—19, *Titu Maiorescu văzut de Sextil Pușcariu*.

Să revenim, însă, la imaginea elevului adolescent Maiorescu, aflat la Theresianum, așa cum ne-o oferă el însuși în paginile de început ale *Însemnărilor*. O primă informație, aproape bibliografică, deschide jurnalul viitorului critic : lista, substanțială ca întindere, a reprezentațiilor teatrale și muzicale pe care le văzuse de prin 1847 (deci, încă din țară) pînă în noiembrie 1855, cînd încep propriu-zis însemnările, listă ce cuprinde piese de Shakespeare, Kotzebue, Schiller, Goethe, Lessing, opere de Rossini, Mozart, Donizetti, Meyerbeer, toate adnotate abreviat, prin calificative, de tînărul spectator.

Întreg jurnalul va păstra, dealtfel, această vocație a clasificărilor, ca și plăcerea aglomerării de date (calificative școlare, variații meteorologice, itinerarii enumerate ca în pliante de turism, menu-uri, mobile etc), adevărate inventare, dincolo de care ghicim, poate, ordonatul spirit de observație al omului ce căuta continuu puncte de sprijin în afară, tinzînd a umple realitatea zilnică cu obiecte, coordonate stabile și sigure, așa cum, pe alt plan, căuta cu feroare prietenia, stima, iubirea semenilor, pe care și-i dorea alături, tot timpul alături.

Frecventarea spectacolelor se îmbină cu preocupări școlare : la 16 noiembrie 1855 începe prima lecție de limba engleză, la 1 decembrie face cea mai bună lucrare de limbă latină din clasă, lucrează cu asiduitate la limba greacă, exersează la clavier și flaut, desenează, citește Goethe, Virgiliu, Homer, e notat „eminent” la istoria naturală și, după cîtva timp, și la matematică. Între timp, copiază texte politice concepute de tatăl său, frecventează familia generalului Magheru și dorește prietenia colegului său R. Capellmann, alături de care (generozitate de adolescent) ar vrea să se situeze pe locurile 1 și 2 din ierarhia școlară.

Tînărul de 15 ani are și planuri de viitor : pînă la sfîrșitul gimnaziului vrea să traducă *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti* și o gramatică elină de Curtius, iar pînă la luarea doctoratului să traducă tot Lessing, în afară de poezii, și să scrie o *Geschichte der Romanen*, pentru care și începe a strînge cărți de informare. În noiembrie 1855 nota: „Am terminat piesa mea: Die Blödsinnige [Bleoata]. E bine. Aș vrea să o trimet la teatrul din Josephstadt, ca să o reprezinte”. Este afectat de nedreptățile pe care le suferă tatăl său, ca și de (amănunt interesant pentru caracterizarea celui ce peste ani va fi învinuit că nu respectă tradiția națională a generației de la 1848) aprecierile defăimătoare la adresa revoluției de la 1848, pe care unul dintre profesori, știindu-l român, le face în fața sa. Indignarea tînărului este reală, dar cuminte : „Doamne ! de ce nu sînt singur și sînt tot legat de părinții mei, pe care îi necăjesc aducînd un testimoniu rău ! Dar fie, că tot îmi răzbun ! O să fac vreo cîteva hexametre, în care o să desemnez pe tîlharii iștia de piariști, care-i avem aici: nu plătește nici unul o ceapă degerată !”<sup>8</sup>.

Zelul elevului Maiorescu este impresionant ; ziua de lucru începe la 6 jumătate dimineța și se termină rareori înainte de 11 jumătate noaptea, cu o mică pauză de prînz. Își face singur un program cotidian : să lucreze 200 rînduri latină, 100 greacă, să învețe capitole din gramatica latină, greacă, franceză, engleză, exerciții de flaut, 1/2 oră de desen și „4 exemple matematice” iar sîmbăta și duminica „o oră matematică și o oră desen”.

Ritmul de muncă de-a dreptul uluitor nu poate atenua golul sufletesc : familia îi este departe, prietenia cu un Cornea nu e totală, el însuși traversează cu greu criza adolescenței : „Acasă, așa-așa. Cu mama, ca totdeauna, binișor ; cu soru-mea

<sup>8</sup> *Însemnări zilnice*, I, p. 24.

nu vorbesc decît ce e chiar de trebuință ; cu tata încă nimica ; dacă-mi dă ceva de lucru, îl fac ; finis ; dacă mă ceartă tac și nu-mi pasă ; dacă am făcut rău, îmi pare mie destul de rău ; da vezi că de regulă mă ceartă cînd e în toane rele și nu știe unde să-și verse necazul. — Nu mă cunosc oamenii iștia ! Nimeni nu mă cunoaște ! Numai bietul Cornea ceva ! Un om așa de *bun, sincer, și veridic*, non plus ultra ; *prea* cu minte nu e, dar tot are ; multă subiectivitate nu are ; dar pentru veri-ce lucru bun de afară este priiitor ; cu el vorbesc mai mult și mai liber ; adecă cu el *vorbesc exclusiv* ; cu toate aceste nu mi-e amic în înțelegerea cea frumoasă, strictă, a vorbei. Nu-i spun toate lucrurile. — Așa, am lipsă de ceva ! Se vede că acum e timpul unde se luptă flăcăul cu bărbatul ; ori, ce alt ceva e'n mine ? Cînd sînt transportat în alte sfere, auzind o muzică de Mozart sau măcar gîndindu-mă singur noaptea ; cînd desper cu totul de a-mi face un nume etern ; cînd plîng la tonul cel mai simplu al unei muzice clasice ; cînd rîd de certele altora în contra mea ; ce să fac ? Trebuie să am numai contraste ; eu n-am pe nimeni ; n-am nice o plăcere ce o au alții ; n-am amic *sincer*" <sup>9</sup>.

În octombrie 1856 e primit intern la Theresianum, cîștigînd treptat prietenia și respectul colegilor. Același sever program de învățatură, dar și clipe de retragere în propriul său univers de gîndire : termină piesa *Comedia fără nume*, traduce din Goethe și Klopstock, scrie epigrame la adresa colegilor. Bilanțul anului 1856 i se prezintă ca satisfăcător și-l exprimă în termenii săi exacti, atent la nuanțele concretului : „Foarte mult mă bucură că între mine și soru-mea s-au dezvoltat *foarte strînse* relații sufletești. — În școală sînt pretutindeni stimat și lăudat de profesori, de conșcolari absolut stimat, pe lîngă asta însă de către doi din ei *iubit*, dar de cei mai mulți dintre ceilalți *urît*. — De vulgarități în vorbă m-am ferit constant și în mod absolut. De necăjit nu m-am mai necăjit de loc în ultimele 7 luni" <sup>10</sup>.

La începutul anului următor, Maiorescu adresează lui Iacob Mureșianu, redactorul *Gazetei Transilvaniei*, cîteva traduceri din Dickens și Jean Paul, însoțite de o scrisoare <sup>11</sup> semnată cu pseudonimul Aureliu, unde justifică, în manieră semnificativă, opțiunea făcută, ce îi pare, atunci, scopul vieții sale : „de a cuminecare Romaniloru spiritulu celu aduncu și fundamentale alu clasiciloru germani și englezi și alu celoru antici în contrastu cu usiaritatea și suprafacilitatea Franciloru", a căror literatură aruncă pe cititori în „stricta sentimentalitate idilică". Nici scrisoarea, nici traducerile nu sînt însă publicate, ci doar un scurt răspuns puțin încurajator : „Intențiunea e bună, proba e mică, vom vedea". Nu e singura neplăcere a tînărului elev, mereu bolnav în această perioadă, ostracizat de colegi, aproape părăsit de familie. „Mi se pare că sînt nefericit. M-am desgustat de tot", va mărturisi, în stilul său lipsit de imponderabile, Maiorescu în ajunul, totuși, al unui mare succes școlar : obținerea premiului I în clasa a 7-a. O scurtă vacanță în țară, relatată cu exactitatea unui ghid de cale ferată, îi trezește reci amintiri din copilărie, pentru ca întoarcerea la Theresianum să însemne reînceperea războiului tacit cu colegii și atmosfera gimnaziului. Obișnuitul tur de orizont realizat de sfîrșitul anului marchează prima mare revelație autentică în formația intelectuală a viitorului critic. Maiorescu fixează, cu distincție și precizie a termenilor, elemente ce vor rămînea definitorii psihologiei, comportamentului și structurii sale spirituale. Iată, dar, pasajul : „31 Dec. 1857. Anul se apropie de sfîr-

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>11</sup> Textul e reprodus în Anexe la E. Lovinescu, *op. cit.*, I, p. 422—423.



șitul său ; e ora 10 1/2 noaptea. Ași vrea să străbat iute cu gândul anul care-a trecut ; dar sînt într-însul elemente așa de felurite și de ciudate. În totul, e rece ; *apăsătoarea indiferență*, acest colos de ghiață, căruia prin reflexiunea mea i-am căzut pradă, este prea destul exprimat într-însul. — Pentru direcțiunea mea științifică a fost de cea mai mare însemnătate cunoștința cu privirea generală asupra filosofiei și cu logica, această știință așa de extrem de interesantă. Ea m-a adus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă, *adevărată*, spre o ferire de acele cuvinte umflate și goale, pe care tinerii sînt așa de aplecați să le întrebuițeze ; ea mi-a insuflat întii într-adevăr iubirea pentru o direcție de gîndire de care *niodată* nu mă voi despărți. — S-a infiltrat însă în mine un scepticism deconcertant, o punere la îndoială a tuturor celor tradiționale, ba chiar a ideii de D-zeu și de nemurirea sufletului — paralel cu imposibilitatea de a concepe absolutul. La ce oscilări e supus cugetul meu în această privință ! Cine mă constrînge să admit un D-zeu, care e cu totul de neconceput de rațiunea mea ?<sup>12</sup>.

Marile sale lecturi sînt acum Herbart, Goethe, Platen, Schiller și Herder, a căror comentare împreună cu colegii îl fac să trăiască „poate cele mai fericite zile din viața mea” și să se cunoască mai bine pe sine însuși ; citind biografia lui Goethe, tînărul Maiorescu crede că „am găsit la Goethe, în istoria evoluției lui suflați, unele trăsături care coincideau foarte mult cu mine, care uneori erau scoase din sufletul meu”, la fel, după lectura scrisorilor lui Lessing : „O, ce om ! Multe din cele spuse de el parcă sînt tocmai din gîndul meu ; în multe parcă m-am recunoscut pe mine”.

Afinitățile livrești nu îi sînt suficiente. Spirit deschis permanent ecurilor din afară, spirit politic nu numai datorită afilierii la cauze ale diferitelor dispute ideologice, ci pentru că *astfel*, sub *acest* unghi, recepta, încă din adolescență, realitatea, Maiorescu simte nevoia permanentă a unor afinități concrete cu oameni de generația sa. „Deoarece instrumentele pe care cînt eu sînt numai *ce* coarde, cine împarte cu mine armonia pustiului meu ?” se întrebă într-o vibrație eminesciană de farmec dureros, tînărul de 18 ani<sup>13</sup>.

Lista prietenilor, fixați cu adevărată vocație de moralist și portretist în caractere individualizate, nu-l satisface : „Dar unde e între toți aceștia unul cu care să mă potrivesc ?”.

Prin inteligență, luciditate și orizont intelectual, Maiorescu își depășea vîrsta. Asemenea multor conștiințe moderne, el se bucură de ieșirea din adolescență, univers închis, în care puternica-i individualitate se simțea prea dependentă de ceilalți : „Să am numai examenul de maturitate în urma mea, această copilărie, ce, vrînd-nevrînd, trebuie făcută împreună cu alții ! Trebuie să încep să studiez viața ; altminteri, în cele din urmă înțepenesc și în ce privește mintea”<sup>14</sup>.

Dar, situație mereu dialectică, odată ajuns, singur, pe arena vieții, Maiorescu va tinde perpetuu spre mica celulă colectivă a grupului de colaboratori, prieteni, intimi, de care se va arăta periodic nemulțumit, spre a-i regăsi, apoi, iarăși.

În 1858, din noiembrie, se află la Berlin ca student al Facultății de Filosofie. Lecturile sale se îmbogățesc : Kant, Alecsandri (*Romänische Volkspoesie*), Molière, Spinoza, Feuerbach, Voltaire (al cărui *Dicționar filosofic* îi displace căci : „omului istuia superficial și fără fundament îi stă foarte bine cînd e în meseria lui, adecă în negățiu-

<sup>12</sup> *Însemnări zilnice*, p. 84.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 95.



nea pură ; însă vrea să fie negativ mixt, și atunci cade în secături. Cultură se vede că a avut foarte slabă. Cărți, pe care el din întâmplare le-a citit, le citează cu o importanță, ce nu o merită ; pe cînd altele, de mare însemnătate, sînt trecute cu vederea"). Citește Béranger, Stahl (*Filosofia Dreptului*), Corneille (*Cinna și Horace*), recitește Herbart și ascultă Bach (din care preferă *Evanghelia după Ioan*), iar de ziua numelui primește cadou *Operele complete* ale lui Fichte. Își trece doctoratul la Giessen în 1859, cu *De philosophia Herbarti*, după care se întoarce în septembrie la București și ține, la Sfîntu Sava, conferința despre *Socialism și comunism*, pe care A. Pelimon o prezintă în *Reforma*<sup>15</sup>, apreciind pe „acest orator june și dotat de un talent rar” ce dezvoltă „cu multă elocință, înaintea unui însemnat număr de auditori, marea idee ce ocupă în timpuri moderne spiritele și frămîntă cele dintîi capacități din lumea europeană : principiul sau întinsa idee a comunismului și a socialismului”. Afirmatie care nu împiedică pe același Pelimon să marcheze poziția negativă a lui Maiorescu față de ceea ce conferențiarul considera a fi „în practică”, idei „vătămătoare și irealizabile”. Antiprogresismul tînărului junimist era, astfel, marcat chiar dintru începutul manifestărilor sale cu caracter politico-ideologic.

Dar șederea în România este de scurtă durată, pentru că, în noiembrie 1859,

Maiorescu va porni cu o bursă la Paris, unde, după doi ani, își ia licența în Drept cu teza tratând *Du régime dotal*.

Este perioada de cristalizare definitivă a formației sale filosofice și estetice, ce se desăvârșește atît în mediu de cultură german cît și francez, sinteză interesantă, cu urmări directe asupra activității sale viitoare. Elev al profesorilor Carl Ludwig Michelet, redactor al revistei hegeliene *Der Gedanke*, organ al „Societății filozofice din Berlin”, și Karl Werder, cel care îl sfătuiește să-l studieze pe Schopenhauer pentru a ajunge la Kant, cunoscător, acum, din ce în ce mai avizat al marilor curente filosofice europene, Maiorescu va publica, în 1861 la Berlin, lucrarea *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, aflată, cum s-a remarcat, sub influența lui Herbart și Feuerbach, cea dintîi recunoscută de autor însuși, care-și plasează mentorul pe „primul loc dintre filosofi mai noi”. Ca și Herbart, Maiorescu consideră filosofia știința „care se ocupă numai cu raporturile pure”, accentuînd, deci, conceptul de relație, raport, pe care îl situează, însă, tangent realității : „Sus, spre o viață nouă, proaspătă ; să țesem știința cu realitatea și să reînviem din fundul întunecos și putred al contemplării abstracte l lată steagul științei actuale, iată chemarea ei socială. De o asemenea chemare socială trebuie înainte de toate să ție socoteală filosofia. Căci din toate relațiunile, tocmai cele omenești sînt cele mai înalte, și dacă printre aceste iubirea e relația cea mai perfectă, pentru că e cea mai nobilă, cea mai universală și cea mai puternică, putem susține, făcînd să reiasă acest moment principal, că filosofia, în înțelesul cuvîntului însuși, iubire de știință, este, în esența ei, știința iubirei”<sup>16</sup>.

Direcția de gîndire pe care o consemna testimonial Maiorescu în bilanțul anului 1857 din jurnalul său este aceea de sursă și — cum va demonstra Mircea Florian în numărul jubiliar, 1867—1937, al *Convorbirilor literare* — de finalitate herbartiană. Căci „niciodată Maiorescu nu s-a lepădat de Herbart. El e cel dintîi român de seamă pârtaș al doctrinei lui Herbart, ale acelei concepții lucide, realiste și totuși pătrunse de un cuceritor suflu de umanitate”. Dar ceea ce pare a urmări tînărul care întru ale filosofiei cunoaște acum pe Hegel, Schopenhauer, Feuerbach, Aug. Comte, este a împrumuta de la aceștia idei ce ar putea desăvîrși și chiar modifica herbartianismul. „Secretul lui Maiorescu ni se pare a fi acesta : a porni de la Herbart pentru a întocmi o concepție originală în spiritul aceluia” — afirmă studiul menționat, nu fără a sublinia pertinent : „E aci și o tragedie, căci herbartianismul îngăduie, prin nota exactității sale, originalitatea mult mai puțin decît alte doctrine, d.p. a lui Kant, Hegel, Schopenhauer”.

În ce-l privește pe „tînărul hegelian” Feuerbach, acesta e receptat întrucît se află mai mult pe linia lui Herbart decît a lui Hegel, iar în 1862 începe a se face simțită simpatia pentru Schopenhauer, simpatie ce se va accentua tot mai mult ulterior, fără a duce la o adeziune de discipol. Kantianismul e alimentat deopotrivă de Herbart și Schopenhauer, care erau mai fideli lui Kant decît Schelling și Hegel. În sfîrșit, acceptarea de mai tîrziu a lui J. St. Mill și Spencer se justifică tot prin acordul dintre aceștia și Herbart.

Trasînd acest periplu al opțiunilor filosofice maioresciene, Mircea Florian afirmă categoric : „Hegelian n-a fost Maiorescu niciodată. Nici nu se putea să fie. Spiritul herbartian, indiscutabil pînă în 1861, imuniza contra hegelianismului”. Căci „în epoca de formație a lui Maiorescu, hegelianismul ortodox era de mult în agonie”. Și apoi, chiar într-o notă din cursul lucrării sale, Maiorescu, după ce recunoaște că psihologia

<sup>16</sup> Titu Maiorescu, *Einiges...*, din textul tradus de M. și R. D[juvara] în *Conv. lit.*, LII, 2, 1920, p. 94.

sa are o pecete herbartiană sub inspirația lui Suttner de la Theresianum, scrie : „Înainte de orice, din îndemnul său m-am interesat de Herbart, ale cărui idei solide și pătrunzătoare — în ce privește studiul teoretic al filosofiei — îi asigură primul loc printre filosofii mai noi” (p. 229)<sup>17</sup>.

În *Însemnări* . . . , la data de 11 martie 1859, Maiorescu scrie : „am înghițit cu o plăcere furioasă broșura lui L. Feuerbach : *Grundsätze der Philosophie der Zukunft*. Parcă ar fi vroit să-mi scrie filosofia mea proprie, așa ne nimerim . . . Am isprăvit însă de Feuerbach, *Philosophie und Christentum*” (p. 111—112). Reflexul acestor adeziuni se vede în capitolele IX (*Teism și Ateism*) și X (*Moarte și Nemurire*) din *Einiges* . . . Receptând materialismul lui Feuerbach în virtutea fermului său ateism, Maiorescu consideră că Dumnezeu „nu este decît umanitatea abstractizată”, nu este o „ființă suprapămîntească”, ci „una exclusiv umană”. Ființa omenească își capătă astfel veritabila libertate, aceea de a se supune propriilor sale imperative, idee teoretizată care i-a rămas, apoi, de-a lungul întregii vieți, o deviză de gândire și acțiune.

Publicarea de studii și articole este completată de o altă prezență a tînărului Maiorescu pe arena dezbaterilor intelectuale : conferința despre *Vechea tragedie franceză și muzica viitorului a lui Richard Wagner*, pe care o ține în primăvara anului 1861 la Berlin și Paris și este discutată în „Societatea de filosofie din Berlin” în prezența lui C. L. Michelet, Adolf Lasson, Max Schassler, Friedrich August Maercker, Pasquale d'Ercole, toți distinși savanți continuatori ai spiritului hegelian. În răspunsul său, ca de altfel și în conferințe, Maiorescu și-a părăsit punctul de vedere herbartian și l-a transpus în planul hegelian, pentru a dovedi fecunditatea lui<sup>18</sup>.

Mai interesant pentru noi de remarcat e că prin conferința respectivă Maiorescu abordează o temă de mare actualitate (această capacitate de a se situa mereu pe fenomenul fundamental al contextului literar sau ideologic el o va păstra toată viața), punînd în discuție creația unui muzician de avangardă, respins și admirat deopotrivă încă din momentul apariției sale. Admirat, precum o demonstra scrisoarea pe care Baudelaire, cu un an înaintea conferințelor lui Maiorescu, o adresa compozitorului german : „Mai întîi această muzică mi s-a părut cunoscută, iar mai tîrziu, reflectînd, am înțeles de unde venea mirajul : mi se părea că acea muzică este *a mea* și o recunoșteam așa cum recunoaște orice om lucrurile pe care e sortit să le iubească”<sup>19</sup>. Fără a-l cunoaște pe Wagner, marele poet francez simte nevoia impetuoasă de a-și împărtăși entuziasmul : „Mi-am închipuit întotdeauna că oricît ar fi de obișnuit cu gloria un mare artist, nu e totuși insensibil la un compliment sincer, cînd acest compliment e ca un strigăt de recunoștință, și, în sfîrșit, că acest strigăt poate avea o valoare de un fel mai aparte venind de la un francez, adică de la un om prea puțin făcut pentru entuziasm și născut într-o țară în care lumea se pricepe tot atît de puțin în poezie și în pictură, ca și în muzică. Înainte de toate, țin să vă spun că vă datorez cea mai mare desfătare muzicală pe care am încercat-o vreodată. Sînt la o vîrstă cînd nu te mai distrezi scriind oamenii celebri și aș fi ezitat încă multă vreme să vă împărtășesc printr-o scrisoare admirația mea dacă zilnic nu mi-ar fi căzut sub ochi articole nedemne, ridicole, în care se fac toate eforturile posibile pentru a vi se defăima geniul. Nu sînteți dumneavoastră primul om, domnule, în

<sup>17</sup> Mircea Florian, *Începuturile filosofice ale lui T. Maiorescu*, în *Conv. lit.*, număr jubiliar, 1867—1937, LXX—1-5, ian.—mai 1937, p. 133 și urm.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>19</sup> *Scrisoarea lui Baudelaire către Wagner*, în Charles Baudelaire, *Critică literară și muzicală*, „Jurnale intime”. ELU, 1968, p. 210—212.

egătură cu care am avut prilejul să sufăr și să roșesc de țara mea. În sfârșit, indignarea mi-a impus să-mi arăt recunoștința : mi-am zis : nu vreu să fiu pus laolaltă cu toți acești imbecili”.

Poziția lui Maiorescu nu este, evident, aceeași. Un alt temperament și o altă structură intelectuală, un alt gust și o altă formație îl duc pe tânărul critic român la concluzii mai puțin exaltate dar nu mai puțin interesante prin acea definire, încă din titlul comunicării, a muzicii lui Wagner, ca „muzică a viitorului”, chiar dacă, personal, nu o gustă. Păstrată într-un rezumat publicat în *Der Gedanke* și reprodus de T. Vianu în addenda studiului său, *Influența lui Hegel în cultura română*<sup>20</sup>, conferința pornește de la definiția — totuși I — hegeliană a *frumosului* și stabilește două ipoteze de excepție față de această „deplină pătrundere a ideii cu aparența sensibilă” : aceea a *sublimului*, unde „ideea, elementul logic se valorifică în paguba sensibilității”, și aceea a *fermecătorului*, unde „momentul sensibil se evidențiază în dezavantajul ideii”. Tragediile lui Corneille (exemplificarea este din *Horace*) și muzica lui Wagner („valorificarea unilaterală a armoniei în paguba melodiei”) sînt plasate de Maiorescu în domeniul sublimului conceput, sub influența kantiană, ca o „supramărire” care „sustrăgîndu-se percepției sensibile, pune în evidență în noi momentul ideal”.



Cu o asemenea „zestre” intelectuală se întorcea, în toamna anului 1861, Titu Maiorescu, la 21 de ani, în țară. Aici, nu era necunoscut. Dr. Iuliu Barasch semna în *Românul* o dare de seamă asupra lucrării maioresciene *Einiges philosophische...*, iar G. Sion prezenta astfel în *Revista Carpaților* pe *Un student român în Germania*<sup>21</sup>: „[...] Voim a vorbi despre un june student carele, într-o etate nematură încă, a știut prin talentele sale a-și face un renume în Germania. Acesta este Titu Maiorescu, fiul domnului Ioan Maiorescu, cunoscut între toți Românii după erudițiunea sa și după lucrările însemnate ce ne-a dat asupra istoriei și a lingvisticei noastre [...]. Junele laureat (e vorba de doctoratul din Germania), adăpat din pruncia sa de la sorgințele autorilor germani, simți o predilecție particulară pentru filosofie, știință și muzică. Spiritul său precoce, inteligența sa pentru ideile abstracte, care fac gloria spiritului german, îi atraseră de timpuriu admirația camarazilor săi și chiar a învățătorilor săi. După concursul ce a depus la București înaintea Eforiei școalelor, Titu Maiorescu capătă un stipendiu din partea Statului, cu obligațiunea de a merge în Franța și a se perfecționa în Litere. Mergînd la Paris, se puse cu mare activitate pe studii, pe lîngă litere el se ocupă și cu Dreptul, și în curs de un an el capătă gradul de licențiat în amîndouă aceste specialități ; lucru rar într-adevăr, căci ramura Literelor este cea mai dificilă, și foarte greu poate căpăta cineva licența. Dar, în curînd, acest june promite a se întoarce chiar cu doctoratul de Litere, lucru cu îndoit mai greu de căpătat, fiind știut că pînă acuma din Facultatea de Litere de la Paris n-a venit decît prea puțin doctori”.

Considerat de Sion ca un „nobil model pentru junimea studioasă”, Titu Maiorescu este văzut ca o personalitate utilă momentului istoric național, de care este sfătuit a se apropia cu mai directă, operativă consecvență : „Talentul său, cunoștințele sale fac onoare părinților ce l-au născut, patriei și națiunii române. Dar pe cît a reușit

<sup>20</sup> Tudor Vianu, *Scriitori români*, B.p.t., vol. II, Ed. Minerva, 1970, p. 252 și urm. *Vechea tragedie...*, la p. 320—329.

<sup>21</sup> Text reprodus în *Anexe la E. Lovinescu, op. cit.*, I, p. 428—429.

a-și face un renume între germani, putea-va reuși oare a se face folositor și națiunii sale? O îngrijire ne preocupă : că el s-a prea aruncat în germanism, adică în teoriile și sistemele cele abstracte ale nemților, care sînt necomparabile cu spiritul pozitiv al românilor. De aceea și ne permitem a-l conjura să-și aducă totdeauna aminte că e român, să cugete mai mult la gloriile naționale, să mediteze la lucrări cari pot să fie folositoare românilor și să prefere o glorioară românească în schimb cu aplauzele ideologilor nemți. Aceasta ar fi puntea cea mai salutară, peste care am dori să-l vedem pășind".

Aici, la București, Maiorescu anunță, în decembrie 1861, un „curs public și popular despre educațiunea în familie, fondată pe psihologie și estetică", afirmîndu-și, deci, de la prima sa apariție pe arena vieții intelectuale naționale, concepția asupra posibilității unei acțiuni de „luminare" în sens modern, de contact direct cu opinia publică, pe marginea unor subiecte de interes general.

Încercarea de a intra în învățămînt eșuează, dar, după ce este primit în audiență de Cuza, este numit în magistratură, de unde, după șase luni, va pleca la Iași, ca director al Colegiului național și ca profesor cu un curs de istorie la Universitate.



La Iași, în 1863, publică un util și complet *Anuar al Gimnaziului*, care, pe lîngă date legate de organizarea instituției de învățămînt, cuprinde și o contribuție originală a noului director : *Pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în Gimnaziu*<sup>22</sup>, studiu din concluzia căruia reproducem : „Din cele spuse rezultă : limba latină avînd gramatica cea mai riguroasă, avînd o întindere de sferă care poate îmbrățișa toate părțile inteligenței, avînd, în fine obiectivitatea antică, este studiul fundamental al gimnaziului nu numai ca studiu teoretic, ci chiar în privința morală, și este totdeodată modelul care ne arată cum instrucția și educația se întăresc una prin alta. La acest merit principal și decisiv al numitului studiu mai vin ca noi merite, că este deja admis în instrucția popoarelor civilizate și că prin urmare formează astăzi o rădăcină comună a întregii culturi europene etc. Spre studiul limbii latine, dar și, în genere, al antichității clasice au a se concentra tendințele de îndreptare în privința învățămîntului în școlile secundare. Acel studiu, departe de a rămîne îndărăt, trebuie să cîștige din contră o dezvoltare energetică, în cantitate un îndoit număr de ore consacrate lui, iar în calitate o mult mai mare rigoare gramaticală și o mai vie introducere în spiritul antic. Atunci el va pătrunde în măduva junimii noastre studioase ca nutrimentul cel mai sănătos al rațiunii ; atunci îi va ocupa în timpul gimnaziului tot cercul ideilor și o va feri astfel într-un mod adevărat pedagogic, adică spontan, de molipsirea cu lucruri mai înalte însă tocmai de aceea periculoase junimii, precum sînt politica și altele ; atunci va realiza frumoasele fructe și în tinerețea noastră, îi va da și ei ceea ce a dat claselor cultivate din Apus, un spirit adînc de realitate, care în partea practică se prezintă ca onestitate, în partea teoretică ca iubire de adevăr și în orice caz ca seriozitate de caracter și atunci vom avea în fine fericirea de a zice cu drept : tinerețea noastră este coaptă pentru misiunea ce i-a rezervat-o istoria țării și epocii în care trăiește !".

Nici o mirare că viitorul autor — peste 5 ani — al pamfletului *În contra direcției de astăzi în cultura română* se ridică împotriva politicii — ca „politică" — în școală,

<sup>22</sup> Text reprodus în E. Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste. Culegerea de studii neadunate pînă acum în volum*, Casa Școalelor, 1943, p. 11—42.

așa cum, încă din 1867, se va ridica împotriva ei — ca izvor de inspirație și cu finalitate artistică — în literatură ! „Purismul” pedagogic al lui Maiorescu este intrinsec concepției lui despre viață și societate, concepție care nu trebuie eludată, ci combătută tocmai prin redarea ei în întregul context : ea este — repetăm — caracteristică, definitorie, *doctrinarului junimist*, al cărui sistem de reacțiune la starea prezentă este subsecvent moralei sale practice, cu al său eșafodaj teoretic, care, evident, nu unei viziuni evolute — precum a noastră, de astăzi — corespunde, ci, dimpotrivă, în explicarea lui intră cu necesitate rigiditatea dogmatică a celui format la Theresianum, și tocmai de aceea aspirînd, cu avidă voință, a fi beneficiarul unor adecvate — sieși — reajustări instituționale. Maiorescu are luciditatea destinului *social* pe care și-l construiește prin însăși conduita în societatea al cărei diagnostician *exemplar* se vrea și nu se sfiește a se și manifesta ca atare. Deci, nu prin abstragerea de la viața socială, respectiv politică, pe care o predică tineretului studios, ci, dimpotrivă, el îmbină poziția — privilegiată — de a fi profesor, cu aceea de a fi om politic. Deși foarte tînăr, renumele profesorului este în ascensiune. Din inițiativa lui Odobescu este numit director al Institutului Vasilian, adică al școlii normale de învățători, pe care, cu zelul și spiritul organizatoric caracteristic, Maiorescu încearcă a o face cît mai utilă și mai „potrivită în împrejurările noastre și nu copiată de altundeva”. După o scurtă călătorie în Germania, unde studiază situația institutelor de învățămînt similare, Maiorescu revine la Iași, deschide cursurile, avîndu-l coleg pe Theodor Burada și predă (cu vocația-i enciclopedică) orele de gramatică, literatură, compoziție. Momentul este evocat, printre alții, de Ion Creangă<sup>23</sup>, cu sublinierea semnificației pe care acțiunea tînărului profesor o avea în contextul învățămîntului nostru : „În cei doi ani de la început, adică în 1863—1864 și 1864—1865, unii dintre noi am urmat în școala normală, ca școlari înscriși, iar alții, deși eram institutori, vîzînd că slabul curs de pedagogie ce-l făcusem, mai înainte, ni era de puțin folos practic, și fiindcă lecțiunile de pedagogie ce le făcea d-l Maiorescu se țineau înadins în orele libere de clasă, pentru a putea urma toți institutorii din Iași, cari vor voi, am urmat și noi cu mare plăcere la acel curs, care ne-a fost de foarte mare folos, și pentru care sîntem și-i vom fi totdeauna recunoscători d-lui Maiorescu. Căci, în țară la noi, singurul care a înțeles rolul ce joacă știința pedagogică întemeiată pe practică, este d-l Maiorescu, care, în tot timpul profesorului său de pedagogie, s-a ferit de a îndopa pe școlarii săi cu teorii pedagogice *abstracte*, fără să fie întemeiate pe o practică adevărată. Pentru acest scop a înființat cursuri practice de predare, la clasa I și a II-a primară, atît la școala din Trei Ierarhi, cît și la celelalte școli primare din Iași, unde trimeea pe școlarii săi, ca să pună în practică ceea ce singur li arăta la școala pedagogică din Trei Ierarhi”.

Paralel, Maiorescu este profesor la Universitate, predînd istorie și, apoi, filosofie și îndeplinind funcții administrative : decan (în 1863), rector (între 1863—1867).

În același timp, el inaugurează, în 1863, ciclul conferințelor publice, de mare ecou în epocă, atît în rîndul publicului larg, cît și al specialiștilor. În jurul maestrului se strîng, firesc, confinii spirituali : P. P. Carp, doctor în Drept la Bonn, traducător din Shakespeare (*Macbeth* și *Othello*), Iacob Negruzzi, doctor în Drept la Heidelberg, traducător din Schiller, viitor secretar al „Junimii” și redactor al *Convorbirilor literare*,

<sup>23</sup> Răspuns la *criticele nedrepte și calomniile înverșunate îndreptate contra cărților noastre de școală pe cătră domnul Ioan Pop Florentin*, în Ion Creangă, *Opere*, vol. II, Editura Minerva, București, 1970, p. 109—148 ; citatul nostru la p. 111.

Vasile Pogor, doctor în Drept la Paris, traducător din noua poezie franceză (Baudelaire, Leconte de Lisle, Th. Gautier, V. Hugo), Teodor Rosetti, doctor în Drept la Berlin, cumnat al domnitorului Cuza.

Astfel, în 1864, prelecțiunile populare continuă cu un program mai variat. Să-l lăsăm descris de chiar unul dintre reprezentanții grupului maiorescian<sup>24</sup>: „Prelegerile au început în 9 februarie, și au urmat pînă în luna lui mai. Pogor a făcut două conferințe : *Despre înfrîurirea revoluției franceze asupra ideilor moderne*. Carp de asemenea două : *Asupra tragediei antice și moderne și Despre trei cezari* (Cezar, Carol cel Mare și Napoleon), iar Maiorescu singur a ținut zece. Negreșit, Pogor a vorbit bine și cu mare succes. Carp de asemenea a vorbit foarte bine, dar cursurile lui Maiorescu au fost admirabile. Era pentru mine ceva neașteptat. Vorba lui Maiorescu, limpede și ușoară, limba sa română atît de frumoasă, de care nu-mi dam seamă unde a găsit-o, claritatea expunerii, care contrasta așa de mult cu cursurile celor mai mulți profesori ce ascultasem în Germania, materia cea interesantă a prelegerilor, cunoștințele variate și bogate ale oratorului, într-un cuvînt, strălucita lui elocvență, îmi făcuseră efectul cel mai adînc. De la cea întîi prelegere introductivă, intitulată : *Ce scop au cursurile populare ?* am fost cuprins de o admirație care a mers tot crescînd, la prelegerile *Despre religiunea în popor*, *Despre sunete și colori* și a culminat în cea de pe urmă *Despre minte și inimă*”.

Întîlnirile publice sînt însoțite de reuniuni mai intime, unde aceiași tineri intelectuali hotărîsc înființarea unei societăți literare, ce primește, se pare că la sugestia lui Teodor Rosetti, numele de „Junimea”. Adevărată instituție a culturii române, „Junimea” a fost ani de-a rîndul laboratorul de creație al celor mai de seamă scriitori, critici, savanți ai timpului, care găseau în climatul reuniunilor „de lucru” sau în paginile *Convorbirilor Literare*, revista înființată în 1867, o formă „deschisă” de comentare și afirmare a propriilor opere. Istoria literară a dezbătut, încă din contemporaneitatea fenomenului, caracteristicile „Junimii”, gradul de „literar” și „politic” din profilul general al grupării, contribuția ei la evoluția și emulația spiritului critic, a gustului public, a creației propriu-zise și, dincolo de divergențele de interpretare, rolul acestei societăți în cultura noastră a fost unanim acceptat. Căci dacă pe plan politic „Junimea” marca simptomul unui fenomen de regresie, în cultură, situarea pe poziție preponderent estetică în ce privește literatura, pe rațiunea adevărului în știință, constituia o condiție de salt calitativ, legic necesar. Prin urmare, disocierea între activitatea social-politică a junimiștilor și conținutul concret al poziției și acțiunii lor în cultură se impune prin însăși realitatea evoluției literaturii, artelor, științei în specificitatea valențelor proprii.

Altfel spus, după înscrierea țărilor române pe orbita spiritului european, în „epoca luminilor” și în secolul naționalităților”, după peste jumătate de veac de generoasă efervescentă, în care cultura națională modernă își înghebează formele instituționale, în care ideologia *Daciei literare*, a *Propășirii* și a *României literare* determină un nou relief geografiei noastre spirituale, în care poezia, proza, teatrul își ridică primii piloni, într-un avînt de factură revoluționară, — faza cristalizării valorice, a decantării calitative, se impunea ca o necesitate obiectivă, iar ivirea marilor potențe creatoare ca o legitimă așteptare. Tînăra intelectualitate pe care o reprezintă „Junimea” are în fața ei un ecran de perspectivă, ca atare de noi parametri calitativi, tocmai fiindcă este beneficiara unei moșteniri, a unei tradiții purtînd — e adevărat —



încă vizibil, urmele unei gestații precipitate, revoluționare, dar nu mai puțin ale unui potențial creator stimulînd el însuși mințile, determinînd conștiințele noii generații.

Care sînt parametrii teoretici ai unui asemenea sistem de gîndire? Evocînd perioada „începuturilor” de la „Junimea”, Gh. Panu<sup>25</sup> arată că societatea era divizată în trei grupuri, corespunzînd unor formații și opțiuni variate: curentul german (Măiorescu, Eminescu, Pogor, Bodnărescu), francez (Ștefan Vîrgolici, Șerbănescu) și chiar cel latinist (Miron Pompiliu, Burlă). „Pe atunci la „Junimea” — își amintește Panu — era la modă toată filosofia germană începînd cu Fichte, Hegel, Kant și mai cu seamă Schopenhauer. Raționalismul pur, budaismul, migrațiunea sufletelor cu doctrina metempsichozei, hegelianismul cu toate deducțiile lui logice, toate se încrucișau în cazul adeptilor, producînd confuzii uimitoare”.

Asimilînd, încă din perioada formației lor, marile curente ale gîndirii europene moderne, întemeietorii „Junimii”, ca și mulți dintre adepții (consecvenți sau nu) ai grupării accentuau, desigur, caractere ale spiritului german, fenomen nou în cultura noastră, legată, pînă la acea dată, îndeosebi de gîndirea franceză și italiană. Școala idealismului german va reprezenta tot atîtea repere ale ideologiei junimiste. Tudor Vianu, studiînd influența lui Hegel în România, va situa concepția junimiștilor și a lui Măiorescu, în special, ca „un moment al Restaurației europene, ajunsă însă pe tărîmurile noastre după ce își îndeplinesc rolul său în Occident”<sup>26</sup>, dar va preciza mai tîrziu, în capitolul pe care l-a dedicat „Junimii” în *Istoria literaturii române moderne*<sup>27</sup>, că, deși „aparținînd prin metoda întrebuițată momentului Restaurației, Măiorescu n-a cultivat totuși idealurile ei. Căci Restaurația era tradiționalistă, în timp ce Măiorescu 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 [...]. Pe de altă parte, în timp ce filosofii Restaurației judecau după criteriul imanent al istoriei, Măiorescu va vorbi în numele criteriilor transcendente și anistorice ale valorilor absolute”.

Schopenhauer (aforismele acestuia sînt traduse de Măiorescu însuși, după cum prima traducere în limba franceză a *Lumii ca voință și reprezentare* se datorează tot unui român, J. A. Cantacuzino, care o redactează la sugestia mentorului junimist), Spencer (receptat în virtutea evoluționismului său), H. Th. Buckle (în opera căruia trec elemente ale aceleiași gîndiri politice a Restaurației, marcînd evoluționismul englez) vor fi citați „cu hărnicie” la „Junimea”, iar ultimul dezbătut, în cadrul prelegerilor populare, de Măiorescu, și constituind obiectul unor studii semnate de Xenopol sau Pogor<sup>28</sup>. Ei omit, însă, aproape orice determinare a realităților social-economice, dînd astfel o imagine falsă asupra stadiului real de dezvoltare, tot mai pregnant capitalistă, a societății noastre, deși conservatorismul lor se vrea evoluat (uneori

<sup>25</sup> Gh. Panu, *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, vol. I—II, București, 1908—1910.

<sup>26</sup> T. Vianu, *Influența lui Hegel în cultura română*, în *Analele Acad. Rom.*, Memoriile secțiunii literare, seria III, tom. VI, M., Memorii, 1933, p. 366—435.

<sup>27</sup> Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, Casa școalelor, București, 1944, p. 195—196.

<sup>28</sup> În afara studiilor dedicate lui Măiorescu și care, toate, abordează și caracterele junimismului, problema a fost special cercetată de Benedict Kanner, *La société littéraire Junimea, de lassy et son influence sur le mouvement intellectuel en Roumanie*, Paris, 1906; G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909; Z. Ornea, *Junimismul, contribuții la studiul curentului*, București, 1966.

chiar de avangardă) în cadrul acestei poziții. Altfel spus, acești conservatori ce se voiau, după reminiscentele engleze, „progresiști”, militau, în fapt, pentru modalitatea prusacă de evoluție spre societatea modernă, cu păstrarea — pe cât posibil — nealterată a multor instituții de tip feudal.

Dealtfel, trebuie, credem, făcute nu puține disocieri între profilul mișcării și rolul conducătorilor ei. Încă Lovinescu, apoi Vianu și cercetătorii mai noi (Z. Ornea) au accentuat că „Junimea” nu reprezenta o colectivitate unitară, că, în cadrul societății, pozițiile principalilor ei reprezentanți erau marcat individualizate, și că dacă Petre Carp reprezintă junimismul politic, Titu Maiorescu îl reprezintă mai ales pe cel literar și estetic.



Revenind la 1864, acolo unde am întrerupt retrospectiva vieții și activității lui Titu Maiorescu pentru a evoca, fie și numai sub forma unei imagini panoramice, semnificația grupului „Junimea”, în care personalitatea profesorului și viitorului critic a fost fundamental implicată, avem a nota — și aceasta nu numai ca un amănunt strict personal — evenimente mai puțin favorabile pentru cel ce începuse, atît de spectaculos, o carieră științifică promițătoare. Maiorescu este victima unei înscenări judiciare sub acuzația de imoralitate și deși procesul la care va fi citată ca martor viitoarea Veronica Micle se încheie cu reabilitarea, firească, a acuzatului, avatarurile unui destin nefavorabil nu vor înceta, ele revenind, mai târziu, în 1871, cînd Maiorescu este iar suspendat din învățămînt, de data aceasta pentru 13 ani, timp în care se exercită doar ca avocat.

Însemnările zilnice marchează pentru această perioadă, începînd cu 1866, cînd „jurnalul” (ghilimelele aparțin lui Maiorescu) este reluat, pe lîngă evenimente familiale (tînărul profesor se căsătorise cu fiica consilierului de justiție din Berlin, Clara Kremnitz, și avea o fetiță, pe Livia) momente ale preocupărilor sale intelectuale: participă la ședințele „Junimii”, continuă a-și dedica timp lecturii, citind, conform indicațiilor autorului, *Lui et elle* de Paul de Musset, nuvele de Töpffer, romane de Spielhagen, „preferații” săi rămînînd, însă, semnificativ, Poë și Schopenhauer.



Anii 1866—1868 marchează abordarea de către Maiorescu a cîtorva probleme fundamentale ale culturii noastre (limba, literatura, folclorul), într-un efort de definire a „caracterelor” momentului intelectual românesc, realizat de pe platforma unei serioase pregătiri teoretice, a unui gust sigur, a unei întemeiate ierarhizări valorice. Maiorescu este continuatorul, aici, al generației de la 1848, și ea interesată de formele vieții spirituale autohtone, dar acțiunea mentorului junimist se aplică unei alte perioade, în care problemele fuseseră deja puse, urmînd a li se da rezolvarea pe măsura stadiului actual al evoluției societății și culturii noastre, în care acumulările realizate de predecesori (culegeri de folclor, volume de literatură, studii), dădeau posibilitatea generalizărilor și definirii legice a fenomenelor. Maiorescu instituționalizează, deci, parametrii culturii noastre moderne și o face cu pregătirea și ardoarea de tînăr savant dornic de a le da o nouă rezolvare, cea a vremii sale, a concepției, ideologiei pe care o reprezintă. El păstrează în această acțiune patosul generației

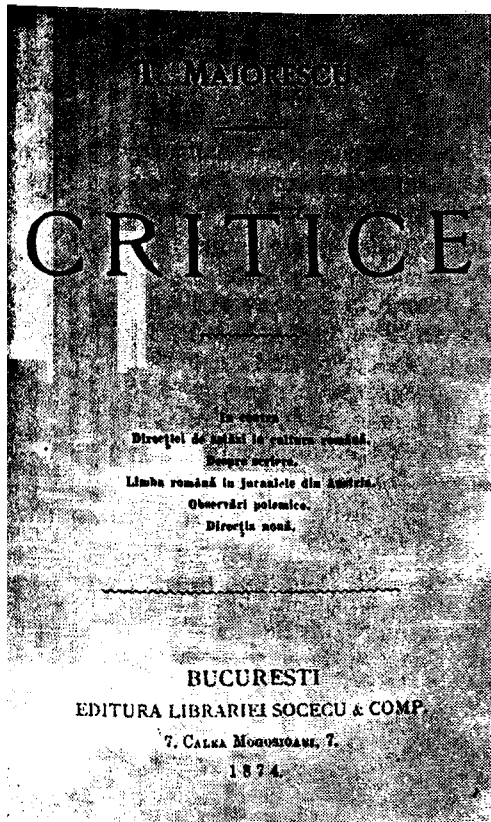
de la 1848, situînd, ca și aceasta, procesele suprastructurale pe coordonatele directe ale acțiunii politice, dar acum într-o altă finalitate : aceea a integrării organice a culturii în procesul de structurare într-adevăr modernă a societății românești.

Maiorescu are, astfel, vocația, am numi-o cetățenească, de a ridica în fața opiniei publice aspecte fundamentale pentru momentul respectiv, conform unei intenții mobile de *constructor arhitect* al culturii, așa cum cu două decenii în urmă se afirmase Kogălniceanu sau, înaintea acestuia, Petru Maior și Samuel Micu. Fără îndoială, ca și aceștia, Maiorescu nu este singur sau singurul care inițiază diferite discuții în epoca sa, dar este cel mai reprezentativ, unind maturitatea și pregnanța formulărilor teoretice cu directa lor răspîndire practică în rîndul marelui public. În acest sens, faima profesorului, avocatului, omului politic slujește intențiilor literatului deși, nu e mai puțin adevărat, fenomenul este reversibil, cu egală semnificație.

Prima problemă pe care o abordează Maiorescu este cea a limbii și, în linii generale, el continuă inițiativele lui Heliade, ce militase în *Gramatica* sa din 1828 pentru simplificarea alfabetului, primordialitatea limbii vorbite, deci, a fonetismului, sau pe Al. Russo, acel pătrunzător spirit teoretic al generației de la 1848, autor în 1846 al *Criticii criticii* iar, 10 ani mai tîrziu, al studiului *Contra latinizanților ardeleni*. Încă din 1864 membrii „Junimii” sînt preocupați de ortografia românească, de elaborarea unui proiect unitar de scriere a limbii române, atît de necesar în acele momente cînd se legiferase înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin. Iacob Negruzzi își amintește, astfel, de propria sa inițiativă privind ortografia, făcută însă, o spune el însuși, „fără vreo sistemă hotărîtă, ci mai mult după fantezie și capriciu, amestecînd fonetismul cu etimologicul în mod cu totul arbitrar”. Discuțiile continuă în cadrul ședințelor „Junimii”, unde proiectul lui Negruzzi provoacă opinii contradictorii, astfel încît sarcina elaborării unui studiu este asumată de Maiorescu care, la sfîrșitul anului 1865, citește prima parte, de principii generale, din încercarea sa asupra ortografiei române. În aceeași perioadă (începutul anului 1866), Maiorescu notează în „jurnalul”, de puțin timp reînceput, preocupări lingvistice mai ample : „Astăzi mi-a venit în minte că adevărata carte de logică ar fi : Logică și gramatică. Trebuie început de la egipteni și arătat cum la ei scriere și limbă se țin împreună și apoi din limbă (gramatică), ca una ce e logică încarnată, scoasă logică”. În acest scop, își propune să citească gramaticile germane ale lui Jacob Heyse și Jacob Grimm, prelegerile despre știința limbii de Max Müller pe care le „înghite pe nerăsuflate” și le comentează : „excelentă carte”.

În sfîrșit, geneza studiului *Despre scrierea limbii române* : „În iunie [1866, n.n., G.I.] am terminat cartea mea *Despre scrierea limbii române*, a cărei idee fundamentală (partea I) o concepusem și o scrisesem în noaptea de 15/16 noiembrie 1865. Important pentru mine ca cea dintîi a mea lucrare originală și concepută cu iuțeala fulgerului. Ultima parte, critica etimologismului, am scris-o în nopți în care mica mea Livia zăcea bolnavă de un început de holeră, cînd am văzut cu cea mai adîncă strîngere de inimă resignarea micii creaturi”.

Studiul are patru părți : *Despre literele latine primite de noi fără schimbare ; Despre scrierea lui ч, ѱ, ѱ, ш, ѱ, ѱ ; Despre principiul scrierii și critica sistemului fonetic ; Cercetări limbistice și critica sistemului etimologic*. Urmînd Școlii Ardelene, lui Heliade și mișcării lingvistice continuată de Pumnul, Cîpariu, Maiorescu reia o problemă de bază a culturii noastre, ca de altfel a oricărei culturi în genere, dezvoltînd, în cea mai mare parte, idei care astăzi ni se par de domeniul firescului, dar care atunci,



Pagina de titlu, vol. I, din 1874.

la cîțiva ani după Unire, erau în centrul contro-verselor științifice din care vor rezulta regulile scrierii românești, valabile peste timp. Considerînd că principiul fonetic „nu este un principiu absolut și general al scrierii române, ci trebuie restrîns în mod esențial”, Maiorescu combate, în numele „dependenței raționale a regulei fonetice de principiul logic în scrierea limbii”, teoriile lui A. Pumnul, uneori cu slabe îndreptățiri, cum ar fi discuția în jurul sunetului *f*, pentru care nu vede necesar, cel puțin în stadiul respectiv al limbii, un semn special, alături de *ă*. Contestabilă în această direcție, teoria maioresciană este însă pe deplin valabilă în direcția criticii etimologismului (susținut, atunci, de Cipariu), care încerca a anula sau a considera „falsă metamorfoza fonetică de sute de ani prin care a trecut limba cu secole înapoi”, care dorea o revenire „la sonorile primitive ce corespundeau unui grad de dezvoltare a noțiunilor lui, peste care poporul român a trecut de mult”, neținînd seama de „propria viață a limbii și a inteligenței unui popor”. Acestor argumente impecabile ale mentorului junimist le dau palide răspunsuri cei vizați, iar Societatea Academică Română, înființată în 1866 și inaugurată un an mai tîrziu, reia dezbaterea, optînd pentru o soluționare diferită de cea a lui

Maiorescu. Consecința : acesta își dă demisia.

Nu peste mult timp, în 1868, el redactează articolul *Limba română în jurnalele din Austria*, îndreptat împotriva noilor „stricători de limbă”, a căror poziție i se pare a depăși interesele simplei discuții lingvistice, devenind un pericol pentru cultura română în genere : „Stilul jurnaliștilor români din Transilvania, Bucovina și Banat a ajuns într-o stare ce nu mai îngăduie tăcerea cu care a fost primit până acum. Prin formarea noilor expresii și prin construcțiunea lor sintactică, compatrioții noștri de peste Carpați introduc pe toate zilele în limba română o denaturare a spiritului propriu național, care în întinderea ei de astăzi a devenit primejdioasă, cu atît mai mult cu cît cei ce au cauzat-o și cei ce o continuă nu par a avea conștiința răului, ci răspîndesc încrederea de a fi cei mai buni stilști ai literaturii române”<sup>29</sup>.

Atent observator al implicațiilor sociale, Maiorescu își avizează încă de la început cititorii în legătură cu referirile sale asupra limbii articolelor publicate în *Gazeta Transilvaniei*, *Albina*, *Federațiunea*, *Transilvania* sau *Familia* : „Recunoștința ce se datorește acestor foi pentru serviciile aduse cauzei politice a românilor austriaci nu ne poate scuti de datoria unei opozițiuni energice în contra formei cu care se prezintă ;

<sup>29</sup> Titu Maiorescu, *Critice*, ediția în 2 volume, cu o prefață de Paul Georgescu. Text stabilit, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, EPL, București, 1967. Citatul de mai sus este din vol. I, p. 83. În continuare, citatele din textele maioresciene, cuprinse în această ediție, nu vor mai fi date în subsol, ci în parantezele indicînd volumul și pagina.

# CRITICE

(1897 — 1892)

TITU MAIORESCU

VOLUMUL I

*De la Română. — Populii populare. — Limba română în  
worde din Austria. — Observări  
pelecece. — În omnia direcții culturale. — Direcția nouă.*

EDIȚIE NOUĂ ȘI SPORITĂ

BUCUREȘTI

EDITURA LIBRARIEI SOCECU & COMP.  
1892

Pagina de titlu a vol. I din ediția, în  
3 volume, tipărită în 1892—1893.

căci ușor s-ar putea întâmpla ca în rezultatul final cîștigul dobîndit în politică să fie cumpănit prin pierderea suferită în limbă" (I, 84).

Trei i se par formele de „stricare” a exprimării în cazurile citate: tendința de germanizare a limbii, exagerările stilistice și „falsa originalitate în formarea și întrebuițarea cuvintelor”.

Bogatele citate duc la o concluzie de nuanțare a circumstanțelor și cauzelor situației analizate dar și de fermă argumentare în linia promovării autenticității naționale. Maiorescu nu se referă la simple introduceri nepotrivite de vocabular (în speță de germanisme), ci face aprofundate diferențieri de structură, în raport cu care exprimarea prin limbă trebuia să fie adecvată. Ca atare, el vorbește de „predispoziția naturală” a unui popor, mai mult, de gradul înaintării pe scara civilizației și culturii a fiecăruia. Prin urmare, introducerea unor germanisme denumind o serie de *idei abstracte* este abuzivă în foile românești din Transilvania, frizînd pur și simplu superficialitatea. Deci, „forme fără fond”, alterînd stilul însuși, în sensul de *specific național*, al poporului român sau al confinilor lui originari:

„Limba este o reproducere credincioasă a acestei deosebiri” și „în vocabularul francez, italian, român, sunt un șir de cuvinte a căror sensualitate oarecum pipăită nu-și află echivalent în nici un cuvînt german; și viceversa, sunt în limba germană cuvinte, mai ales noțiunile compuse, a căror abstracțiune este cu neputință de reprodus în limbele romane”. Așadar: „Orce încercare de a confunda aceste margini, de abstracțiune, produce o falsificare a *geniului propriu al națiunii* (s.n., G.I.) și rămîne neînțeleasă pentru marea majoritate a poporului, prin urmare este osîndită în fapt” (I, 99—100). De unde concluzia finalizatoare: „În mijlocul luptelor de naționalitate, ce în imperiul austriac se agită mai mult decît oriunde, și în lipsa de o literatură română destul de bogată, compatrioții noștri de peste Carpați au îndoita datorie de a păstra cu scumpătate spiritul deosebit al limbei materne și de a nu-l falsifica prin elemente străine” (I, 101). Prin urmare, „cerința unei limbi curate este o cerință absolută, de la a cărei împlinire nu se poate dispensa nici un jurnal care își respectă pe sine însuș în misiunea ce și-a ales-o de a fi conducătorul poporului pe calea progresului național” (I, 116).

Răspunsul celor vizați nu contrabalansează argumentația maioresciană. Iosif Vulcan în *Familia* și mai ales G. Barițiu în *Transilvania* recunosc valabilitatea criticelor, dar accentuează o scuză pe care, dealtfel, Maiorescu o prevăzuse și o invocase el însuși: „Noi însă pe aici necum să avem timp de a ne ocupa cu scrierea de critice literare, deși adesea ne lipsește și timpul de a le citi. Fiecare din noi ducem cîte trei și patru sarcini grele, din care, bine să observăm, abia cîte una este plătită sau uneori niciuna. De aceea noi ne bucurăm vîzînd că d-lui T.M. îi rămîne timp prea de ajuns de a citi tot ce se publică în limba românească, prin urmare, că e în stare de a se

ocupa cu critica, pentru care noi pe aici nu avem «răgaz» și nici că putem ști cînd îl vom avea. Într-aceia noi între împrejurările de față facem d-lui T.M. o rugare colegială, iar aceasta este, că d-lui să continue cu criticele d-sale ; însă — pe cît timp noi aici sîntem condamnați a ne ocupa și îngriji întru înțelesul cel mai strîns și mai genuin al cuvîntului de condițiunile sine quibus non, ale conservației noastre naționale, pe atîta d-lui să nu ne încurce în tragerea cercurilor noastre, în care ne aflăm în aceste timpuri absorbiți cu totul, ci să-și exerciteze deocamdată arta criticei sale acolo în Iași, unde-i stă deschis un cîmp larg destul și încă tocmai în ziaristică locală. A cere de la noi astăzi ca să scriem pe placul d-lui T.M. ar fi tocmai ca și cînd ai cere de la ofițeri ca între șuerăturile gloanțelor și între vaelele celor răniți să scrie raporturi și buletine elegante și caligrafice”<sup>30</sup>.

În ce privește sistemul ortografic propus de Maiorescu, autorul întîlni destule dificultăți chiar la „Junimea”, dar — cum spune Iacob Negruzzi, într-un veritabil capitol de istoria culturii române — „după un șir de ședințe ajunserăm a ne înțelege pe deplin. Maiorescu cedînd pe ici, păstrîndu-și părerea pe dincolo, profită de aceste discuțiuni, găti scrierea sa, și mai tîrziu, după ce o pieptănă și re-pieptănă, ea fu publicată în broșură. La început, acea sistemă de ortografie numită a «Junimii» fu primită cu protestări generale ; în Bucovina și mai ales în Transilvania ea fu considerată ca pernicioasă pentru neamul român. În România lumea profesorală de la care atîrna totul pînă la urmă — căci din școală iese omul cu opiniuni fixate—se împărți în părerile sale asupra lui, dar nu îndrăzni încă să o adopteze [...]. Etimologiștii din Academie ne considerară ca răi patrioți, de nu chiar ca dușmani ai naționalității române. De acolo porni epitetul de «cosmopoliți» ce se dedea membrilor «Junimii». Însă cu încetul lucrurile se schimbă prin puterea adevărului. Ortografia «Junimii», după cum se numea sistemă propusă de Maiorescu în cartea sa *Despre scrierea limbii române*, se primi mai întîi de membrii societății noastre, afară de Pogor, care nu s-a putut niciodată familiariza cu dînsa. Cîțiva profesori o introduseră apoi cu timiditate pe ici, pe colo în școlăle din Iași și prin alte orașe din Moldova. Fiind director al *Monitorului*, domnul I. A. Cantacuzino o adoptă în foaia oficială, alte jurnale o admiseră și ele apoi, așa încît cu încetul ea se lăși și prin diferite cancelarii. Mai tîrziu ea fu primită și în Bucovina, la Suceava și în Transilvania, la Brașov. În urma unei lungi corespondențe ce am avut cu persoane distinse din Sibiu, ea se admise și acolo. În sfîrșit, la o revizuire a ortografiei hotărîtă de Academia Română, în care Maiorescu consimțise să reintre, și eu fusesem ales de curînd, și această corporație primi puțin schimbată ortografia noastră și astfel se plecă ră toți la sistemă pe care cu indignare zgomotoasă o condamnase și huiduise la început”<sup>31</sup>.

Marcată încă prin debut, argumentată cu noi și noi contribuții ulterioare, atenția acordată de Maiorescu consolidării limbii române moderne este întregită de o altă constantă a spiritului său, și anume interesul pentru literatură, pentru specificitatea exemplară a artei cuvîntului, dar și pentru manifestarea concretă a acesteia în parametrii de timp respectivi.

În 1867, în numărul 1, din 15 martie, al *Convorbirilor literare* apare studiul maiorescian *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Ceea ce la prima vedere s-ar dovedi o încercare de teoretizare a conceptului de poezie, a fost în intenția lui

<sup>30</sup> G. Barițiu, *Critica în Convorbiri literare*, în *Transilvania*, Brașov, 1868, I, nr. 16, p. 365—371, apud E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, I, Anexa, p. 432—433.

<sup>31</sup> Iacob Negruzzi, *Scrieri alese*, II, *Amintiri din „Junimea”*, B.p.t., 1970, p. 40—45.

Maiorescu, la data redactării lui, un preambul necesar pentru o antologie a poeziei române, pe care junimiștii voiau a o publica în editură proprie, o antologie utilă marelui public și programei de învățămînt. Și deoarece (folosim amintirile aceluiași Negruzzi) literatura predecesorilor nu li se părea reprezentativă pentru o editare integrală, ci numai antologică, fiecare membru al „Junimii” avea datoria să selecteze din opera diferiților poeți piese reprezentative, urmînd ca numărul să fie alcătuit în colectiv. O primă „piesă” lirică supusă discuției generale, o poezie de Bolintineanu, întrunește azeziunea lui Negruzzi, Gane, Schelitti, dar este respinsă de Pogor și Maiorescu. Susținîndu-și poziția, fiecare parte aduce argumente și se ajunge, firesc, la generalități. Realitatea practică cerea și ducea, în același timp, la construcția teoretică: „În seara dîntii domni și aci, ca odinioară la începutul discuției asupra ortografiei, o mare confuziune, dar peste o săptămînă, Maiorescu, îndemnat de ideile preschimbate între noi, se puse iarăși să cugete asupra acestui subiect și ne veni cu o parte din tratatul său *Despre poezia română*, care mai tîrziu a făcut un efect așa de mare și a pus de la început pecetea originalității pe revista *Convorbiri literare*. Scrierea lui Maiorescu deschise, la cei mai mulți dintre noi, orizonturi nouă. Pînă atunci noi judecam valoarea unei poezii numai după un instinct natural, fără a cerca să analizăm cauzele pentru care cutare poezie ne place, iar cutare alta ne pare rea. De atunci înapoi lucrurile se schimbă, încetul cu încetul, critica își făcu loc în Societate, și după un șir de ani, așa ne desprinsesem cu oarecare idei fundamentale comune, încît adesea ne înțelegeam prin simple semne, fără multă vorbă”<sup>32</sup>.

Paralel cu lectura studiului maiorescian, de astă dată într-un consens de selecție mai general, urma întocmirea antologiei: Bolliac, Momuleanu, Stamati și alții, spune Negruzzi, „nici putură dobîndi grația de a introduce o singură bucată de versuri în antologia noastră”, din Mureșanu se alege *Deșteaptă-te române*, *Sburătorul* lui Heliade este respins „cu unanimitatea voturilor”, cu greutate se admit două doine de Alecsandri, în timp ce „vestita *Umbra lui Mircea* fu găsită bună numai pînă la jumătate iar partea a doua rea și lipsită de inspirație”. Rezultatul?

Îl arată Maiorescu însuși în *Prefața la ediția dîntii* a studiului, tipărit la Iași, în vara anului 1867, după apariția în *Convorbiri*: „Cartea de față a fost altfel proiectată decît se prezintă publicului acum. Sunt aproape doi ani de cînd membrii societății «Junimea» consacră o parte din timpul fiecărei ședințe a lor la lectura poeziilor române publicate pînă astăzi, cu scop de a compune pentru juna generațiune română o antologie în care toate poeziile să fie dacă nu mai presus de orice critică, cel puțin insuflăte de un simțimînt poetic și ferite de înjosire în concepțiune și în expresiuni. Însă din miile de poezii cetite, Societatea nu a putut alege un număr suficient pentru a compune un volum, și dintr-o colecțiune de poezii frumoase a ieșit o critică de poezii rele” (I, 7).

De la Creație, la Critică — iată drumul, aproape didactic expozitiv, al studiului maiorescian, moment de larg ecou în conștiința epocii. O spune același martor, prompt în reacții și sugestiv în formulare, Iacob Negruzzi: „Într-un articol de gazetă se vorbea de însemnații noștri filosofi, pe cînd nu se arătase printre români încă nici un cugetător original în materie de filosofie; într-un alt articol se compara Văcărescu cu Goethe și se punea compatriotul nostru în calitatea sa de latin, și în special de român, mult mai presus de unul din cele mai mari geniuri poetice

<sup>32</sup> Iacob Negruzzi, *op. cit.*, p. 68.

ce a produs omenirea. Critica lipsea pe atunci cu desăvîrșire și se poate zice, fără nici o îndoială, că ea a fost introdusă în mod științific de publicațiile societății «Junimea», în special prin scrierile lui Maiorescu, care au avut un efect adînc și purificator pentru literatura română”<sup>33</sup>.

Prima ediție a studiului cuprinde, pe lîngă textul critic, cîteva „exemple de poezii mai bune” (11 poezii lirice, 10 fabule-epigrame, 13 balade de Gr. Alecsandrescu, Alecsandri, Bolintineanu, M. D. Cornea, Nicolescu, T. Șerbănescu și A. Sihleanu), pe care Maiorescu le consideră „semn caracteristic al stării în care a ajuns literatura română în anul 1867”. La a doua ediție, apărută în 1892, autorul precizează (în Prefața datată septembrie 1891) că exemplele „relevante atunci ca singure posibile nu mai pot avea astăzi această însemnare”, lor fiind necesar a li se adăuga și altele, dintre care, parte „au înălțat limba, forma, ideea poeziei române cu mult peste treapta de la 1866”, adică „«pastelurile»și baladele războinice ale lui Alecsandri, poeziile lui Naum, Vlăhuță, Șerbănescu, Duiliu Zamfirescu, T. Robeanu, Ollănescu-Ascanio, A. C. Cuza, Bodnărescu, Coșbuc, Volenti, ale doamnelor Matilda-Cugler-Poni, Lucreția Suci, Veronica Micle și, mai ales, ale lui Eminescu” (I, 9). În sfîrșit, o notă din 1908 adaugă la virtuala antologie pe Goga, Brătescu-Voinești, Iosif Cerna, Vîlsan, M. Codreanu, Maria Cunțan, Elena Farago.

În această perspectivă, studiul din 1867 rămîne, așa cum o dorea autorul însuși, „numai ca un indicator pentru distanța străbătută pe calea evoluțiunii de progres”, cu date ce nu trebuie, deci, absolutizate, ci plasate în contextul istorico-literar de care au fost generate.

Ca și în cazul studiilor dedicate limbii, și aici, în discutarea conceptului de poezie, Maiorescu are predecesori confini : pe un Heliade care, la 1832, după ce, în 1831, arhitecturase, după diferiți teoreticieni occidentali, acele *Reguli sau Grammatica poezii*, milita *Pentru poezie*, sau dădea primele cursuri de popularizare *Despre stil*, pe un Barițiu care, în 1843, dădea povățuirii *Învățăcelilor de poezie*, pe un A. Mureșanu, publicînd, la 1844, *Cîteva reflecții asupra poeziei noastre*, sau *Duplică (Asupra poeziei)*, pe un Cezar Bolliac, semnatar al unui substanțial studiu, din 1846, *Poezia*, dar, mai ales, prin nivelul teoretic al contribuției, valabilitatea poziției și eleganța științifică a expresiei, pe Radu Ionescu, care expune, la 1861, *Principiile critice*, în publicația lui Odobescu, *Revista română pentru științe, litere și arte. Principiile*, de un nivel teoretic deadreptul tulburător pentru acel timp, intenționau să realizeze o sinteză între „metoda istorică” și „metoda estetică” pe coordonatele unei, atît de moderne pentru noi, „adevărte critici superioare”, „aceea care, pe lîngă studiul serios al deosebitelor opere artistice, pe lîngă dezvoltarea gustului necesar spre a le aprețui, ar uni și cugetarea filosofică pentru a cerceta principiile artei și a înțelege frumosul în sine”. Ca atare, *principiile*, acestea în descendență direct hegeliană, fac „deosebirea între știință și arte”, vîzînd scopul artei în „reprezentarea idealului”, și exprimă conștiința de sine a criticii, ce „răspîndește ideile și cunoștințele în națiune, inspiră gustul artelor și literelor, deșteaptă amorul frumosului și ajută, pregătește civilizațiunea”<sup>34</sup>.

Teoretizare a conceptelor artei, analiză concretă a situației literare contemporane, imagine, *prima* și poate cea mai *directă*, de afirmare a spiritului critic maio-

<sup>33</sup> Iacob Negruzzi, *op. cit.*, p. 70—71.

<sup>34</sup> Întregul text al lui Radu Ionescu în vol. George Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, I, 1812—1866, Ed. didactică și pedagogică, 1967, p. 575—591.



rescian, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* tratează subiectul în jurul a două capitole : *Condițiunea materială a poeziei și Condițiunea ideală a poeziei*. Studiul debutează cu afirmația reamintind mai vechea conferință a lui Maiorescu asupra lui Wagner : „frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă”. Ca atare, „poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul”. Deci frumosul este categoria ce definește poezia, „în deosebire de știință, care se ocupă de adevăr”. Față de celelalte arte, însă, poezia (adică literatura) „nu află în lumea fizică un material gata pentru scopurile ei”. Căci, cuvintele „nu sunt material, ci numai organ de comunicare”, și „fiindcă sonul literelor nu are să ne impresioneze ca ton muzical, ci mai întâi de toate ca un mijloc de a deștepta imaginile și noțiunile corespunzătoare cuvintelor” — „unde această deșteptare lipsește, lipsește posibilitatea percepțiunii unei poezii”. Deci „prima” condiție materială („sau mecanică”, spune plastic Maiorescu) a poeziei este aceea de a „deștepta prin cuvintele ei imagini sensibile în fantazia auditoriului”, de a nu da simple noțiuni „abstracte, logice, desmaterializate”, „idei teoretice”, ci „idei învelite și încorporate în formă sensibilă”. Mai didactic încă : „Prin urmare, un șir de cuvinte care nu cuprind alta decât noțiuni reci, abstracte, fără imaginațiune sensibilă, fie ele oricât de bine rimate și împărțite în silabe ritmice și în strofe, totuș nu sunt și nu pot fi poezie, ci rămân proză — o proză rimată” (I, 11—13).

În această acțiune de sensibilizare a imaginii, poetul are de întâmpinat o piedică obiectivă, numită de tînărul critic „pierderea crescîndă a elementului material în gîndirea cuvintelor unei limbi”, fenomen definitiv „progresului logic al inteligenței limbistice într-un popor”, dar care poate fi atenuat prin „alegerea cuvîntului celui mai puțin abstract”, folosirea „epitetelor ornante”, a personificărilor, comparațiilor și metaforei... Bogate exemplificări din Schiller, Camoëns, La Fontaine, Shakespeare (în traducerea lui P. Carp), Victor Hugo, Horatius, Homer sau Alecsandri, Gr. Alecsandrescu, Bolintineanu, A. Mureșanu urmează îndeaproape fiecare sugestie teoretică, procedeul rămîinînd același și atunci cînd, cu o vervă nedezmînițită, Maiorescu radiografiază acea „infirmerie a literaturii române”, unde tropii au devenit convenții verbale, imagini „uzate și abuzate”, incapabile a stîrni vreun ecou emoțional în conștiința receptorului. Lucru cu atît mai grav, vrea să spună criticul, întrucît „poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată, dar nou și original trebuie să fie în vestmîntul sensibil cu care o învălește și pe care îl reproduce în imaginațiunea noastră”. Nu „subiectul poeziilor, impresiunile lirice, pasiunile omenești, frumusețile naturei”, „aceleași de cînd lumea”, conferă sigiliul originalității, ci „încorporarea lor în artă”; deci aceasta trebuie să fie „nouă și totdeauna variată”. Căci — situare încă mai îndrăzneță în contextul teoretic — „aici (în procesul de «încorporare în artă») poetul stabilește un raport pînă atunci necunoscut între lumea intelectuală și cea materială și descopere astfel o nouă armonie a naturei” (I, 27—28).

Dar dincolo de implicația pur teoretică, Maiorescu resimte nevoia de a-și justifica poziția prin ceea ce constituie argumentul major : finalitatea constructivă, perspectiva culturii române. De aceea „ne pare important a insista asupra acestor adevăruri fundamentale ale literaturii, căci tocmai ele sunt astăzi pierdute din conștiința tinerei noastre generații, și de aceea suntem în pericol de a nu mai avea unul din puternicele mijloace de cultură ale societății române” (*subl. ns., G. I.*). Așadar, departe de a fi cea „estetizantă”, motivarea principală este cea legată de funcția socială a artei, a literaturii.

De unde și obligația, la fel de acut resimțită de Maiorescu, a cercetării cauzelor a ceea ce el demonstrase a fi devenit un procedeu amenințător, de degradare a însăși noțiunii de literatură, în speță de poezie, marcând un fenomen de discontinuitate în raport cu „mica temelie artistică ce o puseseră în țara noastră poezii adevărați, Alecsandri, Bolintineanu \*), Gr. Alexandrescu”. Or, ceea ce „ne-a surpat această mică temelie artistică” este „probabil politica”. Căci, „atît cel puțin este sigur (de observat reticențele stilistice maioresciene spre a nu face afirmații sentențioase în această privință), că cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre, de la un timp încoace, sunt cele ce au primit în coprinsul lor elemente politice”. Și, spunînd aceasta, criticul se folosește simplist, dar categoric, de considerentul teoretic, propriu dihotomiei *artă-știință*, cu care își deschisese „cercetarea critică”. Așadar, „politica este un product al rațiunii; poezia este și trebuie să fie un product al fantaziei (altfel nici nu are material): una, dar, exclude pe cealaltă”. Aplicativ: „De aceea vedem că poeziile politice, precum și cele rele istorice au toate vîitul corespunzător: de a fi lipsite de sensibilitate poetică” (I, 28).

Exemplele de rigoare ce urmează sînt comentate de Maiorescu drept fiind „articol de jurnal pus în rime — o monstruoziitate literară” sau „manualul de istorie al lui Laurian pus în stanțe și trochee”, în opoziție, deci, „frapantă” cu acele contexte citite în favoarea poetului.

Numai apariția „frumosului”, a artei autentice ar da, apoi, posibilitatea unei „critici estetice”, a unor „considerări mai înalte”, situație însă necaracteristică, spune Maiorescu, pentru literatura noastră „prea tînără încă pentru o estetică mai rafinată”. Ca atare, încă odată, după scurtul enunț al *Prefeței*, criticul subliniază finalitatea studiului său, „prima necesitate” a lui : aceea de „a marca în mod demonstrativ linia de separare între poezie și celelalte genuri literare, pentru ca cel puțin pe această cale să se lățească în juna generație un simțimînt mai just despre primele elemente ale artei poetice” (I, 21).

Trecînd la partea a doua a cercetării sale, *Condiția ideală a poeziei*, Maiorescu explică încă de la început care este accepțiunea pe care o dă termenului de *idee*, conceput caracteristic momentului cînd idealismul hegelian se dizolva în psihologism și, ca atare, sensul său apropiindu-se de *sentiment* și *pasiune* : „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” (I, 32).

Deci, sentimentele (iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mînia etc.) „sînt obiecte poetice”, în timp ce preceptele etice, politice „sunt obiecte ale științei și niciodată ale artelor”. Știința și arta avînd domenii autonome, distincția între ele se impune ca o necesitate a cercetării critice și a aprecierii axiologice. Evident, motivația lui Maiorescu poartă amprenta formației sale în cadrul curentului filozofiei și esteticii idealiste. Arta, spune criticul, „este un product de lux al vieții intelectuale, une *noble inutilité*”, care nu aduce publicului „un folos astfel de palpabil încît să o atragă de la sine din motivul unui interes egoist”. Plăcerea estetică, subliniază Maiorescu, este legată de universalitatea artei, de capacitatea

\*) „Înțelegem pe Bolintineanu de mai înainte, pînă la 1852, cînd se făcu publicarea primelor sale poezii; căci peste ultimele lucrări ale sale (*Eumenidele* etc.) trebuie să aruncăm un val” — ține să precizeze Maiorescu în notă.

acesteia de a se propaga în opinia generală a receptorilor ei, de a fi înțeleasă și de a „vorbi” „la conștiința tuturilor”. Ca atare — poezia trebuie să trateze nu, conceptul științific, politic etc., deoarece un asemenea concept, pe de o parte nu este „materie înțeleasă și interesantă pentru toți”, iar, pe de altă parte, are un acut caracter istoric, modificându-se cu cerințele fiecărei epoci, climat istoric, imperativ social, ce se „pierde” pentru „generațiunile următoare”. Situându-se sub specie aeternitatis, arta ar avea datoria să se inspire din aspectele generale ca arie de răspîndire și interes, deci, din „simțiminte și pasiuni, fiindcă aceste sînt comune tuturilor oamenilor” (I, 33).

Evident, argumentul prin restrîngerea ariei de inspirație a artei (în numele „nobilei inutilități”, a-egoiste și, astfel, „universale”, peste spațiu și timp accesibile) este și incomplet și caduc prin el însuși, de îndată ce *politicul, istoricul* generează „simțiminte” și „pasiuni” cum, de altfel, însuși Eminescu o va demonstra exemplar și cum, mai tîrziu, însuși Maiorescu, receptînd poezia „pătimirii noastre” a lui Goga o va resimți și afirma. Dar *hic et nunc* — sîntem în România anului 1867 — poziția mentorului junimist trebuie considerată exact în coordonatele ei istorice și în finalitatea, de elevat ordin cultural, pe care o urmărea, de altfel, și prin acea fastidioasă, amănunțită, exemplificare — incredibilă, de aceea și ridiculă, sub privirile noastre de astăzi. Preveniți, să continuăm, dar, a înfățișa cercetarea critică de acum peste un secol.

Alt indiciu de disociere a artei de știință îl constituie, pentru Maiorescu, faptul că „frumoasele arte, și poezia mai întîi, sînt *repaosul inteligenței*” (I, 34). Formula este imediat explicată. În timp ce cunoașterea științifică oferă imaginea unui perpetuu proces de cuprindere a infinitului fenomenal, a lanțului de cauzalități și determinări implicate fiecărei noi descoperiri, proces pe care generație după generație are datoria, împingînd „piatra lui Sisifos” mai înainte, de a-l rezolva, arta constituie în acest dialog al omului cu eternitatea („nici o limită eternă nu ne oprește, dar etern ne oprește o limită”) o „mîngîiere binefăcătoare”, pentru că „prinde atenția neliniștită și agitată spre infinit și, înfățișîndu-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniștea contemplativă și (în acest sens, *n.n.*, G. I.) un repaos intelectual” (I, 35).

Iată clauze, pentru Maiorescu întemeiate și hotărîtoare, ce despart poezia de știință, „sfere deosebite”, care au comun „același organ pentru ideile” lor, „adică limbajul omenesc”.

Trei „semne caracteristice” ale afectelor constituie, în același timp, „calitățile ideale” ale poeziei. Ele sînt : „1. O mai mare repejune 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 impresiunea simțimîntului și a pasiunii. Lucrurile gîndite iau dimensiuni crescînde, micul cerc al conștiinței intelectuale se preface în linte microscopică, și, primate prin ea, toate senzațiunile și toate ideile momentului apar în proporțiuni gigantice și sub colori neobișnuite. 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” (I, 36).

Comentînd aceste „calități ideale”, Maiorescu face o seamă de observații de real interes : el abordează problema „măsurii” estetice a poeziei (comentată astăzi de noua critică și fixată, de Birkhoff, într-o celebră formulă) care nu trebuie

„să aibă cuvinte multe pentru gândiri puține”, ci să răspundă „cerinței unei conformități, între cuprins și întindere”, deoarece nu „mulțimea cuvintelor și cifra paginilor imprimate ar fi măsura valorii poetice”<sup>35</sup>. Ceea ce și demonstrează criticul prin inserarea unor exemple (justificate prin sublinierea încă odată a „scopului didactic ce și l-a propus cercetarea noastră”) care par să demonstreze că „dușmanul cel mai mare al poeziei este tocmai cuvîntul”, că acesta nu are „existență de sine, ci are singura misiune de a fi un organ de care să se anine gîndirea în comunicarea ei”, de a fi „mijloc de comunicare” — adică ceea ce se argumentase în prima parte a studiului.

Abordînd problemele receptării artistice, Maiorescu arată faptul că „nu numai ceea ce spune poezia ne ocupă conștiința, ci ea se află a fi în atîtea raporturi cu alte cercuri de gândiri ale noastre, încît și acestea sunt reproduse în conștiință și însoțesc și ilustrează oarecum percepțiunea poetică” (I, 45), lărgind astfel, motivat, contextul de relații intelectuale generat de opera artistică în mintea cititorului ei. În același timp, el formulează dezideratul, atît de vechi și atît de modern, al operei „deschise”, ce lasă nespuse unele lucruri pentru a fi completate în chiar procesul receptării lor : „Tot așa, în lumea inteligenței cuvîntul zis este numai un fragment al raportului ce se stabilește între suflet și suflet: restul se acordă pe tăcute și formează ascunsă armonie a simțirilor omenești” (I, 47). Disociind, în continuare, *frumosul de adevăr*, Maiorescu teoretizează conceptul de „adevăr subiectiv”, țînînd de însuși specificul creației artistice.

„Boala diminutivelor”, această „formă de decadență limbistică”, cheștiunea, apoi, a rimelor „ușoare” și, prin aceasta, „ieftine” și „comune”, folosirea termenilor nepoetici, a numelor proprii — sînt tot atîtea puncte ale sarcasticului atac maiorescian, ce voia să facă din studiul său o cercetare *critică* față de pericolele ce amenințau tînăra noastră literatură, în primul rînd pericolul mediocrității și neadevărului, pseudo-estetic. La acel stadiu al evoluției culturii române, Maiorescu considera indispensabilă o evaluare critică lucidă și atentă a fenomenului beletristic și aceasta, dintr-o intenție constructivă, vizînd perfecționarea viitoarelor producții artistice : „Aci devine prima datorie a științei de a se opune în contra răului contagios. O critică serioasă trebuie să arate modelele bune cîte au mai rămas și să le distingă de cele rele și, curețînd astfel literatura de mulțimea erorilor, să prepare junei generațiuni un cîmp liber pentru îndreptare” (I, 70).

Încă de la apariție, studiul lui Maiorescu suscită o serie de discuții. La un an după ce *O cercetare critică* este publicată în *Convorbiri*, Aron Densusianu îl acuză pe autor, (în 1868, în seria de articole *Critica unei critice din Federațiunea*<sup>36</sup>) de plagiat după Fr. Th. Vischer, a cărui *Estetică* data din 1846—1857. Cele cîteva, reale, similitudini contextuale nu sînt, însă, concludente. Atît E. Lovinescu, T. Vianu cît și cercetătorii mai noi au subliniat faptul că Maiorescu preia o serie de concepte estetice, de sursă hegeliană, prin intermediul popularizatorului său cel mai cunoscut, Vischer, dar aceste concepte aveau deja și urmau să aibă o circulație europeană largă, aveau să devină un „bun” comun al unei întregi perioade de gîndire și sistematizare teoretică a artei. De altfel, identificînd *ideea* cu *sentimentul*, Maiorescu este, cum spunea Vianu, „unul dintre cei dintîi care a crezut necesară

<sup>35</sup> Cf. Solcmon Marcus, *Poetica matematică*, Ed. Academiei, București, 1970, p. 20—21.

<sup>36</sup> Apărute în 4 numere, în mai—iunie 1868; retipărite în vol. *Cercetări literare*, Iași 1887, p. 59 și urm.

Îndrumarea idealismului hegelian către psihologism"<sup>37</sup>, premergînd în teoretizare conceptul de *idee poetică*, deși demonstrația sa nu este consecventă pe dimensiunea constituirii ei. Maiorescu concepe arta ca raport între conținut și formă, cu funcția decisivă a celui dintîi, cuvîntul urmînd a fi doar „vehicul” de comunicare al ideii. E o poziție teoretică de largă circulație în epocă, amendată însă de gîndirea modernă, care corcepe literatura ca artă a cuvîntului, accentuînd funcția estetica a limbajului.

O altă problemă asupra căreia perspectiva noastră ideologică diferă de a mentorului junimist este cea a artei ca „repaos al inteligenței”, teorie ce minimizează structura cognitivă a creației artistice, după cum excluderea politicului din structura literară ne apare ca o operație „de laborator”, fără viabilitate și valabilitate, infirmată de chiar specificul actului creator ce tinde a oferi cititorului o *imagine de altă factură a realității* — aceasta implicînd și parametri ideologici, deci și politici. Schopenhauerian, Maiorescu vede în *știință și politică* forme de manifestare ale voinței de a trăi în contingent, sub impulsul vieții practice. Motivația teoretică este șubredă. Sensul de perspectivă, finalitatea „cercetării critice” s-au dovedit, însă, pozitive. Pledînd împotriva implicării științei și politicii în literatură, Maiorescu combătea de fapt — la acea dată — abuzul de platitudini care, sub aspectul pseudo-literar, nu întrupau decît simple versificări de știri istorice, de concepte științifice sau lozinci politice, *fără nici o însușire artistică*. Literatura militantă, angajată deschis și generos în slujba unor elevate idealuri sociale, pe care o promovează scriitorii epocii pașoptiste, preluată într-o epocă de declin revoluționar de pana unor versificatori fără talent, transformase ideea și izvorul patriotic în simple declamații patriotarde. E ceea ce justifică pe deplin acțiunea lui Maiorescu, care va deveni un punct de reper al spiritului critic românesc. Căci — cum va observa Lovinescu în monografia sa — „sentimentul patriotic nu e prin sine însuși artă, ci poate deveni, ca orice sentiment. După cum nu există excludere, nu există nici confundare de noțiuni. Atitudinea lui Maiorescu de a disocia aceste noțiuni ca fiind exclusive, oricîtă exagerare ar fi conținut principial (și vom vedea că el singur a revenit mai tîrziu asupra ei), a fost capitală pentru destinele literaturii noastre. Ea a despărțit apele de pămînt și a înlăturat din domeniul artei toate declamațiile naționale ce înflorau în publicistica timpului, sub cuvîntul manifestării unor sentimente frumoase”<sup>38</sup>.

Combătînd cu atîta rigoare, dar totodată revărsînd o veritabilă avalanșă de exemple din maculatura „literară” a vremii, Maiorescu pregătea atmosfera propice pentru eflorescența mării creații literare pe care o întrevedea la orizont. El făcea un prim pas în deschiderea și netezirea drumului sensibilității moderne spre substanțializarea specifică a actului estetic. Susținînd caracterul impersonal al emoției estetice, Maiorescu lua atitudine, ca și în cazul excluderii politicului din artă, împotriva pseudo-literaturii, mediocre și conformiste, care se limita la contingent și ocazional. Peste veac, pledoaria pentru universalitatea și durabilitatea operei de artă — prelungind, e adevărat, unde clasiciste întîrziate — îi face onoare criticului Maiorescu. Astfel, primul act de atitudine critică în literatură a lui Maiorescu a întro-

<sup>37</sup> Tudor Vianu, *Titu Maiorescu, estetician și critic literar*, în *Studii de literatură română*, Ed. didactică și pedagogică, 1965, p. 153.

<sup>38</sup> E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, I, p. 231.

după un criteriu pertinent de *ierarhie a valorilor*, valoros nu atât în argumentație, cât în gestul ferm, călăuzit de bun simț și intuiție. De la nivelul autorității criticului, exemplele — rizibile — care ilustrează articolul, au constituit în epocă argumentul cel mai eficient împotriva mediocrității și imposturii literare. Dar subliniind această pondere pozitivă a pledoariei maioresciene, valabilă mai mult ca reacție limitată istoric la anume simptome literare, nu putem atenua caracterul adesea deformativ al ideologiei criticului în raport cu *legitatea, sensul, dialectica* procesului artistic contemporan lui. Maiorescu absolutizează un aspect, omițând, cu superioritate, discutarea celorlalte, nu mai puțin semnificative, caracteristice situației literelor din vremea sa. De aici, caracterul incomplet al viziunii maioresciene, impregnată și de atîția indici de conservatorism estetic — și nu numai estetic.



După limbă și literatură, Maiorescu se interesează de folclor, urmînd și aici o larg cuprinzătoare tradiție, ilustrată, de mai toți reprezentanții generației intelectuale precedente, adică de la 1848. Și astfel, în *Convorbiri literare* din 15 ianuarie 1868, scriind *Asupra poeziei noastre populare*, a doua ediție a volumului de *Poezii populare ale românilor* de Vasile Alecsandri îi pare criticului o carte fundamentală pentru cultura românească, și aceasta pentru că ea „este și va rămîne pentru tot timpul o comoară de adevărată poezie și totdeauna de limbă sănătoasă, de notițe caracteristice asupra datinilor sociale, asupra istoriei naționale și, cu un cuvînt, asupra vieții poporului român” (I, 73).

Poeziile adunate de Alecsandri din toate regiunile locuite de români îi slujesc lui Maiorescu ca exemplu ideal pentru principiile expuse în *O cercetare critică*, deoarece ele au marea calitate a sincerității, autenticității trăirii și expresiei artistice, „naivitatea” lor înseamnă „lipsa de orice artificiu”, lipsa artei din „calcul”, a „reflecției reci, speculative sau speculatoare”, încît „izvorînd astfel poezia populară din plenitudinea simțimîntului, în ea ne aflăm apărați de acele aberațiuni intelectuale care strică inspirarea multor poeți, chiar a celor cu talent” (I, 76).

Ca și în studiul teoretic, Maiorescu abordează dialectica raportului între sentiment și idee, cu intenția continuă de lărgire a conținutului lor : „Cu toate aceste, autorii și publicul « din societate » s-ar înșela foarte mult cînd ar crede că simțimîntul naiv al poporului nu este compatibil cu ideile cele înalte. Lumea se poate aprofunda tot așa de bine pe calea inimei ca și pe calea reflecției, și din aceea că poporul își exprimă numai simțirile sale nu rezultă că i-ar lipsi meditațiunea și delicatețea în exprimarea ei. Îndrăznim chiar să credem că mulți poeți de salon ar fi încîntați cînd ar putea descoperi în fantazia d-lor idei cu o umbră numai de frumusețea celor populare” (I, 77). Așadar, Alecsandri are, — pentru Maiorescu, — marele merit de a fi pus în circulație o colecție de autentică artă, demonstrînd astfel prin ea însăși marile virtuți ale poporului.



Aceasta ar fi configurația generală a ceea ce s-ar putea considera în genere o primă „etapă” în activitatea lui Titu Maiorescu : etapa abordării problemelor de primă importanță și prim interes pentru cultura noastră, etapă în care studiile

sale critice se situează într-o descendență directă din problematica epocii pașoptiste, numai că la un alt nivel, implicând substanțiale cîștiguri de originalitate. Este etapa în care criticul *dezbate* probleme și dă *modele* în virtutea idealului său cultural și estetic, etapă în care dă exemple pozitive dar și reguli negative, pedagogic funcționale, pentru „a ne feri de mediocritățile care, fără nici o chemare interioară, pretind a fi poeți” (I, 70). Sensul general al acțiunii sale se află în confruntarea elanului de valorificare a parametrilor culturii române moderne cu spiritul critic — de unde radiografierea lucidă a situației noastre literare, lingvistice, și concluzii directe trase cu pondere de arhitect, într-o perspectivă de solidă construcție și organică dezvoltare.

Cu atît mai mult, pentru o asemenea perspectivă de gîndire și acțiune ideologică se cerea, pe de o parte, respingerea fenomenelor ce apăreau ca nocive pentru dezvoltarea culturii noastre, pe de altă parte, aprobarea acelor care semnificau sau puteau semnifica autenticele valori naționale.

Spirit militant, Maiorescu era, desigur, conștient de urgența pledoariilor sale, pe care și le organizează cu simțul tactic al strategului.

De aici, mai întîi *negația*, cu forța ei de șoc, încă de la început dar cu repercusiuni de seism, prelungit și repetat. Este articolul (apărut în *Convorbiri literare* din 1868) *În contra direcțiunii de astăzi a culturii române*, veritabil studiu de morfologie a culturii românești la treapta de evoluție pe care — după revoluția de la 1848, după Unire — ea o marca prin intrarea într-o nouă fază a însăși dezvoltării naționale.

La acea dată, autorul avea 28 de ani, aparținînd, deci, tinerei generații de intelectuali, generație ce adăuga firescului spirit contestatar, derivat din chiar situarea sa în dinamica peisajului intelectual al țării, un acut criticism, dobîndit prin formație și cultivat, cum o recunosc toți memorialiștii epocii, în grupul junimist.

Anticipată de *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, intervenția de acum privea o problemă centrală a culturii noastre, pusă încă din primele faze ale procesului de integrare a ei în structurile europene moderne, structuri pe care generația de la 1848 le îmbrățișează apoi la modul revoluționar, dar pe care, peste două decenii, generația junimistă se credea datoare a le reconsidera fundamental. Maiorescu pune, deci, în dezbateră însuși raportul dintre formele civilizației autohtone și cele europene, dintre tradiție și inovație, dintre ceea ce lbrăileanu va numi mai tîrziu „influențe străine” și „realități naționale”.

Intrarea României în circuitul vieții moderne și profundele schimbări pe care acest fenomen le-a implicat în toate domeniile vieții politice, sociale, spirituale nu scăpase de altfel observației scriitorilor de la 1848, ei însiși factori direcți de promovare și susținere a noului, avangardă a gîndirii contemporane lor. Nu mai puțin, însă, ei observă cu luciditate și, adesea, cu simptomatîc exactitate, că generalizarea noului nu este firesc implicată procesului de evoluție a stării naționale, în diferite sectoare ale ei. În această privință, nu numai satirele unui Gr. Alecsandrescu, comediiile și prozele lui Alexandri, romanele lui Bolintineanu (în ce aveau ele ca parte de dezbateră a unor probleme „curente”), dar mai ales opiniile unui spirit teoretic, precum Kogălniceanu sau Alecu Russo, echivalează cu primele studii de prognoză a caracterului culturii românești. Cel care, la 1840, în *Dacia literară*, ceruse accentuarea fenomenului național (pentru a da suport și valoare artistică unei literaturi originale) va relua asemenea probleme și în anii următori. Între altele, în *Tainele inimii*, fragment de roman din 1850, unde, prin intermediul per-

sonajelor sale asistăm la o strălucită demonstrație — precedînd pe Maiorescu — a ceea ce acesta va susține, în stil pur ideologic, peste cei aproape 20 de ani.

„Niciodată n-am fost contrar ideilor și civilizației străine — spune Kogălniceanu. Dimpotrivă, crescut și trăit o mare parte a tinerețelor mele în acele țări care stau în capul Europei, am fost și sînt de idee că în secolul al XIX-lea nu este iertat nici unei nații de a se încheie înaintea înrîuririlor timpului, de a se mărgini în ce are, fără a se împrumuta și de la străini [...]. Propășirea este mai puternică decît prejudețele popoarelor ; și nu este zid destul de nalt și de tare să o poată opri în drumul său. Românii, prin poziția geografică, politică, morală și etnografică, sînt datori mai mult decît orișicare altă nație, de a nu rămînea străini la tot ce face gloria și puterea seculului. Mici și slabi, ei nu se pot face mari și tari decît prin civilizație, adică prin îmbunătățirea intelectuală și materială a țării lor”. „Din nenorocire”, continuă autorul, procesul de adaptare a ideilor și instituțiilor străine nu a fost înțeles totdeauna „în dreptul simț”, adică în reala lui semnificație, ajungîndu-se la un mimetism periculos dezvoltării instituțiilor naționale : „Civilizația nu izgonește nicidecum ideile și nărvurile naționale, ci numai le îmbunătățește spre binele nației în particular și a omenirii în general. Noi însă, în pretenție de a ne civiliza, am lepădat tot ce era bun pămîntesc și n-am păstrat decît abuzurile vechi, înmulțindu-le cu abuzurile nouă a unei rău înțelese și mincinoase civilizații. Așa, predicînd ura a tot ce este pămîntesc, am împrumutat de la străini numai superficialități, haina dinafară, iar nu spiritul său, spre a vorbi după stilul vechi, slova, iar nu duhul. Prin aceasta am rupt cu trecutul nostru și n-avem nimic pregătit pentru viitor, decît corupția nărvurilor”<sup>39</sup>.

Împrumutînd „haina dinafară, litera iar nu spiritul”, cultura și civilizația română rupe legitatea firească față de tradiție, atitudine periculoasă pentru că, spune Kogălniceanu, „adevărata civilizație este aceea care o tragem din sînul nostru, reformînd și îmbunătățind instituțiile trecutului cu ideile și propășirile timpului de față”, realizînd, deci, raportul firesc între tradiție și inovație, între „influențe străine” și „realități naționale”.

Nu mai puțin, Alecu Russo reia problema un an mai tîrziu, în 1851, în *Studie moldovană*, unde deplînge repede abandonarea a unor tradiții ale trecutului în favoarea „„bon-ton”-ului”, cu deosebire în „clasele boierești”, ceea ce accentuează „prăpastia adîncă” dintre „boierul de astăzi” și popor. Rezultatul nu este încurajator : „Societatea educată a Moldovei samănă a fi o colonie engleză într-o țară a căria nici limbă, nici obiceiuri, nici costume nu ar cunoaște ; streinătatea se oploșește între noi ; doi oameni se măsură astăzi de două ori din cap pînă în picioare pînă a nu rosti un cuvînt. Cu cît cîștigăm în propășiri, cu atîta pierdem în relațiile private”<sup>40</sup>.

Pentru ca în *Cugetările* din 1855 (deci, cu nici 15 ani înainte de Maiorescu) să respingă, din nou, excesivul „miros de străinătate” pe care îl are — i se pare lui Alecu Russo, precursor direct al regionalismului lui Ibrăileanu din *Spiritul critic* — cu deosebire cultura ardeleană și cea bucureșteană.

În sfîrșit, în chiar anul apariției studiului maiorescian, îndreptat *În contra direcției de astăzi*, B. P. Hasdeu, continuator al pașoptiștilor și adversar al lui Maio-

<sup>39</sup> M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, ediție îngrijită și prefațată de Dan Simonescu, B.p.t., ediția a II-a, 1956, p. 148—149.

<sup>40</sup> Al. Russo, *Scrieri alese*, cu o prefață de Emil Boldan, B.p.t., 1856, p. 68.



rescu, publica în *Românul* articolul *Caracterul naționalității române ca baza legislațiunii sale*, pledoarie în favoarea adaptării organice a formei legislative la fondul național, pentru sistarea unor procedee ca acestea: „Cînd un popor are cumva nevoie de o haină, adică de vreo reformă exterioară, legislatorii și administratorii săi se grăbesc pe dată a-l înveli în niște veșminte exotice, aduse cine mai știe de unde și croite cine mai știe pentru cine. Dacă haina este prea largă, se răspunde că purtătorul o să se mai îngrașe cu timpul; dacă e prea strîmtă, se asigură că stofa o să se mai întindă mai în urmă; și astfel nenorocitul popor se vede constrîns, vrînd-nevrînd, a tîrî după sine o hlamidă de astrolog sau a strînge din umeri într-o scurteică de arlechin...”. „Este timpul însă, acum sau niciodată, de a ne lepăda de hainele altora și de a înțelege, în fine, că la boalele noastre, care sînt cam multe, fiind efecte cronice ale unui trecut păcătos, nouă ne trebuiesc niște rețete scrise anume pentru noi [...]”<sup>41</sup>.

Ce relevă o asemenea retrospectivă, care s-ar putea, de altfel, continua cu noi și noi exemple? În primul rînd, caracterul de continuitate ca *problematică*, între Maiorescu și predecesorii săi direcți, în sensul abordării unor aspecte definitorii ale momentului istoric, cu o reală bază de adevăr în epocă. În al doilea rînd, însă — și aceasta o evidențiază cu mai multă pregnanță însăși parcurgerea studiului maiorescian — *discontinuitatea*, antagonismul chiar, între atitudinea și soluțiile oferite de mentorul junimist și cele ale unui Kogălniceanu sau Russo<sup>42</sup>. Lucrul este explicabil. Alți parametri ideologici guvernaseră formația și, apoi, activitatea propriu-zisă a celor două generații cărora aparțineau, respectiv, Kogălniceanu și Maiorescu, generații separate nu atît cronologic cît spiritual (în sensul altor cote de nivel și altor spectre de optică), altele erau generatoarele ideologice și, prin urmare, altfel condiționate finalitățile demonstrației lor politice și literare. Cu capacitatea sa unică de a transforma istoria literaturii într-o serie de caractere, Călinescu vedea în Titu Maiorescu un „Tănase Scatiu superior, subtil, ușor melancolic, energic cu delicateță”, rîvnind, el, nepotul de țaran, „a se adapta clasei conservatoare”, încercînd să asimileze, prin educație, aristocraticul. De aici, dorința sa de singularizare față de predecesori, negarea oricăror valori imediat anterioare sau contemporane, în afara celor la edificarea cărora contribuise direct. Sugestia călinesciană este spectaculoasă, dar nu definitivă. Negarea predecesorilor o face, credem, Maiorescu în primul rînd din motive ce țin de ansamblul gîndirii sale politice, gîndire respingînd revoluția și democratismul propagat pînă la ultimele lui consecințe pe toată scara socială, neacceptînd viziunea profund dinamică asupra istoriei, iritîndu-l elogiul schimbării, patetismul vizionar al luptătorilor ce visau continuu la țara de mîine, viitor pentru care erau gata a face orice. Cititor asiduu al lui Schopenhauer și adept al criticismului kantian, Maiorescu venea cu o nouă imagine, dinadins descu-rajantă — nu atît prin aciditatea demascării inadvertențelor sociale existente, prezentă, precum s-a văzut, și în literatura și publicistica pașoptiștilor, cît prin sistematica analizei și absolutizarea diagnosticării menite a zgudul profund conștiința activă a epocii.

<sup>41</sup> În *Românul*, 1868, 11 ian. p. 26 (apud Paul Cornea, *Titu Maiorescu și pașoptismul*, în vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, EPL, 1966, p. 339).

<sup>42</sup> „Critica e în adevăr asemănătoare, dovadă că Maiorescu și prietenii săi, departe de a iniția, nu făceau decît să cristalizeze «nemulțumirea mai generală». Dincolo de semnalarea răului, divergența de opinii e însă majoră” — observație pertinentă a lui Paul Cornea, în studiul citat și dezvoltat în p. 339 și urm.

Dar iată studiul. El este considerat de Maiorescu ca o concluzie sintetică a articolelor sale precedente, cele în care se oprișe : „asupra poeziei de salon și poeziei populare, asupra etimologismului d-lui Cipariu și *Lepturariul* d-lui Pumnul, asupra dreptului public al românilor după școala Barnuțiu și asupra limbei române în jurnalele din Austria” (I, 145).

Răspunsurile polemice ale redactorilor *Albinei*, *Federațiunei* sau *Transilvaniei* sînt „stricchioase prin forma și cuprinsul lor, „fiindcă trăiesc într-o atmosferă stricată și se inspiră de ideile și de simțimintele ce caracterizează marea majoritate a «inteligențelor și anteluptătorilor» români. Vițiu radical în ele, și, prin urmare, în toată direcția de astăzi a culturai noastre, este *neadevărul*, pentru a nu întrebunța un cuvînt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public” (I, 147).

Societatea românească îi pare lui Maiorescu a fi fost pînă pe la 1820, cînd „începu a se trezi din letargia ei”, „cufundată /.../ în barbaria orientală” și abia după aceea dată începe să recepteze ideile revoluției franceze, factor determinant în viața Europei moderne. Prin generația tînără a acelu început de secol, adică — înțelegem noi — prin generația de la 1848, „atrasă de lumină”, se produce cea „emigrare extraordinară” spre experiența țărilor apusene, de la care se ia, însă, „din nenorocire, numai lustrul din afară”, și aceasta, pentru că „nepregățiți precum erau și sînt tinerii noștri, uimiți de fenomenele mărețe ale culturai moderne”, „se pătrunseră numai de efecte, dar nu pătrunseră pînă la cauze, văzură numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adînci, care au produs cu necesitate acele forme și fără a căror preexistență ele nici nu ar fi putut exista. Și astfel, mărginiți într-o superficialitate fatală, cu mintea și cu inima aprinse de un foc prea ușor, tinerii români se întorceau și se întorc în patria lor cu hotărîrea de a imita și a reproduce aparențele culturai apusene, cu încrederea că în modul cel mai grăbit vor și realiza îndată literatura, știința, arta frumoasă și, mai întîi de toate, libertatea într-un stat modern” (I, 147).

„Iluzii juvenile”, astfel va caracteriza aici Maiorescu încercările pașoptiștilor (despre care, în *Istoria contemporană a României*, pasiunea anti-pașoptistă a autorului va merge pînă la a caracteriza proclamația de la Islaz o „operă de fantezie, fără valoare practică”, „o naivă așternere pe hîrtie a unui amalgam de idei nebulose, cum mișuiau pe atunci în broșurile frazeologilor din alte țări”) <sup>43</sup>. Numai „vanitatea din a arăta popoarelor străine cu orice preț, chiar cu disprețul adevărului că le sîntem egali în nivelul civilizațiunii”, numai o „rătăcire totală a judecării”, pot, pentru Maiorescu, fi singurele explicații ale acestei abateri de la linia *adevărului* istoric.

Iată un punct culminant al reacțiunii junimiste, în textura ideologului ei cel mai autorizat, numai că acum depășind el însuși orice „marginii ale adevărului” istoric, frizînd prin asprimea formulărilor pamfletul, înfruntînd parcă ostentativ grija de a nu răni sensibilitatea colectivă. Ofensiva maioresciană era însă declanșată într-o asemenea conjunctură, încît unele aspecte ale acestui *cult al adevărului*, într-o societate evident greu încercată de atîta demagogie, de atîta minciună, aveau să impresioneze, la numai doi ani de la apariția *În contra direcției de astăzi*, pe un Eminescu : „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este,

după cîte știm noi, *naționalitatea* în marginea adevărului (*subl. Em.*). Mai concret : ceea ce-i *neadevărat*, nu devine *adevărat* prin împrejurarea că-i național ; ceea ce-i *injust* nu devine *just* prin aceea că-i național ; ceea ce-i *urît* nu devine *frumos* prin aceea că-i național ; ceea ce-i *rău* nu devine *bun* prin aceea că-i național"<sup>44</sup>.

Într-adevăr, neabătîndu-se de la adevăr, transformat într-un dat aprioric și înțeles în afara oricărui contingent, Maiorescu respinge în studiul său chiar unele din principalele opere ale Școlii ardelenе, *Gramatica* lui Șincai sau *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* a lui Petru Maior, apoi *Lexiconul de la Buda* sau *Tentamen criticum in linguam romanicam*, arătîndu-le ca „falsificări” ale istoriei, etimologiei și gramaticii.

Insensibil la finalitatea lor de nobilă luptă națională, Maiorescu dă alarma că structura „falsă” a acestor opere, unele puse la temelie culturii noastre, se va menține pe toată evoluția ei ulterioară, accentuînd dezacordul dintre „fond” și „formă” și, ca atare, amenințînd însăși dezvoltarea societății contemporane.

*Pro causa*, rechizitoriul maiorescian ridică — prin absolutizare — la rang de generalitate aspecte particulare, renegînd orice valabilitate a instituțiilor culturii românești : „Înainte de a avea partid politic, care să simtă trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistică. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnaziile și universitățile și am falsificat instrucțiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școalelor, am făcut atenee române și asociațiuni de cultură și am deprețiat spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea academică română, cu secțiunea filologică, cu secțiunea istorico-arheologică și cu secțiunea științelor naturale, și am falsificat ideea academiei. Înainte de a avea artiști trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică ; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școala de bele-arte ; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul național — și am deprețiat și falsificat toate aceste forme de cultură” (I, 150—151).

Deși, prin chiar structura și orientarea gîndirii lui teoretice, Maiorescu nu are cum întui și — cu atît mai puțin — de a-și explica dialectic un atît de vast complex precum cel al construirii civilizației noastre moderne, el constată, pe de altă parte, prăpastia socială dintre o minoritate privilegiată și marea masă a claselor producătoare.

Cultivarea unei atari stări de lucruri considerată de Maiorescu atît de nocivă nu poate duce, după el, decît la un „abis” între „clasele mai înalte ale românilor” și „poporul de jos” (formularea sa va regăsi mai tîrziu în programul unei reviste ne-junimiste, chiar anti-junimiste, ca „Viața românească”), fenomen cu atît mai grav cu cît, — cităm din nou in-extenso textul, de această dată, în întregime valabil, al lui Maiorescu : „Singura clasă reală la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv, ce-l numim cultură română, și cu obolul cel din urmă îl silim să ne plătească pictorii și muzicanții noștri, academicii și atenianii din București, premiile literare și științifice

<sup>44</sup> M. Eminescu, *Naționalii și cosmopoliții*, reprodus de I. E. Torouțiu, în *Studii și documente literare*, IV, *Junimea*, 1933, p. 85—92 ; citatul la p. 90.

de pretutindenea, și din recunoștință cel puțin nu-i producem nici o singură lucrare care să-i înalțe inima și să-l facă să uite pentru un moment mizeria de toate zilele" (I, 151).

La capătul acestui rechizitoriu critic, Maiorescu se întrebă asupra posibilității de apariție a unei „energice reacțiuni” în rîndul „tinerimii române” — în care, cu drept cuvînt, se implica și pe sine, la cei 28 de ani pe care îi avea —, reacțiune care să înlocuiască „pretențiile iluzorii” cu un „fundament adevărat”. Așadar, efort constructiv, dar văzut tot ca o — necesară — negație : Maiorescu crede că „datoria fiecărei inteligențe ce vede pericolul (este) de a lupta pînă în ultimul moment în contra lui”. Direcțiile acestei lupte i se par a fi două : combaterea mediocrităților și a formelor fără fond, care nu propagă, ci nimicesc cultura. Ca atare, soluția se conturează — și ea — în termeni nihilști : „este mai bine să nu facem o școală deloc decît să facem o școală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă deloc decît să o facem lipsită de arta frumoasă ; mai bine să nu facem deloc statutele, organizarea, membrii onorarii și neonorați ai unei asociațiuni decît să le facem fără ca spiritul propriu de asociere să se fi manifestat cu siguranță în persoanele ce o compun ; mai bine să nu facem deloc academii, cu secțiunile lor, cu ședințele solemne, cu discursurile de recepțiune, cu anelele pentru elaborate decît să le facem toate aceste fără maturitatea științifică ce singură le dă rațiunea de a fi” (I, 152—153).

La prima vedere, argumentul maiorescian pare perfect logic : funcționînd în gol, fără „fond”, „formele se discreditează cu totul în opinia publică și întîrzie chiar fondul, ce, neatîrnat de ele, s-ar putea produce în viitor și care atunci s-ar sfîi să se îmbrace în vestmîntul lor disprețuit” (I, 153). Dar în raționamentul său asupra raportului *conținut-formă*, Maiorescu absolutizează primul termen (*conținutul*), căruia îi subliniază rolul determinant, hotărîtor, dinamic, față de celălalt (*forma*), conceput ca înveliș pasiv, mimetic. Or, analiza științifică a relațiilor procesuale demonstrează funcția activă a formei, capacitatea ei de a deveni, pînă la un punct, forța motrice a evoluției conținutului. E adevărat, *Însemnările zilnice* marchează conștiința acestui adevăr atunci cînd Maiorescu reflectează asupra constituției țării : „De altminteri, trebuie să concepi constituția și ca o școală de exercițiu pentru popor. Întrebare : Este ea acum nepotrivită și rea pentru noi ? Răspuns : Da. Dar [altă] întrebare : Dar, cu toate astea, silește ea, cu timpul, poporul să reflecteze asupra sa însuși, deoarece, încolo, gîndește așa de puțin, — și îngăduie ea, apoi, mai mult decît o altă constituție, poporului devenit mai matur să se înalțe prin propriile sale puteri ? — Eu cred că tot da. Și, întru atîta e bună”<sup>45</sup>. Poziția rămîne, însă, singulară, neoperantă în demonstrațiile lui Maiorescu, căci el nu o implică logicii analizelor sale nici atunci cînd discuția despre fond și formă se referă la domeniul artei (ca în *O cercetare critică*...), nici acum, cînd ea este plasată pe coordonatele politicii culturale.

În al doilea rînd, privind în concret situația, procesul — condamnat cu atîta pasiune de Maiorescu — constituia un fenomen istoricește incontestabil, o realitate în mers. Critica atît de vehementă *în contra direcției* acestui proces urmărea — evident — îndreptarea, corectarea lui. Căci : „Ca să mai trăim în modul acesta este cu neputință. Plîngerea poporului de jos și ridicolul plebei de sus au ajuns la culme. Pe de altă parte, prin înlesnirea comunicărilor, vine acum însăși cultura occidentală la noi, fiindcă noi nu am știut să mergem înaintea ei. Sub lumina ei

Titu Maiorescu. Portret de maturitate.



biruitoare va deveni manifest tot artificul și toată caricatura «civilizațiunii» noastre, și formele deșerte cu care ne-am îngîmfat pînă acum își vor răzbuna atrăgînd cu lăcomie fondul solid din inima străină” (I, 151). Așadar, argumentul suprem (în linia, dealtfel, și a poziției pe care Maiorescu o exprimă în articolul *Limba română în jurnalele din Austria*) este acela al promovării în parametri de civilizație și cultură moderne, dar pe un fundament într-adevăr solid, nealterat, neamenințat de factorii (de „forme fără fond”) a căror nocivitate ar putea deveni — în perspectivă — un proces ireversibil de alterare a fondului propriu, național.

Adevărul — în istorie, în filologie, în știință — nu este pentru Maiorescu atît o problemă în sine, cît o pîrghie de „energică reacțiune” împotriva „direcției de astăzi” (1868), în măsura în care această direcție e o prelungire a direcției vechi, care, cu metode ca acelea denunțate de către critic, este nu numai depășită, dar — continuată — prolifică o „rătăcire totală a judecării”. De unde necesitatea de a acționa pentru ca „odată cu disprețul neadevărului de pînă acum, să deștepte (în spiritul tinerimii române) voința de a pune fundamentul adevărat acolo unde se află astăzi numai pretenții iluzorii” (I, 152). Această acțiune „de regenerare a spiritului public” trebuie să se efectueze „înainte de a lăsa să se strecoare în inimă nepăsarea de moarte” (I, 152). De aici și datoria fiecărui om de cultură de a lupta împotriva răului.

În finalizarea acestei acțiuni, Maiorescu indică drept prim obiectiv *descurajarea mediocrităților* care, tocmai ca beneficiare ale „formelor fără fond”, au accesat la viața publică. De pus capăt, deci, indulgenței, primirii necritice („sub cuvînt că «tot este ceva» și că are să devie mai bine”) cu care, tot zicînd așa de 30 de ani, „încurajăm la oameni nechemați și nealeși!”. Or, „rezultatul este că de atunci încoace mergem tot mai rău, că poezia a dispărut din societate, că jurnalistică și-a pierdut orice influență, iar cît pentru politică română, fericite articolele literare, căroră le este permis să nu se ocupe de dînsa!”. Acțiunea de descurajare a mediocrităților de la viața publică devine, ca atare, un veritabil comandament național, „și cu cît poporul este mai incult, cu atît mai mult, fiindcă tocmai atunci sunt primejdioase”. Iar „al doilea adevăr, și cel mai însemnat, de care trebuie să ne pătrundem, este acesta: Forma fără fond nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimicește un mijloc puternic de cultură” (I, 152).

Această atît de necruțătoare critică la adresa societății contemporane, cu un atît de sever avertisment, avea ca finalitate „orientarea tinerimii noastre” și, prin ea, viitorul civilizației și al culturii române. Ca atare, e greu de susținut că, în perspectiva dialecticii de dezvoltare a societății românești, o asemenea luare de poziție era expresia unei concepții „contrarevoluționare”. Nu peste mult, Caragiale, cu o luciditate scilicet, pe care numai un mare artist o poate avea, va ipostazia în comediile sale tocmai atîtea și atîtea aspecte ale societății pe care, ideologic, Maiorescu le diagnosticase ca „forme fără fond”. Un ideolog propriu-zis, de pe o poziție direct progresistă (nu „conservator-progresistă”, precum junimismul încerca a se acredita), am numit pe C. Dobrogeanu-Gherea, va constata, mai tîrziu și el (comentînd pe Caragiale) aceleași forme fără acoperire, numai că explicația fenomenului și soluția vor fi altele decît cele maioresciene.

Evident, manifestul programatic al lui Maiorescu a dat naștere la confuzie, dacă nu la perplexitate, nu numai pentru îndrăzneala lui negatoare, dar și pentru că noțiunea de formă cuprindea două categorii de elemente suprastructurale: unele *politice* (constituție, parlament, alegeri, presă), altele *culturale* (Academie, Universitatea, teatre, conservatorul, expoziții). Dacă din punct de vedere politic Maiorescu arată o față de „reacționar” care — iritat de perpetuarea unor mijloace, devenite evident anacronice — nu mai poate recepta, în valabilitatea lor intrinsecă, istoricește confirmată, idealurile generației de la 1848 (de unde „datoria impusă junimii române de a o osîndi și părăsi odată pentru totdeauna direcția acestor «anteluptători» ai națiunii”), — în aprecierea pașoptismului cultural critica lui nu vizează direct și opera literară a acelei perioade (criticul o ignoră), ci producțiile minore, de mediocritate și impostură, ale epocii contemporane *lui*, care — acestea — se nutresc de sentimente false, sînt proliferate în climatul „formelor fără fond” (precum o demonstrase copios *O cercetare critică asupra poeziei de la 1867*).

Cît privește soluția, Maiorescu preferă să întrebă dramatizînd: „Mai este oare timp de scăpare? Mai este oare cu puțință ca o energică reacțiune să se producă în capetele tinerimii române și, odată cu disprețul neadevărului de până acum, să deștepte voința de a pune fundamentul adevărat acolo unde se află astăzi numai pretenții iluzorii?” (I, 151—152). De unde concluzia noastră, că finalitatea principală a articolului lui Maiorescu era dinadins, programatic, limitată, ea urmărind un sindrom de fixație în rîndurile opiniei publice, în așa fel ca ea să fie frapată prin chiar acest mod de a pune în mod alarmant problema și, ca atare, diagnosticarea situației în aspectele ei cele mai flagrant nocive. Tehnica oratorică a lui Maiorescu a intrat desi-

gur în joc, textul său avînd dinamică de manifest ideologic, ca atare implicînd simplificări și îngroșări evident tendențioase. De aici și punerea nu sub semnul certitudinii de perspectivă, ci — precum cronicarii de odinioară — a unei invocări a destinului, dacă nu a providenței (autorul fiind un ateu) : „Poate soarta ne va acorda timp pentru această regenerare a spiritului public și înainte de a lăsa să se strecoare în inimă nepăsarea de moarte, este încă de datoria fiecărei inteligențe ce vede pericolul de a se lupta pînă în ultimul moment în contra lui”. Pigmentat de fatalism — acesta mai curînd sugerat de invocația retorică — verdictul procesului pe care mentorul „Junimii” îl face societății românești nu este total negativ, pesimist, ci mai curînd, sub această coloratură stilistică, autorul își invocă contemporanii, generația lui în primul rînd, de a proceda neîntîrziat la această imperioasă acțiune de redresare morală. Depășind sfera culturii, mesajul — în ton patetic — al lui Maiorescu avea o finalitate social-politică, cultura, literatura fiind considerate de el — la această dată — ca mijloace directe de acțiune practică.

Privită în originile și structura sa, critica sociologică a lui Maiorescu apare ca un moment al gîndirii postrevoluționare în toate țările de cultură ale Europei. Ideea că, prin marea surpare de teren produsă de Revoluția franceză, societățile democratice moderne au ajuns la forme artificiale de existență (idee indicată și de Maiorescu ca o cauză îndepărtată a schimbării din viața publică românească) se întîlnește la mai mulți gînditori europeni din epoca dominată de reacțiunea antirevoluționară și apoi de evenimentul restaurării monarhiei în Franța : Edmund Burke, Joseph de Maistre, Louis de Bonald etc. Elemente ale gîndirii politice în Restaurație trec în evoluționismul englez, între altele, în lucrarea lui T. H. 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. E ceea ce relevă argumentat T. Vianu în capitolul din *Istoria literaturii române moderne*, marcînd, însă, că adeptul lui Buckle n-a receptat și evoluția curentului (prin Savigny, Ranke), a studiilor istorice, evoluție care va determina ca istoricii să se întrebe dacă Revoluția franceză însăși, prezentată ca simplă faptă a unor ideologi (cum face Maiorescu cu referire la Revoluția de la 1848) n-a fost mai degrabă o realitate ancorată în cauzalitatea istorică a vremii și dacă cercetarea faptelor care au produs revoluția nu este de preferat sentimentelor care o condamnav. Refuzînd această cercetare, mentorului junimist i se pare că noile înfățișări în viața publică a țării nu pot fi decît produse pe calea unei contagiuni pur ideologice. Este — aceasta — o cantonare în timp, o poziție oarecum metafizică. Și, totuși, contradictoriul Maiorescu n-a cultivat *idealurile* Restaurației, care era tradiționalistă, deci, reacționară ; căci el dorea schimbarea stărilor noastre în sensul *modern* al civilizației apusene..<sup>46</sup>.

Fenomenul nu trebuie să ne surprindă. Pe de o parte, să reținem, deci, incapacitatea lui Maiorescu de a gîndi dialectic, ceea ce îl împiedică să vadă perspectiva și modalitatea reală a acestei schimbări, concepută de el nu ca un proces socialmente necesar, ci mai curînd ca un fel de miracol al acumulărilor, miracol care ar transforma de la sine cantitatea în calitate. De unde și tonul de alarmă fatalistă care continuă pînă la capăt : „Căci fără cultură poate încă trăi un popor cu nădejdea că la momentul firesc al dezvoltării sale se va ivi și această formă binefăcătoare a vieții omenești ; dar cu o cultură falsă nu poate trăi un popor, și dacă stăruiește în ea,

<sup>46</sup> Cf. T. Vianu, *Titu Maiorescu, în Istoria literaturii române moderne*, citată și anterior, p. 193—195.

atunci dă un exemplu mai mult pentru vechea lege a istoriei: că în lupta între civilizarea adevărată și între o națiune rezistentă (la această civilizare adevărată, *n.ns.*, G. I.) se nimicește națiunea, dar niciodată adevărul" (I, 154). Ignorând procesul de interdependență a fenomenelor social-politice, autorul ignora însăși posibilitatea procesului, al cărui mecanism îl va explica mai târziu un G. Ibrăileanu și care, privind și el retrospectiv asupra civilizației și culturii române moderne, va demonstra că, în anume condiții istorice, unele specifice dezvoltării poporului nostru, *forma creează fondul*. Pe de altă parte, nu putem a nu observa că, — în filiația înaintașilor săi pașoptiști — tocmai „vehemența (cum o caracterizează Vianu) acestei critice, îndreptată asupra întregului orizont al culturii noastre de-atunci și sporită de talentul celui care o exercită, prin impresionanta vigoare a formulărilor sale", acest „negativism atât de radical, pornit dintr-o opoziție atât de violentă", ne apare astăzi mai curînd ca o strategie de ofensivă acută prin care să se impună în cultura română, nu o reîntoarcere la trecutul — feudal —, ci, dimpotrivă, tocmai pentru a impune o *direcție nouă* : aceea pe care Maiorescu se va crede îndreptățit să-i și constate „producerile", ca „o reacție salutară a spiritului nostru", ca un „început de scăpare", numai după patru ani, în 1872.



Dar pînă atunci manifestările din 1868, atât de răsunătoare prin violența lor, negativistă, ale lui Titu Maiorescu, manifestări printre care cea *Contra școlii Barnuțiu* (acesta polarizînd însăși venerabilitatea pașoptismului transilvan) produsese o primă puternică impresie de șoc psihologic în rîndurile opiniei publice, — această nouă stare de spirit generează divergențe de opinii în chiar gruparea junimistă. Tînărul istoric A. D. Xenopol, întreținut la studii de fondurile „Junimii", mărturisește lui Iacob Negruzzi, într-o scrisoare datată 17 ianuarie 1869, <sup>47</sup> că „efectul ce mi-a făcut articolul lui Maiorescu a fost prea mare, pentru ca reacțiunea în contra lui să nu fie tot atât de puternică". În ce consta ea? Xenopol respinge viziunea nihilistă a mentorului junimist, perspectiva „pierii" pe care o sugerează radiografierea de către acesta a „stării disperate" din cultura și civilizația română, fetișizarea caracterului „fals" al progresului, negarea, deci, a lui. Discuția trebuie pornită pe alte baze : „Întrebarea deci stă aci : Este progresul nostru dintr-un început fals și de aceea e starea noastră astăzi ră, sau progresul nostru e în sine normal, decît [că] în această regularitate și legitimitate a sa trebuia să se producă stări anormale ca aceea de astăzi? Mi se pare că numai cînd se formulează astfel întrebarea, se presimte că ipoteza din urmă este, în admisiunea ei, explicarea stării noastre de astăzi, și că deci consecvențele ce se pot trage sînt cu totul altele; căci dacă se produc bureți și mușchi pe trunchiul încă verde, nu trebuie să conchidem de aici că măduva însăși e deja putredă".

Analizînd dialectica formării civilizației unui popor prin raportul specific între factorul intern și extern, Xenopol face, în același timp, o incursiune în istoria europeană, demonstrînd că procesul discutat de Maiorescu pentru momentul contemporan este analog, în direcțiile lui fundamentale, cu altele petrecute de-a lungul secolelor. E ceea ce tînărul istoric aplica, apoi, direct situației naționale. Fără a nega valabili-

<sup>47</sup> Scrisoarea e reprodusă de I. E. Torouțiu, *St. și doc. lit.*, II, p. 28 și urm.; cuprinsă și în vol. A. D. Xenopol, *Scrieri sociale și filozofice*, Ed. Științifică, București 1967, p. 147—155,



tatea unora dintre neconcordanțele depistate de Maiorescu, Xenopol deschide o altă perspectivă, mai complexă, mai aproape de legitatea istorică și socială a țării noastre : „Cum am spus-o de la început, nu neg că suntem în o stare care nu e de dorit ca să rămână astfel, neg însă că această stare ar fi *efectul unui progres greșit* și că, prin urmare, ar trebui să aibă de consecvență pieirea noastră. Starea noastră cum este ea, este foarte legitimă, cu toate că prezintă multe nelegitimități. Răul care există va trece, întrucât aceasta este posibil. Ceea ce trebuie unui popor pentru a se dezvolta, impulsul spre viață, acela l-avem. Fie încercările manifestării lui cât de slabe ! destul că ele există. Căci cum putem pretinde la perfecțiune, cum putem ucide tot ce nu este perfect — și care este măsura perfecțiunii ? — noi care nu am pătruns încă decât puțin în spiritul civilizațiunii Occidentului ? Cum putem taxa de neadevăr ceea ce este neștiință, căci dacă sunt chiar unele exemple de neadevăr acestea nu formează majoritatea. Neadevărul există numai acolo unde există conștiința de el [...]. Altmintrele nu e posibil. Se poate imputa neștiința, slăbiciune de judecată, orice, dar nu neadevăr. Dacă s-au falsificat la noi istorie, filologie, aceasta, desigur, nu s-a făcut cu conștiința falsificării, sau, deși există poate pînă la un punct, era precumpenită de interesul chiar a existenței și trebuie dacă nu privite cu recunoștință, cel puțin scuzate [...], căci ele erau rezultatele nu a sentimentului rău, dar a simțimîntului și aceasta este destul pentru a întuneca adevărul științific”.

Opinia lui Xenopol invită la meditație și acțiune : „Ceea ce apare ca neadevăr, va dispărea cînd spiritul nostru va fi în stare să pătrundă mai adînc în natura lucrurilor, cînd gustul nostru se va fi curățit”. Conștiință lucidă, delimitîndu-și cu demnitate părerile, nesacrificînd probitatea științifică prieteniei și respectului pe care le-a nutrit, temeinic, cel puțin în acești ani, față de junimiști, Xenopol atacă în concret teoria maioresciană : „A cere însă ca acel popor să nu aibă școli pentru că nu poate avea decât școli rele, să nu aibă pinacotecii pentru că nu poate pune în ele decât monumente de artă străină, a nu avea libertate pentru că aceasta este des călcată în picioare, a nu face poezii pentru că face poezii rele, a nu scrie istorie pentru că știința și mijloacele necesare pentru aceasta sunt încă slabe și că, prin urmare, nu se poate ajunge la adevăr . . . a pretinde aceste, zic, este a ucide chiar posibilitatea progresului, a cărui natură cere de a merge de la rău la bine, de la neștiință la știință. A face aceasta este o *împiedică mișcarea intelectuală*, care este esența progresului”.

Să nu uităm că studentul berlinez debutase în publicistică printr-un studiu dedicat *Culturii naționale*, apărut în *Convorbiri* în aceeași perioadă cu *În contra direcției* și că, deci, interesul său pentru formele constituirii României moderne depășeau cadrul unei simple polemici, rămînînd, dealtfel, axa întregii sale activități științifice. În scrisoarea către Negruzzi, Xenopol propune o altă perspectivă decât cea din finalul articolului maiorescian : „o lege de existență și nu de distrucțiune : cînd un popor a ajuns la conștiința de sine, cînd el a început a se dezvolta, atunci el nu piere, pînă nu împlinește rolul său istoric pe pămînt”.

Doi ani mai tîrziu, în 1871, tot A. D. Xenopol scrie cea *O privire retrospectivă asupra Convorbirilor literare*, nepublicată la timpul respectiv<sup>48</sup>, ea pîrînd, desigur, eretică membrilor grupării, deși, în linii generale, aduce un substanțial omagiu acțiunilor junimiste, fondatorilor curentului critic, celor ce au dat o altă accepție, mai de adîncime, literaturii naționale, deși, din nobila dorință de reabilitare a esteticului,

<sup>48</sup> Publicată abia în 1937, în *Convorbiri literare*, număr jubiliar, 1867—1937, LXX—1-5, ianuarie—mai 1937, p. 66—73.

„poate că această excludere a simțimîntului patriotic a mers uneori prea departe”. De data aceasta, luînd poziție contra acuzatorilor mișcării junimiste de cosmopolitism și antinaționalism (acuzare generată — simptomatic — tocmai de articolul *În contra direcțiunii de astăzi a culturii române*), tînarul istoric aduce una dintre primele și cele mai revelatorii caracterizări ale junimismului.

Răsfoind *Convorbirile*, scrie Xenopol, „oricine poate deosebi două genuri de produceri : unul negativ, adică critic, altul pozitiv, cuprinzînd produceri literare și științifice deosebite”. Necesitatea criticii, a unei critici „în înțelesul științific al cuvîntului”, este demonstrată ca o condiție a spiritului modern de sine a unui popor, căci „până cînd un popor nu a ajuns a prețui el însuși valoarea așezămintelor sale, până atunci o îndreptare a stării sale e peste putință”. Critică și Creație sînt astfel structural, reciproc determinate. Răspunzînd criticilor aduse „Junimii”, Xenopol face o pertinentă punere la punct, depășind prin valoarea ei condițiile strict incidentale care o provocaseră : „Ce va să zică o literatură națională și în genere o direcțiune de cultură națională?” „Literatura națională este expunerea ideilor naționale ale poporului sau chiar a unor idei universale în forme originale”, răspunde autorul de mai tîrziu al celebrei *Principii fundamentale ale istoriei*, atrăgînd luarea aminte că „trebuie odată pentru totdeauna să ni se întipărească bine în minte această deosebire mare între direcțiunea adevărat națională, care tinde să îmbogățească cu idei și forme proprii poporului literatura acestuia, și aceea a . . . șarlatanismului literar, care speculă pe declamațiuni patriotice scopuri politice tot atît de meschine ca și mijloacele întrebuițate pentru a le ajunge”. Căci „patriotismul e un lucru mare și sfînt” și „a-l înjosi, a-l tîrî în tină în fiecare împrejurare, vra să zică a nu respecta ceea ce un popor are mai de preț, elementul însuși deosebitor al existenței sale . . .”.

Sprîjinind, în fond, acțiunea de pînă atunci a lui Maiorescu, ce demascase fără drept de apel literatura fals-patriotică, patriotardă, în articole pe care el însuși le va numi (peste 20 de ani în *Poeți și critici*) un act de „critică generală”, Xenopol ridică argumentarea la veritabila ei finalitate, cu ecou peste veac. El sublinia, ca atare, că poziția *Convorbirilor literare*, departe de a fi „o foaie antinațională” prin critica promovată de ea, „este într-adevăr mult mai națională decît altele care pretind a o fi”, „căci foaia *Convorbirilor* a susținut totdeauna neatîrnarea intelectuală a poporului român” (*subl. ns. G. I.*). Și, corolar al argumentării : „Precum orice om, așa și orișice popor trebuie să-și aibă baza existentă în sine însuși. Nu e vorba, el e legat în mod necesar atît de generațiunile trecute cît și de elementele coexistente, dar legătura trebuie să fie un raport liber iar nu o scalvie. Consecința neatîrnării trebuie însă întărită prin o cultură serioasă, națională prin formă și fond, dar nu națională prin declamațiuni că este ea o atare”.

Se-înțelege că opinia noastră despre „Junimea” în ansamblul activității ei și cu atît mai mult despre eșafodajul ei ideologico-politic, ca expresie a unei categorii sociale de tendințe regresive, nu trebuie să se limiteze doar la această „expunere de motive” a lui Xenopol, prin prisma căreia să judecăm ansamblul și întreaga evoluție a concepției junimiste de-a lungul atîtor decenii. O linie ideologică trebuie judecată nu numai în valoarea ei intrinsecă, ci în contextul întregului complex în care ea apare și acționează, e receptată sau află opoziție, se definește pe parcurs, încercîndu-se de noi valențe sau pierzînd chiar din cele inițiale. La punctul ei originar și în prima ei fază de afirmare — aceea pe care Ibrăileanu (în *Spiritul critic* . . .) o fixează pînă în jurul anilor 1880—1881, ideologia, dar mai ales acțiunea culturală concretă junimistă, promovate în primul rînd prin *Convorbiri literare* și avînd ca principal purtător de-

cuvînt pe Maiorescu, au găsit o mare receptivitate în spiritele conștiente de necesitatea definirii și afirmării unei personalități naționale proprii la nivel contemporan european, deci cu exigență critică și cu un înalt discernămint al valorilor. Înșiși exponenții ideologici ai clasei muncitoare, prin *Contemporanul*, în primii ani ai săi, n-aveau de ce să vadă în *Convorbiri* un adversar principal. De altfel, revista junimistă a primit bine *Contemporanul*, căci, cum spune foarte sugestiv tot Ibrăileanu : „*Contemporanul* a reprezentat în istoria culturii românești lupta împotriva acumulării culturii prin banditism, — și în genere a făcut pentru știință ceea ce *Convorbiri literare* au făcut pentru literatură”<sup>49</sup>.

Privită prin prisma ideologiei marxist-leniniste, concepția filosofică și cu atît mai acuzat *poziția politică* a lui Maiorescu, văzută pe ansamblul acțiunilor ei și în finalitatea ei de clasă, nu trebuie să ne apară ca amendabilă *ideologic* datorită — nu puținelor — lui acte de cultură, intervențiilor lui fecunde în domeniul literaturii, prin promovarea criteriilor de validare estetică a creației și — implicit — de descuajare, în numele și de pe platforma acelorași criterii, a mediocrității, a pseudo-literaturii. Dimpotrivă, disocierea critică a ideologiei politice junimiste de ceea ce a însemnat această societate ca element catalizator al vieții literare este pentru noi cu atît mai necesară. Ea apărea evidentă, de altfel, și contemporanilor, cum va recunoaște, atît de semnificativ, Ioan Slavici într-o scrisoare către Maiorescu din 1889 : „Nimeni în timpul celor din urmă cîțiva ani n-a lucrat atît de mult și cu atîta succes ca noi aștia din Sibiu pentru propagarea spiritului pornit din „Junimea”. Orișicare ar fi părerile în ce privește înfrîurirea noastră politică, chiar și adversarii noștri recunosc că în viața literară am avut multe bătălii și pe toate le-am cîștigat. Și totdeauna sub steagul „Junimii” am luptat. Nu cred, deci, că între cei ce cunosc lucrurile e vreunul care, fiind vorba de literatură, nu ne socotește și pe noi între „junimiști”. [...] Cu, ori fără voia dumneavoastră, „junimist” azi mai are și un sens *politic*, și e o cestiune de onestitate să vă mărturisesc că în înțelesul acesta noi, deși amici literari ai „junimiștilor” de peste Carpați, nu sîntem junimiști [...] înșă *literaricește* sîntem cu dumneavoastră și pentru dumneavoastră”.



Dar să nu ne depărtăm prea mult, anticipativ, cu aprecierile de sinteză asupra „junimismului”, fără a marca, la timpul lor, și o serie de elemente disociative în activitatea de ansamblu a profesorului, omului politic, oratorului, savantului Titu Maiorescu și cea de critic al culturii și literaturii noastre, deși, în epocă, prezența sa era, firește, unică, „sectoarele” diferite în care se exercită constituindu-se într-o singură imagine. Deci, urmînd propriile sale mărturisiri din *Însemnările zilnice*, ca și principalele surse asupra biografiei criticului, trebuie să notăm că în martie 1870 Maiorescu este destituit din învățămînt, considerîndu-se (de către G. Mîrzescu, ministrul Cultelor, G. Costaforu, rectorul Universității din București, pe baza actului de acuzare semnat de Aaron Florian, Marcovici și Zalomit), nevalabil certificatul medical prin care tînrul profesor solicitase un concediu, din moment ce, în aceeași perioadă, el pledase, ca avocat, cîteva procese, făcîndu-se astfel vinovat de a fi înșelat „bunacredință” a autorităților și de a fi compromis „demnitatea caracterului profesoral”.

<sup>49</sup> G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, ediția citată, p. 92.

În numărul 3, 1 aprilie 1870, din *Convorbiri literare*<sup>50</sup>, Maiorescu publică articolul *nvățămîntul primar amenințat!*, în care combate una din inițiativele parlamentare ce acredita transformarea preoților în învățători comunali. Maiorescu demonstrează disjunția între cele două atribuții, susținînd caracterul laic al învățămîntului, poziție căreia îi va rămîne fidel ani de-a rîndul, pînă în 1891, cînd acceptă, în proiectul de lege a învățămîntului, colaborarea bisericii cu școala. Acum, însă, în 1870, Maiorescu pornește de la faptul că „scopul școlii comunale nu e învățarea cetirei și scrierii în sine, ci este în primă linie dezvoltarea inteligenței sătenilor prin înzestrarea cu toate cunoștințele importante în sfera lor de viață”, deci funcția ei în stat este primordială pentru constituirea unei psihologii și direcții de existență, ea contribuind la „închegarea organismului unei societăți date”, la „susținerea unității naționale și teritoriale”, fiind, la sat, „poate elementul cel mai puternic, fiindcă sădește și înrădăcinează din prima copilărie și în mod special ideile care formează apoi cultura comună a unei națiuni”. Școala comunală are pentru Maiorescu o importanță de prim rang în societatea românească, ea asigurînd fluxul continuu, necesar viabilității însăși a statului, între sat și oraș, asigurînd deci, „participarea sătenilor, adică a poporului la cultura națiunii”.

Analizînd, în continuare, structura manualului de școală, Maiorescu demonstrează că nu preotul, educat și instruit prin seminar într-o anumită direcție, este chemat și indicat a-l preda elevilor, în primul rînd datorită „metodei sale”, „periculoasă” pentru școală, căci : „Misiunea preoțimii nu este de a dezvolta și ageri inteligența, ci de a produce credința dogmatică supranaturală. Metoda pentru aceasta este în state civilizate exaltarea fantaziei spre detrimentul rațiunii, iar în state necivilizate tîmpirea rațiunii prin memorizare mecanică și prin întreținerea superstițiilor. Astfel, credința dogmatică este compatibilă cu școala, a cărei obiect este înțelegerea lumescă, numai pînă cînd se mărginește în sfera ei supranaturală ; dar îndată ce se întinde mai departe și cere credință orbă în chestiuni care se raportă la știința naturală, devine incompatibilă cu școala și trebuie combătută”. Conduși de „dogmele neschimbătoare, stagnate de zeci de secole”, preoții nu pot, deci, a fi promotorii „științelor naturale care progesează an de an”, dogma fiind „prin urmare inamica școlii elementare în înțelesul culturii moderne”.

Am insistat asupra acestui mic studiu deoarece el constituie un preambul al unei mai îndelungate acțiuni pe care Maiorescu o întreprinde în favoarea organizării învățămîntului românesc. În aprilie 1870, Petre Carp intră în guvernul lui Manolache Kostache-Iepureanu nu înainte de a avea o discuție cu junimiștii Pogor și Maiorescu, în vederea stabilirii unei platforme politice comune. Discuțiile celor trei nu sînt tocmai armonioase. La capătul consumării lor, Maiorescu notează acele cîteva gînduri despre constituție, deja menționate de către noi, cu finalul : „Și plebiscitul francez a apărut timp de 18 ani ca un mijloc despotic. Acum însă s-a adevărit deodată ca un mijloc de progres. Il y a une force éducatrice dans la masse”<sup>51</sup>.

În ce privește, însă, învățămîntul în „jurnalul” politic din 1870, la 18 aprilie (p. 126—139 din *Însemnări zilnice*), pe lîngă o listă de „persoane din jurul nostru”, plauzibile de anumite funcții într-un cabinet de colaborare junimistă, Maiorescu își configurează de asemenea *Reforma învățămîntului și gînduri despre*

<sup>50</sup> În *Convorbiri literare*, 1870 (IV), nr. 3, p. 33—40.

<sup>51</sup> *Însemnări zilnice.*, p. 132.

administrație. E un veritabil program de „devastare” a învățămîntului, cum îl va aprecia Lovinescu în monografia lui (I, p. 361—363), întru cît, pornind de la aplicarea strictă a evoluției de la fond la formă, „tînărul filosof evoluționist își propunea să curețe terenul prin desființarea școalelor de bele-arte, a conservatoarelor, a internatelor statului (?), a seminariilor [...], a tuturor facultăților de Filosofie, a celorlalte facultăți de la Iași, afară de cea de Drept—pentru cuvîntul că nu avem încă pictori, muzicieni, filosofi, oameni de știință. suficienți, și nu eram în stare să avem nici chiar revizori școlari decît peste vreo zece ani !” În eventualitatea obținerii portofoliului ministerial, Maiorescu voia a ține conferințe școlare în toate orașele țării cu licee și gimnazii pentru a cunoaște mai bine situația reală a învățămîntului. Lucrul nu se întîmplă și, cu demnitate și prietenească afecțiune, Maiorescu simte nevoia a clarifica situația în corespondența cu P. Carp : „Întîi, chestia ministerului : la ce lungă lămurire de ce eu n-am venit la rînd ? Că ți-am scris despre asta, era motivat, precum știi, numai de convorbirea telegrafică cu Iepureanu, pe a cărui listă figurează direct numele meu. Dacă a intrat numai Pogor, asta se-îțelege, e de la sine clar. Că tu, în interes obiectiv, voiai bucuros să mă ai și pe mine, o cred. Eu însumi rămîn față de această chestiune mai mult decît dezinteresat, anume indiferent. Nu uita doară că eu nu sunt un om politic, ca tine ; eu sunt un simplu particular, a cărui advocatură și ocupație de scriitor umple de ajuns cercul său de activitate. N-am nevoie de administrarea învățămîntului, în nici o privință ; dacă ea va avea nevoie de mine, mă va și căuta, și, din nenorocire (cel puțin în cei patru ani imediați), singurul ei efect va fi să mă încurce. Eu trebuie să asigur existența materială a familiei mele — asta e întîia mea datorie”<sup>52</sup>. Maiorescu reamintește prietenului său nu numai acești parametri de viață familială ci și pe cei ce țin de autodefinirea sa, ca o natură străină „existenței catilinare” : „Numai că, nu pot fi deputat : mijloacele mele nu permit acest lucru. Ca ministru însă, pot exista ; ca deputat, nu ; și, fiindcă nu sunt singur, ci tată de familie, asta nu e o considerație pecuniară, ci una esențial morală. Firea mea este, în privința situației familiei mele, și și altminteri, croită pentru bunăstare burgheză și tinde spre o bază largă și sigură. Pentru o existență catilinară nu simt nici o vocațiune, și să vin cîteva săptămîni la Cameră și apoi iarăși să pledez la procese, îmi pare nesănătos”<sup>53</sup>.

Asupra învățămîntului, revine Maiorescu într-un studiu ca *Despre reforma învățămîntului public*, apărut în *Convorbiri* din octombrie 1870<sup>54</sup>. Articolul debutează prin a critica acea „cale, de la sine nenaturală” prin care legile „nu se fac pentru a îndeplini trebuințele simțite de societate, ci vor a produce mai întîi trebuințele pe care le îndeplinesc mai pe urmă ; ele se fac dar din sus în jos și nu viceversa”, mod de a se referi, de fapt, la deja expusa sa teorie a formelor fără fond. Maiorescu radiografiază cu luciditate fenomene de centralism excesiv, birocratism și formalism, cerînd respectul învățătorului care, el, nu inspectorul, este „sufletul învățămîntului”, respectul lecției, adică a „ceea ce e real și rămîne”. Maiorescu cere înființarea a cel puțin 6 „institute preparandale”, cu cadre didactice care au urmat cursuri în străinătate și avînd ca elevi tineri de la sate care, la terminarea studiilor, urmează a se întoarce ca învățători în comunele natale, toate acestea cu fonduri obținute din desființările preconizate în proiectul de *Reformă* citat.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>54</sup> În *Convorbiri literare*, 1870 (IV), nr. 15—16, p. 237—241 ; 252—260.

Evenimentele petrecute, atitudinea lui Carp nu trec fără ecou în sufletul celui ce a fișa o superioară detașare față de el însuși. Ultimele luni ale anului 1870 sînt aburite de înfinită tristețe : „După serbarea anuală de ieri a „Junimii”, am simțit îndată și simt încă un gol care te duce la desperare. Ești, n-ai încotro, prea singur și vecinic redus numai la tine însu-ți, cu toate că ești cu toți ceilalți și în mijlocul lor chiar”<sup>55</sup>. Într-o asemenea dispoziție sufletească, Maiorescu citește și traduce din Schopenhauer, primit la „Junimea”, după însemnările sale, „cu un surprinzător interes care se menține”, simte că este de „datoria” sa de profesor să scrie o *Logică*, deși ar dori, mai degrabă, să conceapă o *Psihologie* (îl reține doar „greutatea firească de a explica pasiunile”), după cum are deja schițat planul unei cărți despre *Teoria percepției*, în care implică cercetările lui Locke, Condillac, Condorcet, Th. Reid, Kant, Cousin, Schopenhauer.

În aprilie 1871, Carol de Hohenzollern vizitează lașul și Maiorescu este invitat la toate întîlnirile și recepțiile oficiale, în așa fel încît ușoara încordare dintre profesor și principele ce nu acceptase numirea lui în guvern se atenuază. În aceste zile, la propunerea lui G. Costaforu, junimiștii intră în politică alături de conservatori (Lascăr Catargi) și aceasta pentru că la acea dată conservatorii susțineau idei ale programului junimist ce respectau punctele principale ale divanurilor ad-hoc din 1857. O spune, direct, Maiorescu : „Eram noi deodată Conservatori? Noi eram în prima linie susținătorii programului hărăzit de la divanul ad-hoc. Și fiindcă politica liberalilor din primăvara anului 1871 periclita realizarea lui, iar guvernul conservatorului Lascăr Catargi lucra în sensul acestei realizări, noi eram datori din principiu să susținem partidul conservator. — Ce avea să se întîmple după îndeplinirea cerințelor de la 1857, rămîne o chestie deschisă și nu avea interes pentru moment”<sup>56</sup>. Din mai 1871, Maiorescu intră în Parlament și întreaga sa evoluție de opinie se poate urmări în volumele editate mai tîrziu, *Discursurile parlamentare* (5 volume, 1897—1915) și *Istoria contemporană a României* (1925). Raporturile cu „orientarea” Barnuțiu, problema reorganizării învățămîntului românesc, apărarea libertății presei, iată cîteva dintre intervențiile publice ale tînarului om politic, ce întreprinde, încă de acum, polemici ardente („Eu sînt mai hotărît decît alții și atunci purced cu toată hotărîrea și fără să mă mai gîndesc la mine”). În acest timp, consemnează Maiorescu în jurnal, citește Goethe („foarte mult și cu multă căldură sufletească”), din care, ca și din Heine și Lenau, știe „pe din afară”, traduce „cu încetul mai departe” pe Schopenhauer, în „programa anului 1872”, își propune să termine articolul *Direcția nouă (Proza)*, pentru „Convorbiri”, vrea să redacteze un „manual de bacalaureat pentru filosofie”, să termine traducerea Aforismelor lui Schopenhauer, să-și editeze articolele de critică, să-și reediteze scrierile despre limbă și o gramatică pentru școlile elementare, să tipărească *Istria*, lucrarea tatălui său, din care citește și la „Junimea”, ascultă muzică „cu multă plăcere (Beethoven și Mozart). Ceea ce nu atenuază supliciu momentelor de înstrăinare, ca acelea trăite în timpul unei conferințe publice : „îmi părea ca și cînd aș vorbi dintr-o lume streină oamenilor, și acel sentiment că sînt plin de viață, între ei, în mijlocul lor, care mai înainte mă cuprindea cu atîta entuziasm, nu l-am mai avut acum. În genere, am impresia că îmbătrînesc, că scad, cred chiar că-mi slăbește memoria”. Criticul se regăsește, uneori, în viața familială, face excursii în țară și peste hotare, unde nu receptează goticul („e nesănătos, pentru că a eliminat greutatea în

<sup>55</sup> Însemnări zilnice, p. 164—165.

<sup>56</sup> T. Maiorescu, *Istoria contemporană a României*, p. 43 (apud E. Lovinescu, op. cit., I, p. 368).

amăgire și aceasta nu-i permis nici unei arhitecturi"), nu acceptă pe Wagner, care se impune doar prin „masivitate”, în timp ce „de frumusețe muzicală nu e aici nici o urmă”. Își notează în jurnal și câteva gânduri de tipul : „Oare pîrăul de la munte ar fi așa de limpede și de sburdalnic, dacă n-ar fi totodată rece?” sau „Fidelitate — bine, adică aproximativ statornică. Dar de ce asta să însemne exclusivitate?”<sup>57</sup>.

Un alt pasaj de meditație marchează o problemă atât de discutată de Maiorescu în articolele dedicate fenomenului cultural românesc scrise în această epocă, lărgind perspectiva : „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. Traducere, locuri comune searbede, deși ar fi locuri comune numai în țara cultă și lucruri noi pentru cea incultă, n-au nici un efect și sînt 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 străvechiu al intuiției”<sup>58</sup>.



Revenind la activitatea de ideolog literar, Maiorescu întreprinde la patru ani după contestarea „direcției vechi”, adică în 1872, o inițiativă, de această dată demonstrativ constructivă, cea de indicare a „direcției noi”, în mare parte, direcția generației sale, a idealurilor sale, în sens larg cuprinzător, nu circumscris cronologic, căci din lista autorilor cercetați vor intra și scriitorii mai vechi, aparținînd, ca Alecsandri, epocii pașoptiste, nu de mult — pe ansamblu — criticată.

La acea dată Maiorescu împlinise 32 de ani și poate acest lucru nu trebuie omis în explicarea certitudinii sale că „se dezvoltă [...] o literatură încă june și în parte încă necunoscută dar care, prin spiritul ei sigur și solid, ne dă primul element de speranță legitimă pentru viitor” (I, 157). Această „nouă” direcție se caracterizează, spre deosebire de cea „veche”, prin „simțimînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întregă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național” (I, 158). Recunoaștem în elogiul noii generații punctele teoretice spre care tindea Maiorescu încă din articolele sale mai vechi, ca *O cercetare critică* sau *În contra direcției de astăzi*.

Primul autor pe care Maiorescu îl citează ca reprezentativ pentru *Direcția nouă în poezia și proza română* este Vasile Alecsandri, cel care după o lungă tăcere „ne surprinse” cu publicarea *Pastelurilor*, devenite, spune criticul cu intuiția astăzi confirmată, „o podoabă a poeziei” sale și „a literaturii române îndeobște”. Trecerea lui Alecsandri în fruntea poezilor contemporani, act care a fost nu odată interpretat ca diplomatic omagiu al junimiștilor față de cel mai reprezentativ scriitor al epocii pașoptiste, ne apare ca îndreptățit, autorul pastelurilor fiind unul dintre acele spirite complete, ce etichetează o epocă, ilustrîndu-i principalele ei direcții.

<sup>57</sup> *Însemnări zilnice*, p. 172—200 passim.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 201.

Aceeași clarviziune critică dovedește Maiorescu și în plasarea în imediata apropiere a lui Alecsandri a unui alt poet, atunci încă necunoscut, a tînărului de 22 de ani Mihai Eminescu, portretizat cu excepțională acuitate de critic : „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format încă ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Mihail Eminescu" (I, 159—160). Referirile lui Maiorescu sînt la *Venere și Madonă*, *Epigonii* și *Mortua est*, aceasta considerată ca „cea mai bună”, cu „un progres simțit în precizia limbajului și în ușurința versificării”. Criticul insistă, totuși, asupra unor „confuzii”, „antiteze foarte exagerate”, abuzuri lingvistice, „rime rele”, toate ilustrînd o anume „neglijență a formei” de care tînărul poet este sfătuit a se debarasa.

Bodnărescu, Matilda Cugler, Șerbănescu și Petrino sînt, cu destule observații critice, situați în „direcția nouă” a poeziei contemporane, meritele lor reliefîndu-se, cu deosebire, în raport cu un climat literar („mijlocul literar”, spune Maiorescu) lipsit de autenticitate estetică, și în care *Convorbirile literare* s-ar fi constituit, după aprecierea mentorului junimist, ca „singura revistă critică”.

Reproșurile ce se fac artei contemporane sînt cele deja cunoscute din articolele precedente : „Intenții politice, afectări sentimentale, limbă forțată, expresii crude sunt încă la ordinea zilei pentru majoritatea scriitorilor noștri de poezii, și sperăm că generația viitoare își va explica cu greu cum cu o formă așa de puțin plăcută și cu un bagaj așa de ușor de idei au îndrăznit atîția contimporani ai noștri să se introducă în literatură. Să nu mai vorbim despre dd. Aricescu, Tăutu, Hasdeu, Bolliac (Hasdeu și Bolliac ca poeți ; ca autori prozaici sunt fără contestare dintre cei mai buni) etc. Despre aceștia s-a vorbit destul în singura revistă critică ce a avut-o România, în *Convorbiri literare*. Dar să ne aducem aminte și de alții, să ne reprezentăm încă odată societatea în care sunt siliți să trăiască poeții noștri cei adevărați” (I, 166).

Comentînd cîteva pasaje dintr-o asemenea artă incriminată, Maiorescu se ridică împotriva lipsei de maturitate și responsabilitate a jurnalisticii și a vieții literare în genere față de debuturile și producțiile artistice, lipsa „respectului pentru public”, „falsificarea” judecării de valoare și, prin aceasta, gustul opiniei publice, inexplicabila promovare a „maculaturii” beletristice care, insistă criticul, se ascunde în spatele unor nobile idealuri, discreditîndu-le : „Drapelul sub care se introduc aceste deșertațiuni personale și crudități estetice este totdeauna națiunea și libertatea, și, astfel, două idei din cele mai înalte au ajuns a fi scara pe care, călcînd-o în picioare, se urcă oamenii cei mai lipsiți de orice merit” (I, 175).

Odată mai mult, sensul militant al criticii literare, atitudinea de onestitate intelectuală sînt susținute de Maiorescu : „De aceea împotrivirea energetică în contra direcției false arătate în aceste rînduri ne va părea totdeauna o datorie literară, și încercarea de a pune o stavilă în contra ei atît prin criticarea producerilor rele, cît și prin relevarea scrierilor mai bune, și de a produce un fel de presiune îndestulătoare a opiniei publice în contră-i, va trebui să fie repetită fără oboseire și cu puteri unite, pînă cînd va izbuti — presupuind că va izbuti vreodată” (I, 176).

A doua parte a studiului, dedicată *Prozei*, se deschide cu o reluare a argumentelor ce tindeau a defini „forme fără fond”, de această dată cu aluzia mai directă la aportul, vechii și noii generații la propășirea culturii române. Maiorescu condamnă impetuos dar fără nici o argumtare pe „anteluptătorii” ce îi par a fi dorit „progresul grabnic”



fiind niște „naționaliști zeloși”, cu „privilegiul exclusiv al focului patriotic”, direcția ideologilor fiind (aici concluzia este de-a dreptul eronată dacă o raportăm la cei despre care vorbea implicit criticul, adică la generația de la 1848) „mai mult îndreptată spre formele din afară”, spre deosebire de „direcția nouă și jună [care] caută mai întâi de toate fundamentul dinlăuntru, și unde nu-l are și până când încă nu-l are, disprețuiește forma dinafară ca neadevărată și nedemnă” (I, 185).

În direcția științei, reprezentanți ai „noii” generații i se par lui Maiorescu a fi A. Odobescu, Strat, Slavici, Burlă, Xenopol, P. P. Carp, Virgolici, Panu, Lambrior, T. Rosetti, nu fără a-și exprima o rezervă de principiu și anume că, „nici una din scrierile citate, privite din punctul de vedere al științei generale, nu este de vreo însemnătate extraordinară”, dar că „în marginile restrânse” ale literaturii noastre științifice, ele se reazemă pe „fundamente solide”, fiind redactate cu o bună cunoaștere a domeniului discutat, au probitate și sinceritate științifică.

În proza estetică, „juna direcție” este cea a lui Iacob Negruzzi, autor al *Còpiilor de pe natură*, Odobescu cu *Nuvelele istorice*, Gane care, alături de Hasdeu, Alecsandri, Bolintineanu, au meritul de a se fi opus etimologismului transilvan sau excesului de neologisme.

O anume inconsistență, reală, a ceea ce încerca a defini prin „direcția nouă”, îl face pe Maiorescu să ocolească analiza concretă a datelor literare și să abordeze problema continuu teoretic, subterfugiu vizibil în structurarea de ansamblu a studiului, interesant nu prin ceea ce ne anunța programatic prin titlu, ci prin abordarea, din nou, a raportului dintre generații și prin consecvența promovare a spiritului critic. Maiorescu, ca reprezentant al „junei noastre direcții”, deplînge faptul că inițiativa sa și ale grupului său nu au fost *criticate*, adică evaluate, discutate cu seriozitate, de contemporani, ci calomniate de aceștia. Reproșul este adresat, în fond, tocmai celor combătuți în atîtea rînduri : „Bărbații pe care din copilărie eram obișnuiți a-i admira în fruntea mișcării noastre naționale, în loc de a fi venit, în experiența și maturitatea ce o aveau, să lumineze și să modereze cu bunăvoință aspirările cele nouă, par a fi privit viața publică a poporului român ca o stăpînire exclusivă a lor, și astfel, uitîndu-și demnitățile vrîstei, au început a se purta în contră-ne în modul dovedit mai sus prin atîtea exemple neplăcute” (I, 200).

Izolată astfel, în climatul literar contemporan, tînăra generație „este osîndită să-și caute singură calea viitorului”, ea trebuie „să împreune energia vrîstei sale cu prudența altei vrîste”. Promotor al atitudinii critice, Maiorescu are aici nostalgia de a nu fi fost el însuși (și „direcția nouă”, implicit) suficient criticat, ceea ce i-ar fi dat mai multă „siguranță”, căci „combaterea leală”, departe de a fi „primejdioasă”, este necesară înaintării progresului. „Ne lipsește—regretă (cu cîtă sinceritate?) Maiorescu—însoțirea celor bătrîni întru căutarea adevărului, ne lipsește controlul experienței și critica oamenilor mai maturi” (I, 200).

Dintre predecesorii mai vrîstnici, o singură excepție : Vasile Alecsandri, cel „a cărui inimă rămăsese destul de tînără pentru a continua împreună cu juna generație lucrarea comună”, exemplu elocvent pentru a demonstra „cît bine poate aduce împreunarea autorității mature cu aspirările tinerimii”. Căci, „Alecsandri, prin scrieri și sfătuiri orale, ne-a întărit și tendența 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”. (I, 200—201).

Paralelă simbolică cu articolul îndreptat *În contra direcției de astăzi*, cel ipostaziind *Direcția nouă* se încheie cu același elogiu adus adevărului, corolar dialectic al spiritului critic maiorescian : „Critica, fie și amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii și propășirii noastre, și cu orice jertfe și în mijlocul a oricăror ruine trebuie împlîntat semnul adevărului” (I, 213). Legitimare, în fond, a propriei sale acțiuni, Maiorescu își va defini el însuși perioada de pînă pe la 1881 ca „sinteza generală în atac”, epocă în care nu interpretarea, ci judecarea fenomenelor culturale caracterizează sensul gîndirii sale teoretice. Ibrăileanu va observa, de altfel, cu justețe că în această parte a activității, „pasionat, natură de luptător, Maiorescu nu s-a pus pe terenul interpretării, al explicării care aproape absolvă, ci pe terenul negației [...] Acest om [...] a avut un spirit minunat de potrivit sarcinei sale, a avut spiritul eminentemente negativ. De forma pur negativă a atitudinii sale își dă samă și el, dar o explică prin cauze curat obiective, prin lipsa unei adevărate literaturi, ca obiect al criticii sale și prin metoda criticii estetice, pe care o aplică el literaturii”<sup>59</sup>.

În direcția atitudinii polemice a criticului față de aspecte ale culturii vremii se înscriu și articolele *Beția de cuvinte* (1873) sau *Neologismele* (1881), în acesta din urmă, Maiorescu motivînd organicitatea slavonismelor în limba română și, în același timp, combătînd excesul de neologisme, printr-o motivație ce reia, iarăși, teoria formelor fără fond. Cuvîntul, neologismul, spune Maiorescu, intră în limbă nu „din destilarea rece a reflecțiunii, ci din căldura sentimentului”, „sub fierberea emoțiunii”, situație neconformă cu realitatea contemporană cînd „entuziasmul s-a răcit și s-a răcit așa de tare, încît o mare parte a societății noastre este cuprinsă de un fel de lăncezime sceptică pentru tot ce se mai numește «reformă» politică și socială”. „Cauza acestei lăncezimi este tocmai faptul că mișcarea de la '48—'58 a fost prea unilaterală, prea mărginită numai la clasele de sus ale poporului. Noile instituțiuni ce le-am copiat în pripă, noile cuvinte ce le-am primit noi, cei cu știință de carte, au rămas mărginite în cercul nostru cel restrîns și nu au pătruns în poporul de jos. Declamările noastre cele mai sincere pentru *libertate* nu au scos poporul din *robia* cea veche a cugetului său; și *speranța* noastră în viitor nu a putut preface *deznădăjduirea* lui din trecut” (II, 150—151).

În 1882 Maiorescu publică un nou studiu, construit în maniera sa specifică, de ridicare a faptului concret la dimensiunea generalizării și anume, *Literatura română și străinătatea*. Prilejuit de apariția în limba germană a unor traduceri din Alecsandri, Eminescu, Bolintineanu, Iacob Negruzzi, Șerbănescu, Slavici, Odobescu, Gane, ca și din poezia populară, Maiorescu dezvoltă, parcă în termeni contemporani nouă, dinamica relației între *național* și *universal*, plasînd, e drept, primul termen cu deosebire în sfera conținutului : „Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu și Șerbănescu și novelele lui Slavici, Negruzzi și Gane este, pe lîngă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia, 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. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrînd și în această formă ca o rămășiță din pămîntul său primitiv, a trebuit să încînte pe tot omul luminat și să atragă simpatia lui luare-aminte asupra poporului nostru. Căci orice individualitate de popor își

are valoarea ei absolută și îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întîmpină un răsunset de iubire în restul omenirii, ca o parte integrantă a ei" (II, 249).

Criticul folosește acest prilej și pentru a dezvolta o interesantă teorie a „romanelui poporan”: „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 totdeodată exprimarea simțirilor și a pasiunilor ei poate fi mai clară fiind mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte”. Astfel spus, la 1882, Maiorescu e un anticipator al „autenticității”, cu grija, de altfel, să avertizeze că teoria sa „nu vrea să fie o formulare absolută, îndeosebi nu vrea să condamne romanele moderne, care nu ar fi o reprezentare a figurilor tipice dintr-un popor dat și să recunoască exclusiv romanele claselor de jos” (II, 252). Ecoul favorabil stîrnit de traducerile românești peste hotare salutat cu convingător entuziasm patriotic : „Noi, românii, însă trebuie să ne bucurăm văzînd că, după ce mai multe generații ale tinerimii noastre au primit atîtea idei de știință și atîtea simțiri de artă din străinătate, a sosit timpul ca și noi să putem răspunde cu ceva, și că tînăra literatură română a fost în stare să dea bătrînei Europe prilejul unei emoțiuni estetice din chiar izvorul cel curat al vieții sale populare” (II, 253).

Nu mai puțin, însă, spiritul critic maiorescian înregistrează, ca și în *Direcția nouă*, slaba reprezentare a științei românești pe plan european, știință ce ar trebui să se orienteze, — spune autorul, în două direcții (indicate și de predecesorul său, Kogălniceanu) : „istoria patriei noastre și cercetarea limbei noastre materne”, direcții în care savanții noștri mai au încă multe de făcut, evocarea realizărilor de pînă atunci nepărîndu-i criticului concludentă.



Retrospectivînd din nou, pentru a nu pierde din vedere faze ale biografiei interioare maioresciene, ne întoarcem la anul 1873, cînd, după un revelion petrecut cu Xenopol la Alecsandri, la Mircești, jurnalul înscrie puține notații, cele mai multe referindu-se, pe un ton de amărăciune descurajantă, la aceea care va deveni mobilul dramei sale familiale, Mite Kremnitz, aflată împreună cu soțul său Wilhelm într-o vizită la Iași. Maiorescu remarcă la aceștia incapacitatea de a participa cu plăcere la audițiile de muzică, la lecturile din Goethe sau Leopardi, în care doar el însuși își „răcorește” sufletul „singur, însă, la admirabila vieață de vis a entuziasmului estetic”. Criticul se simte tot mai singur. Izolarea de ceilalți este tot mai gravă. De aici, observația atît de modernă, aproape în termenii lui Sartre și Camus, a acestui cititor fervent al lui Goethe : „A năzui spre ceva împreună cu alții și a trăi sufletește împreună cu alții este un ideal irealizabil”<sup>60</sup>.

Stare de spirit simptomatîc pentru cel care, din 1874, va fi timp de doi ani ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice în guvernul lui Lascăr Catargi. Ca ministru, Maiorescu reia vechiul său punct de program politic vizînd ameliorarea învățămîntului românesc. Îndreaptă o atenție specială asupra Brașovului, se interesează în chiar ziua numirii sale de publicarea colecției de documente Hurmuzachi, se ocupă, apoi, de restaurarea Curții de Argeș. Jurnalul său înscrie, în 1874, anul în care îi apare primul volum de *Critice*, lecturi din Hugo, referiri la J. J. Rousseau, Spencer,

<sup>60</sup> *Însemnări zilnice*, p. 209.

O, Goldsmith, ca și un serial de anecdote (povestite de Carp, Eminescu, Pogor, Lambrior, Gane), Reținem, din dorința de a da o imagine cât mai adecvată a omului, și două din cugetările sale, prima interesantă pentru plastica expresiei, în formularea unei dileme intelectuale personale, cealaltă cu referiri directe la idealurile sale estetice; „Granița între cer și pământ e în linie matematică infinit de subțire, Dar numai un pas mai jos e deja pământ. Între amîndoi acești mici pași este deosebire ca de la cer la pământ, Tot astfel în politică și în morală”, Și : „Există un adevăr estetic, Acesta are abateri de la adevărul real și trebuie să le aibă ; perspectiva e adevărată din punct de vedere al artei și falsă din punct de vedere real” <sup>61</sup>,

Un an mai tîrziu, în 1875, jurnalul debutează cu o notiță semnificativă : „Impresiile se precipită cu cît ești mai sus în Stat, Spre a nu mă zăpăci, trebuie să fixez esențialul”, Acesta este, pe lîngă obișnuita activitate parlamentară, format din imagini ale excursiilor în țară (cînd citește George Sand și desenează peisaje) sau peste hotare, ca și de insinuarea tot mai frecventelor disensiuni familiale, acum și publice, în fața prietenilor,

Pe plan social, nu mai puține insuccese, În Ianuarie 1876, va prezenta proiectul de lege a învățămîntului ce reia ideile mai vechilor sale intenții pe această temă, cu accentuarea, acum, a dezvoltării învățămîntului real și tehnic de toate gradele, proiect ce primește votul de blam al Senatului la o diferență de 10 voturi, Maiorescu este înlocuit cu Petre Carp într-un guvern ce nu va mai rezista decît două luni dar pe care fostul ministru îl sprijină cu principială solidaritate pînă în ultimul moment, În același an îi apare în *Convorbiri* traducerea aforismelor lui Schopenhauer și volumul *Logica*, partea I : *Logica elementară*, acuzat în *Columna lui Traian* de plagiat după J. St. Mill și apărat de Eminescu, Fostul ministru este pentru scurt timp agent diplomatic la Berlin, funcție din care demisionează în iulie 1876, regretînd judecățile nedrepte și calomniile la care a fost supus și „întorcîndu-se” cu bucurie la traiul mai liniștit : „Însă după aceea m-am regăsit — spune el în *Însemnările zilnice* — și mă duc cu îndoit curaj și seninătate în activitatea privată a advocaturei și sper în mai mult timp liber, cu dispoziție pentru activitatea științifică și literară, Totdeauna [asta a fost pentru mine] marea fericire !” <sup>62</sup>,

Speranțele nu i se împlinesc, Întors în țară, în vara anului 1876 se găsește pus sub acuzare (împreună cu alți 10 miniștri) și deși jurnalul consemnează „eu personal indiferent și vesel față cu aceasta” sau „oamenii de afară s-ar mira să vadă cît de senin și indiferent las să treacă pe dinaintea mea istoria procesului”, chietudinea interioară a criticului nu poate fi totală, Din nou, el simte nevoia reperelor externe ale prieteniei celorlalți („Nici unul din prietenii mei nu m-a părăsit, Toți stînd lîngă mine, cu același atașament”), poate pentru a putea primi mai ușor clauzele raportului Comitetului de acuzare prezentat în Adunarea Deputaților în martie 1877, care îl făcea vinovat de „ilegalități” administrative și financiare, printre acestea fiind leafa prea mare dată lui Eminescu (500 lei în loc de 250 , după buget’), bursele (140 galbeni) date lui Slavici și aceuiași Eminescu pentru efectuarea studiilor în străinătate („Prin acest fapt prevenitul Maiorescu a comis o adevărată răsipă de banii Statului, dînd cu împrumut banii publici și cu termen nelimitat la favoriți de ai săi”), cheltuielile făcute pentru instituirea comisiilor de examinare a cărților didactice sau de reparare a Teatrului Național,

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 215 și 217.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, p. 256.

Oricît „olimpianism” ar afișa Maiorescu, ecoul unei asemenea brutale ostracizări publice este resimțit cu tristă luciditate. Tot jurnalul, acest inepuizabil izvor de cunoaștere a omului, ni-l relevă : „1856, 1866, 1876 — 20 de ani petrecuți cu conștiința de sine. Eu îmi par însă mie însumi ca un fruct copt gata să cadă. Ce-mi mai poate oferi nou viața ? Cunosco femeia, știu ce însemnează iubire și căsătorie, cunosco prietenia, m-am urcat pînă în culmea ambiției și am simțit arta. Am fost profesor și scriitor — ce mai poate veni încă ? Cine a agonisit în sine indiferența morții, a-ncheiat socotelile cu viața. Ce am de făcut ? Cînd însă creierul se umflă din nou, bășica de aer se urcă iarăși în sus, privește din perspectivă aeriană în adîncime și își pare sieși superbă. C'est une misère”<sup>63</sup>.

Incidentul se va încheia abia în ianuarie 1878, cînd I. Brătianu cere Camerei „să sfîrșească odată cu această nenorocită chestiune”, ceea ce se și votează cu 55 bile pentru și 6 împotriva. Între timp Maiorescu, mutat la București, va conduce, în 1877 (patru luni) ziarul *Timpu*, unde scrie cu consecvență, continuă a prezida reuniunile de vineri seară ale „Junimii”, care se desfășoară în casa lui, sau a lui Odobescu (de altfel, cercul colaboratorilor la *Convorbiri* se lărgeste după Alecsandri, Eminescu și Creangă cu I. L. Caragiale), citește „mereu mult englezește” și din Taine, dar ocupat tot mai intens cu avocatura își neglijează preocupările literare, ceea ce, alături de agravarea crizei familiale, îi produce reale insatisfacții : „Deci, trăit mai departe cam monoton”, „În fundul sufletului, mi-e groază de existența mea zilnică”. Are vise ciudate, cărora le dă o excesivă importanță și se gîndește la moarte : „Eu însumi m-am gîndit mult la sinucidere și mi-am zis a suta oară că nu pot face asta, cît timp nu las destui bani familiei mele”. Singură Mite „e mereu ceea ce mă atrage mai mult”, deși nici în această direcție fericirea lui Maiorescu nu va fi de durată. În 1879, o însemnare exprimă tonusul său sufletesc : „La mine acasă, vechea viață cenușie. Nu ajung deloc să mă întreb dacă-mi face plăcere sau nu în cei 4 pereți ai mei. Mașină de trăit”<sup>64</sup>.

Intensa activitate politică și gazetărească este întreruptă de scurte excursii, ca aceea făcută cu Caragiale la Viena, unde, interesant, dramaturgului îi face „cea mai mare bucurie” vizionarea spectacolului *Visul unei nopți de vară* sau de plimbări în țară, însoțit de familie, prieteni și de aceea care-i va deveni soție, Ana Rosetti.

În 1880, cîteva conferințe publice *Despre cunoașterea de sine și cunoașterea altora*, *Înțelesul cuvintelor*, *Despre visuri*, *Artele în educațiune*, *Despre ideal și realitate*, apoi, la Academie, face parte, împreună cu Hasdeu, Alecsandri, Quintescu, din comisia, condusă de Bariț, pentru elaborarea proiectului de ortografie, pe care îl și citește în ședința din aprilie, proiect caracterizat, o spune Maiorescu însuși, de „un fonetism temperat prin necesități etimologice”.

În 1881, Maiorescu și T. Rosetti se retrag din Comitetul clubului conservator și formează „gruparea junimistă”, de nuanță „conservatoare progresistă”, ale cărei idei sînt expuse în Cameră de P. Carp la sfîrșitul aceluiași an. Ponderea activității politice a lui Maiorescu este pentru o timp diminuată, el refuzînd, de altfel, în 1884, în cadrul unei istorice întîlniri cu Brătianu și Carp, colaborarea cu guvernul liberal, păstrîndu-și doar, pînă în 1887, alături de alți 11 junimiști, un loc în parlament. Este tot mai preocupat de fenomenul cultural, conduce ședințele „Junimii” (în acești ani se vor citi aici cîteva opere monumentale : *Lucefărul*, *Noaptea de noiembrie*,

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 260.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, p. 321.

Fîntîna Blanduziei, Ovidiu, îngrijește, în 1883, ediția priceps de Poezii eminesciene, se interesează de mișcarea intelectuală a românilor ardeleni (sub influența sa apare *Almanahul Societății social-literare „România Jună”*, unde vor publica, alături de Eminescu cu *Lucașfărușul*, Alecsandri, Creangă, I. Negruzzi, Xenopol, ca și, în aprilie 1884, *Tribuna* din Sibiu), iar din octombrie 1884, reintegrat ca profesor la facultate, ține două cursuri : de *Istoria filozofiei germane în secolul al XIX-lea* și de *Logică elementară*, afirmîndu-se încă odată în fața opiniei publice intelectuale ca profesor, savant și orator de prestigiu.



Aceștia au fost, pe scurt, parametrii de viață publică și privată ai lui Titu Maiorescu în epoca de pînă la 1885, considerată îndeobște ca limită pentru cea de-a doua perioadă a activității sale. Rămîne acum să analizăm efectiv principalele sale scrieri cu caracter cultural, scrieri ce definesc această perioadă, așa cum s-a mai spus, sub zodia „criticismului”, deși și acum, ca și în prima etapă a activității sale (de pînă la 1868), nu lipsesc perspectivele constructive, încercările de soluționare a stărilor de fapt existente în arta și cultura românească a timpului.

O a treia etapă a activității sale, cuprinsă între 1885—1895, s-ar caracteriza prin abordarea directă a fenomenului literar, el însuși ajuns la acea eflorescență de maturitate estetică încît să permită existența unei critici specializate. Perioada este marcată însă cu deosebire de redactarea cîtorva studii fundamentale dedicate literaturii române, în primul rînd lui Caragiale și Eminescu, studii prin care Maiorescu demonstrează excepționala sa intuiție critică în raport cu cei doi mari clasici ai culturii noastre, oferindu-ne prima imagine a acestora în conștiința intelectuală a vremii, valabilă, fie doar și ca reper de referință peste timp. Înaintea evocării lor, vom nota, însă, articolul publicat, în 1883, în *Almanahul Societății academice „România jună”* din Viena, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare*, sinteză a ideilor sale mai vechi și preambul teoretic al celor ce vor urma. „Pentru ce scriem?” se întrebă, retoric, Maiorescu, astfel ca răspunsul său să avanseze conceptul de „entuziasm impersonal”, de mai tîrziu, singurul semn valabil al artei și, deci, „semnul hotărîtor al celor chemați”, căci, „ceea ce împiedică atîția oameni, de altminteri inteligenți, de a vedea bine, de a gîndi adevărat și de a scrie frumos și ceea ce îi condamnă să rămîie totdeauna mediocri este tocmai mărginirea personalității lor la interese exclusiv individuale. Prin negarea egoismului nu străbate lumina adevărului, nici căldura frumosului” (II, 210).

În continuare, Maiorescu abordează o problemă de maxim interes în teoria artei, cea a progresului, pe care o leagă de „evoluțiunea psihologică în judecățile literare”, imaginînd, după cîteva exemple mai cunoscute, cazul unui tînar și talentat creator ce aduce „în viața publică” o nouă idee, izvorîtă din „entuziasmul său curat” și „buna credință impersonală”, idee, în același timp, ieșită din „atmosfera actualității”, „născută din chiar mijlocul luptelor intelectuale ale epocii în care trăiește (creatorul, *n.n.*, G. I.) și ale poporului din care s-a născut”. Cu asemenea geneză, ideea se propagă în public și după cîteva etape (polemici, acceptare de către conștiințele intelectuale autentice ale vremii) ea ajunge în „faza recunoașterii generale”. Condiția succesului, a progresului este, deci, vocația impersonalității dezinteresate, atît a artistului, în momentul creației, cît și a criticilor, în momentul receptării. Perspectiva este armonioasă : „Atunci lupta merge spre apus, discordia dispare încetul cu încetul,

autoritatea celor mai maturi se lățește asupra celorlalți și, într-o generație viitoare, adevărul cel combătut odinioară ajunge a fi adevărul primit de toți ca un substrat de sine înțeles pentru cugetarea comună.

Apa a trecut, pietrele au rămas, și din piatră în piatră pășește adevărul spre viitorul său nemărginit" (II, 217).

Teoria se va perpetua și în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, studiu din 1885, cel dintâi elogiu de prestigiu adus dramaturgului, autor pînă la acea dată al marilor comedii *O noapte furtunoasă*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*, *O scrisoare pierdută*, *D'ale carnavalului*, care, „toate fără excepție”, spune Maiorescu, „merită să fie cunoscute și, după părerea noastră, laudate”. Precizare cu atît mai semnificativă cu cît, la data reprezentării lor, piesele lui Caragiale nu au întrunit azeziunea unanimă, divergențele explicabile pentru critic, căci „în materie de gust literar — ce e drept — discuția e totdeauna grea, și e grea mai ales acolo unde lipsește încă tradiția literară și prin urmare comunitatea de idei în privința operelor ce le numim frumoase”.

Cu spiritul metodic și rara sa capacitate de a demonstra și scenariza idei, Maiorescu începe articolul despre Caragiale prin definirea esențialului „ucrarea d-lui Caragiale este originală” și, apoi, prin detalierea lui (se observă procedeul de tipizare caracterologică, structura, acțiunea, ponderea specifică a limbajului), Maiorescu definește și perspectiva generală a operei dramatice caragialești: „În acest caleidoscop de figuri, înlănțuite în vorbe și faptele lor spre efecte de scenă cu multă cunoștință a artei dramatice, d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar ușor se poate întrevădea prin această realitate elementul mai adînc și serios, care este nedezlipit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie” (II, 272—273).

Iată argumente valabile pentru critic în intenția sa de a plasa teatrul lui Caragiale, „adevărat început de literatură dramatică națională, independentă, trăind din propriile sale puteri”, în rîndul „mișcării intelectuale sănătoase” (alături de Slavici, Creangă, I. Negruzzi, Eminescu), „mișcare deșteptată în literatura noastră prin acea culegere de poezii populare prin care Alecsandri a îndreptat spiritul tinerimii de astăzi spre izvorul veșnic al tuturor inspirațiilor adevărate: simțirile reale ale poporului în care trăim” (II, 273).

Pînă acum — obișnuită perspectivă maioresciană asupra valorilor culturii naționale, cărora le afiliază, pe bună dreptate, și pe Caragiale. De la acest punct, demonstrația criticului abordează noi aspecte. În primul rînd, el anulează acuzațiile aduse autorului de presa contemporană că în piesele sale ar fi urmărit „scopuri politice”, și anume ridiculizarea liberalilor. Replica lui Maiorescu tinde spre reabilitarea specificului și autonomiei esteticului: „Căci este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul își ia persoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește, și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și tombateră și își va bate joc mîine de fraza reacționară, și în toate aceste ca-uri va fi în dreptul său literar incontestabil” (II, 275).

De aici, metodă clasică la Maiorescu, se ajunge la discutarea unui aspect teoretic, și anume moralitatea artei: „Dacă ni se pune întrebarea: arta în genere și în special arta dramatică are sau nu are o misiune morală? contribuie ea la educarea și înălțarea poporului? Noi răspundem fără șovăire: da, arta a avut tot-

deuna o înaltă misiune morală, și orce adevărată operă artistică o îndeplinește" (II, 276).

În ce constă aceasta? Răspunsul, pregătit încă de *Progresul adevărului*, este în linie directă schopenhaueriană: „Orce emoție 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 nimic pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului, și astfel o înălțare morală. Și cu cît cineva va fi mai capabil prin dispoziția sa naturală sau prin educație a avea asemenea momente de emoțiune impersonală cu atît va fi mai întărită în el partea cea bună a naturii omenești" (II, 277).

Condiție absolută a artei, „înălțarea impersonală” este conceptul prin care Maiorescu argumentează vechea sa polemică împotriva „patriotismului ad-hoc”: „De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată” (II, 278).

„Esența” artei este de a fi „ficțiune”, deci „o piesă de teatru cu directă (subl. n. G. I.) tendență morală, adecă cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îi coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare cîștigă preponderență. Căci numai o puternică emoțiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine și să aibă, prin urmare, o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău” (II, 278).

Accentuînd, încă odată, asupra structurii specifice a operei de artă, Maiorescu își încheie studiul elogiînd opera lui Caragiale, cu toată „diferența de valoare în diferitele comedii” ale sale, toate însă, spune criticul la modul metaforic, „plante adevărate”, care „dacă au viața lor organică, vor avea și puterea de a trăi”.

Ceea ce timpul a și confirmat.



Pornind, de asemenea, de la o situație particulară, modul defavorabil în care au comentat opera lui Alecsandri doi dintre „scriitorii cu talent ai tinerei generații”, Delavrancea și Vlahuță, Maiorescu ajunge la o problemă teoretică și în articolul *Poeți și Critici* (1886).

Maiorescu era, în 1886, o personalitate recunoscută, se exercitase în multiple sectoare ale vieții literare românești. Între articolul despre Caragiale și cel despre Eminescu, *Poeți și critici* este un moment de „pauză”, în sensul că analiza este mai direct înlocuită cu teoretizarea, monologul despre „alții” cu cel despre „sine”. Despre critică și critic se scriseseră numeroase articole pînă la Maiorescu, însă cel al mentorului junimist cunoaște cea mai largă audiență, rămînînd, peste timp, geneza unei adevărate direcții pentru acei care vor concepe creația și critica domeniului autonome, imposibil de unificat pe coordonatele aceleiași viziuni.

Studiul debutează în maniera specific maioresciană, de evocare a teoriilor sale mai vechi, acum, după trecerea timpului, confirmate de evoluția literară: astfel,



generația „nouă” de la 1872 a „împlinit ceea ce se aștepta” de la ea, unii, chiar, au întrecut așteptările și relativ mulți alții și-au adăos puterile pentru a da acelei mișcări un avânt”. Se află în această acumulare demonstrativă, pe lângă un explicabil orgoliu, o constantă a psihologiei maioresciene, a celui care a tins continuu spre armonia propriei opinii, spre continua regăsire de sine.

În condițiile, deci, în care „noua direcție” de la 1872 s-a impus acum, în 1886, ca linie directoare a culturii românești, „scade trebuința unei critici generale”, literatura bună izgonind, prin chiar existența ei, literatura rea, asimilată de Maiorescu cu Macedonski, Aricescu, Aron Densusianu, scriitorii ce au „vițiat” „atmosfera estetică”. Nereceptarea poetului rondelurilor de către critic nu trebuie să ne mire. Deși citise în cercul „Junimii”, Macedonski simboliza, în linie estetică, o direcție diferită de cea promovată de Maiorescu, direcție în fond tot a unei poezii „noi”, la acea dată, însă, sinonimă cu simbolismul, iar în linie ideologică, de asemenea o poziție alta decât a grupului junimist, întrucât era situată în descendența pașoptismului și vizionarismului lui Heliade.

Revenind la analiza situației literare contemporane, Maiorescu consideră, așadar, încheiată misiunea pe care pînă atunci o împlinise exercitarea criticii sale : „sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos”, adică misiunea, aproape pedagogică, de judecare a falsei literaturi și promovare a celei „adevărate”, pentru că acum critica trebuie să-și aducă contribuția la lărgirea „cercului activităților individuale”, la „îmbărbătarea” „tinerimii încă prea amorțită de pîcla trecutului”, spre „lucrarea roditoare”.

Și, totuși, chiar în aceste condiții în care „lucrările sănătoase” formează majoritatea producțiilor artistice, Maiorescu justifică dreptul criticii de a rosti, cînd trebuie, un energic „în lături !” (așa cum va face în același an, referindu-se la cartea lui Aron Densusianu, *Istoria limbei și literaturii române*), sau de a lua poziție față de, considerate greșite, atitudini ca acelea ale lui Vlahuță și Delavrancea în raport cu Alecsandri. Maiorescu acordă acestor opinii importanța cuvenită, dreptul de a fi cercetate și, eventual, amendate, pe de o parte pentru că atît Vlahuță cît și Delavrancea, „scriitorii de talent ai junei generații”, sînt oameni de „bună-credință și de bună-știință”, a căror părere, chiar de neacceptat, trebuie luată în considerare, iar pe de altă parte pentru că, pornind de la un caz concret, se poate ajunge la justificarea unei idei generale, ca aceea a raportului între creator și critic. Teoria maioresciană, respinsă mai tîrziu de un G. Călinescu, vizează stabilirea unei tranșante antinomii între capacitatea criticului și a creatorului de a judeca opere de artă. Creatorul, individualitate puternică, este „din fire refractar” la sugestiile altor viziuni artistice, este „inflexibil în propria sa impresie” și, ca atare, „nu poate fi decît pîrtinitor”, în timp ce criticul „este tocmai foarte impresionabil pentru razele răsfrînte din prisma altora”, „este din fire transparent”, este „flexibil la impresiile poezilor” și „trebuie să fie mai ales nepîrtinitor”. „Puterea intelectuală” a creatorilor se cere, deci, „întrupată în opera de artă și nu mistuită în elaborări de critică”, lăsînd aceasta pe seama celor specializați, „mai lesne primitivi” ai „razelor de lumină” emenate din universuri creatoare.

În sfîrșit, Maiorescu ia în discuție o problemă centrală a teoriei literaturii, progresul artistic, conceput ca fenomen specific, cu legi specifice ce nu pot fi exprimate cantitativ și nici chiar calitativ prin analogie cu situația progresului în alte sfere de cunoaștere. Sau, cum o spune el însuși, cu atîta plasticitate : „Și acum ce înțeles poate avea întrebarea cine este mai mare poet ? Înțelesul de a măsura

incomensurabilele, adică nici un înțeles". Ca atare, încercarea de a stabili o „ierarhie” valorică în artă este falsă în chiar punctul ei de pornire, deci, tot astfel — accentuează Maiorescu — se întâmplă și cu cultura timpului, când raportarea lui Eminescu la Alecsandri tindea a deveni o obsesie. Alăturarea celor mai bune poezii eminesciene („în adîncul lor melancolie și în amărăciunea lor satirică”) de cele mai bune poezii ale lui Alecsandri („în eleganța lor străvezie și în simplitatea lor gingașă, uneori banale”) nu ar fi „dreaptă”, decretează Maiorescu, deoarece — aici logica demonstrației sale depășește sfera esteticului — însemnătatea lui Alecsandri este alta, și anume fundamentală pentru cultura noastră: „În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, cîtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi. Farmecul limbei române în poezia populară el ni l-a deschis ; iubirea omenească și dorul de patrie în limitele celor mai mulți dintre noi el le-a întrupat : frumusețea proprie a pămîntului nostru natal și a aerului nostru el a descris-o ; [...] cînd societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iași și București, el a răspuns la această dorință, scriindu-i comedii și drame ; cînd a fost chemat poporul să-și jertfească viața în războiul din urmă, el singur a încălzit ostașii noștri cu raza poeziei. A lui liră multicoloră 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” (II, p. 290—291).



Acest complet și atît de semnificativ elogiul al lui Vasile Alecsandri este urmat, trei ani mai tîrziu, în 1889, de elogiul lui Mihai Eminescu, într-un articol-portret de excepțională forță evocatoare, rămas mult timp ca imaginea sa cea mai elocventă. Indiscutabil mai pregnantă decît în cazul celorlalți „clasici” ai literaturii noastre contemporani lui Maiorescu, relația criticului cu Eminescu are o pondere reprezentativă, în așa măsură încît exegeții moderni ai poetului au ajuns a vorbi de cele două „fețe” ale acestuia, dintre care una este cea aflată sub directă influență a mentorului junimist. *Eminescu și poeziile lui*, studiu dedicat, decl, omului și creatorului, fixează locul lui Eminescu în cultura română a timpului, dar și în perspectiva ei, cu previziuni care, ca și cele făcute în cazul lui I. L. Caragiale, s-au dovedit a fi perfect îndreptățite astăzi. Baza ideologică a studiului este teoria schopenhaueriană a geniului, creator cu dotare nativă excepțională, situat în afara oricăror contingente istorice, sociale, materiale: „Ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă încît să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc. 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 întîlnit în viața lui sentimentală orce alte figuri omenești — Eminescu rămînea același, soarta lui nu s-ar fi schimbat” (II, p. 330).

Maiorescu observă la Eminescu o „covîrșitoare inteligență” ajutată de o prodigioasă memorie, indiferența totală la „întîmplarea externă, convenție socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obștească”, „simplicitatea, încîntătoare ce o avea în toate raporturile sale omenești”, lipsa vanității, aplecarea continuă spre stadiu, lectură, meditație, interesul pentru cele mai variate forme ale culturii euro-

pene, pasiunea gazetăriei, toate acestea, laturi ale unui profil moral aparte, ce îmbina luciditatea totală a savantului și creatorului cu „naivitatea unui genlu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborîre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească”. Eminescu al lui Maiorescu (și credem că formularea nu este arbitrară, existînd în istoria noastră literară un Eminescu văzut de Gherea, un altul de Ibrăileanu, un altul de Călinescu sau Vianu, un altul de Ion Negoițescu și există, desigur, virtual încă mulți alții, în temeiul aceluși atît de întemeiat principiu critic al „operei deschise”, al creației ce oferă noi și noi sugestii generațiilor de interpretatori) este un pesimist, „adept convins al lui Schopenhauer”, nemulțumit nu de „soarta sa particulară”, ci „pentru soarta omenirii îndeobște”, cultivînd un pesimism, deci, nu ca „amărăciune personală”, ci ca „simțimînt estetic”. Eminescu văzut de Maiorescu are caracteristică o „seninătate abstractă” atît în melancolie, cît și în veselie, o „melancolie impersonală”, în virtutea căreia își „căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării și a poeziei”. Gravată în aceste linii, portretul eminescian îmbină date caracterologice reale ale poetului, cu reflexe ale teoriilor generale maioresciene și, — de ce nu? — poate chiar cu proprii deziderate de conduită.

Așa cum în *O cercetare critică* Maiorescu disociașe tranșant fondul de forma operei de artă (operație explicabilă la acel moment istoric, absolutizată, însă, peste timp, de alți esteticieni, pînă a deveni o manieră didacticistă), în *Eminescu și poeziile lui* criticul desparte viața de opera poetului analizat, discutîndu-le în capitole distincte, cu, totuși, o relație implicită: „Înțelegînd astfel personalitatea lui Eminescu, înțelegem totdeodată una din părțile esențiale ale operei sale literare: bogăția de idei, care înalță toată simțirea lui (căci nu ideea rece, ci ideea emoțională face pe poet), și vom vedea în chiar pătrunderea acestei bogății intelectuale pînă în miezul cugetărilor poetului puterea mișcătoare care l-a silit să creeze pentru un asemenea cuprins ideal și forma exprimării lui și să îndeplinească astfel amîndouă cerințele unei noi epoci literare (II, p. 335).

Maiorescu vede în Eminescu, cu atîta dreptate, „un om al timpului modern”, cu o cultură „la nivelul culturai europene de astăzi”, cunoscînd deopotrivă filosofie și literatura străină, dar și pe cea autohtonă, și avînd rara capacitate de a transfera erudiția în creație: „Acel cuprins ideal al culturai omenești nu era la Eminescu un simplu material de erudiție străină, ci era primit și asimilat în chiar individualitatea lui intelectuală” (II, p. 335).

Individualitatea poeziei eminesciene este dată, spune Maiorescu, de pasiunea cercetării adevărului și sinceritatea cu care poetul ipostaziază nu numai „lirismul individual”, ci și simțimîntul „național sau umanitar”, ceea ce și explică larga penetrație a operei poetului în publicul larg. Maiorescu observa cu modernă intuiție farmecul de adîncime al lirismului eminescian, forța acestuia de a deschide nebanuite perspective în conștiința și sensibilitatea cititorului, forță echivalînd, în același timp, cu catharsis-ul aristotelic și conceptul cu caracter național al gîndirii actuale: „De aici se explică în mare parte adîncă impresie ce a produs-o opera lui asupra tuturilor. Și ei au simțit în felul lor ceea ce a simțit Eminescu, în emoțiunea lui își regăsesc emoțiunea lor; numai că el îi rezumă pe toți și are mai ales darul de a deschide mișcării sufletești cea mai clară expresie, așa încît glasul lui, deșteptînd răsunetul în inima lor, le dă totdeodată cuvîntul ce singuri nu l-ar fi găsit. Această scăpare a suferinței mute prin farmecul exprimării este binefacerea ce o revarsă

poetul de geniu asupra oamenilor ce-l ascultă, poezia lui devine o parte integrantă a sufletului lor, și el trăiește de acum înainte în viața poporului său" (II, p. 336).

Reluând dihotomia fond-formă, Maiorescu consideră că fără „forma frumoasă” a poeziilor eminesciene, „cuprinsul” lor „nu ar fi avut atîta putere de a lucra asupra altora”, deci, în încheierea studiului, face o „repede analizare a elementelor ei distinctive”. Înainte, însă, de aceasta, ține a preciza că în structura sa volumul de *Poesii* eminesciene cuprinde toate piesele lirice „și cele de la început, pe care însă autorul declarase de mult că voia să le îndepărteze și în parte să le suprime” și, deși unele dintre ele, chiar *Călin*, *Epigonii*, *Strigoii* „nu sînt Eminescu în toată puterea lui” (prin „contururile tremurînde ale descrierilor fără destulă precizie intuitivă, lipsa de claritate a gândirii, greșeli în accentul ritmic și în sine”), ele figurează alături de celelalte, pentru că, dincolo de imperfecțiuni apare o „frumusețe de limbă și o înălțare de cuget care prevesteau de la început ce avea să devie poetul ajuns la culmea lui”. Poeziile lui Eminescu se caracterizează printr-o „mînuire perfectă a limbii materne”, prin capacitatea de a transfigura modelul folcloric făcîndu-l „primitiv de un cuprins mai înalt”, ca și prin prelucrarea vorbirii cronicarilor, prin „splendoarea unei rime surprinzătoare”, prin rimele noi, sau includerea poetică a numelor proprii în vers, toate acestea topite într-o armonie lirică nemaiîntîlnită în literatura noastră.

Astfel, ajunge Eminescu, la capătul travaliului său poetic, la „deplina stăpînire a formei clare”, la „aplicarea sigură a unor forme rafinate în *Oda în metru antic*, în *Glossa* și în admirabilele *Sonete*, pe de alta, la cea mai limpede expresie a unor cugetări de adîncă filosofie, pentru care nu se găsea pînă atunci nici o pregătire în literatura noastră” (II, p. 342).

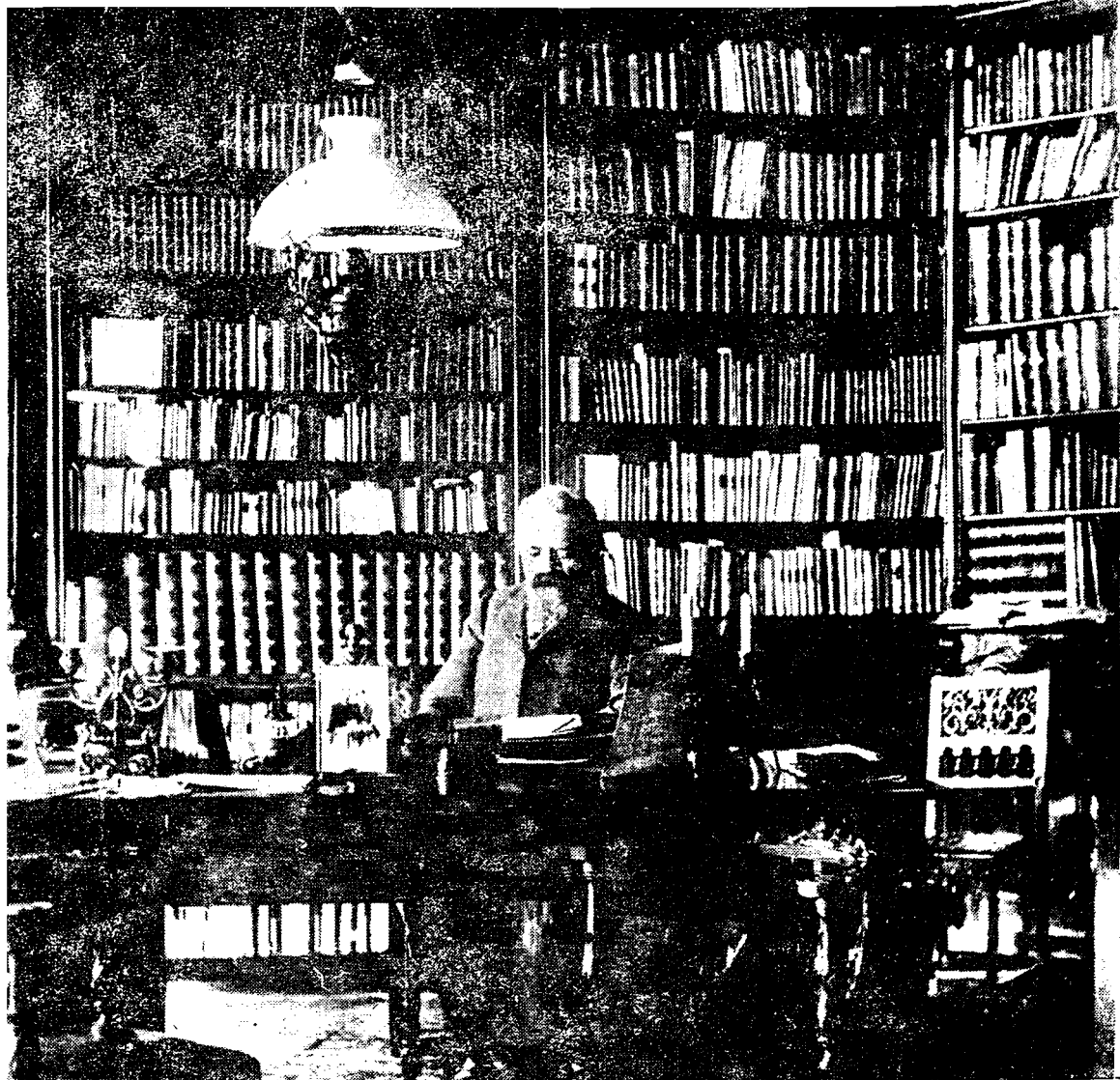
Concluzia studiului este revelatoare. La capătul succintei analize a operei eminesciene, Maiorescu prevede semnificația ei în timp, locul fundamental pe care îl va ocupa pe coordonatele conștiinței noastre naționale : „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe în secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești” (II, p. 344).

Concluzie pe care viitorul a transformat-o în realitate.

În 1892, Maiorescu răspunde lui Gherea, care publicase, în urmă cu 6 ani, *Cătră d-nul Maiorescu*, prin *Contraziceri*?, acesta urmat de un nou răspuns gherist, în 1894, *Asupra esteticii metafizice și științifice*. La atît s-a redus, concret, ceea ce a primit numele de „polemica Gherea-Maiorescu”, o polemică interesantă mai mult prin urmările în conștiința contemporanilor decît prin însăși desfășurarea ei. Situat pe poziții altele decît ale lui Gherea, Maiorescu nu intră propriu-zis în discuție publică cu acesta, lăsîndu-și colaboratorii (pe un P. P. Negulescu sau Mihail Dragomirescu) să o facă în paginile *Convorbirilor*. Manifestare de orgoliu, deloc „impersonal”? Puțin probabil, în cazul criticului ce întreținuse vii polemici pînă la această dată și urma a o mai face încă.



Aici se încheie a treia perioadă din activitatea de critic literar a lui Maiorescu, cea în care, prin cîteva studii de critică aplicată, sînt puși în valoare scriitori proeminenți ai generației contemporane.



Titu Maiorescu la bătrînețe, în biblioteca sa.

Ultima perioadă din activitatea lui Titu Maiorescu, dintre 1895 și 1917, anul morții sale, este marcată de câteva evenimente nu lipsite de importanță : în 1895, *Convorbirile literare* intră sub conducerea unei noi generații junimiste (M. Dragomirescu, Ioan Bogdan, S. Mehedinți, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, I. Al. Rădulescu-Pogoneanu, D. Evolceanu), o generație nu de scriitori, ci de savanți, modificare ce se va resimți și în sumarul revistei. Din 1897, Maiorescu începe editarea *Discursurilor parlamentare* (vol. I—II, în 1897, vol. III, în 1899, vol. IV, în 1904, vol. V, în 1915), între 1900—1901 este ministru de Justiție în guvernul lui P. P. Carp, în 1903 face din nou parte din comisia academică pentru revizuirea ortografiei românești și, anul următor, prezintă la Academie un proiect în care principiul fonetic este cel fundamental. În 1908 publică o ediție completă (3 volume)

din *Critice*, este apoi, între 1912—1913, ministru de externe și prim-ministru, pentru ca în 1914 să se retragă din politică, susținând neutralitatea țării. În acești ani are loc și ruptura definitivă cu un vechi prieten, Duiliu Zamfirescu, incident mult comentat de contemporani. O ultimă călătorie în străinătate, în 1914, an în care, într-un sanatoriu din Heidelberg, se stinge din viață soția sa, Ana. În ziua de 18 iunie/1 iulie 1917, la București, moare Titu Maiorescu.

În planul activității literare, perioada este de mare interes, ea caracterizându-se prin creionarea de către Maiorescu a câtorva profiluri de scriitori, în articole omagiale sau rapoarte academice.

În 1890 evocă relațiile lui Leon C. Negruzzi și „*Junimea*”, prilej de portretizare a scriitorului dar și a societății privită, acum, cu distanțarea cuvenită. Ea îi apare lui Maiorescu ca „o adunare privată de iubitori ai literaturii și ai științei”, în care intelectuali de formații și preocupări diferite purtau discuții animate, „însă fără nici un amestec de interese personale”, discuții „totdeauna libere, adeseori îndrăznețe, de regulă vesele, niciodată personale sau meschine sau inveninate”. Preocupările „curat” spirituale făceau, astfel, din „*Junimea*” — ne evocă Maiorescu — „o lume aparte, un vis al inteligenței libere, înălțat deasupra trivialităților reale” (II, 357).

După *Poeziile d-lui A. Naum* (discurs la Academie, în 1894) și *Ican Pcpovici-Bănățeanul* (caldă evocare, din 1895, a scriitorului ardelean), Maiorescu susține, în 1906, printr-un raport citit la Academie, premiera *Poeziilor d-lui Octavian Goga*. Raportul salută ca „eveniment literar” volumul din 1905, considerînd că „efectul produs asupra marelui număr de cetitori trebuie că provine mai întîi din forma frumoasă în care autorul a știut să exprime cuprinsul «patriotic» al multora din versurile sale”, observație cu totul semnificativă pentru cel ce disociase încă din primele scrieri, *politicul* de estetic. Argumentele lui Maiorescu expuse, de altfel, și pînă acum, sînt aici mai direct enunțate : „Ce e drept, patriotismul, ca element de acțiune politică, nu este materie de artă, oricîte abateri s-au comis și se mai comit în contra unei reguli așa de simple. Mai ales cei ce n-au destul talent literar caută să-și acopere lipsa prin provocarea unor dispoziții sufletești foarte importante în alte priviri, dar nu în cele estetice. Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțimînt adevărat și adînc, și întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie” (II, p. 458).

Maiorescu vede în poezia lui Goga un simbol al psihologiei românilor ardeleni, al idealurilor acestora expuse într-o formă frumoasă, apropiată de „nota populară”.

Tot în 1906, Maiorescu propune spre premieră la Academie și *Povestirile d-lui M. Sadoveanu*, orientîndu-se, astfel, cu gustul său infailibil, spre un tînr prozator reprezentativ al acelor ani, după ce făcuse același lucru și în domeniul poeziei.

Scrierile de pînă atunci ale lui Sadoveanu i se par „creațiuni de o puternică originalitate, inspirate de intuiția exactă a unor tipuri felurite, luate de pe toate treptele societății noastre, mai ales dintre țărani și mici tîrgoveți, și exprimate într-o formă perfect adaptată mijlocului social descris” (II, p. 469).

Analiza câtorva povestiri îl face să observe sobrietatea stilului, plasticitatea imaginilor, „impresia de frumusețe deosebită ce ne rămîne mai ales de la descrierile naturei” simplitatea vorbirii eroilor, cu o „justă gradare a nuanțelor”, accentuînd însă, cu atîta justețe, structura prozei sadoveniene : „Însă meritul cel mare al nuvelor și schițelor d-lui Sadoveanu ne pare a fi alegerea momentului psihologic în care culminează mai toate. Este pururea un eveniment sufletesc hotărîtor, care

formează obiectul povestirii și în jurul căruia se grupează și se cumpănesc celelalte amănunte, fie că evenimentul este o criză violentă, fie că este amintirea mai temperată a unei turburări, fie că este stabilirea unei liniștiri finale. Deznodământul nu este niciodată silit, ci apare ca un rezultat neapărat, oarecum ca o lege a naturii, și tocmai prin această înălțare impersonală povestirile d-lui Sadoveanu își îndeplinesc misiunea morală, care — în afară de orice intenție a autorului — reiese ca un accesoriu din toate operele de artă adevărată" (II, p. 473).

Acestui „talent curat românesc”, „izvorit din fondul propriu al țării în care s-a născut”, îi recomandă Maiorescu, cu vocația sa superior didactică : „întinderea cunoștințelor prin studii superioare și înmulțirea senzațiilor, prin contactul cu o civilizație mai înaintată, pentru ca să-și lărgască sfera concepțiilor și să fie scutit de monotonia în care pot cădea cele mai viguroase talente dacă rămân reduse la un orizont prea mărginit" (II, p. 474).



O anume, reală, modificare de accent în pledoariile criticului nu putea trece neobservată. O va expune cu aerul parcă jignit al apărătorului „vechilor” principii, al junimistului consecvent ce asistă la disoluția mișcării, Mihail Dragomirescu, aflat acum, după 1895, la conducerea *Convorbirilor literare*. Dragomirescu refuză să accepte colaborarea lui Iorga cu literatură la *Convorbiri*, amenințând cu demisia, observând cum „îi luase pe toți, pînă și pe Maiorescu, curentul semănătorist" (Maiorescu trimitea la *Semănătorul*, în loc să dea la *Convorbiri literare*, poeziile lui Vișan și Cerna, „care se citeau în salonul său”), poziție față de care se simte izolat („Eu mă simțeam din ce în ce mai singur”) deși ideile sale nu contraziceau vechile idealuri junimiste („eu căutam să rămîn credincios vechii direcțiuni inaugurate de Maiorescu, pentru care în Știință, Artă și Istorie interesul adevărului era mai presus de orice alte interese”) <sup>65</sup>. Ruptura este inevitabilă : în 1906, Dragomirescu părăsește grupul maiorescian și, un an mai târziu, fondează *Convorbirile critice* pe care, ca de altfel întreaga sa activitate, le situează sub steagul „adevărului” și estetismului pur, deși, în fapt, imixtiunea tezelor naționaliste nu va rămînea străină ideologiei sale.

Cît despre junimism, el încetase de a mai fi o doctrină operantă încă din urmă cu cîteva decenii, pentru a întregi componența altor ideologii, în primul rînd cea semănătoristă.

În sfîrșit, i-a fost dat lui Maiorescu, acel adept al destinelor unitare și armonioase, să-și încheie activitatea de critic într-o manieră asemănătoare cu cea a debutului său, din urmă cu cinci decenii. În 1909, el apără la Academie poezia populară, răspunzînd obiecțiilor formulate de Duiliu Zamfirescu în discursul de recepție. Textul, celebru nu numai prin aciditatea „arctică” (ar spune Călinescu) a atacului împotriva vechiului său emul și prieten, reabilitează (a cîta oară în cariera sa?) valoarea culegerii lui Alecsandri, moment însemnat al epocii de după 1855, „epoca renașterii politice” a țării, și aceasta pentru că „Alecsandri, a cărui excepțională valoare în literatura noastră stă în recuperarea tuturilor curentelor de simțiri ale contimporanilor săi, vine și în ajutorul acestei mișcări și caută să ne cîștige simpatiile occidentale, scoțînd la iveală mai ales acea parte — de altminteri reală — a manifestărilor sufletului nostru poporan, care se poate numi lirică și contemplativă, adică duișia simțirilor și cumpătarea exprimării" (II, p. 481).

<sup>65</sup> Cf. Mihail Dragomirescu, *Legăturile mele cu „Convorbirile literare”*, în „Convorbiri literare”, numărul jubiliar citat, p. 88—98.

Maiorescu discută și justifică, în continuare, opțiunea tematică a culegerii lui Alecsandri, ca și intervenția poetului în textele culese, realizată cu „deplină bunăcredință” și nu cu intenția de falsificare. În termeni preciși, Maiorescu arată valoarea inițiativei lui Alecsandri, care „cu adîncul său instinct de poet național” a făcut din publicarea textelor folclorice un act de redeşeptare, pe plan intern și extern, a interesului pentru cultura autohtonă, devenită și izvor de inspirație pentru Eminescu, Coșbuc, Goga și model pentru „miile de școlari și studenți ai generației de astăzi”.

În partea a doua a studiului, Maiorescu apără literatura lui Goga, Slavici, Creangă, Popovici-Bănățeanul de atacurile lui Duiliu Zamfirescu, conchizînd că, după teoria sa expusă în *Poeți și critici*, rolul scriitorului în cultură este de a da „creațiunii proprii”, lăsînd operația criticii pe seama altora.

Acestea sînt datele biografiei umane și spirituale ale lui Titu Maiorescu.

Îl se mai poate, oare, potrivi propriul său aforism. „Arta vieții? Rezervă, discrețiune, cumpătare, în general negațiune și în rezumat abnegațiune”.



Ponderea pe care personalitatea lui Maiorescu a avut-o în fața contemporanilor se va menține constantă peste timp. Criticele sale au, astfel, semnificația unui adevărat program de atitudine, devenit simbol al unei întregi direcții de ideologie literară. Maiorescu este, la noi, primul critic cu sistem teoretic și practic definit și înfățișat ca atare, este criticul ce și-a legat numele de existența unei societăți culturale și a unei publicații apărute de-a lungul a mai multor decenii, ca și de promovarea unor mari scriitori. Desigur, și Heliade îl „descoperise” opiniei publice pe un Cîrlova, și Kogălniceanu sau Alecsandri conduseseră reviste literare, dar acțiunea lui Maiorescu este mai larg cuprinzătoare, la un alt nivel și cu o altă semnificație. Cît ceea ce privește „imaginea” sa în conștiința posterității, ea a fost, lucru firesc, sintetizată, prin distanțare, la cîteva coordonate dintre care două, credem noi, s-au constituit cel mai pregnant: există, pe de o parte, imaginea unui Maiorescu „clasic”, raționalist, adept al „adevărului” estetic aristotelic, dînd reguli și analize precise asupra fondului și a formei, iar, pe de altă parte, un Maiorescu apărător al autonomiei esteticului, al specificității artei în raport cu celelalte forme de conștiință socială. Continuată, direcția maioresciană a dus fie la o imagine îmbogățită cu noi contribuții (ca în cazul lui M. Dragomirescu sau E. Lovinescu), deci la elemente de progres intelectual, fie, dimpotrivă, la ceea ce s-a constituit ca sursă a celui mai direct dogmatism, formă a stagnării, prin absolutizarea unor teze ale mentorului junimist și reducerea sistemului lor de conexiuni cu conținutul ideologic ce le-a generat.

Încercînd o sumară retrospectivă a „imaginii” lui Maiorescu în cultura română, ne vom opri doar la cîteva momente, esențiale, dintre care cel dintîi, în ordine cronologică, este „profilul” trasat de G. Ibrăileanu, ideologul unei mișcări literare în polemică cu junimismul. El subliniază „natura pasionată”, de „luptător”, „olimpiană numai prin voință”, a lui Maiorescu, aflat în posesia unui „gust rafinat și sigur”, caracterizat printr-o „lipsă de comprehensiune largă”, cu toate, explicabilele — demonstrează Ibrăileanu — inadvertențe și omisiuni care, ele, au fost, la acea dată, „o condiție a forței lui”, în sensul că neaderența mentorului junimist la anume simptome și realități literare contemporane își avea rostul ei — legic, am spune



noi astăzi — în raport cu orientările precedente. „În luptă, comprehensiunea poate fi o stare de suflet inoportună. Și cu atât mai mult atunci când lupta este urgentă și are obiectivul formidabil, cum a fost lupta lui Maiorescu, în împrejurările cunoscute”, — explică Ibrăileanu, pentru ca, după ce trece în revistă „exagerările” maioresciene, să le justifice sub unghiul transpunerii în momentul istoric respectiv: „Dar ostracizarea sentimentului patriotic și social, teoria artei pentru artă și lipsa punctului de vedere istoric-literar, toată exagerarea și îngustimea asta, au fost utile atunci (subl. n. G. I.). Literatura vremii era pusă așa de mult în slujba politicii și așa de puțin artistică, încît și remediul trebuia exagerat. Trebuia, momentan, repudiat în totalitate ceea ce pînă atunci răpise literaturii caracterul ei autonom de artă. Și trebuia exagerată importanța formei, a « artei », într-o vreme în care forma era socotită ca lucru secundar, ori chiar cu totul nesocotită”<sup>66</sup>.

Situat, spune Ibrăileanu, „pe terenul negației”, Maiorescu a „atacat” unele aspecte ale literaturii române, cu „toată cruzimea neiertătoare a luptătorului care nu vede (subl. n. G. I.) motivele celuilalt”, făcînd astfel „un imens serviciu” culturii noastre, dar a și inaugurat, cu toate exagerările, o „direcție nouă”, spiritul contestatar fiind astfel dublat, chiar dacă în forme mai puțin concludente ca întindere, de spiritul afirmativ. „Formidabil în negațiune, el, Maiorescu, nu a creat decît foarte puțin, și anume în a doua fază a activității sale”. Ibrăileanu consideră că Maiorescu nu a cultivat o critică „interpretativă și psihologică”, ci una „didactică”, în sensul că observațiile analitice sînt făcute ca exemplificare a unor teorii mai generale, și aceasta deoarece criticul „a fost mai înainte de toate un profesor”. Exegezele critice maioresciene, toate, cu excepția celor cîtorva observații psihologice din articolul dedicat lui Eminescu sau din *Progresul adevărului și Din experiență*, nu rezistă, după Ibrăileanu, timpului, ele și-au „pierdut actualitatea” căci — observație generalizatoare — „critica literară nu poate trăi, nu poate înfrunta vremea, decît numai cînd este psihologică” (Observație devenită paradoxală a criticului ieșean, căci estetica lui Maiorescu, ca estetică a sentimentului, însemna, ea însăși, cum s-a mai remarcat, evoluția hegelianismului spre psihologism, iar în ceea ce privește valabilitatea criticii maioresciene timpul nu a estompat-o, ci, de cele mai multe ori, a confirmat-o).

Încheind evocarea lui Maiorescu, Ibrăileanu trasează liniile unui portret spiritual dominat de rațiune și deplină stăpînire de sine, caracterizat printr-o „minunată ierarhie sufletească”, ce se reflectă și în afară, în structura articolelor, dovedind o adevărată „artă a strategiei literare”. Stilul maiorescian este sugestiv caracterizat de Ibrăileanu: „Stilul acestui logician, stilul acestui aristocrat al gîndirii, stilul acestui om echilibrat este limpede, rece, casant, avar în cuvinte și de o eleganță sobră și oarecum căutată în virtușenia lui. Maiorescu este creator în stil. El este inițiatorul unui gen de stil în literatura noastră. El a creat la noi stilul ideilor. Și, poate, a rămas și pînă astăzi cel mai bun scriitor de idei al românilor”<sup>67</sup>.

În ansamblu, imaginea pe care Ibrăileanu ne-o oferă asupra lui Maiorescu se remarcă prin justetea spiritului critic ce o animă. Între cei doi ideologi literari distanța era uriașă. Orientat spre alte coordonate de cultură literară și estetică decît Maiorescu, admirator al lui Gherea, căruia, de altfel, îi și propusese directoratul *Vieții românești*, legat în chip fundamental de tradiția generației de la 1848, atît

<sup>66</sup> G. Ibrăileanu, *T. Maiorescu*, în *Note și impresii*, Iași 1920, p. 137–148 passim.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, p. 146–147.

în activitatea de critic cât și de îndrumător de revistă, cu un univers de receptare a fenomenului artistic altul decât al lui Maiorescu, Ibrăileanu vede în mentorul junimist un „mandarin” al culturii noastre, și aceasta datorită formației sale organizate „în anii lui de învățătură petrecuți din copilărie în străinătate, în mediul aristocratic în care a trăit în țară, în ideile conservatoare ale «Junimii»”. Ceea ce nu poate atenua, însă, „sentimentul de mândrie” față de existența „în zorile culturii noastre moderne” a unui „european desăvârșit” ca Maiorescu <sup>68</sup>.

Cel care, alături de Vianu, a făcut din prezentarea lui Maiorescu locul geometric al activității sale critice, a fost E. Lovinescu. Înainte de a publica monografiile dedicate vieții și operei maioresciene, Lovinescu le discută semnificația prezenței în contextul de ansamblu al ideologiei noastre literare în primul volum al *Istoriei literaturii române contemporane*, cu accent asupra raportului dintre orientarea junimistă și ceea ce s-a constituit, în primele decenii ale secolului al XX-lea, sub numele de semănătorism. Lovinescu subliniază, încă din primele rânduri ale capitolului, că activitatea lui Maiorescu, de o „remarcabilă unitate” pe tot cuprinsul evoluției sale, „s-a clătinat, după împrejurări, între amândouă atitudinile, când afirmând cu mai multă stăruință, ca și P. Carp, nevoia asimilării culturii străine, când stăruind asupra principiului național, ca punct de plecare al literaturii noastre. Sub oscilația aceasta numai de intensitate (subl. n., G. I.), atitudinea lui principală a rămas însă identică timp de o jumătate de veac” <sup>69</sup>.

Trecînd în revistă intervențiile lui Maiorescu de după 1900 (rapoartele academice și răspunsul dat lui Duiliu Zamfirescu), Lovinescu stabilește, atît de întemeiat, filiația între aceste ultime prezențe ale criticului în viața literară și ideile incluse în studiile publicate în anii de început și apogeu ai carierei sale, încercînd a determina, apoi, disociativ, profilul junimismului față de semănătorism: lorga, ideologul noii grupări, „prin confuzia eticului cu esteticul, n-a dat decît un rol funcțional esteticului, pe care Maiorescu îl disociase cu îngrijire ca pe o valoare autonomă”.

În 1940, Lovinescu termină monografia *T. Maiorescu*. După trei ani el publică *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică și Titu Maiorescu și contemporanii lui*. Acest serial de reconsiderare critică înseamnă, în epocă, mai mult decît o exegeză literară. În acei ani, „înțoarcerea” lui Maiorescu, sublinierea meritelor acestuia erau echivalente cu elogiul, prin figura criticului junimist, a principiilor raționalismului, al „luptei pentru adevăr” (considerată de Lovinescu „ideea forță” la Maiorescu), elogiul unei gîndiri clasice, iubitoare de armonie, elogiul esteticului, adică al apărării specificului artei — toate acestea echivalînd atunci cu tot atîtea deziderate ale intelectualilor români democrați ce asistau, mai ales după 1937, la dezlănțuirea obscurantismului, misticismului, la folosirea platformei artistice în scopuri naționalist-șovine.

În autobiografia publicată, cu pseudonimul Anonymus Notarius, în 1942, Lovinescu indică el însuși acestea: „Apariția lui Maiorescu poate fi considerată ca providențială pentru destinele literaturii române, și deși și-a tras izvoarele dintr-o înaltă cultură occidentală, încadrarea ei la datele noastre sufletești merită să fie privită ca miraculoasă. Poziția lui spirituală nu numai că a anticipat asupra epocii,

<sup>68</sup> Op. cit., p. 148.

<sup>69</sup> E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. I. *Evoluția ideologiei literare*, București 1926, p. 32–44 passim.

intrând în conflict cu toate misticismele firești, de altfel, unui popor tânăr minat de febra creșterii, dar poate fi considerată și azi ca o poziție anticipată asupra mentalității obștești a generației tinere zguduită de noi convulsii mistice”<sup>70</sup>. Cu doi ani înainte, în 1940, în *Revista Fundațiilor*, Pompiliu Constantinescu publicase articolul (menționat la începutul capitolului), cu titlul atît de semnificativ, *Titu Maiorescu față de noi*. Elogiind personalitatea lui Maiorescu, simbol al „spiritului estetic”, Pompiliu Constantinescu conchidea, cu aluzii destul de străvezii la situația istorică contemporană, astfel: „Pentru disciplina criticii literare, după o sută de ani de la nașterea lui și la aproape un sfert de veac de la moarte, Titu Maiorescu este încă o stea polară, care nu lasă să se rătăcească mințile în noaptea confuziei, și luminează încă valurile vrăjmașe, care pot duce la naufragiu, într-o cultură destul de tînără și bîntuită, din cînd în cînd, de cicloane amețitoare”.

Iată semnificația volumelor lui E. Lovinescu, resimțită ca atare și de contemporani — semnificație ce nu poate, desigur, acoperi în întregime și caracterul viziunii lovinesciene, pe alocuri de prelucrare necritică, în perspectiva noastră, a diferitelor valențe ale personalității maioresciene.

După ce publicase o serie de studii dedicate formației și profilului intelectual al criticului și esteticianului literar Maiorescu, în 1941, în *Arta prozatorilor români*, T. Vianu radiografiază datele caracteristice ale stilului acestuia, remarcîndu-i sobrietatea, excelenta implicare a procedeelelor retoricii clasice atît în structura textelor critice cît și a discursurilor, pregnanța formulărilor, concizia lapidară a expresiei, caracterul ei sentențios ce implica utilizarea fructuoasă a maximei, sentinței, aforismului, semnificația ironiei maioresciene („Rîsul lui Maiorescu era tăios, dar demn”).

După trei ani, în 1944, același Vianu va da, în *Istoria literaturii române moderne* (scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu) cea mai operantă, pentru istoria literară, imagine a lui Titu Maiorescu. Reunind, aici, concluzii ale studiilor sale mai vechi, adăugînd și noi puncte de vedere, Vianu face o substanțială retrospectivă a vieții și operei lui Maiorescu, „unul din oamenii cei mai luminați ai întregului secol în care se plămădiseră România modernă”, „figură de conducător spiritual” necesar epocii sale, fondator al criticismului, „moment de temperare clasică”, „caracter romanic”, atît prin „slaba lui aptitudine metafizică”, precum și prin „toată intensă dezvoltare pe care o dobîndește virtutea lui programatică, organizatoare, legiferantă”, scriitor care, „în domeniul său propriu”, „a supus graiul nostru” la un efort de adaptare față de idee, într-o manieră „cu nimic mai prejos de aceea a lui Mihai Eminescu”<sup>71</sup>.

O altă imagine dăduse, însă, despre Maiorescu, G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*. Cu excepționala sa capacitate de a reconsidera judecățile critice ale predecesorilor săi, Călinescu conchide că Maiorescu, personalitate văzută ca simbol al „Junimii” literare, a fost un „om cunoscut în lumini false”, pentru care formula „seninătății” este „simplistă”. Ca atare, adolescentul Maiorescu îi pare mai degrabă un „ambitios care ține să se înfrîneze și să se corecteze”, anunțînd o personalitate, „nicidecum” un geniu. Tînărul studios abandonează știința, „lăsîndu-se cu totul absorbit” de viață, citînd, apoi, mai puțin

<sup>70</sup> E. Lovinescu, Ed. „Vremea”, București 1942, p. 63.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, p. 209—210 *passim*.

și fără metodă, de unde „o elementaritate a spiritului”. Formula este, desigur, excesivă, dar dacă între Ibrăileanu și Maiorescu distanțele erau mai ales în plan ideologic, în cazul raportului Călinescu-Maiorescu divergența de opinii este însoțită și de o totală divergență temperamentală, cea dintre un asociativ paradoxal, tumultuos, pururea imaginativ, și analistul „la obiect”, clar, deductiv, concret. Călinescu respinge teoria maioresciană din *Poeți și critici*, amendează opinia defavorabilă a acestuia despre Wagner, ca și, mai ales, concepția lui despre poezie, considerînd că „Maiorescu e împămîntenitorul la noi a acelei false estetici dualiste după care frumosul operei de artă este derivat din frumusețea în sine a formei și a ideii”, iar părerea după care „metaforele și comparațiile, producînd imagini, sînt condiții ale frumosului poetic apare azi abuzivă”. Cu deosebire acest aspect al gîndirii maioresciene este reconsiderat de G. Călinescu, autor, din 1939, al unui *Curs de poezie*, conceput în cu totul alt registru de ideologie estetică și argumentînd funcția poeziei de care o altă lume, cu alte finalități, legi, perspective decît cea reală, „adevărată”. Pentru Călinescu, ca reprezentant „la acea dată, al esteticii moderne, conformitatea poeziei cu viața se constituie după alte principii decît cele ale mimesis-ului clasic. La fel și dificila problemă a comunicării artistice este pusă în termeni noi, căci, argumentează autorul *Cursului de poezie* și al *Principiilor de estetică*, postulatul maiorescian ca poezia „să fie înțeleasă” l-a dus pe acesta și pe urmașii săi la cultivarea poeziei mărunte „de sentiment” și la (astăzi paradoxala) nereceptare a unui Macedonski sau la ignorarea unui Baudelaire care, ei, la 1860—1880, semnificau, în fond, în literatura română și europeană, „direcția nouă”.

Urmînd, peste ani, pe Ibrăileanu, dar cu altă argumentare, Călinescu vede în Maiorescu un „critic de analiză, de creație”, articolele sale pîrîndu-i „total insuficiente”, afirmație evident abuzivă dacă am evoca fie și numai studiile despre Eminescu, Caragiale, Sadoveanu. Cu mai multă căldură subliniază, însă, Călinescu excelențele calității de orator și polemist ale criticului, materializate în pagini de „savuroasă subtilitate”, adevărată plăcere intelectuală pentru cititorul „rafinat”. Maiorescu nu este un clasic, satisfăcut de armonia lumii sale, ci un gînditor de o „mizantropie tristă, glacială”, care dă „o ritmică fatală paginilor sale”. Maiorescu nu este un optimist, ce-și vede realizate intențiile, ci chiar „cele mai neînsemnate dizertații” ale sale „au voga tristețe a unei munci datorate dar deocamdată menite să cadă în deșert”<sup>72</sup>.

Un ultim exeget de seamă al direcției maioresciene este, în perioada interbelică, Vladimir Streinu, ce reunește în capitolul dedicat lui Maiorescu din volumul *Clasicii noștri*<sup>73</sup> studii precum *Titu Maiorescu în 1859*, *Titu Maiorescu-intim*, *Maiorescu și rolul criticii*, *Criticul literar*, *Criticul exemplar* sau *Titu Maiorescu și E. Poë*, în care Maiorescu e văzut ca un „magistrat” al literelor românești, omul de gust și „dreapta judecată”, deci, „criticul exemplar”.

După cel de-al doilea război mondial, receptarea lui Maiorescu, ca a atîtor alți scriitori și ideologi din trecut, înregistrează o curbă sinuoasă de-a lungul căreia un prim moment este acela al respingerii „în bloc” a activității acestora, considerată global, sub specia reacționarismului. O asemenea etapă de dogmatism în reeva-

<sup>72</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 343—365 passim.

<sup>73</sup> Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, București, 1969, p. 37—104.

luarea critică a moștenirii noastre culturale este, însă, urmată de o alta în care se inițiază, în spiritul constructiv al ideologiei marxiste. reconsiderarea contribuțiilor esențiale din istoria artei și științei românești, prin sublinierea deopotrivă a părților valoroase, durabile peste timp, dar și a limitelor acestora.

În cazul lui Maiorescu, problema se pune în date specifice, la fel ca și în cazul lui Eminescu sau Blaga, toți intelectuali care au unit activitatea pur literară sau critică cu cea socială și filosofică. O primă operație va consta, deci, în depistarea fenomenelor caracteristice pentru fiecare din vocațiile acestor personalități ale culturii noastre, în numirea, în termeni cât mai preciși și nuanțați, a raporturilor dintre diferitele sectoare în care s-au exercitat, raporturi de determinare sau interdeterminare, dar și de coexistență în domenii paralele, fără vreo formă de influențare directă. Mai exact: în ce termeni trebuia, deci, valorificat politicianul care ținușe ani de-a rîndul acele *Discursuri parlamentare*, în raport cu istoricul și criticul literar care alcătuisese prima ediție eminesciană? Există doi Maiorescu, cu sfere ideatice netangente, chiar antinomice?

Cum se întâmplă adesea, după perioada de „reflux”, de contestare integrală și, ca atare, neștiințifică, a unei personalități culturale sau a unui curent literar, conștiința opiniei publice înregistrează perioade de „flux”, de acceptare integrală, poziție de asemenea neștiințifică, a celor negați anterior. La fel și în cazul de față. Începînd cu anii 1960, se simte din nou nevoia „întoarcerii” la Maiorescu, autoritate critică exemplară, promotor consecvent al valorilor autentice din domeniul autonom ca formă de constituire și existență a esteticului. Un critic ca Liviu Rusu are, astfel, meritul de a redeschide „problema Maiorescu”, argumentînd, în studiul publicat în „*Viața românească*”<sup>74</sup>, valabilitatea contribuției acestuia în cultura română, dar observațiile sale, pertinente și întemeiate, coexistă cu aprecieri insolite, ca aceea apropiere stabilită între mentorul junimismului și... Engels (pe temeiul descendenței lor hegeliene comune).

Etape negării și acceptării apologetice este, în succesiunea internă a dinamicii culturii, urmată de o alta, în care critica literară încearcă o lărgire și nuanțare a capacității de receptare, o îmbogățire problematică dar, mai ales, de argumentație. Reflex mai mult sau mai puțin direct la o poziție ca aceea a lui Liviu Rusu, apar cîteva studii aparținînd lui Tudor Vianu<sup>75</sup> sau Paul Cornea<sup>76</sup> Paul Georgescu<sup>77</sup>, dintre care, cel al lui Tudor Vianu, intitulat, de altfel, atît de semnificativ, *Înțelegerea lui Maiorescu*, e și cel mai concludent ca valabilitate a viziunii. Analizînd critic aspectele fundamentale din activitatea lui Maiorescu, Vianu sintetizează, didactic, în 10 puncte, caracterele ei pozitive, conchizînd: „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 puțință a scrie istoria literaturii și a culturii românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea fără a ține seama de contribuția lui (subl. T. V.). Influența lui Maiorescu a lucrat în sensul temeiniciei; a descurajat mediocritatea și a făcut imposibilă farsa culturală. Reputațiile dărîmate de el nu s-au mai putut reface. Admirăm și astăzi verbal lui critic, sobru și incisiv, demnitatea lui polemică, de la care nu s-a abătut niciodată, prin evitarea oricărui atac personal, prin menținerea în sin-

<sup>74</sup> Liviu Rusu, *Însemnări despre Titu Maiorescu*, în *Viața românească*, nr. 5, 1963, p. 64–88.

<sup>75</sup> T. Vianu, *Înțelegerea lui Maiorescu*, în *Viața românească*, 1963, nr. 8, p. 52–59.

<sup>76</sup> Paul Cornea, *Titu Maiorescu și pașoptismul*, în *Viața românească*, 1963, nr. 9, p. 103–120.

<sup>77</sup> Paul Georgescu, *Titu Maiorescu-critic literar*, în *Viața românească*, 1963, nr. 12, p. 101–146.

gurul plan al ideilor. Acțiunea criticii culturale a lui Maiorescu a fost salubră. Mi se pare de netăgăduit 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*" (subl. T. V.).

Reintrat în optica ideologiei critice a zilelor noastre, Maiorescu a fost și reeditat, primele ediții (și aceea din 1967, din care cităm textele de-a lungul capitolului nostru) fiind prefațate de Paul Georgescu, care analizează estetica maioresciană, conexiunea ideilor ce țin de direcția clasică, romantică sau realistă a gândirii sale, semnificația diferitelor studii critice și a prezenței de ansamblu a mentorului junimist în epoca sa și în cultura noastră.

În sfârșit, prin *Contradicția lui Maiorescu*<sup>78</sup>, Nicolae Manolescu abordează într-un efervescent și mult discutat eseu critic direcția *constructivă*, *fondatoare* a spiritului maiorescian, în raport cu cea *negatoare*, după cum și locul lui Maiorescu în tradiția culturală românească.



Ca toate problemele centrale ale unei culturi naționale, și momentul Titu Maiorescu este unul dintre acele momente „deschise”, îndemnând continuu la reflecție și interpretare. Parcurgerea integrală a textelor, ca și, mai ales, plasarea lor în contextul real de gândire contemporană, ca și în semnificația reflexului lor peste timp, este — credem noi — actul necesar pe care fiecare generație de intelectuali trebuie s-o facă. Judecățile nu pot fi, prin firea lucrurilor, definitive.

Așa cum am marcat în retrospectiva biobiografică din acest capitol, Maiorescu a parcurs câteva „etape”, pe care nu le concepem ca praguri cronologice absolute, ci ca imagini legic reunite ale unei evoluții ideologice multiplu evocatoare, centru de interferențe a atîtor idei mai vechi sau contemporane, perspectivă deschisă asupra culturii române, în faza ei modernă. Maiorescu a reunit acțiunea de afirmare și negare pe coordonatele aceleiași viziuni, mișcarea dialectică fiind, însă, mai puțin caracteristică gândirii sale, cît slujindu-ne nouă, astăzi, ca principiu ordonator al acestuia. Maiorescu are vocație de *arhitect* ce înalță edificii și imprimă un stil culturii naționale. De aici, atenția acordată *analizei* „pieselor” pe care urmează a le asambla într-un tot caracteristic, de aici funcția *selecției*, deci aprobării sau respingerii unor idei, momente literare, scriitori. Observația penetrantă asupra problemelor limbii, literaturii, folcloristicii secolului al XIX-lea îl duce pe Maiorescu atît la respingerea unei *direcții* cît și la promovarea *alteia*, etape ce se orînduiesc într-o dinamică dialectică pe dimensiunea carierei criticului în care nu hiatusurile ci continuitatea, consecvența pledoariilor, mereu și mereu argumentate cu noi exemple din diverse sfere ideologice, se relevă cu fiecare intervenție a sa.

Titu Maiorescu face, de asemenea, relația istoricește necesară între preocupările predecesorilor săi și ale urmașilor, dezbătînd atît aspecte ce făcuseră obiectul lucrărilor lui Heliade sau Alecu Russo, dar și teorii pe care le vor dezvolta gînditorii secolului din care criticul nu a apucat a trăi nici două decenii. Vocația sa de „luptător” (manifestare nu atît temperamentală, cît ideologică), ce ridică la rang de *dezbateri* idei și direcții ale climatului literar, este completată de cea a estetului ce promova autonomia artei, izolarea acesteia din determinările extra-

estetice. Natura duală a personalității lui Maiorescu a fost, astfel, receptată cel mai adesea prin reconsiderarea uneia sau alteia dintre coordonatele sale de gândire și acțiune deși, firesc, imaginea este complexă, de o ambivalență necesară.

Forța lui Maiorescu în cultura noastră de după 1865 pînă azi stă în capacitatea de propagare a cîtorva idei, bine materializate în formule plastice, în perpetua sa adeziune la arta autentică, prin accentuarea primatului criteriilor axiologice, deci refuzul mediocrității și imposturii.

Critic și teoretician literar, profesor de logică și filosofie, om politic, orator de mare prestigiu, istoric, memorialist, moralist, prozator și polemist remarcabil, Titu Maiorescu este — în lumina contrastelor furnizate de întreaga sa activitate, de complexa sa personalitate — unul din vîrfurile culturii românești moderne. Așa cum, dintre contemporani, s-a afirmat un Eminescu, iar, dintre urmași, un Călinescu.

## BIBLIOGRAFIE (SELECTIVĂ)

- I. **V o l u m e :** *Einiges philosophisches in gemeinfasslicher Form* (Considerații filozofice pe înțelesul tuturor), Berlin, 1861 ; *Despre scrierea limbei române*, Iași, 1866 ; ed. a II-a, București, 1873 ; *Poesia rumână. Cercetare critică... urmată de o alegere de poezii*, Iași, 1867 ; *Contra școlii Barnușiu*, Iași, 1868 ; *Critice*, București, 1874 ; *Logica*, partea I, „Logica elementară”, București, 1876 ; ed. a II-a, București, 1887 ; *Critice* (1867—1892), ediție nouă și sporită, 3 vol., București, vol. I și II, 1892, vol. III., 1893 ; *Discursuri parlamentare cu privire asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, 5 volume, București, vol. I—II, 1897, vol. III, 1899, vol. IV, 1904, vol. V, 1915 ; *Critice*, ediție completă, 3 volume, București, 1908 ; *Critice*, 3 volume, București, 1915 ; *Istoria contemporană a României* (1886—1900), București, 1925 ; *Însemnări zilnice*, publicate cu o introducere, note, facsimile și portrete de I. Rădulescu-Pogoneanu, 3 volume, București, vol. I (1855—1880), 1937, vol. II (1881—1886), 1940, și vol. III, (1887—1891), 1943 ; *Gedichte* (Poezii) (1855—1878), editate cu un cuvînt înainte de I. E. Toroușiu, București, 1940. Dintre edițiile de *Critice* apărute în ultimii ani cea mai cuprinzătoare (folosită și de noi în redactarea capitolului de față) este *Critice*, 2 volume (prefață de Paul Georgescu, text stabilit, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu), București, 1967. (Pentru întreaga bibliografie maioreșciană, pînă la 1967 inclusiv, a se consulta vol. II al acestei ediții, p. 542—570).
- II. **P r e f e ț e ș i e d i ț i i :** *Poesii* de Mihail Eminescu, București, 1884, cu o prefață de Titu Maiorescu. Pînă în 1913 vor mai apărea încă opt ediții de poezii eminesciene îngrijite de Maiorescu ; *Teatrul* de I. L. Caragiale, București, 1889, cu o prefață de Titu Maiorescu.
- III. **T r a d u c e r i :** Arthur Schopenhauer, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, traducere de Titu Maiorescu, București, 1891 ; Henrik Ibsen, *Copilul Eyolf*, traducere de T[itu] M[aioreșcu], București, 1895 ; Alarcon, Bret-Harte, Mark Twain, *Nuvele și schițe*, traducție de T. Maiorescu și Livia Maiorescu, București, 1902.

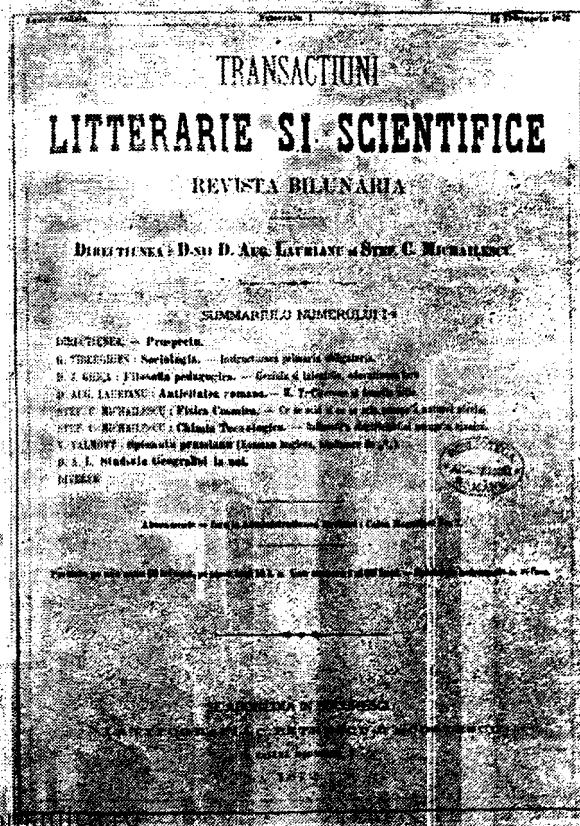
Gh. Panu, *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, 2 volume, București, 1908—1910 ; G. Ibrăileanu, *Evoluția spiritului critic — Locul „Junimii” în această evoluție*, în *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909 ; G. Ibrăileanu, *Titu Maiorescu*, în *Note și impresii*, Iași, 1920, p. 137—148; Iacob Negruzzi, *Amintiri din „Junimea”*, Iași, 1921 ; Soveja (S. Mehedintzi), *Titu Maiorescu*, București, 1925 ; I. Petrovici, *Titu Maiorescu 1840—1917*, București 1931 ; I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, I „Junimea”, București, 1931 (volum semnat alături de Gh. Cardaș) ; vol. III, „Junimea”, București, 1932 ; vol. V. „Junimea”, București, 1934 ; vol. VI, „Junimea”, București, 1938 ; vol. IX, „Junimea”, București, 1940 ; Tudor Vianu, *Trei critici literari (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu)*, București, 1931 ; N. Iorga, *Oameni cari au fost*, București, 1935, vol. II, p. 277—280 (T. Maiorescu), *Emanoil Bucuța. Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, București, 1937 ; Mircea Florian, *Începuturile filosofice ale lui T. Maiorescu*, în *Convorbiri literare*, număr jubiliar, LIX, 1—5 ianuarie—aprilie, 1937, p. 99—105 (În același număr și alte referințe bibliografice utile) ; Octav Botez, *Titu Maiorescu și locul lui în cultura românească*, Iași, 1940 ; Pompiliu Constantinescu, *Titu Maiorescu față de noi*, studiu apărut în *R.F.R.*, VII, 3, 1940, p. 584—607, reluat în *Eseuri critice*, București, 1947, p. 4—45 ; E. Lovinescu, *I. Maiorescu*, 2 volume, București, 1940 ; I. Petrovici, *Titu Maiorescu*, București, 1940 ; G. Călinescu, „Junimea”. *Momentul 1870. Titu Maiorescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1941, p. 343—365; Tudor Vianu, *Prozatorii „Junimei”*. 1. *Titu Maiorescu*, în *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 92—101 ; E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, 1943 ; E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, București, 1943 ; Vladimir Streinu, *Titu Maiorescu*, în *Clasicii noștri*, București, 1943 ; Tudor Vianu, *Titu Maiorescu*, în *Istoria literaturii române moderne*, București, 1944, scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, *Istorie în care Vianu redactează capitolul Junimea*, p. 157—236 ; Paul Cornea, *Titu Maiorescu și pașoptismul, Viața Românească*, 9, 1963, p. 103—120, reluat în volumul *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1966, p. 325—368 ; Z. Ornea, *Junimismul*, București, 1966 ; Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, București, 1970 ; Domnica Filimon, *Titu Maiorescu inedit*, în *Secolul 20*, nr. 12 (120), 1970, București, p. 23—35.



## ADVERSARI „JUNIMII“

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. O rezistență interesînd ordinea de fapte pe care o înfățișăm aci este de semnalat abia cu publicația periodică *Transacțiuni 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 limbei 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 latiniștilor, ceea ce atrage critica lui S. G. Virgolicu 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 naturii, spiritului și umanității, vor forma conținutul acestei reviste enciclopedice”. Publicația dorește să se abată din drumul politicii, prea vie în preocupările contemporanilor, și zadarnică, atîta vreme cît știința n-o călăuzește. Linia de con-

Pagină de titlu.





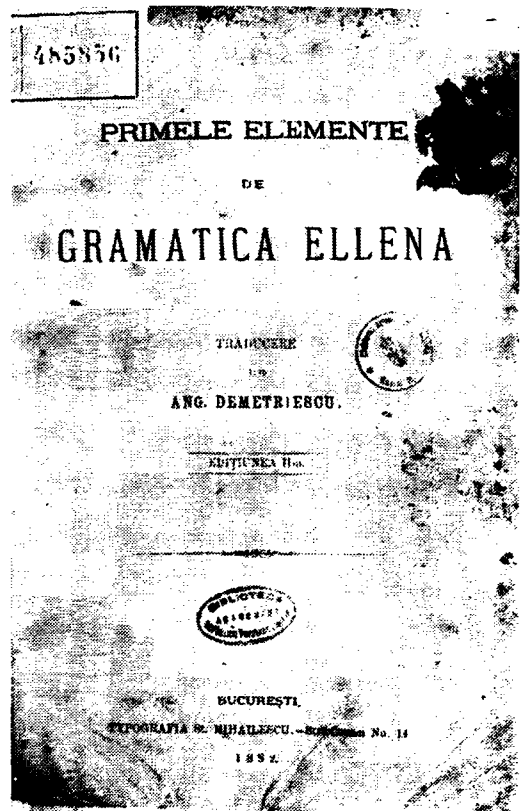
Anghel Demetrescu. Portret de maturitate.

ducere a revistei o imprimă așadar Șt. Michăilescu. D. Laurian reprezintă mai de grabă, 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. „Prin originile mele, declară el, aparținînd universității române și franceze, universități la care am învățat să asociez la cultul rațional al trecutului aspirațiunile și exigențele legitime ale timpurilor moderne, să pun Rațiunea în locul prejudecăților, 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 obiectul de predilecțiune al filozofiei platonice, nu mai sînt 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 observațiunii 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, întrebuițate 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 dintîi. De la lași pătrunde din ce în ce mai mult, în sferile 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 cît privește conținutul noii învăță-

485876

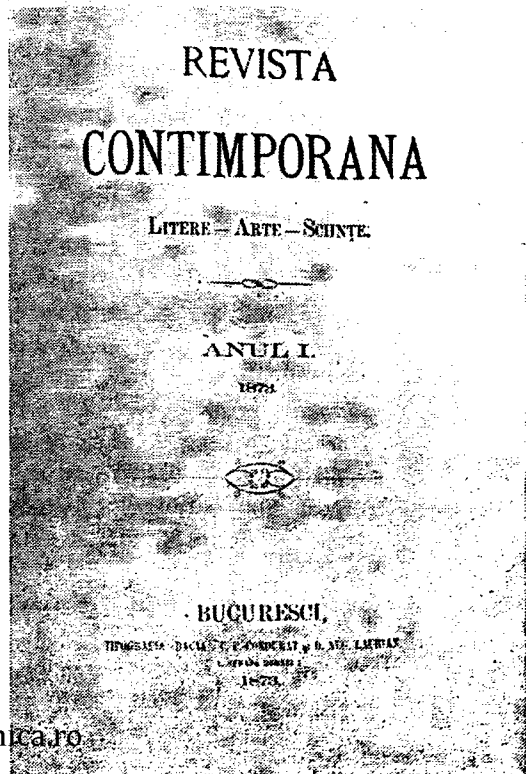
turi. Mai târziu, ca și prietenul său Laurian, el se apropie totuși de Maiorescu și când acesta îl face atent asupra memoriului lui Dubois-Reymond, *Despre limitele cunoașterii naturii* (apărut în traducerea criticului în *Conv. lit.*, 1891), Michăilescu folosește prilejul pentru o nouă precizare a ideilor sale. Dubois-Reymond arătase că fenomenele spirituale cad înafară de legea cauzalității, ceea ce răpește în legătură cu el orice speranță a științei de a le putea cunoaște: *ignorabimus!* Împotriva acestei afirmații compune Șt. Michăilescu volumul său *Introducere la psiho-fizică*, 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 *Causalitatea mecanică și fenomenele psihice* (*Conv. lit.*, 1893) și-și 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 Demetrescu 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 turmentată a vechiului prieten.

*Transacțiunile literare și științifice* au jucat un rol în direcția difuzării culturii științifice, articolele lui Șt. 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 Grăde, Al. Macedonski, prin drama istorică *Rhea Sylvia* a institutorului bucureștean N. Scurtescu și prin traducerea din poezii francezi 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



Pagina de titlu.

Pagină de titlu.



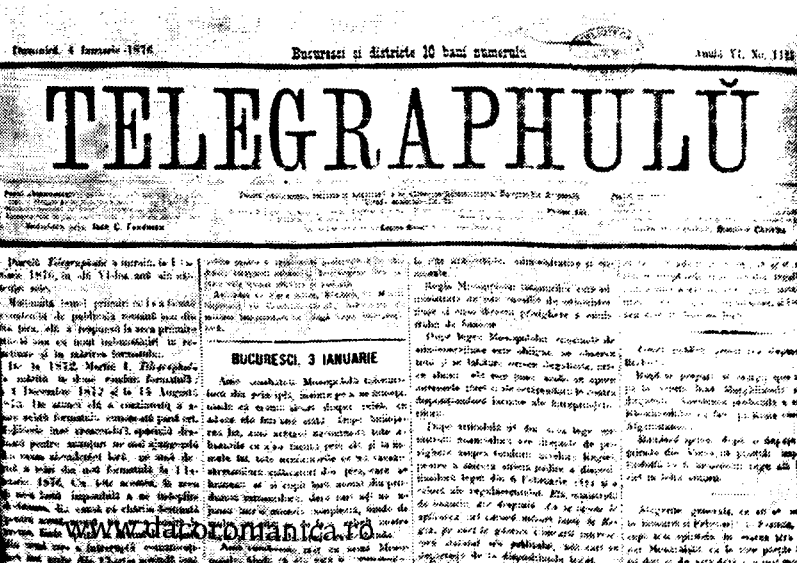
*Columna lui Traian* a lui Hasdeu și ca folclorist în marea culegere care i-a făcut cunoscut numele. În 1873 *Transacțiunile* fuzionează cu *Revista contemporană*, 1873—1876, unde spiritus rector este moldoveanul Vasile Alexandrescu-Urechia (1834—1901), profesor al Universității din București, mai târziu 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 întrebă dacă în adevăr n-a existat nimic bun în țara noastră. „Și ne repețirăm 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 hohotul 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 *Transacțiunilor*, sporiți pentru partea științifică cu Dr. C. Istrati, care dovedește necesitatea cremațiunii morților, și pentru partea istorică cu contribuții de ale d-ctorului 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. Aceștia 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. 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*. Poeții 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 ftiziei menite în curînd să-lucidă; Ciru Oeconomu (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 delegeă gruparea sarcina de a ridiculiza „Junimea” într-o improvizație dramatică *Muza de la Borta* rece, 1874, revistă teatrală cum epoca cunoscuse mai multe, scrise 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, Naum este Năut etc., și al cărei umor pare astăzi atît de răs-

Pagină cu frontispiciu.



flat, 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 nemîngiate, cînd nu oftează cu banalitate pentru iubita lui, totul într-un idiom italianizant, după modelul lui Eliade, cu *alegrețe, turment, stelă, immortale, displăceri, 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 *Crișenii noștri*. Prin intervenția lui Alecsandri, duelul *Revistei contemporane* cu *Convorbirile* încetează, P. Grădișteanu renunțînd 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, căutîndu-și aci o tribună. Hasdeu supune activitatea *Convorbirilor* la o aspră cenzură (după cum o făcuse și mai înainte în *Lumina*, 1863 și *Aghiuză*, 1863, dintr-o pornire care nu se va istovi nici mai tîrziu). Pogor și Bodnărescu, Negruzzi, Xenopol și Florentin, adică personalități de forma-turi și merite deosebite, sînt criticați laolaltă și cu aceeași asprime. În ce-l privește



Pagină cu frontispiciu.

AR. DENSUȘIANU

# NEGRIAD'A

EPOPEIA NAȚIONALĂ

—X—

(PARTEA ANTAIA ÎN ȘESE CANTURI)



BUCUREȘCI

TEPOGRAFIA CURȚII SUVERANĂRII F. GĂLĂ  
12 PARADULUI ROMÂNULUI 27  
1871

Pagină de titlu.

REVISTA NOUĂ

ANUL I — 1888.

B. P. HASDEU

REDACȚIE

Barbu Sial de la Vrâncă, Al. Vădina,  
Victor Bilcurescu, D. D. Racoviță, G. Ionescu,  
Gion, I. Banu, Th. Speranță



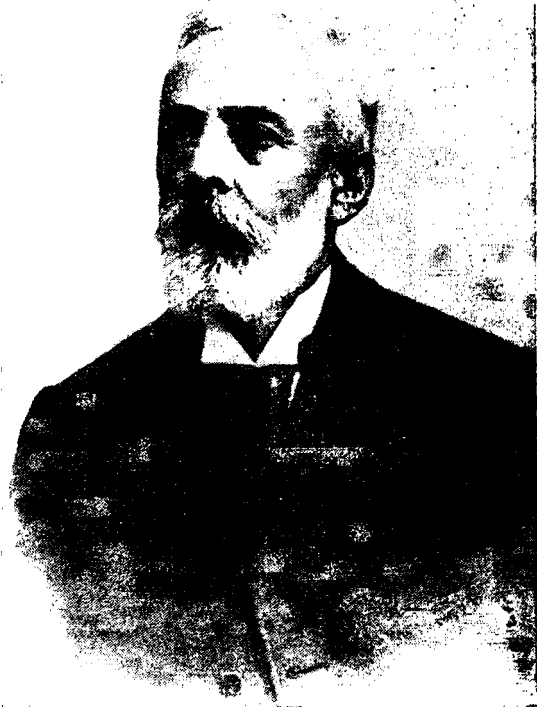
1888

Tipografia „Revista” din Iași

Pagină de titlu.

pe Maiorescu, atacurile devin cu totul necumpănite când criticul alegîndu-se, în 1871, deputat al colegiului al III-lea la Severin și Argeș, Hasdeu repetă învinuirile cunoscute din atîtea 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. 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 tîrziu, în 1876, Hasdeu expediază *Convorbirilor* o nouă elucubrație: *La noi e putred mărul*, sub iscălitura P. A. Călescu, al cărui acrostih 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 fraza sa izbutită: „Așa dară, neseriozitatea *Convorbirilor* fiind legalmente constatată prin propria lor mărturie, mă grăbesc a primi sarcina de a dirige 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



Aron Densusianu. Portret de maturitate.

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* (*Schițe 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 îndrjit al lui Maiorescu și al grupului junimist este Aron Densusianu (1837—1900), reprezentant al vechiului Ardeal latinist, profesor al Universității din Iași, poet încercîndu-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 din *Valea vieții*, 1892 și *Hore oțelite*, 1892, producții care n-au aflat nici-





Simion Bărnuțiu.



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.

Dintre organele și personalitățile adverse „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.

Eminovicenii erau țărani români cu vechime în satul Călinești din jud. Suceava. Îi întâlnim acolo din întâiele decenii ale veacului XVIII. Căpătînd slobozenie, intrară în tagma răzășească, ceea ce e un fel de noblețe. Insinuările că Eminescu n-ar fi român sînt de domeniul himericului și se explică prin aceea că poetul se indignase împotriva scursurilor străine : „bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subțire”. Rînd pe rînd Eminescu a fost turc, albanez, persan, suedez, rus, bulgar, sîrb, rutean, polon, armean. Unui calomniator el îi răspunde cu aceste cuvinte perfect întărite de documente : „... eu nu mă supăr deloc de modul cum se reflectă persoana mea în ochii d-tale, căci de la așa oglindă nici nu mă pot aștepta la alt reflex. Dar acest reflex nu schimbă deloc realitatea, el nu mă oprește de a fi dintr-o familie nu numai română, ci și nobilă neam de neamul ei — să nu vă fie cu supărare — încît vă asigur că între strămoșii din țara de sus a Moldovei, de cari nu mi-e rușine să vorbesc, s-o fi aflînd poate țărani liberi . . . . Tatăl, Gheorghe Eminovici, băiat de cîntăreț de strană, învață ceva carte în Suceava. Vorbea și scria nemțește. Boierul velit Balș îl aduse scriitor la moșia sa din Dumbrăveni, unde-l și găsim în 1839 în vîrstă de 27 ani. În 1840 se însură cu Ralu, fata stolnicului Jurașcu din Joldești, primind zestre în pămînt și în bani. În 1841 Balș îi capătă de la Mihai Vodă Sturza decretul de căminar. Era acum boier. Prin 1849—1850, după nașterea celui de-al șaselea copil, cumpără jumătate din moșia Ipotești, unde își făcu casă și acareturi. Aci sau în Botoșanii apropiați se născu, la 15 ianuarie 1850, Mihai Eminescu. În totul Eminovici avu 11 copii : Șerban (\*1841), Niculae (\*1843), Iorgu (\*c. 1844), Ruxandra (\*1845), Ilie (\*1846), Maria (\*c. 1848), Mihai (\*1850), Aglae (\*7 mai 1852 — † 30 iulie 1900 : trecută la catolicism în 1890 spre a se căsători cu ofițerul austriac Gareiss v. Döllitzsturm), Harieta (\*c. 1854), Matei (\*1856), Vasile. Trei din ei, Ruxandra, Maria, Vasile, muriră de timpuriu, ceilalți jucară oarecare rol în existența poetului, îndeosebi Henrieta. Șerban (care ar fi fost și el „Katholischer Religion”) muri la Berlin de tuberculoză, cu fenomene de alienație (la 30 noiembrie 1874 în spitalul Charité). Studiase medicina. Niculae, „Neculai cel prost”, se sinucisese din cauza unei boale, Iorgu, militar, posac la fire („Cînd rîdea, se schimba vremea”), muri tînăr, Ilie, elev al școalei de medicină a lui Davila, de asemenea, Henrieta era paralică și sfîrși cu semne de tuberculoză. Gh. Eminovici nu făcu fericiri pe copiii săi, deși avea bune intenții și-i trimitea la carte în străinătate. Nutrea idei pozitive și era autoritar după moda veche. Mihai va iubi mai mult pe mamă, femeie blîndă și miloasă.



Casa copilăriei lui Mihai Eminescu din Ipotești. Botoșani.

Poetul crescuse aproape țărănește la Ipotești, sat sărăcăcios, așezat într-o vale închisă de dealuri odată împădurite. Casa lui Eminovici era gospodărească, pridvor larg cu trepte, odăi cu privire liberă în jur împrejur, șoproane, hambare, livadă, tei imenși. Frații mai mari ai poetului umblau călare pe moșie, el se cufunda în vreun bordei la o babă, ori la stână, cutreierînd pădurile cu o carte în mînă și doi-trei covrigi, dormea pe malul apelor :

„Fiind băiet, păduri cutreeram  
Și mă culcam ades lîngă izvor,  
Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam  
S-aud cum apa sună-ncetișor ;  
Un freamăt lin trecea din ram în ram  
Și un miros venea adormitor ;  
Astfel ades eu nopți întregi am mas,  
Blînd îngînat de-al valurilor glas”.

Cu frații se scaldă în baltă, și în insula din mijlocul ei citeau pe Robinson. Se războiau cu broaștele, făceau marșuri pe șura de paie. Avu și o dragoste juvenilă, cînd fu mai mare, o iubită cu ochi „mari” și „părul negru'n coade”, care muri tînără, ca Silvia lui Leopardi. Începînd cu clasa a III-a primară, Eminescu își făcu învățătura la Cernăuți, întîi la National-Hauptschule, de unde ieși la sfîrșitul anului școlar 1859/1860 absolvent, clasificat al 5-lea între 82 școlari. În toamna 1860 e înscris la K. K. Ober-Gymnasium, cutie lungă, un fel de ospiciu mohorît, pe unde trecură și frații săi mai mari, Șerban, Niculae, Iorgu (Gheorghe) și Ilie. Eminovici îl puse „în cost” în timpul claselor primare la Aron Pumnul, se pare, apoi la un birjar rutean, Țirțec, unde era un adevărat infern de copii în gazdă. Tovarășii speriau pe Eminescu făcînd pe stafiile, Țirțec le dădea de mîncare mai mult porumb fiert în lapte, încît micii pensionari, înfomețați, furau mere. Eminescu rămase cu obișnuința de a mîncă mere cu lăcomie. Între profesorii români, în afară de „popa”



Biserica veche din Ipotești, cu mormintele părinților lui M. Eminescu (Ctitoria căminarului Gh. Eminovici).

Veniamin Iliuț, care „pîrlea”, se remarcă Aron Pumnul. Era un mare patriot, care înlesnea copiilor citirea de cărți românești și se purta prietenos cu „studenții”, cu care bătea chiar mingea. Eminescu îl iubi în chip deosebit, îi devoră *Lepturariul* cu toate ciudățeniile lui. În genere, școala cernăuțeană nu-i plăcea lui Eminescu, și se presupune că ar fi încercat să fugă chiar din clasele primare. Clasa I gimnazială merse binișor, a II-a rău, și „tîlharul” fugi iarăși. Eminovici puse de-l legă cobză și-l întoarse la școală. Rămînînd repetent, Eminescu frecventează în 1862/1863 tot clasa a II-a, stînd în gazdă la un franțuz bețiv, Victor Blanchin. Dar după vacanța Paștilor 1863 nu mai apare prin cataloage. Poetul devine „privatist”. Legenda spune că mergînd la Cernăuți pentru pregătirea în particular, în primăvara lui 1864, Eminescu se luă după trupa Tardini-Vlădicescu, care dădea reprezentații acolo pentru întîia oară. Că a făcut parte din această trupă rezultă din afecția colegială pe care i-o păstrară directorii companiei. Sînt știri că poetul ar fi obținut certificat de clasa a III-a de la gimnaziul catolic din Sibiu, oraș în care se afla atunci ca student jurist fratele său Nicolae. Trupa plecă la Brașov. În octombrie 1864 Eminescu intră ca practicant la Tribunalul din Botoșani, stînd acolo pînă în martie 1865, cînd se rezezi la Cernăuți spre „a urma studiile colegiale”. Acolo venise iarăși trupa Tardini, și din nou legenda spune că Eminescu s-a luat după ea. În 1865, oricum, poetul se afla printre străini, „în străinătate”. Dacă era cu actorii, Fani Tardini juca în iunie la Brașov (specializată în V. Hugo : *Maria-Tudor, Angelo Malipieri*). În toamna 1865 Eminescu reapărea pe ulițele Cernăuțului. Acum ședea în casa lui Aron Pumnul, care era rău bolnav și c-o „muiere” rea ce-i scurtase zilele și-l ținuse ca pe „Pegas în jug”. Era bibliotecar. În epoca aceasta trimise versuri la *Familia* lui Iosif Vulcan, care îl prezentă cu laude în nr. din 25 febr./9 martie 1866, schimbîndu-i numele în Eminescu din acela de Eminovici. Pumnul murise în ianuarie, spre jalea poetului,

care îi dedică o poezie. În vară Eminescu părăsi Cernăuții. O luă pe jos, cu un băț în mână și un straiț de-a umăr, spre Ardeal, coborînd probabil pe valea Dornei, se lăsă pe apa Mureșului pînă la Tg.-Mureșului. Acolo doi seminariști, Ion Cotta și Teodor Cojocariu, îmbrăcați în straie naționale, îl luară în trăsură spre Blaj, fiindcă poetul voia să vadă locul „unde a răsărit soarele românismului”. Cu un carnețel în mână, Eminescu își făcea însemnări. „Domnilor — zicea el — eu sînt poet și vreau să-mi adun material”. Înainte de a sosi la Blaj, așa cum făcuse Asachi la Roma, poetul se ridică în trăsură în vîrfurile Hulei și mișcînd pălăria zise : „Te salut din inimă Romanică. Îți mulțumesc, Dumnezeu, că m-ai ajutat s-o pot vedea”. La Blaj o duse greu, neavînd de nici unele, suportînd totul cu robustețe. Se culca îmbrăcat prin fîn, se pieptăna cu degetele, se spăla cu un strop de apă, se sătura cu mere. leșea la cîmp să citească și se scâldea ceasuri întregi în Tîrnava, lîngă moară, din jos de roată. Eminescu venise să mai cîștige o clasă, dar se spune că d-l profesor Olimpiu Blăjan îl respinse la examenul de l. greacă. Dormitul prin grajduri, pe lîngă lacul Chereteu, pe sub strașina mănăstirii, mîncarea de căpătat de pe la seminar îl destrămară și-l slăbiră. În august 1866 merse la Alba-Iulia, la adunarea „Asociațiunii”, dormind pe o rogojină într-o crîsmă. Se abătă și pe la Bucurdea-Grînoasă, satul de obîrșie al lui Maiorescu. Răzbit de mizerie, veni la Sibiu, unde N. Densușianu constată că „curgeau zdrențele de pe el” : „abia se mai vedea pe la gît un mic rest de cămașă neagră, iar pieptul de sus pînă jos era gol, și cu mare necaz cerca bietul om să-și acopere pielea cu o jachetă ruptă în toate părțile, zdrențuită de la mîncăci pînă la coate, cu niște simpli pantaloni zdrențuiți din sus și zdrențuiți din jos ...”. Densușianu îl îmbrăcă

Clopotnița veche și cei doi tei sădiți de poet cînd era copil.



și-l trimise cu scrisoare la popa Bratu din Rășinari, bunicul dinspre mamă al lui Octavian Goga. Acela îi dădu un țaran care-l petrecu peste munți. În țară, poetul intră în trupa lui Iorgu Caragiale ca sufler, trecînd apoi la Pascali. I. L. Caragiale își aducea aminte că un director de teatru ambulant (desigur Pascali) îi spusese că găsise la Giurgiu, slujind în curtea și grajdul unui hotel, pe Eminescu. Acesta, culcat în iesle, citea în gura mare pe Schiller, căci avea un geamantan plin de cărți. Să-l fi abandonat aci Iorgu Caragiale? Un actor din trupa acestuia povestea că directorul lui, neavînd sufler, îl trimise în port și acolo găsise pe Eminescu desculț și fără cămașă, numai în gheroc și pantaloni, răsînd banițele de cereale. Cu Iorgu Caragiale poetul a colindat pînă în 1867 orașele muntene, rămînînd la el încă o iarnă în București, 1867/1868. Apoi intră în trupa mai serioasă a lui Pascali, pornind cu ea în turneul din Ardeal

În mai 1868. Trupa jucă la Braşov, Lugoj, Timişoara, Arad, Oraviţa, primită pretutindeni cu mare însufleţire. În toamnă (29 sept. 1868), recomandat de Pascali, Eminescu fu angajat, cu 450 lei lunar, 2700 lei pe stagioane, sufler al II-lea şi copist la Teatrul Naţional din Bucureşti, unde jucă o dată şi rolul ciobanului din *Răzvan şi Vidra* de Hasdeu. În vară, plecînd cu trupa în turneu în Moldova, pînă la Cernăuţi, Eminovici ar fi pus mîna pe „tîlhar” şi l-ar fi ferecat la Ipoteşti. În toamna anului 1869 îl trimitea la Viena să se înscrie la Universitate. Înscriindu-se acolo ca audient, înseamnă că poetul nu terminase liceul, dar că totuşi spera să-l sfîrşească în curînd. La Viena el trăi în strîmtoare veselă, ca toţi studenţii români, cunoscute pe Slavici, urmă cursurile eclectic (filozofie, istorie, drept, economie politică, anatomie), citind mai mult în casă. Un oarecine preda la Universitate despre „Craii Rhamses” şi „nevasta lui, Rhodope”, iar el privea distrat pe fereastră la o „mamzell Rezi”.

„Prin ferestre uliţernici  
Noi priveam la madam Maier  
Şi priveam cum mamzell Rezi  
Şi cu Seppi joacă ştaier”.

Viena îi lasă amintiri dulci (şi probabil şi boala din care i se trage moartea) :

„Cu murmurale ei blînde  
Cu izvorul, harum horum  
Ne primea în a ei braţe  
Alma mater philistorum.

Cu murmurale, ca izvorul  
Cujus, hujus, harum, horum  
Ne primea-n a sale braţe  
Alma mater philistorum.

Cu evlavie cumplită  
Înghiţeam pe regii lybici —  
Unde sînt acele vremuri  
Te întreb: amice Chibici?”

De la Viena, după o întoarcere în ţară cu care prilej vizită pe junimişti, Eminescu pleacă în 1872, în toamnă tîrzie, la Berlin. „Junimea” îi dădea un stipendiu. În afară de asta, agentul diplomatic din capitala Germaniei îl va lua secretar particular. Eminescu se înscrie în decembrie ca student ordinar, indiciu că într-un fel oarecare lichidase problema liceului. La Berlin urmă cursurile lui Dühring (Logică şi principii de filozofie), Zeller (Istoria filozofiei), Lepsius (Monumentele Egiptului) şi pe alţii mai puţin

*Aron Pumnul*, Profesor de limba română şi istorie naţională la Gimnaziul din Cernăuţi, al cărui elev preferat era Mihai Eminescu.



notorii. Își găsisse și aici o prietenă, cu care se plimba la Potsdam, cu trenul, în clasa a III-a :

„Zice Darwin, tata Darwin,  
Cum că omul e-o maimuță ;  
Am picior de maimuței  
Milly-nsă de pisicuță,

Și mă urc în tren cu grabă,  
Cu o foame de balaur,

Între dinți o pipă lungă,  
Subsuori pe Schopenhauer.

Ș-acum șuieră mașina,  
Fumul pipei lin miroasă,  
Sticla Kümmel mă invită,  
Milly-mi rîde. Ce-mi mai pasă!"

Venind în fruntea Ministerului de Instrucție, Maiorescu îndemnă pe Eminescu să-și dea doctoratul, spre a putea ocupa catedra de filozofie de la Iași. Îi ordonă ajutorul cerut. Eminescu, care urmasese la Berlin regulat semestrele în 1872/1873 și 1873/1874, se purtă straniu în această împrejurare. Nu-și dădu doctoratul și după o vizită la Königsberg, Cracovia și Lemberg, în vederea culegerii de documente (poate că voia să facă o lucrare de istorie, poate i se cereau pentru culegerea oficială, în schimbul banilor), încredințându-se că nu era pregătit pentru lucrări arhivistice veni la Iași, nu fără gândul de a se înapoia în Germania în noiembrie pentru doctorat.

La 23 august 1874 fu numit director al bibliotecii centrale, în locul lui Samson Bodnărescu, în „balamucul" căruia, de la Trisfetite, se adăpostise. Îl scoate de la bibliotecă D. Petrino, care pe deasupra mai are și nedelicatetea de a-l da în judecată pentru o imaginară sustragere de cărți. Maiorescu îl numi atunci (1 iulie 1875) revizor școlar pe județele Iași și Vaslui, însă abia se apucă de treabă, cu un mare zel, și guvernul, peste un an, căzu. Ministerul îi cere înapoierea ajutorului de 100 galbeni acordat de Maiorescu. Eminescu rămase fără rosturi, aciundu-se cîțva timp în bojdeuca lui Creangă. Era scîrbit de oameni, de instituții, de liberali, de dragoste. Cunoscuse pe Veronica Micle, de la care avu mari dezamăgiri. „Nu i-ar putezi oasele — va blestema — cui au dat ființă acestor țări în care cuvîntul nu-i cuvînt, amorul nu-i amor". Se apucă de gazetărie, compilînd *Curierul de Iași*, pe care îl numea în dispreț „foaia vitelor de pripas" și care era proprietatea unei tovărășii de junimiști (N. Gane, Iacob Negruzzi, Ștefan Vîrgolici, Anton Naum și alții). Trăia ca la Blaj. În pragul odăii lui prietenii rămîneau asfixiați: cărți risipite pe jos, rufe aruncate după sobă, pat nefăcut, apă băhnită în cofă, coji de nuci, ghemotoace de hîrtie. Arunca încălțăminte pe pat și pierdea nasturii de la redingota lustruită. Dormea încleștat, mîncă cu poftă mare nuci și mere și trecea în zîmbete pierdute spre Copou, cu părul cascadat pe spate, mușcîndu-și sfîrcul mustății. Certîndu-se cu directorul tipografiei care îi pretindea să laude pe primar sau

Pagină de titlu.

## Lepturariu ruminesc

cules de'n scriitori rumini

pre'o

Comisiunea deauanie de catre naltul Ministeru al instrumintului,

acordiaz spre folosinta invatimintului

de'n clasa I. si II. a gimnasiunlui de jos

de

Aruno Pumnul,

Tomul I.



Vieanna.

La v. c. editura a cartilor scolastice

1887.

să semneze o astfel de adulație, Eminescu plecă și de la foaia vitelor de pripas. Îl chemară, în fine, în octombrie 1877 la *Timpul* din București. Aci avea colegi pe cinicul Caragiale și pe grijuliul Slavici. La *Timpul* începu seria de articole împotriva liberalilor, și în special a „pociturei” C. A. Rosetti, admirabilă operă pamfletară, dovedind însă o iritație crescîndă. Boala înainta insidioasă, sub înfățișarea sănătății, iar munca la redacție, în cămașă, la o masă plină de hîrtii, era istovitoare. Un măr luat dintr-un talger îi aducea aminte de libertate. Prietenilor care îl vizitară le descrie starea lui cu două versuri din Goethe, ușor modificate :

„Arm am Beutel, krank am Herzen  
Schlepp ich meine langen Tage”.

Mai avea și agitațiuni de ordin erotic. Voia să ia de nevestă, deconsiliat de Maiorescu, pe Veronica Micle, rămasă văduvă, se îndrăgosti, spre ciuda aceluiași Maiorescu, de Mite Kremnitz, apoi umblă după Cleopatra Poenaru, fiica pictorului Lecca, și cam cîmotie cu Caragiale. În 1882, după vreo cinci ani de jurnalistică, era complet plictisit : „Aștept telegramele Havas, ca să scriu, iar scriu de meserie, scrie-mi-ar numele pe mormînt și n-aș mai fi ajuns să trăiesc”. Direcția îl plătea rău și neregulat. În iunie 1883, merse la Iași, cu prilejul dezvelirii statuii lui Ștefan cel Mare, solemnitate la care nici nu luă parte, mulțumindu-se numai să citească la „Junimea” *Doina*.

Dădea semne de rătăcire. Creangă, la care dormi, îl văzu punînd pe măsută un revolver, de teamă să nu-l ucidă cineva. Locuia la Slavici (plecat tocmai în străinătate), și acolo, la 28 iunie 1883, îl cuprinsese nebunia, pe care Maiorescu i-o presimțea din purtările de la „Junimea”.

Se credea călugăr ca Ieronim și binecuvînta pe toată lumea. Purtarea lui Maiorescu a fost admirabilă în toată această parte tristă a vieții lui Eminescu. Prin grija și cu ajutorul lui, poetul fu internat în sanatoriul d-rului Șuțu, apoi în noiembrie, condus la Viena în așezămîntul d-rului Oberstein de la Ober-Döbling, unde fusese internat și Lenau. Peste cîteva luni era limpezit, și la sfîrșitul lui februarie Chibici-Rîvneanul îl întovărășea în Italia, la Veneția și Florența, care lăsară pe poet indiferent. La 17 martie pornea spre București și după o ședere de cîteva săptămîni se stabili la Iași, la început într-o odăiță la Miron Pompiliu. Prietenii îl dădeau bani și-l înconjurau cu mare atenție, însă Eminescu devenise avar, dintr-o frică maldivă de viitor. I se dădură ore de suplinire la Școala comercială, apoi, la 24 septembrie 1884, sub direcția lui I. Caragiani, postul de subbibliotecar la Biblioteca centrală, părăsit de A. Philippide. Din scripte rezultă că funcționa mai ales la serviciul de înregistrare, îndeplinind și unele mărunte sarcini birocratice. Boala

## DE-ASIU AVĂ...

De-asiu avă si en o floro  
Mandru, dulce, rapitoare,  
Ca si florile din Maiu.  
Fieco dulci a unui plain,  
Plaina ridiendu cu carbu verde.  
Ce se legana, ce perde,  
Undoindu inocetioru,  
Sioptindu siopte de amoru ;

De-asiu avă o floricia  
Gingasia si tinericu,  
Ca si florea crinului.  
Alba ca nou'a sîntai.  
Amalgama d'o ros' albia  
Si de una purpuru.  
Cantandu veselu si nioru,  
Sioptindu siopte de amuru ;

De-asiu avă o porumbicia  
Cu chipu alba de copilitu,  
Copilitu blandioru  
Ca o di de primavăra,  
Cătu ti tine diuliti'a  
I-asiu cantă doin'a, doiniti'a,  
I-asiu cantă o 'necetioru.  
Sioptindu siopte de amuru.

Mihailu Eminescu \*)

\*) Cu bucuria deschidem aceste filele noastre accedînd  
într-unul de 16 ani, care cu primărie sale încearcă poezia tra-  
dicțională și-a surprins pînă în...





susținut pe ideile platonice, în căutarea fericirii negative prin eremitism, somnolență și ficțiune.

Dacia slujea aci, ca și Grecia clasică în poemul lui Goethe, ca un loc de întoarcere pentru individul modern român, care împerechiat cu Dochia (ca Faust cu Elena) ar fi dat renașterea română, într-un cadru get :

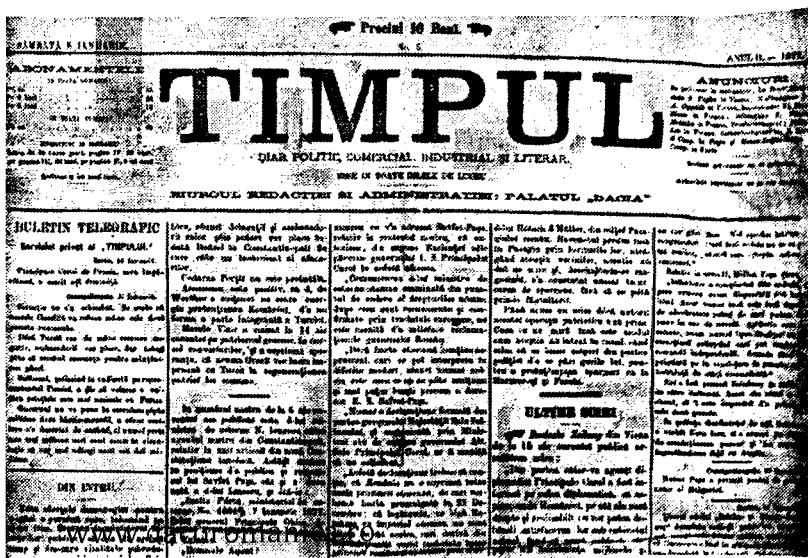
„Răsună corn de aur și împle noaptea clară  
Cu chipuri rătăcite din lumea solitară  
A codrilor... în cîrduri veniți, genii șăgalnici,  
Ce-acum împleți pămîntul cu sunetele jalnici,  
Acum ascunși în umbră sau tupilați sub foaie,  
Pișcați picioarele-albe a fetelor bălaie,  
Și zimbrii zînei Dochii, pe frunți cu stemă mare,  
Și voi, cai albi ai mării, cu coame de ninsoare...  
Învie codru ! Duhuri cu suflet de miresme,  
Zburați prin crengre negre ca străvezie iesme,  
Cu sunetul de pasuri s-aducă pasul numa  
Pe corpuri albe haină de diamantină brumă  
Să scînteie în umbră, să spînzure feeric  
Treceți încet prin aer, călcînd pe întunerice”.

Dacia urma să fie o zonă de mijloc între nord și sud (Iacob Grimm identificase pe geți cu goții). Astfel dacele sînt „bălae” ca fetele gote, însă priveliștea e mediteraneană :

„Se leagăn visătorii copaci de chiparos  
Cu frunza lor cea neagră uitîndu-se în jos  
În ape... iar prin crengre de-un verde-adînc de jale  
Se-ogîndî-n apa-albastră de aur portocale...”

Sînt alte planuri mitologice mai despletite. *Genăia* ar fi trebuit să trateze „creașlunea pămîntului după o mitologie proprie română”, în 20 de cînturi, și rapsodul ar fi fost „orbul poet Rom”, deci un nou Homer. Cosmologia s-ar fi întemeiat pe un număr de „mume” (muma vîntului, muma munților, muma mării, muma iernii, muma florilor), niște personificări de idei eterne, după toate aparențele, amintind goetheenele Mütter. Basmul de imaginație asachiană, tratînd despre un mag călător

Pagină cu frontispiciu.



În stele, conține ideile filozofice din *Mureșan*. Fantazia e mai învoaltă. Bătrînul împărat își trimite feciorul să citească, la un sihastru de pe muntele Pion, „cartea lumii”. Un seraf face magului o teorie abstrusă asupra originii îngeresti a sufletelor, ce-și au originea în cîte o stea, teorie curat platonice, cu un misticism gotic în stilul lui Iakob Böhme, care și el recunoștea în om o parte „siderică”. Sînt, după seraf, și oameni fără îngeri de pază, fără stea, a căror naștere e o greșeală în planul eternității. Dumnezeu le e tată. Ei sînt geniile melancolice :

„Deși rari și puțini-s, lumea nu va să-i vază,  
Viața lor e luptă, cînd mor se duc neplîși”.

Doctrina romantică a geniului, iată singurul element nou de conținut introdus de poet. Serafimul apăruse și lui Eliade. Necromantul duce pe voievod în peșteri de marmură neagră pe muntele Pion :

„El zice ș-alene coboară la vale,  
La porți urlașe ce duc în spelunci.  
De stînci prăbușite gigantici portale  
Descuie și intră în mîndrele hale  
De marmură neagră, întinse și lungi”.

Trec prin bolte „săpate-n granit”, intră într-o sală cu muri de marmură ebenină, lucind ca oglinzi de tuci. Acolo tînărul bea din paharul Somniei (soluție schopenhaueriană) și, căzut într-un vis colosal are, ca într-un *Somnium Scipionis*, viziunea universului stelar :

„— Vezi tu — zice umbra — pe-a hăului vale :  
Pămîntul cu munți-i ce fumegă stîns,  
Cu mări adormite ce murmură-n jale  
Dorm populi, țări și cetățile sale  
Deasupra-ți oceanul de stele întins.  
Pămîntul departe-ntr-un punct s-a conrage  
Căci lumj de departe în puncte se schimb.  
Dispar a pămîntului visjune vage,  
A stelelor țară curată se trage,  
Aleargă, trăiește a aștrilor timp”.

Magul pornește și el călare pe o stea, se lasă în lună (Cyrano de Bergerac reeditat) și de acolo în steaua natală, unde dă de un om nefericit, un călugăr cu comănegru și rasă de șiac, fost ambițios de împărăție, care se vindecă prin asceză și contemplație de răul istoric. Femeia himerică ce-i turbură visele nu-i decît simbolizarea artei, mijloc schopenhauerian de consolație :

„Tot ce-am gîndit mai tînăr, tot ce-am cîntat mai dulce,  
Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur și mai copil  
S-a-mpreunat în marea aerului steril  
Cu razele a lunii ce-n nori stă să se culce  
Și-a format un înger frumos și juvenil”.

Mihai Eminescu în perioada  
studenției la Viena.



Legenda dacică este reluată în maniera *Traianidei* lui Bolintineanu în *Memento mori*, cronografie pesimistă în ton volneyan, specie de *Légende des siècles*, care, în loc să demonstreze progresul, documentează nimicul. De la Miron Costin și D. Cantemir, tema efemerității civilizațiilor și împărățiilor era proprie literaturii române. *Anatolida* lui Eliade și *Conrad* al lui Bolintineanu își găsesc o nouă sistematizare la Eminescu. Rînd pe rînd trec prin fața noastră era preistorică cu omul paleolitic, îmbrăcat în piei de urs și căciulă de lup, vremea chaldeicului Babilon, a asiriceii Ninive (într-o variantă : Babel), Palestina regilor, Egiptul (de aci a fost extras apoi *Egiptul*), Grecia, văzută în spiritul lui Barthélémy, Roma cezarilor, momentul dacic, năvălirea barbarilor, Revoluția franceză, Napoleon I. Mai tîrziu, în *Împărat și proletar* se împlinea acest cronograf abandonat cu domnia lui Napoleon III și revoluția comunardă, în vreme ce alte fragmente izolate cuprind descripția Indiei buddhiste și a celei din epoca nașterii lui Isus, în versuri de o mare sugestie :

„Prin codrii Asiei, prin șesuri crețe  
De-a vîntului suflare-mbălsămată  
Prin munți în nori și pin pustii mărețe

Cetăți antice strălucind s-arată  
Și albe par și mitici — și cu basme  
Pierdută-n codri pare semănată.



Și peșteri nalte s-adîncesc în munte  
Stînci de bazalt în bolțile-n coloane  
Se mișcă-ncet pădurea de pe frunte.

Izvoare curg din negrele icoane  
D-idoli păgîni ce ca și stîlpi se-nșiră  
În depărtări adînci din caravane.



În stele-nalță umeri Himalaia  
Și de pe vîrfu-i alb pătînd răsare  
O lună caldă sfîntă și bălaie

Și-n văi umbroase ce se pierd în mare  
Munții bătrîni din stele se coboară  
Și-ntind în jos stîncosele picioare”.

Episodul dacic vorbește despre trecerea podului lui Apollodor, descrie Sarmisegetuza în flăcări ; reia povestea asachiană a Dochiei (blonde) urmărite de Traian pe muntele Pion, și vine, ca în poemele homerice, cu miraculos păgîn. Zamolxe cu zeii săi, ieșind din Marea Neagră, luptă cu Zeus și cu celelalte divinități elinice. Odyn și Freya privesc încruntați isprăvile olimpice, fiindcă ei țin cu geții-goți. Într-o încercare de satiră Decebal întreabă din Walhalla de soarta germanicei lui Sarmisegetuza :

„Nu mi-i ști spune ce mai face țara  
Ce Dacia se numea — regatul meu ?  
Mai stă-nrădăcinată-n munți de piatră,  
Cu murii de granit, cu turnuri gote,  
Cetatea-mi veche Sarmisegetuza ?”

Războinicii învinși se strîng să moară în cetatea lor spînzurată pe o margine de prăpastie:

„Și prin arcuri îndoite la lumini de roșii torții,  
Adunați văzu cesarul la cumplita mas-a morții :  
Ducii daci. Făclii de smoală sînt înfipite-n stîlpi și-n muri,  
Luminînd halele negre, armuri albe și curate,  
Atîrnate de colonne, lănci și arcuri răzimate  
De păreți — pavezi albastre strălucind pe stîlpii suri.

Ei sînt îmbrăcați în piei de tigru și de leu și, așezați în jurul unei lungi mese de granit, beau otravă din cupe-țește. În *Sarmis (Nunta lui Brig-Belu)* se adîncea legenda getică. Brig-Belu, un mureșan care-și convertește pesimismul în machiavelism, așteaptă cu nerăbdare să treacă un an de la dispariția fratelui său Sarmis spre a-i lua legal tro-

nul și pe logodnica sa Tomiris. Statuia fostului rege, acoperită cu zăbranic negru, e conjurată ritual :

„ — În numele Celđia, al cărui vecinic nume  
De a-l rosti nu-i vrednic un muritor pe lume,  
Cînd limba-i neclintită la cușpenile vremii,  
Toiașul meu s-atinge încet de vârful stemii  
Regești, și pentru dînsa te chem — dacă trăiești  
O Sarmis, Sarmis, Sarmis l răsai de unde ești”

Nerăspunzînd îndată, se alege rege Brig-Belu, care face nuntă chemînd pe toți „zeii vechii Dacii”, în frunte cu Zamolxe. Un ghiduș cu mutră de capră face să ridă pînă și pe regii de piatră din firide ; se înlanțuie un danț cu sunetul cimpoiilor scitice. Atunci apare nebunul Sarmis (altă dată Boerebist) care, după ce face o geneză cu mituri dacice și filozofia eternității lui Zamolxe din *Rugăciunea unui Dac*, blestemă pe frate :

„De propria ta față rebel, să-ți fie teamă  
Și somnul — vameș vieții — să nu-ți mai iee vamă,  
Te miră gîndirea-ți, răsai la al tău glas,  
Încremenește galben la propriul tău pas,  
Și propria ta umbră urmînd prin ziduri vechi,  
Cu mînele-ți astupă sperioasele urechi,  
Și strigă după dînsa plîngînd, mușcînd din unghii  
Și cînd vei vrea s-o-njunghii, pe tine să te-njunghii !...”

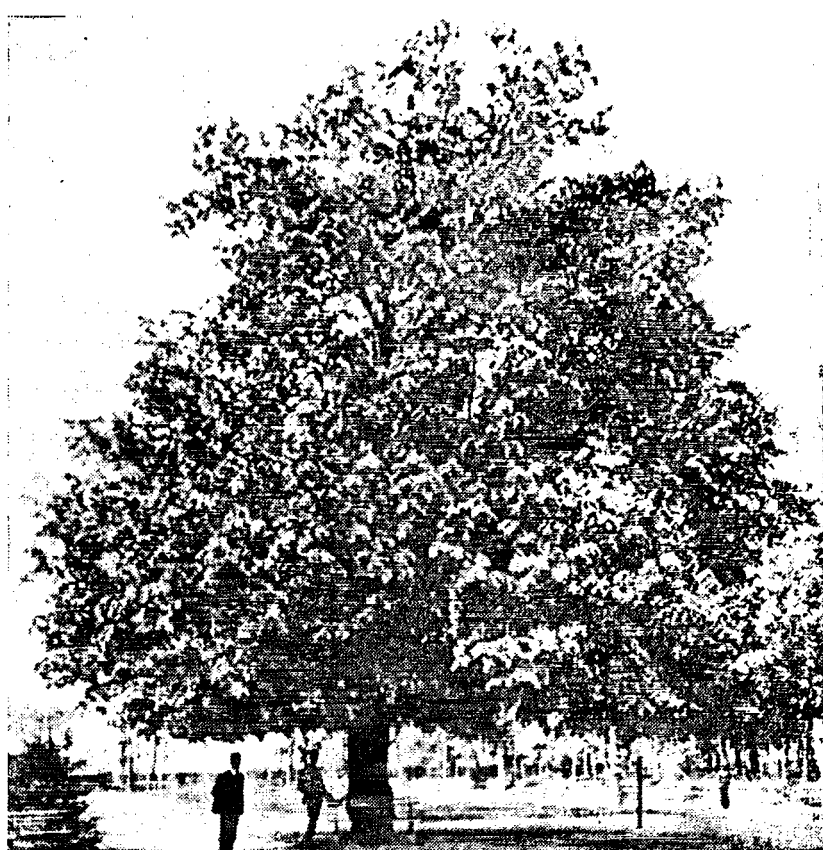
Într-adevăr, prin fenomenele „dublului” (tradiția romantică Emile Deschamps din *René-Paul și Paul-René*), Brigbel lovind în Sarmis cade mort el însuși. Sub titlul de *Horiadele*, poetul plănua în tinerețe vreo epopee națională în care ar fi vorbit de Horia, de lancu, și care se deschidea cu o genealogie năstrușnică a României, de astă dată latinistă. Vulturul Gloriei romane smulgea inima din Roma murindă și o lăsa să cadă în pămîntul Bourului, adică în Dacia. Patru analize de cînturi din *Planul lui Decebal* (altul) ne dezvăluie intenția unei epopei independente a Daciei. Ogur, cîntărețul orb, este iarăși un Homer. Dochia e o vrăjitoare tînără. Zeii Romei luptă cu zeii dacici, paralel cu armatele respective. Corbul Munin vestea pieirea (Munin și Hugin sînt corbii ce însoțesc pe Odin în *Edde*), Ogur, tîrît de cai ca un Phaeton, cade în marea înghețată. Acolo, în sticlirea feerică a halelor mării, istorisea zeilor germanici nenorocirea, iar Nordul, drept răzbunare, dezlănțuia popoarele barbare. Ar fi existat și episodul Traian-Dochia. În alt proiect, cu date mai istorice, în felul *Traianida*, ori *Decebal* de I. P. Florantin, *Traian în Dacia* de Pelimon, campaniile dacice narate mai amănunțit erau complicate cu miraculos. Freja (germanica Frouwa, Freya, soția lui Wotan) vizita țările dunărene. Dochia încremenea ca și în mitul lui Asachi, amintindu-se însă Niobé, fiindcă iubea pe Dacio și nu pe Traian. Altă încercare este într-un fel gîndită și de Granda în *Misterele românilor*. Totul se bazează pe reîncarnările lui Vișnu, pe metempsihoză. La început avem de-a face cu Gracchus, Decebal, Catilina, Cicero, pe urmă, prin migrație și translație, Gracchus devine francezul Baboeuf, profetul Societății Egalilor. Schema seriilor n-a rămas, și planul apare încurcat. Într-un loc dăm de un Decebal devenit un „bătrîn sărac, necunoscut”. Avem indicații din ipostaza celui de-al doilea imperiu francez. Lui Cicero, tip de politician, îi corespunde acum Morny, om „cinic, ambițios, pozitiv”, care „cunoaște legile istoriei” și a „pă-

truns în taina devenirii ce o urmează". Anticul Gracchus n-ar putea să-i urmeze, dat fiind anacronismul Gracchus-Baboeuf, ci oricum un „proletar", un apărător al drepturilor celor mulți. Unei sclave din Germania, Freja în punctul inițial, îi ține locul Cezara, tip de amantă infidelă, din pricina căreia se sinucide Morny. Eminescu a avut o clipă gândul să execute ideea și dramatic, într-o piesă de teatru *Decebal*, în care vedem printre personaje pe un Iaromir, ostatec iasig luat de Decebal (numele e din tragedia *Die Ahnfrau* de Grillparzer), un Pater Celsus, preot bătrîn, Longin, legatul Romei, care cere lui Decebal să înapoieze prada de la iasigi, Boris, „un șarpe" care pîndește scaunul regelui dac. Din toate aceste proiecte nu s-a executat nimic, și Eminescu se mulțumea să vorbească de Dochia într-un cîntec de tip popular :

..Mîndră-i este rochia  
Și o cheamă Dochia".

Mai ales asachiană este propunerea de a trata evul incert al formației țărilor române și întîilele domnii de la descălecarea. Poemul *Strigoii*, cu avaricul Arald, închinător la Odin, e din acest grup. Tema strigoilor își avea și ea trecutul ei (Asachi, Alecsandri, Negri). Voise să scrie și un *Arpad, regele ungarilor*, operetă cu cîntece, în 3 acte (prin analogie cu *Attila* al lui Verdi, cu libret tradus de același Asachi). Eminescu nu se mulțumește cu lucrări simple, în tinerețe el vrea ciclul. Ideea fundamentală o găsește în fatalitatea sangvină (reîmprospătarea zolistă a destinului grec). Într-un scurt fragment dintr-o dramă ce fără îndoială ar fi trebuit să se intituleze *Alexandru cel Bun*, Mușatinii deveneau o seminție de Atrizi : „De ce mă tem Jurgea ? — întreba bătrînul Domn. — De sîngele meu mă tem. Dar nu cunoști tu acest sînge fierbinte, plecat spre mînie și spre desbin din inima neamului Mușatin ? . . . umbre trecătoare, Jurgea, dar umbre sîngeroase. Frate alunga pe frate, fii pe tată și tata pe fii, sîngele Mușatin clocotea de fărădelegi". Pe acest principiu, enunțat de Alexandru cel Bun, Eminescu visă să construiască un „dodecameron dramatic" din care nota 10 titluri : *Dragoș Vodă, Alexandru cel Bun, Ștefan și Ilie, Ștefan cel Mare, Bogdan cel Chior, Ștefan cel Tânăr, Petru Rareș, Alexandru și Ilieș, Alexandru Lăpușneanu, Despot Vodă*. Unele puncte primiră un început de executare. Luînd-o de la voievozii maramureșeni, poetul voi să trateze în *Grue-Sînger* un caz de paricid fatal, imitat în nume și faptă de *Gruiu-Sînger* de V. Alecsandri. Ca în *Orestia* lui Eschyl, crima are o origine îndepărtată, ce e o întîie revelație a aceluia destin implacabil pe care oracolele nu pot decît să-l întărească. Tatăl lui Grue, Mihnea-Sînger, a ucis, ajutat de soția lui, Irina „vrăjitoarea", pe luga, voievodul Sucevei. Complice cu bărbatul, Irina e mai mult o lady Macbeth decît o Clytemnestră. Doamna Maria blestemă (iarăși tradiționalul de acum la noi blestem) să li se nască un fiu ucigaș de tată și soț al mamei (deci cazul locastei și al lui Oedip). Oracolului ce vorbește regelui Laius îi corespunde aci zodierul Sinbad (nume împrumutat din *Halima*). Așa precum Laius lepădase pe Oedip pe muntele Citheron, va face Mihnea, pufînd pruncul pe apa Bistriței, după pilda de astă dată din *Biblie* a lui Moise, părăsit pe Nil. E într-un fel o întîie încercare de a localiza marile mituri păgîne și sacre, înaintea ortodoxiștilor. Copilul e cules și crescut de voievodul Galu al Cîmpulungului și la timp dă confirmare blestemului, fiindcă ucide fără voie pe fiul binefăcătorului său, pe Floribel, pe care totuși îl iubește. Mîhnit, fuge de la curtea lui Galu, deși iubește sălbatic pe fiica acestuia, Angelica (nume din *Orlando furioso*), intră în slujba unui prisăcar, trăind în locuri pustii, într-o peșteră, cu soția lui. Un prisăcar întîlnise la Siret, după poemul polon al lui Miron Costin, pe Dragoș. Grue

Teiul lui Eminescu din  
grădina Copou, Iași,



ucide, fără să vrea, pe prisăcar, travestit în urs, trăiește apoi cu văduva. Prisăcarul e Mihnea, tatăl său ; văduva, Irina, mamă-sa. Eminescu complică apoi acțiunea, luând și sfârșitul din poemul lui Alecsandri, dar înlocuind pasărea însetată cu bățul uscat din *Biblie* ce trebuie să înfrunzească. Poetului îi place să amestece elemente din toate părțile. Doamna Maria, văduva lui Iuga-Vodă, cel ucis de Mihnea, trăiește în pădure ca Genevea de Brabant. Angelica, îndrăgostită de Dragoș, simte turburările din *Sburătorul* lui Eliade ; la nunta lui Dragoș cu Angelica, asemănătoare cu aceea a lui Brig-Belu, Grue ar fi petrecut sălbatec, cuprins de furiile lui Orest. Continuând ciclul, Eminescu schiță *Nunta lui Dragoș*, ce avea să trateze iubirea dintre Bogdan și Veroni, încheiată cu o nuntă cu delegațiuni din toate părțile țării. Momentul acesta al nunții patriarhale e tipic la poet și l-a luat mai târziu Coșbuc. Intriga erotică trece într-un proiect mai vast, în parte săvârșit, *Bogdan-Dragoș* (poetul confundă, împreună cu Hurmuzachi, pe Dragoș cu Bogdan, care este însă un uzurpator al tronului nepotului celui dintâi). Bătrînul voievod Dragul din Cetatea Arieșului e otrăvit lent de vărul său, Sas, și de soția acestuia, Bogdana, un fel de lady Macbeth și ea, care pe deasupra mai profesează schopenhauerismul și machiavelismul lui Mureșan. Dragul rabdă, ba dă chiar semne simulate de imbecilitate, spre a salva pe fiul său Bogdan, pe care îl gonește la vânătoare. Pînă atunci potolește bănuelile lui Sas, care vrea să-i ia tronul, numindu-l printr-un hrisov epitrop. Cînd Dragul aude „cornul lui Decebal”, moștenit de Bogdan, semn că e în păduri, în afara primejdiei, se dă pe față (aceasta este exact politica lui Vlaicu din drama viitorului Al. Davila). Hrisovul era neiscălit și-l rupe. Sas, furios, caută să-l ucidă pe Bogdan, căci Dragul e muribund, și omoară astfel pe propriul





Pagină de titlu.

lui Arbure, cu un amor arabic pentru un înger de marmoră. Viața lui e desfrînată. Arbure conspiră, e tăiat; Mira omoară pe Ștefăniță, care o silea se se căsătorească cu el. Conspirația se face în favoarea lui Petru Rareș al cărui instrument e Majo. Petru iubește pe Mira și o vrea de soție. Însă Mira, căreia, ca în *Faust*, i s-au deschis căi divine, preferă să rămînă „vergină” și se otrăvește. Poetul a revenit asupra proiectului, făcînd din Ștefăniță un erou „nestatornic, de o beție tristă, nobil în fundul inimii, dar abrutizat prin grandoare”, un Childe Harold și un Faust, și în fond un blazat epigon. Arbure, dimpotrivă, reprezenta trecutul glorios al marelui Ștefan. Eminescu își propunea să ia idei din *Don Carlos* de Schiller, din *Graf Essex* de Laube. Mira de altfel era o Ofelie și o Contesă Rutland. Cu toată delirarea romantică, drama conține simburile din care Delavrancea avea să scoată *Viforul*, lupta adică între ambiția de om mic a lui Ștefăniță și apăsătoarea amintire a lui Ștefan cel Mare :

„Nu ai de ce mă plînge... nu voi să te-nțeleg  
Și-apoi trecut-a vremea cînd mă duceai de mină  
Voi sfetnicii cei veștezi... oștirea cea bătrînă  
A lui Ștefan cel Mare... astăzi mă încongior  
Cu tineri ca și mine, voiși și zimbitori

Eri n-ascultam... și ce e... Astăzi sînt om întreg  
M-am săturat de fețe triste, posomorfte.  
Eu voi amici — nu sfetnici !”

său fiu, care dormea întîmplător în patul feciorului de domn. Actele următoare reluau dragostea dintre Bogdan-Dragoș și Veroni, care acum se numește Ana. Momentul *Alexandru cel Bun* e foarte sumar înfăptuit. Voievodul își arată temerea ca sîngele Mușatinilor să nu aducă vrajbă după moartea lui. Pe un fiu, Ștefan, l-a pus la mănăstire spre durerea mamei sale (Ringala!), pe Ilie și-l ia tovarăș la domnie. Un tînăr frumos apare în țară, vegheat în somnul lui de un vultur. Putem bănui că e chiar Ștefan. Vodă mai face într-o scenă dreptate patriarhală unui circiocar „plaideur” Ștefan Vulpe. Sub titlul *Mira* se cuprind creionări de drame istorice felurite. Una avea să se ocupe de Ștefan cel Tînăr, premergînd lui Delavrancea. Proiectul din tinerețe e de o hohotire schilleriană și de un romantism radical, cu iubiri infernale, eroi demonici, fete pale, lunatece. O bună parte din filozoficul *Mureșan* urma să se transfere aici. Petru Rareș, de pildă, trăind pe un țărm de mare, contemplă pe Mira, care din cînd în cînd trece printre ruinele unei biserici. Intriga era, în scurt, cam aceasta. Ștefăniță se îndrăgostește de Mira, fata

Poetul își deplasă interesul apoi spre Petru Rareș, cu care pentru el se încheia ciclul atridic al Mușatinilor. Între feluritele însemnări rămîne o schiță din epoca gazetăriei, *Cel din urmă Mușatin*, care îmbrățișează toată domnia lui Rareș. Proiectul e bizar, incoerent și fără documentație istorică. Toate aceste intenții aparțin concepției asachiene, a determinării începuturilor. Mai departe se constată înrîurirea lui Hasdeu, a lui Alecsandri. Dramaturgul iese din mitologie și ciclu și face doar teatru istoric bizuit pe cronică. Un *Alexandru Lăpușeanu* medita Eminescu din tinerețe, iar în epoca maturității scria cîteva scene, depărtîndu-se mult de C. Negruzzi. Se pare că acțiunea se petrecea înainte de tăierea boierilor. Vodă omorîse pe boierul Grue fiindcă ceruse socoteală Pașei de intrarea în Hotin. Pe de altă parte, Ioan Visternicul, mințind că va scăpa pe Grue, rușinase pe Bogdana, soția aceluia. Domnul face judecată vicleană, pedepsind pe visternic să ia de nevastă pe Bogdana. Ultragiată, se bănuiește că femeia avea să ucidă pe Vodă. O legătură cu ciclul se mai păstrează în aceea că boierii deplîng stingerea ultimului Mușatin. Versurile sînt mature, prevestind *Scrisorile*. Poetul descrie înaintarea otomană în Europa, încercînd mereu alte variante:



Eudoxiu Hurmuzachi. Portret de maturitate.

„Și pe tronul cel de aur Muhamed stetea cu fală.  
 Curge sînge din cadavre pe podelele din sală  
 Și din țestele dușmane au făcut păgînii cupe  
 Și ciocnindu-le'ntre dinșii stau ulcioare să destupe.  
 Acum flamura cea verde, semiluna noiei legi  
 Pe doi împărați surpat-au și pe șaptsprezece regi,  
 Pe trei mări domnea păgînul și trei sute de cetăți  
 Țara-i supune țarmii, marea-i supune valul  
 Și în Aghia Sofia cu ovăs hrănit-au calul,  
 Acum stă măreț și rece, între suliți, între darde,  
 Prin fereștile deschise vede-orașul care arde,  
 Urlete de biruință, ale chinurilor vaier  
 Glas tremurător de clopot se amestecă în aer.  
 I-ajungea I-a lui ureche printre stîlpi înalți ai scării,  
 Și prin vaietul mulțimii sună murmurele mării.  
 Strămutatu-s-a mulțimea, sala naltă e pustie,  
 Muhamed cu sine însuși și învins de grea beție  
 Se preumblă singur, rece, printre săbii, printre darde,  
 Prin fereste el privește la orașul care arde.

Căci din șapte părți deodată e Bizanțu-ntreg aprins  
 Căci din șapte lături, flăcări pe cetate s-a întins.  
 El vedea pe ienicerii cu turbane și cu suliiți  
 Și mulțimea cea robită se-mpingea viund pe uliți,  
 Peste-oraș cădea o ploaie de scînteii și de cenușe,  
 Grinzi cădeau arzînd pe drumuri și cădeau ferești și ușe,  
 Urlete de biruință în al chinurilor vaier,  
 Glas tremurător de clopot, se amesteca în aer,  
 Trec prin fum și bălți de sînge, trec prin stîlpii nalți ai scării  
 Și prin țipetul mulțimii sună vaietele mării”.

În tinerețe Eminescu se gîndise și la o *Doamna Chiajna*, la un *Răzvan*. Sub felurite titluri, *Mihai [cel Mare]*, *Marcu-Vodă*, *Mira*, *Anna Movilă*, poetul plănuse tot pe atunci o dramă a lui Mihai Viteazul, schilleriană și aceasta, noroasă. Domnul muntean lucra sub semnul „îngerului Unirii” și avea drept instrument aci un popă, aci un Hilariu, ori un Toma Nour. Pe tronul moldovean ținut de slabul Movilă trebuia pus Marcu, fiul lui Mihai (în altă parte Miron), Movilă avea o fată, Mira (altă dată Anna), Ofelie lunatecă și ea, de care se îndrăgostea Marcu. Toma Nour era intrigantul demonic, în slujba unei idei mari. Poetul combina situații din *Romeo și Julieta*, *Hamlet*, *Kabale und Liebe*, *Don Carlos*, *Clavigo*, *Torquato Tasso*, amestecînd pe Shakespeare, Schiller, Goethe într-o romanticărie desfrînată. Teatrul a fost, cum se vede, aspirația intimă a lui Eminescu. Îi descoperim un proiect de basm comic în cadru istoric, *Cenușotcă*, ce avea să dezvolte desigur povestea Cenușăresei. Eroina s-ar fi numit Anghelina și ar fi trăit orfană în casa lui Toader Lupișteanu, fost vornic de poartă și stăpîn pe cetățuia Moara Guzmanilor. Fetele lui, dușmance ale Cenușotcei, erau Alexandra, Oxana, Zamfira. Erau și personaje bufe : Ștefan din Vînturi, ori Isac din Bisericani, cititor de zodii, Pepelea, măscărici, un Hagi Manuk Balamuk, negustor armean, un Avram Nespalat, negustor jidov etc. Intrăm în maniera Alecsandri. După același, în cadru modern concepu o comedie *Gogu tatii*, zugrăvind starea satului. Subpapuc e marele proprietar, Frige-Linte, boierul scăpătat, Dr. Napoleon Pătărlăgică, subprefectul de clasă nouă, Leizer Zolzangesind, patronul hotelului „La birliki de aur”, evreul corupător. Pe temeiul poeziei lui Alecsandri *Emmi* scrisese o mică piesă într-un act *Amor pierdut — viață pierdută* : *Emmi* (cam înainte de a merge la Viena), unde e vorba de dragostea unui poet matur pentru o tuberculoasă. Sînt și alte proiecte, unele rezumate la unicul titlu : o comedie *Văduva din Ephes*, cu istoria cunoscută din Petroniu, Brantôme și La Fontaine, luată însă după *Die Matrone von Ephesus* de Lessing ; un *Doja*, un *Horia*, poate un *lanču*, cu atitudini byroniene („Răzbunarea română, Ariel, Faust. Un Don Juan român”), o tragedie *Demon și Înger și altele*.

În proza lui Eminescu se văd două direcții : una sociologică și evocativă, cu ceva din C. Negruzzi și încă mai mult din W. von Kotzebue, al cărui *Laskar Vioreșku* stă la temelie literaturii de mai tîrziu a lui Sadoveanu și Gîrleanu cu boieri patriarhali ; alta romantică, după sugestia dată de traducerea Ermionei Asachi din Emile Deschamps. Din prima categorie face parte proiectul *Boierimea de altădată*, unde se descrie moșia cuconului Vasile Creangă, pe valea Siretului, curtea patriarhală și fericită :

„Siretiul, în vărătica sa lene e oprit adesea în drumul său de iazuri mari înconjurate cu papură ce-și înnalța ciucălăii coțți în soare, cu stuf, cu măturile mohorîte ca blana de urs și răgoz verde. De malurile iazurilor jur împrejur mătreață de un

verde tînăr strălucește ca mătasa, iar în mijloc ochiul verde cel clar al apei pare negru, reflectînd în el umbra lumii ce-l înconjură.

Pe cîte-un plan mai ridicat se văd curții văruiate cu îngrijire, cu arătarea plăcută și liniștită. Fereștile dreptunghie strălucesc în soare, în cerdacul nalt duc scări curate — în fața curții se-ntinde o ogradă mare înemicerc, încunjurată cu zaplaz șindilit, umbrît de plopi, salcîmi sau nuci. În dreapta curții care se numește „sus” sunt în genere grajduri și hămbare, în stînga — acarete pentru bucătărie și servitori numită „jos”, iar dindosul curții se-ntinde-n patrat cu șanț pomătul, florăriile, via [și prisaca].

Aceasta este arătarea stereotipă a satelor și curților, fără privire la modificățiunile întîmplătoare, cari individualizează pe fiecare din ele.

Caracterul vieții de sat este liniștea și tăcerea. Ziua, oamenii fiind la lucru, numai copiii se joacă cu colbul drumului, babele de tot bătrîne șed torcînd la umbră pe prispă, și moșnegii adunați la crîsmă își petrec restul vieții lor bînd și povestind. Abia sara, cînd satul devine centrul vieții pămîntului ce-l înconjură, se începe acea duioasă armonie cîmpenească, idilică și împăciuitoare. Satele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adînc și albastru al cerului, buciumul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împle satul, carile vin cu boii osteniți, scîrțiind din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sărei, talangele turmelor, apa fîntînelor, cumpenele sună, scrînciobul scîrție-n vînt, cîinii încep a lătra și prin armonia amestecată s-aude plin și languros sunetul clopotului, care împle inima cu pace”.

Iată atmosfera lui Sadoveanu, presimțită cu cîteva decenii înainte. Poetul descrie curtea boierului, masa la care se adună toți (vechil, stalmaistru, scriitorăș etc.), transcrie convorbirea în duh bătrînesc („Rele zile. De la Dumnezeu vin toate și bune și rele”) a „cuconilor”. De remarcat un cucon Drăgan Ciufă, avar, scăpătat, cu fumuri de domn : „Capul lui un calup chelbos, nasul mare, fața sluțită de vărsat și niște mustăți sborșite, groase și roșii. . .”. *Aur, mărire și amor e o nuvelă mai negruziană, neterminată, care zugrăvește lașul la anul 1840, luxul bonjurist, jocul de cărți, clasa din care s-a ridicat în urmă generația liberală, „acel contingent de așa-numiți oameni mari ai României”. În salonul unei case mari constată „luxul sau mai bine zis aceabarbară superfluență de mobile scumpe aduse din străinătate”. În salon se văd pe un divan turcesc bătrîni „penați vădit de costumele moderne ce purtau”, ascultînd cancanurile unui arhimandrit, în alt colț ofițeri tineri „din acea clică de adiotanți domnești și de oameni fără nici o treabă”. „Damele erau frumoase, îmbrăcate după moda cea mai nouă (din Paris, se înțelege)”. Se aflau și consuli străini, somnoroși de nopți pierdute. În asistență sînt și doi eroi romantici, unul demonic, blazat, părănd a avea 35 de ani prin uzură, deși e de vreo 25 : „uscăt și subțire, de-o statură de mijloc”, „ochii de-o expresie extraordinară” ; „prin pielea mînilor sale uscate vedeai toți mușchii și toate vinele. Ele erau tari de păreau de oțel”. „Ras, cu o frunte ce se pierdea acută în colțurile laterale, încadrată de un păr roșu închis, aspru și amestecat des cu fire de tot albe ce contrasta cu roșăța întunecată a părului. Nasul era uscat și buzele foarte subțiri”. Rîs supărător. Celălalt e un Don Juan suav, melancolic, de 18 ani, cu o frunte „naltă, albă, foarte netedă și rondă, părul lung, moale și negru strălucit”, „fața vînată de albă”, nasul corect „tăiat în marmură”, ochi întunecoși, de culoare indescriptibilă : „păreau negri, dar, privind bine sub lungele lor gene, ai fi găsit că sunt de un albastru demoniac asemenea unui smarald topit noaptea”. Aveau „albăstrimea transparentă a strugurului negru”, „a sinelei topite în apă”. „Poate că*

neumbriți de gene atât de lungi și atât de dese n-ar fi părut atât de întunecoși — poate că lumina neoprită de acea mătase brună ar fi limpezit noaptea voluptuoasă a acelor ochi". Tînărul „era îmbrăcat într-un surtuc de postav albastru deschis, cu talie lungă, pantaloni negri și jiletcă de catifea neagră, cu pui verzi de mătăsă. Botinele de lac cuprindeau strălucit și cu fidelitate formele unui picior mai mult mic. Părul lui strălucit, căzînd pe umeri bine făcuți, contrasta cu albastrul postavului". Oamenii sînt feerici. Cînd consulul rusec intră „încărcat cu toată splendoarea decorațiunilor sale", o tînără doamnă cu părul negru, îmbrăcată în rochie de mătase neagră, destăinuie junelui iubirea ei. Narațiunea rămîne aci. Mai sînt și alte fragmente de proză, de un interes secundar.

Nuvela romantică cea mai imaginativă este *Avatarii Faraonului Tlâ*, istorie pe bază de metempsihoză, cu mult din Th. Gautier (*Avatar, Le pied de momie, Le chevalier double*), cu puncte de contact, conștiente sau nu, în *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis, *Das verschleierte Bild zu Sais* de Schiller, *Amintirile d-lui August Bedloe* de Edgar Poe, *Le diable amoureux* de Cazotte, *Halimâ*, în Hoffmann, Wieland, Raimundi, Emile Deschamps. Regele Tlâ, bolnav de durerea de a fi pierdut pe Rodope, se plimbă în luntre, pe Nil, la Memphis, printre zidiri colosale :

„Peste vecinicia undelor, zboară luntrea lui pînă ce dintr-o parte și dintr-alta a Nilului se ridică grădinele pendente... Două pe maluri, de-asupra lor, ca pe umeri de munte, iarăși două, și-n nalțimile scărilor iarăși două... Erau scări urieșți ridicate la soare, și fiecare treaptă era o grădină lungă, întinsă și toată lumea lor repezită pas [cu] pas la cer s-adîncea ca-ntr-o oglindă pas [cu] pas în infinitul Nilului.. Grădinele pendente întoarse străluceau adînc-adînc în rău și pîntre ele părea că trece luna ca o comoară în fundul apelor. Luntrea se opri la mal... Regele se dete jos palid și adîncit și se pierdu în umbra naltelor bolți de frunze a grădinelor, trecu în lumina lunei și umbra lui se zugrăvea pe nisipul cărărilor ca un chip scris cu cărbune pe un lințoliu alb. În fruntea grădinei cei mai nalte era palatul lui, cu cupolă rotundă, cu șiruri de coloane sure, cu bolți urieșesti...

Erau atât de mari acele ziduri, încît regele părea un gîndac negru eșit în lumina nopții care suia scările și trecea pin bolțile palatului".

Faraonul intră într-o sală mare, cu bolta plină de zodii și murii acoperiți cu chipurile zugrăvite ale regilor, toarnă dintr-o fiolă de ametist trei picături într-o cupă cu apă de Nil și vede metamorfozele lui în 5000 de ani. Într-o altă sală descoperită, cu podeaua de aur oglindind cerul, consultă, conjurînd oglinda, pe Isis, care-i răspunde că universul este veșnică formare a pulberii după tipuri eterne („Pulberea e ceea ce există întotdeauna... tu nu ești decît o formă prin care pulberea trece") și-i produce pe tablă un cerc roșu de care atîrnă degradant oameni, animale, plante, minerale, semnificînd compenetrația regnurilor și transformismul, cam ca în *Die Metamorphose der Pflanzen* de Goethe. Regele merge la piramidă, cu facla în mîină, pătrunde sub colonade și uriașe simulacre de zei, se lasă jos spre un lac, în mijlocul căruia e o insulă, în care insulă e o dumbravă, în mijloc fiind un piedestal cu două sicrie. Într-unul se află moarta Rodope „de o spăimîntătoare frumusețe". Alături de ea faraonul moare. Peste cîteva mii de ani, la Sevilla, copiii aruncă cu pietre într-un bătrîn nebun care cîntă cucurigu. Dormind în tinda unei zidiri, unde-l duce un franciscan, nebunul are un vis genetic, pîrîndu-i-se a se naște dintr-un ou ca cocoș (mitul egiptiac al oului plutind pe apa primordială Nun, din care iese lumina zilei Râ). O cioară îi cîntă tla ! tla ! tla ! (căci este avatarul lui Tlâ). Între timp gropari ai comunii îl îngroapă superficial în cimitir. El se scoală de acolo fără

a ști bine cine este. Problema migrației sufletului se complică cu cazul dublului. Devenit Marchiz Alvarez de Bilbao, merge într-o uliță strîmtă, la o vizunie săracă, se îmbracă în chip de gentilom bătrîn și bogat, se duce în casa unei tinere fete pe care urmează s-o ia de soție și care îl roagă s-o cruțe, căci iubește un cavaler. Marchizul consimte, făcînd doanei Anna și o donație, și pleacă. Un altul, semănînd aidoma cu el, visa că făcuse gesturile lui Alvarez. Întîiul exemplar pleacă cu trăsura la un castel, intră într-o odaie fără ferestre, printr-o ușă mascată pătrunde într-o subterană cu mari statui de piatră reprezentînd cavaleri în zale, scoate dintr-o bute vin atît de vechi că trebuie să taie cămașa lui cu spada, se îmbată, statuile joacă hopp, hopp, zupp, zupp. A doua zi, deșteptîndu-se din beție, cercetează subteranele pline de argint, aur, pietre prețioase. Subteranele, comorile, statuile își au izvorul în *Halimà*, în *Istoria prințului Zeyn Alasnam și a regelui genilor*. Deci și-au împrumutat elementele Wieland (ai cărui giganți de fier din Oberon joacă), Raimundi, Tieck, Al. Dumas. Acum sosește, spre mirarea slugilor, dublul, care observă că imaginea din oglindă se strîmbă la el. Alvarez I iese de după oglindă, se bate cu Alvarez II, și unul moare și e aruncat după oglindă. Se pare că e ucis Alvarez II, fiindcă acesta protestase la actul daniei, nerecunoscîndu-l, în vreme ce Marchizul de Bilbao cel rămas confirmă dania. Marchizul moare în curînd, scîrbit de Ingratitudinea prietenilor și a iubitei, care îl părăsiră, cînd, spre a-i încerca, le spuse că e sărac. Nouă reîncarnare în Franța romantică. Sicriu într-un paraclis în care se află Angelo, „om fără inimă, care disprețuia femeile”. Doctorul Dreifuss îl scoate de acolo, îl transportă acasă și-l aduce în simțiri. Angelo vorbește mai tîrziu cu o tînră femeie căreia îi zice „mamă”. Înțelegem că sînt Tlă și Rodope. Femeia face niște considerații ce aduc aminte de o scrisoare („Ja, wir waren einst Mann und Weib I”) și de o poezie a lui Goethe :

„Ach, du warst in abgelebten Zeiten  
Meine Schwester oder meine Frau”.

(amănuntul se va regăsi la *Grandeia*) :

„... Este o simțire ciudată... Pare c-aș fi femeia ta dar de mult, de mult, ori par-că-s muma ta... În sfîrșit, e o simțire dulce și familiară. — Amantul meu n-aș suferi să fii... și cu toate astea te iubesc...”

— Să-ți explic eu această simțire?... Îmi pare ades că noi am mai trăit odată și că eu te-am iubit c-un amor nebun și copilăresc... Visez ades și în fundul visărilor mele vād Egiptul cu toată măreția istoriei lui și îmi pare c-am fost rege și c-am avut o femeie frumoasă, ce se numia Rodope, și că acea femeie ești tu...”

Urmează o aventură spiritistă (după Cazotte, Jung-Stilling cel cu *Theorie der Geisterkunde*, Schiller cu *Der Geisterseher*, Cagliostro, d-rul Mesmer, părintele Gassner, conjurația duhurilor era la modă, și în *Spirite* Th. Gautier tratează evocarea în oglindă a unei moarte). Cu d-rul De Lys, membru al societății mistice „Amicii Întunericului”, Angelo merge într-un club subteran (boltă cu muri negri, lampă ca de diamant). Acolo un tînr de sex incert, un hermafrodit, numit fie Cesar, fie Cesara, cu un nume luat din *Titan* de Jean Paul („Graf von Cesara”), caută să cîștige dragostea eroului. Eminescu va avea preferințe pentru femeia virilă ori maternă. Cezara face cîteva demonstrații iluzioniste în spiritul celor executate de diavol în *Le diable amoureux* de Cazotte. Angelo cade în stăpînirea Cezarei ca „turturica în ghiarele vulturului”. „Te nimicesc — îi strigă femeia — voi să-ți beau sufletul, să te sorb ca pe o picătură

de rouă în inima mea însetată. . . îngere !". „Ea-l înlănțuie cu brațele și cu picioarele. . . , îl strângea tare la piept, ca și când ar fi voit să-l sfarme. . . ". Aceeași Cezara, în scopuri comparative, înlesnește lui Angelo iubirea blândeii Lilla, fată cu instincte burgheze. Nuvela era pornită pe dimensiuni interminabile. O istorie senzațională, amestec de foileton și basm, avea să fie narațiunea din *Iconostas și Fragmentarium*, care se deschide cu descrierea unui ghetto sucevean (legenda eternului iudeu era la modă pe atunci). Levy Canaan, rabinul, și-a vîndut fata, pe Hagar, ca să poată merge la Ierusalaim, și a omorît pe Ruben, ginerele, care pretindea din bani. Hagar e închisă, cu copilul, într-un turn al Sucevei de acel Ștefan care a cumpărat-o și înșelat-o. Copilul e mort, și ea nebună. O altă nuvelă fantastică, de un gotic fabulos, prezintă un cavaler călărind în Bugeac, intrînd într-un castel ruinat, călăuzit de un sunet de clopot și o lumină misterioasă. După sinistre piedici se trezește într-o sală în mijlocul căreia o femeie moartă în giulgiu alb e întinsă în sicriu. Statui de marmură neagră păzesc cu săbii înaintînd spre cavaler. Acesta se repede la sicriu, femeia îl sărută, castelul se năruiește. Mai tîrziu vedem pe cavaler la masă „într-o odăe splendidă și bogată, luminată de candelabre de cristal", împreună cu Angela.

Judecat ca poem în proză romantic, *Geniu pustiu* aduce nota lui personală. Toma Nour, fiul unui pietrar ardelean, face cunoștință la Cluj cu Ioan, tînr neliniștit, care-l duce să vadă pe iubita lui pe moarte. Toma se îndrăgostește de Poesis, sora Sofiei, actriță de mîna a doua. Ioan dispăre, Toma Nour părăsește și el Clujul, fiindcă a descoperit că angelica Poesis are legături cu doi dandy corupți ai orașului. Merge întîi acasă, apoi aflînd că Ioan e „pribun" în revoluție (sîntem în 1848) se alătură cauzei. Într-un orașel găsește honvezi în casa popii și pe preot spînzurat. Soldații se pregătesc să batjocorească pe fata prelatului, dar, cu un glonte în pieptul ei, Toma curmă rușinea. Într-un castel maghiar, ucide pe amantul Poesisei. Trădați de un morar sas, Ioan, Toma sînt atacați de honvezi. Ioan e rănit de moarte și ca să-l scape de chinuri tribunul cel bătrîn îi retează cu sabia capul, care „se rostogoli pe frunzele uscate". La Cluj, după revoluție, Toma află că Poesis murise și dintr-o scrisoare înțelege că ea se prostituase ca să întrețină pe tată-său. De acum încolo încep rătăcirile conspirative ale lui Toma Nour prin Europa, sfîrșite prin deportarea în Siberia. În *Geniu pustiu* găsim întîiul jurnal interior românesc de tipul *Werther*. Stilul său e urîtul negru, fantomatic, trecut de la gravură la umbră. Povestitorul trece printr-un București glodos și întîlnește la cafenea un Apollo demonic văzut de Winkelmann :

„. . . Era frumos — d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit, ce cădea pe niște umeri compacti și bine făcuți. Ochii săi mari ardeau ca un foc negru sub niște mari sprincene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un satan. . .".

E și lamartinism aici, precum găsim boema gotică a vagabonzilor romantici, pierduți în visări metafizice. Iată o gravură de epoca Schelling-Jean Paul :

„Într-o noapte venisem la Toma. Luna strălucea afară și în casă nu era luminare. Toma sta visînd pe patul lui și fumînd în lungi sorbituri din un ciubuc lung, și focul din lulea ardea prin întunericul odaiei ca un ochi de foc roșu ce-ar sclipi și-n noapte".

Cu oricîte stîngăcii, nuvela e întîia încercare înainte de Rebreanu de a vîrî viața ardeleană orășenească, țărănească și eroică în literatură. Memorialistul s-a născut la țară în Ardeal, mamă-sa a murit cu furca în mînă, a fost dusă pe năsălie la o biserică de lemn, pe groapă ardea o luminare de ceară galbenă. Mărită la modul romantic

și chiar cu „witz”-uri, altă pagină lăasă să se vadă existența școlarilor ardeleni pe care Slavici i-a descris realistice :

„Între cei patru pereți gălbui a unei mansarde scunde și lungărețe, osîndite de-a sta în veci nemăturată, locuiam cinci înși în dezordinea cea mai deplină și mai pacifică. Lîngă unica fereastră stetea o masă numai cu două picioare, căci cu partea opusă să răzîma de pîrete. Vro trei paturi, care de care mai șchioape, unul cu trei picioare, altul cu două la un capăt, iar cellalt așezat pe pămînt, astfel încît te culcai pe el pieziș — un scaun de paie în mijloc cu o gaură gigantică, — niște sfeșnice de lut cu lumînări de său, o lampă veche, cu genealogie directă de la lampelile filozofilor greci ale căror studii puteau a undelemn, mormane de cărți risipite pe masă, pe sub paturi, pe fereastră și printre grinzile cele lungi și afumate a tavanului, ce erau de culoarea cea mohorîtă — roșie a lemnului pîrlit. Pe paturi erau saltele de paie și cerghi de lînă — la pămînt o rogojină, pe care se tologeau colegii mei și jucau cărți, fumînd din niște lulele puturoase un tutun ce făcea nesuferită atmosfera, așa atît de mărginită a mansardei”.

Partea a doua e mai realistă și, deși mai rămîne vagabondajul rural din romanismul germanic, aerul ardelenesc plutește pe deasupra :

„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 cîmpi cu holde. Holdele miroseau și se coceau de arșița soarelui. . . eu îmi pusesem pălăria în vîrfurile capului, astfel încît fruntea rămînea liberă și goală și fluieram alene un cîntec monoton, și numai lucii și mari picături de sudoare îmi curgeau de pe frunte de-a lungul obrazului.

Zi de vară pîn-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, uriași bătrîni cu frunțile de piatră spărgînd nouri și luminînd țepeni, suri și slabi asupra lor”.

Cînd Eminescu cade pe tema sălbăticiiei, paginile sînt mai totdeauna mărețe. Romanul avea să aibă un sfîrșit vrednic de un erou al munților carpatici. Toma Nour s-ar fi înfundat în Siberia boreală, mai aproape de oceanul în care poetul punea Walhalla, și ar fi patinat spre nord, pe noaptea cu lună :

„Aici vînez ; mi-am cumpărat din orașul siberian patine cu cari colind pe gheață noți întregi cu gîndul apriat de-a mă rătăci, de-a da în apă. . . de-a muri. Adesea zbor astfel noaptea prin cîmpiile de gheață, cu cojocul nins, încît par un om de zăpadă, zbor ca o viziune a Nordului (păream că vînez depărtatele stele înecate în orient), ce vînează neguri și stînci de gheață ce se ridică verzi, cu fruntea ninsă, în razele lunii. Adesea răsare lumina polară în înmiitele sale colori și se răsfrînge asemenea unui luminos vis ceresc în valurile verzi și întunecate ale mării înghețate. Stîncile se-mbracă cu raze de diamant și zefir, valurile par a trăi, neaua cea îndelungată a cîmpiilor de gheață a colorii fantastice, și prin acea feerie lungă, frumoasă, teribilă, zboară lunecînd o unică ființă vie, palidă ca o umbră, visătoare ca în o noapte, cîntînd doine de primăvară. . . eu ! ”



În *Umbra mea*, Eminescu închipuise o narațiune oarecum asemănătoare cu istoria lui Peter Schlemihl, însă cuprinzînd o ascensiune în lună. Tovarășa de călătorie se chema Onda. Avea predecesori iluștri pe Cyrano de Bergerac, pe Boudouin (*L'homme dans la lune*), pe Ariosto (urcarea lui Astolfo în lună) etc. Dezvoltată, iluminată de teoria apriorismului, ascensiunea devine *Sărmanul Dionis*. Pornind de la ideea că principiul lumii e Spiritul, exprimat la rîndu-i de un număr de prototipi individuali, și că lumea nu este decît visul acestor prototipi întru Dumnezeu, cu ajutorul formelor de percepție, care sînt timpul și spațiul, poetul își propune să urmărească un astfel de archaeu în sus și în jos, pe drumurile timpului și ale spațiului. Ar fi greșit să se înțeleagă că, odată admisă kantiana aprioritate a tiparelor intuitive, nuvela e o simplă demonstrație cum că putem să ne creăm momentul și locul pe care-l dorim. Gîndul central e schopenhauerian și constă în aceea că în afară de existența ideilor de speță, ce se încorporează veșnic, se recunoaște și o idee specială a eului, un individ metafizic ce stăruiește etern prin multiplicitatea formelor concrete prin care trece. Nu e deci vorba de puterea pe care ar avea-o individul concret Dionis de a răsturna lumea, ci de virtutea individului metafizic Zoroastru — Dan — Dionis —  $\infty$  de a forma universul după planul divin la care participă și după o armonie prestabilită cu toți indivizii metafizici ce alcătuiesc Totul spiritual. Călătoria lui Dionis este numai un vis, o reminiscență a avatarelor prin care a trecut. De altfel călătoria în lună nu este atît o ilustrare a apriorității spațiului, cît o ieșire din contingent. În lună, adică în absolut, după ce-și lăsase jos umbra, adică o aparență pentru ochiul terestru, Dionis își dă seama de mecanica universului, care e gîndire. Acolo tot ce gîndește un prototip gîndesc prestabilit toți archaeii și înfăptuirea vine în chip necesar ca un conținut de reprezentări al sufletului individual luat într-o ipostază. Din împrejurarea că fiecărui gînd al său îi urmează realizarea, ceea ce în absolut e firesc, deoarece gîndirea individului metafizic este o imagine a gîndirii divine necesar creatoare, Dionis trage încheierea îndrăzneată că ar fi chiar el Dumnezeu. Atunci cade din cer, fiindcă făcuse păcatul Satanei și confundase participarea la Tot cu atotputernicia divină. Sistemul e dar un panteism spiritualist. Eroul este aparența cu numele Dionis a unui individ metafizic care a fost odată Zoroastru. Printr-o operație magică, punînd degetul în centrul unor cercuri astrologice dintr-un compendiu de astronomie geocentrică, Dionis are revelația uneia din reîncarnările sale trecute. În chipul călugărului Dan din vremea lui Alexandru cel Bun. De acolo, printr-o nouă conjurație, se ridică în lună, prilej pentru autor de a descrie fericirea edenică selenară. Existența în lună este mai mult o intuire a spiritualității, în absolut, decît un ipostaz al prototipului Zoroastru. Oriunde s-ar duce însă Dionis, va fi însoțit de aceeași femeie, fata spătarului Mesteacăn în vremea lui Alexandru, Maria în timpul modern. La sfîrșit Dionis este găsit leșinat pe podeaua odăii sale, căci, literar vorbind, totul nu fusese decît un vis delirant. *Cezara* cuprinde filozofia practică a poetului. Contesa Cezara se îndrăgostește de tînărul călugăr Ieronim, model al pictorului Francesco. Ea însăși îi căzuse (după obiceiul eminescian) în genunchi, implorîndu-i afecțiunea. Deocamdată tînărul se dovedește frigid, fiindcă, după mărturisirea lui, îi trebuie timp pentru dezvoltarea sentimentelor. Ieronim primește scrisori de la un unchi „bătrîn sihastru”, Euthanasius, întrupare a schopenhauerienei euthanasii. Acesta trăiește într-o insulă închisă de toate părțile de stînci, un adevărat eden. Viața lui e o gloriificare a automatismului „pe temeiul naturii”, Nirvana schopenhaueriană devenind la el pancosmis euforic. Combinînd pe Rousseau cu filozoful pesimist german, bătrînul

fuge de durere prin regresione spre instincte și-și pregătește stingerea în cascada unui pîrîu. Moartea lui va fi „o trecere molcomă și firească”, de care nu se teme, decesul natural, fără boală, de care vorbește Schopenhauer. Ieronim face Cezarei teorii asupra răului și egoismului în natură, asupra instinctelor ce îmbracă haina poeziei, toate luate din pesimismul german. Ceea ce respinge în fond el nu este instinctul dragostei, ci parada exterioară, minciuna, cochetăria femeii. El nu vrea să fie ca tinerii „cu zîmbiri banale, cu simțuri mueratice”, dar ar primi dragostea în toată ingenuitatea ei animală, dezbrăcată de convenții. În curînd, rînd pe Castellamare, care e nepot de podestà, Ieronim e nevoit să fugă. Nimereste în chiar insula lui Euthanasius, întorcîndu-se astfel la natură, după ce prin călugărie se depărtase pe jumătate de lume. În ziua cununării Cezarei cu Castellamare, marchizul Bianchi moare, și fata respingînd pe logodnic se refugiază într-o mînăstire. Într-o zi ajunge înot în insula lui Ieronim, și amîndoi, goi, încep aci existența edenică.

Un element de bază al ascetismului schopenhauerian era castitatea sexuală. Castrarea însăși nu repugna filozofului. Dimpotrivă, Eminescu glorifica dragostea, dar în ipostazul cel mai mecanic. Fără îndoială existența crește pe rădăcinile răului, și un gînditor nu poate fi teoreticește decît pesimist. Soluția radicală a problemei fericirii ar fi moartea. Însă între suprema conștiință metafizică și beatitudinea topirii în Neant există o cale mijlocie de împuținare a răului : înlăturarea conștiinței parazitare, din care iese durerea, întoarcerea la instincte. Decît conștiința mai bun instinctul, decît instinctul mai bună moartea. Dar moartea e inutilă, căci vjața e veșnică, și prototipii se întrupează la infinit. Deci eroii eminescieni nu reprimă instinctele, ci încearcă doar a înlătura suprastructurile civilizației. În etica și politica sa, Eminescu a aplicat cu statornicie acest rousseauianism schopenhauerianizat. Fatuitatea femeii de lume e condamnabilă, Dalila complică un instinct pe care îl au și păsările de două ori pe an. Singurul stat temeinic e acel natural, automat, ca al albinelor, furnicilor, nu statul liberal alcătuit pe cale speculativă, întemeiat pe contract social (aci Eminescu e antirousseauian și antischopenhauerian ; filozoful german tăgăduia realitatea socială). Dreptatea e a lui Montesquieu, care admite legi ieșite din natura lucrurilor. Barbaria devine la Eminescu o „sănătoasă barbarie”, „obiceiul pămîntului” o instituție mai solidă decît constituția. Poetul crede cu fisiocrații în „ordinea naturală”. Forma statului natural celui mai tipic este statul național, fiindcă popoarele înfățișează o idee obiectivînd voința universală. Un roi de albine nu se poate gîndi amestecat cu alte gînganii. În acest înțeles al purității e îngăduit a se vorbi și de misiunea unei nații. Cosmopolitismul nici nu există, de vreme ce nu-i posibil. „Individul care are într-adevăr dorința de a lucra pentru societate nu poate lucra pentru o omenire care nu există decît în părțile ei concrete — în naționalități”.

Oricît s-ar sili poetul să fie doar un conservator, iar nu un retrograd, aspirațiile lui merg către „sănătoasa barbarie” a statului arhaic, dănuind într-o natură sălbatică :

„Săracă Țară de Sus  
Toată faima ți s-a dus !  
Acu cinci sute de ai,  
Numai codru îmi erai...  
Împrejur nășteau pustii,  
Se surpau împărății,  
Neamurile-mbătrîneau,

Crăiile se treceau,  
Numai codrii tăi creșteau...

Și în umbra cea de veci  
Curgu-mi rîurile reci,  
Limpegioare, rotitoare,  
Avînd glasuri de izvoare”.

Eminescu visa pe Împăratul-țăran, din basme care „iese sara-n prispă să stea cu țara de vorbă” și, fără să aibă noțiuni de drept și de politică, judecînd pe supușii lui numai cu bunul simț, neajutat de vorbăria inutilă a avocaților, căutători de „cîrciocuri” și de „noduri în papură”. De cîteva ori poetul s-a încercat să compună divanuri domnești. Într-unul Strolea, Pepelea, Haplea, Baba Cassandra, vin să ceară dreptate Împărăției :

„Pepelea. Bine v-am găsit, Împărate.

— Bine ați venit. Ei, ce se mai aude ?

Pepelea. Bună pace, Împărate.

Strolea. Ș-o babă.

Pepelea. Am venit Împărate c-o jeluire, ca din partea obștei să fie zis că bate grindina ogoara și mor vitele — și iaca să vorbească Strolea.

Strolea. O babă, Împărate.

Haplea. Apoi să vedeți Măriile voastre că de... ciurdarii tot copii suntem împărăției cum vine vorba — iaca zică chiar vornicul de la noi din sat că și el uite-a văzut, cînd a mers cu calul peste cîmp, că Pepelea venea din pădure... iaca omu-i de față, Împărate... poate, să spuie chiar el — nu-i așa măi Pepelea că tu veneai din pădure ?

Pepelea. Ba așa !

Haplea. Apoi de ! nu zic eu ?

Strolea. O babă-mpărate !

Pepelea. Taci mă ! etc.”.

Eminescu nu este, cum se zice de obicei, un poet al naturii, al decorației vegetale, sau e departe de a fi numai atît. Conceptul nostru de natură (estetic) provine din întărirea elementului inert în paguba celui viu. Eminescu nu e nici măcar un descriptiv și toate imaginile lui, puse laolaltă, ne dau o natură săracă. Natura lui e o entitate metafizică, materia în veșnică alcătuire :

„— Ce mi-i vremea, cînd de veacuri  
Stele-mi scînteie pe lacuri :  
Că de-i vremea rea sau bună,  
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună :  
Și de-i vremea bună, rea,  
Mie-mi curge Dunărea,  
Numai omu-i schimbător.

Pe pămînt rătăcitor,  
Iar noi locului ne ținem  
Cum am fost așa rămînem,  
Marea și cu rîurile,  
Lumea cu pustiurile,  
Luna și cu soarele,  
Codrul cu izvoarele”.

Codrul, marea, rîul, luna sînt idei, divinități, nu fenomene : fenomen este doar omul. Acesta nu are nici o intervenție în desfășurarea nimenilor, suferă doar rotația. Concepția e adînc țărănească. Pentru țărani grîul „s-a făcut” sau „nu s-a făcut”, porumbul se usucă de secetă sau putrezește de ploaie. Omizile mănîncă poamele, vitele mor de molimă. Orice gînd de intrare în cursul naturii e primit cu ironie. Țăranul n-aduce pe jgheaburi apă din rîu ca să concureze divina ploaie, chema pe popă să iasă cu icoana. Spiritul său arhaic n-are încredere în sine, ci privește cu nepăsare curgerea lumii. Nesimțirea aceasta metafizică place lui Eminescu. Omul lui

trăiește în sublimă neștire de propriul trup. Văduva tinerică își petrece viața într-o căsuță de pădure. năpădită iarna de zăpezi :

„În pădurea nepătrunsă, O căscioară e ascunsă. Nu-i aproape sat, nici drum. Singurică, nu știi cum Doar din horn îi iese fum . . . Cine-n casă o să-mi șadă,	De nu-i pasă de zăpadă. Care cade ș-o să cadă Tot, grămadă pe grămadă. De-ntrece gardu-n ogradă : Pîn-la streșin-o s-ajungă : De s-alege iarna lungă ?”
---	--

Ea hibernează într-o leneșă părăsire de sine :

„Părul ei cel negru, moale  
Desfăcut cădea la vale”.

și adoarme pe scaun :

„Adormind astfel cum șade,  
Fusul din mînă îi cade”.

Nevasta „tînără” a lui Călin, în loc să-și îngrijească pruncul, doarme tolănită pe patul cu paie, în vreme ce bordeiul ei a intrat în mișcarea naturii :

„Un papuc e într-o grindă, celălalt e după ușă.  
Pin gunoi se primblă iute legănată o rățușcă  
Și pe-un țol orcăiește un cucuș închis în cușcă:  
Hîrîie-n colț colbăită noduros rîșnița veche  
În cotlon toarce motanul, pieptănîndu-și o ureche”.

„Mizeria” noastră e natura lui Eminescu. Natura începe acolo unde încetează oprirea în loc, prin industria omenească, a elementelor și moleculele sînt slobode din nou să se desfacă și să se împreune. A putrezi în albia unei ape, a dormi pînă la umplerea odăii de păianjeni, a fi troienit de zăpadă sau de frunze, a te „desface” în univers, acesta e conceptul. Supărat, țărănescul rigă se părăsește în voia proceselor vegetale și fiziologice :

„Nu-și mai pieptăna nici capul de atîta supărare  
Și lăsase ca să-i crească peste piept o barbă mare.  
Care cade jos în noduri ca și cîlții, ce nu-i perii.  
Stă să crească iarba-ntr-însa, s-umble gîze ca puzderii”.

A-ți crește iarbă în barbă, iată natura. Dionis se îmbată cu senzația creșterii sălbatică a părului înfundat într-o căciulă de miel, umblă prin ploaie, simțindu-se ud ca vitele, ca un „berbec plouat”, babei din poveste îi place să fie căutată în capul ocrotitor de vietăți, păianjenul își țese în liniște pînza din tavan și pînă în podelele odăii fetei de împărat, unde nici o activitate umană nu turbură aerul :

„Iar de sus pînă-n podele un păianjăn, prins de vrajă.  
A țesut subțire pînză străvezie ca o mreajă :  
Tremurînd ea licurește și se pare a se rumpe,  
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe”.

Eminescu preferă casa vie, unde viața se naște mereu, casa în grinzile  
căreia stau greieri :

„Toamna frunzele colindă,  
Sun-un greier sub o grindă”

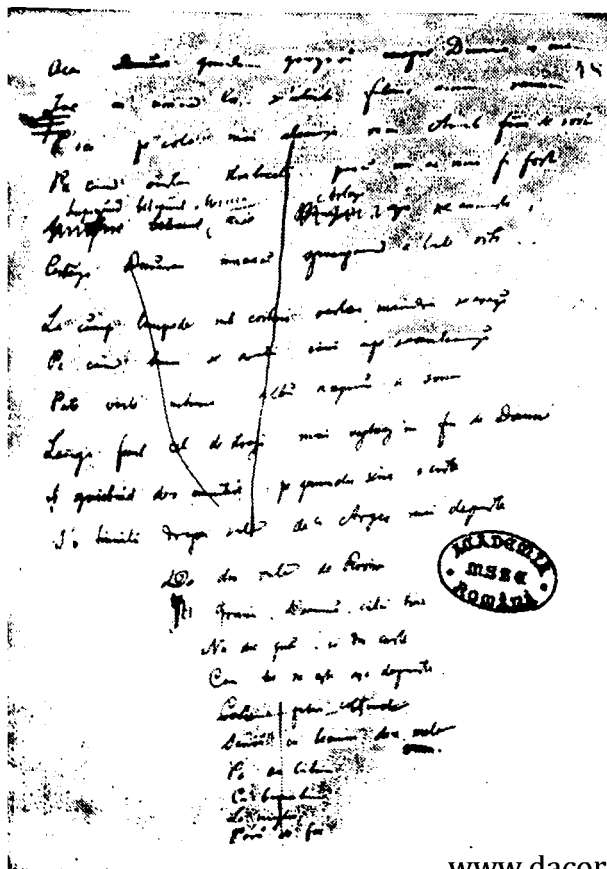
casa strivită de arbori :

„Stau în cerdacul tău ... Noaptea-i senină.  
De-asupra-mi crengi de arbori se întind,  
Crengi mari în flori de umbră mă cuprind  
Și vântul mișcă arborii-n grădină”.

De aci vin la poet acele imagini de decrepitudine, locuințele intrate în pu-  
trefacție, surpate de ploi și de mușchi, înăbușite de păianjeni, grădinile sălbăti-  
cite, întoarse la starea incultă :

„În mijlocul unei grădini pustii, unde lobodele și buruienile crescuse mari în  
tufe negre-verzi se înalță-n ochii de fereastră spartă a unei case vechi, a cărei  
streșină de șindilă era putredă și acoperită c-un mușchi, care strălucea ca bruma  
în lumina cea rece a luni. Niște trepte de lemn duceau la catul de sus al ei. Ușa mare  
deschisă în balconul catului de sus se clătina scîrțîind în vînt și numai într-o  
îțîșină, treptele erau putrede și negre — pe ici pe colo lipsea cîte una, așa încît trebuia  
să treci două deodată și balconul de lemn.  
se clătina sub pași. El trecu prin hățîșul  
grădinei și prin zaplazurile năruite și urcă  
iute scările. Ușile toate erau deschise. El  
intră într-o cameră înaltă, spațioasă și goală.  
Păreții erau negri de șiroaiele de ploaie ce  
ceurgeau prin pod și un mucegai verde se  
prinsese de var ; cercevelile ferestrelor se  
curmau sub presiunea zidurilor vechi și  
gratiile erau rupte, numai rădăcinile lor  
ruginite se iveau în lemnul putred. În  
colțurile tavanului cu grinzi lungi și mohor-  
rite, paianjenii își executau tăcuta și pacinica  
lor industrie...”

M. Eminescu, *Scrisoarea III*, pagină de  
manuscris.



Marchizul de Bilbao intră și el într-un  
astfel de castel. Grădina e păraginită, zidurile  
risipite, copacii bătrîni uscați și năpădiți de  
generații tinere de arbori. Curtea castelului  
e „plină de ierbărie și de hucii sălbăticit”.  
Înlăuntru mobilele sînt veștede, aerul bol-  
nav. Clubul în care e dus Angelo e îngrădit  
„c-un gard putred de mult”, casa are varul  
„înnegrit de ploaie și vînturi”. Un castel mi-  
sterios din altă parte e mai mult o ruină, cu  
acoperămînt surpat, ferestre sparte, lemnă-  
rie putridă și năruită, podeț putregăit. Mî-

năstirea lui Ieronim e intrată în putrefacție. Circulația elementelor a început, iar ierburile și găngăniile își trag substanțele din zidărie și lemnărie. Pe ziduri furnicile își fundează state și procesiile de găse se soresc. Brusturii, lumînărelele, sulcina, mazăricea sugrumă iazul din mijlocul ei. Omul este, în mijlocul acestei naturi, un turburător al marii liniști. Eminescu mai vede divinitatea nepăsătoare a Cosmosului, sub chipul enormei prveliști geologice, asupra căreia gândul zboară ca un fum neputincios. Întîia descripție mare a poetului e aceea a solului selenar, fără oameni :

„Înzestrat cu o închipuire urieșască el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului și dintr-un șir de munți au zidit domeniul său palat. Colonade — stînci sure, streșine — un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau pîntre coaste prăbușite, pîntre bucăți de pădure ponorîte în fundul rîpelor pînă într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii ale valurilor lui răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît uitîndu-te în el pari a te uita în cer.

Insulele se înălțau cu scorburi de tîmîie și cu prund de ambră. Dumbrăvile lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adîncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu al înfloririi lor bogate, pe care vîntul îl grămădește în troiene ; flori cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe, și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți cîntau ca orologii aruncate în iarbă, iar păienjeni de smarald au țesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică, ce steclește vioriu și transparent, încît a lunelor raze pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui unde. . .”.

Luna aceasta e un Eden în care factorul inconșciu are două înfățișări aparent opuse. Întîi o putere germinativă uriașă, o mișcare moleculară neîncetată ce înăbușă orice svîcnire a conștiinței. Omul picat în acest mediu supra-cosmic leșină de parfumul cel lunatic, devine strigoi ca fata din poveste. Coniferii colosali dau nu leziuni, ci „scorburi” de tîmîie, rășinoasa ambră se adună în prunduri. Cireșii se întind în șiruri și



Chioșcul lui M. Eminescu din parcul Școlii de fete „Otetelișanu” (Magurele — Ilfov).

aruncă atîta floare, încît omul mărunț e troienit. Vegetația și fauna sînt euforice, își țipă bucuria de a se înmulți, florile „cîntă”, iar greierii răgușesc de voluptatea scîrțîitului. Pe de altă parte însă poetul mărește lucrurile inerte, asfaltuoase, munte, stîncă, rocă, avînd o atracțiune către piatra prețioasă, adunată în mari cantități, diamant, smarald, cum e aceea din *Avatarii Faraonului Tîd*. Iubitei din lună, eroul îi așază pe păr „o citadelă” de diamante, iar ea, pentru a avea bani de joc la cărți, adună stelele de aur din valurile apei. Cerurile sînt de „oglinzi”, lacurile au „apa de aur”, cu „șiroaie de stropi de stele”. Aerul, sunetele par și ele „de argint”. Grădina fetei de împărat e de aur, cu flori de pietre scumpe. În fond, sînt două trepte de urieșenie. Pe cea mai de jos omul are încă viziunea lumii vegetale, sentimentul rărit al creșterii ei. Pe cea de-a doua conștiință plutește ca o minusculă gînganie, pentru care un bob de apă a devenit un solid impenetrabil. Eminescu privește lucrurile de obicei în acest unghi de vedere disproporționat, din care pricină natura lui devine o arătare vulcanică înfricoșătoare și nimicitoare :

„Nu vedeți că în furtune vă blestemă oceane?  
Prin a craterelor gure răzbunare strig vulcane,  
Lava de evi grămădită o reped adînc în cer”.

Codrul eminescian e preistoric, în el omul se pierde ca o furnică :

„În munți ce puternici din codri s-ardică,  
Giganți cu picioare de stînci de granit,  
Cu fruntea trăsniță ei norii despică  
Și vulturii-n creeri palate-și ridică  
Ș-uimiți stau în soare privindu-l țîntit.

Acolo prin ruini, prin stînci grămădite  
E peștera neagră sahastrului mag ;  
Stejari prăvăliți peste rîuri cumplite  
Și stanuri bătrîne cu mușchi coperite ;  
Încet se cutremur copacii de fag.

Vuind furtunoasa-i și ștrașnică arpă  
Trec vînturi și clatin pădurea de brad,  
Prăval pietre mari din culmea cea stearpă ;  
Aruncă bucăți cu pomi și cu iarbă.  
Ce-n urlet în rîuri se năruie, cad”.

Cînd Mușatin intră în pădurea dacică de acum „cinci sute de ai”, el dă de un spectacol geologic anacronic. Țara crește incultă pe deasupra zidurilor Sarmisegetuzei. Vrînd să descrie, în fine, Moldova după pretinsa însemnare a unui om din veacul trecut, Eminescu ne pune sub ochi un soi de junglă cu desăvîrșire arhaică, unde pînă și oaia este sălbatică (după *Descrierea Moldovei* a lui D. Cantemir) :

... Prin năsipul pîraielor ce se încep din munți se găsește praf de aur, prin codri sînt cerbi, ciute, căprioare, bivoli selbatici și în munții despre apus o fiară, pe care moldovenii o numesc zimbru. La mărime ca un bou domestic, la cap mai mic, grumazu mai mare, la pîntece subțiratec, mai nalt în picioare, coarneau îi stau drept în sus, sînt

ascuțite și numai puțin plecate într-o parte. Fiară sălbatică și iute, poate să saie ca și caprele de pe o stîncă pe alta. Pe lîngă hotară, despre cîmpuri, sînt mari cîrduri de cai sălbatici. Oile cele sălbaticе caută de pășune îndărăpt hrana lor, căci în grumazul cel scurt nu au nici o încheietură și nu pot să-și întoarcă capul nici într-o parte din a dreapta sau din a stînga”.

Stîncă granitică și oaia cantemiriană și pe deasupra un codru fabulos în umbra căruia să mișune pînă la zdrobire cerbăria și furnicăria, acestea sînt simbolurile naturii eminesciene, care pe deasupra trebuie să-și aibă sediul firesc în lună. Peisajul nu e realist, ci sintetic, construit după aspirațiunea selenară. De pildă insula lui Euthanasius în apropierea oceanului, într-un lac, așezat la rîndu-i într-o vale închisă de stînci uriașe „zidite de jur împrejur, una peste alta pînă în ceruri” și asemănătoare cu „nibbâna” din *Suttanipāta*, insula în mijlocul apei, unde sub torent oamenii caută „distrugerea bătrîneții și a morții”, aparține acestei geologii mitice. Fluturii blînzi necunoscînd primejdia omului se așază pe capul lui Ieronim ca pe o floare. Acest fel de natură primară e așa de crudă și încărcată de seve încît individul cuprins de mari beții cade frînt, adormit. Cezara amețită de iarbă și de apă e gata să adoarmă, apoi gonită de fluturi aleargă „neburnă”. Florin e aromit de mirosul teilor :

„Și sub un tei el de pe cal se dete,  
Se-ntinse leneș, jos pe iarba moale —  
Din tei se scutur flori în a lui plete  
Și mai că-i vine să nu se mai scoale.  
Și calu-i paște flori, purtînd în spete,  
Presunul lui și șeaua cu paftale,  
În valea de miros, de rîuri plină,  
În umbra dulce bine-i de odină”.

Și Dionis se trezește stupefiat de fîn pe o cîmpie cosită. Înclinarea pentru natura grandioasă îl face pe poet să caute priveliștea exotică, munții Himalaia, valea Gangelui, Palestina cu „codri de maslin” și cu „lunci de dafin”, Egiptul, Sahara cu „volburi de nisip” Grecia spațiul mediteranean. Natura din Cezara este italică, în grădină sînt portocali și marea e pe aproape. Țara getică din *Sarmis* se află la marginea mării și are în vegetația ei chiparoși :

„Se clatin visătorii copaci de chiparos  
Cu ramurile negre uitîndu-se în jos,  
Iar tei cu umbra lată și flori pînă-n pămînt  
Spre marea-ntunecată se scutură de vînt”.

Alături de exotismul oriental stă borealismul. Singurateca panoramă polară este mai aptă de a ne da ideea unei naturi sublime, în miezul căreia omul e o mărunță pată. Eminescu descrie Siberia, cîntă marea înghețată :

„În fluvii ea mișcă-a ei stanuri de ghiață  
Sfărîmîndu-le-n vuiet ea strigă măreață  
Și stîncă pe stîncă înaltă, zidește,  
Bolți mîndre ridică și iar risipește”.



Cînd compunerea nu îngăduie peisajul nordic, poetul se mulțumește cu prive-  
liștea hibernală, succedaneu al liniștii hiperboreene și al farmecului vulcanic al lunii.  
Tablourile de iarnă sînt numeroase în opera eminesciană. Dar mai ales Eminescu  
amestecă însușirile iernii în celelalte anotimpuri. Sub lumina lunii o stradă pare ninsă ;  
cîreșii își „scutură grei omătul trandafiriu al înfloririi lor bogate”, pe care „vîntul  
îl grămădește în troiene”. Poetul împerechează chiar mediteraneanismul cu borea-  
lismul, creînd un peisaj mixt („Era o noapte italică amestecată cu frigul iernii” spune  
în *Aur, mărire și amor*), cu zăpadă și rodii :

„Și tu cînd apărea-vei ziua să pară noapte,  
Astfel de strălucită să fie fața ta,  
Încet numai pîraie să se uimească-n șoapte  
Din crengi de aur mîndre să cadă rodii coapte  
Și pasul tău să calce pe un covor de nea”.

Ceea ce se numește de obicei natură, adică aspecte geologice, faună și floră, se  
găsește la Eminescu într-un chip elementar. Nu varietatea e nota dominantă, ci dimen-  
siunea, cantitatea. Aceasta e determinantă prin puterea de a intimida conștiința  
și a o anula. Cutare versuri conțin numai noțiunea simplă de codru, dar într-o pro-  
porție colosală. Pădurea noastră empirică are o durată limitată, fiind supusă deza-  
gregării, codrul eminescian însă „crește” peste marginile de timp ale domniilor,  
peste acelea ale raselor, el este de veci. Imaginea aceasta egipteană de trăinicie peste  
milenii determină dimensiunea microscopică a omului și deșteaptă acel sentiment  
tipic eminescian de nevoie de a se lăsa în voia dinamicii firii. Codrul de aramă din *Călin*  
*Nebunul* pare crescut pe un teren vulcanic. Urieșenia priveliștii de altă planetă, cu  
mult asupra puterii de adaptare a omului, trezește o jale sălbatică :

„Naintează și o vede lîngă apa arămie.  
Culegînd flori amorțite de pe maluri cenușie  
Și punîndu-le în poala grea de florile de piatră,  
Luminează luna-n ceruri ca un foc pe-o mare vatră,  
Colții munților ce rupti-s, uriașe stînci de cremeni,  
Ce păreții și-i ridică îndărătnici, suri, asemeni,  
Vîntul care trece-n șuier, noaptea sură și bolnavă,  
Împle cu sălbătecie arămoasă-acea dumbravă”.

Pădurea de aur e în schimb un loc de fecundație slobodă, unde balta germinează  
„cîte-o muscă, cîte-un pește”, puși la aceeași dimensiune. Intrarea în inima acestui  
loc nepătruns de om înfioară :

„Trece selbele-argintoase, trece-o vale, un colcantaur  
Pînă vede dinainte-i răsărind pădurea de-aur.  
Mult frumoasă e pădurea cu-a ei trunchi de aur roș,  
Ce în frunza lor cea moale suspinau întunecoși.  
Iarba lîn călătorește, o peteală stătătoare,  
Ce, sclipind cu mii de raze sub al nopții dulce soare,  
Poartă-n galbenele-i unde spice de mărgăritare,  
Florile de mac ce umflă noaptea capul roș și mare ;

Numai fluturi mici albaștri și mari roiuri de albine  
Curg în rîuri sclipitoare de luciri diamantine,  
Ș-împlu aerul cel dulce de cristal și de răcoare,  
A popoarelor de muște, sărbători murmuritoare".

Într-o pădure în care iarba călătorește, iar fluturii și muștele roiesc, nu e loc pentru om. O astfel de natură exercită asupra omului acea apăsare ce se cheamă jale. Individul simte o adormire, se vede căzut în tumultuoasa mișcare germinativă și la o mireasmă prea tare ori la un sunet mai prelung dorește s-adoarmă sau chiar să moară. Toate poeziile lui Eminescu exprimă această încetare a rezistenței individuale, pasul de lunatec către lac și codru, locuri de fermentație :

„Prin a ramurilor mreață  
Sună jalnic în urechi  
Cîntec dulce ca de vrajă  
De sub teiul nalt și vechi.

Iară sunetele sfinte  
Mișcă jalnic al tău piept,

Nu mai cugeți înainte,  
Nici nu cauți îndărăpt.

Ci ascuți de păsărele  
Ciripind în verde crîng  
Cum de-amoru-ne-ntre ele  
Sfătuindu-se ne plîng".

Natura ațîță, pe de altă parte, dorința de împreunare. Ea este Edenul, locul sexualității, de aceea poetul își strigă acolo femeia :

„Eu te cer de la izvor,  
De la codrul cel de brazi,  
De la vîntul ce lovi,  
Balsamînd al meu obraz.

Întreb munții cei înalți,  
De la rîuri eu te cer,  
De-au văzut cumva ascuns  
Al vieți-mi giuvaer".

Șederea mai lungă aduce apoi nelipsita adormire în codru :

„Adormi-vom, troieni-va  
Teiul floarea-i peste noi,  
Și prin somn auzi-vom buciom  
De la stînele de oi",

ori chiar dorința de moarte :

„Numai colo unde teiul  
Lasă floarea-i la pămînt  
Eu încep să mișc din buze  
Și trimit cuvinte-n vînt.

Vis nebun, deșarte vorbe  
Floarea cade, rece vîntu-i,  
Și eu știu numai atîta,  
C-aș dori odat'să mîntui !"

Eminescu are printre copaci cîteva esențe la care ține în chip deosebit și care înfățișează pentru el însușirile generale ale copacului. Teiul sugerează mireasma estivă, bradul e copacul boreal, aproape uranic, plopul, elastic și orășenesc, dă amintirilor o mișcare lentă, arinul păduratec sălbăticește priveliștea, aruncînd asupra-i o brumă cinegetică, stejarul mărește prin marea lui coroană cîmpul de alunecare al lunii, fagul ne duce la codrul de o singură esență, salcia e copacul lacustru, nucul, cireșul,

mărul sînt pomi de livezi, simboluri ale lăcomiei copilărești, mesteacănul indică prin scoarța sa albă altitudinea iernatică, paltinul prevestește regiunea carpatină, salcîmul e un pom de albie clisoasă, liliacul simbolizează în sfîrșit fragranța primăverii și idila juvenilă :

„A noastre inimi își jurau  
Credință pe toți vecii,  
Cînd pe cărări se scuturau  
De floare liliicii”.

larba e narcotică (plantă de lună, necălcată de om) și e așa de înaltă încît poate ascunde animale silvestre de mari proporții :

„Și prin vuietul de valuri,  
Prin mișcarea naltei ierbi,  
Eu te fac s-auzi în taină  
Mersul cîrdului de cerbi”.

Fauna, săracă, e aleasă după același criteriu al regresiei spre spațiul edenic. În rîndul întii vine calul, simbol al zborului oniric (toți eroii călăresc), apoi urmează animalele artemidice, bourul, cerbul, ciuta. La vietățile mărunte se apasă asupra înmulțirii în „neamuri” și sînt preferate acelea care n-au realitate decît în roiuri :

„Peste flori, ce cresc în umbră,  
Lîngă ape, pe potici,  
Vezi bejării de albine,  
Armii grele de furnici...”

Fapta de căpetenie a insectelor este împerecherea. Nunta de gîngănie și oameni arhaici din *Călin* nu e fără înțeles. Oameni și insecte, îmbătați de codru și de lac, vin să se împreuneze după un rit milenar :

„Dar ce zgomot se aude? Bîzîit ca de albine?  
Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,  
Pînă văd painjinișul între tufe ca un pod,  
Peste care trece-n zgomot o mulțime de norod.  
Trec furnici ducînd în gură de faină mării saci,  
Ca să coacă pentru nuntă și plăcinte și colaci;  
Și albinele-aduc miere, aduc colb mărunț de aur,  
Ca cercei din el să facă cariul, care-i meșter faur.  
Iată vine nunta-ntreagă — vornicel e-un grierel,  
Îi sar puricii înainte cu potcoave de oțel;  
În veșmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec  
Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cîntec;  
O cojiță de alună trag locuste, podu-l scutur,  
Cu musteața răsucită șede-n ea un mire flutur;  
Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui un lanț,  
Toți cu inime ușoare, toți șăgalnici și berbanți.  
Vin țîntării lăutarii, gîndaceii, cărăbușii,  
Iar mireasa viorică i-așteapta-ndărătul ușii”.

Mentalitatea arhaică (într-o măsură și romantică) a lui Eminescu se învederează în descrierile de interior. Lipsește intimitatea orășenească, bunăstarea, locuința fiind sau o peșteră sau un castel fantastic. Fata de împărat stă într-o colibă murdară, după ce stătuse într-un iatac cu arc gotic, dar decrepit : gratii ruginite la ferestre, pînze de păianjen de sus pînă jos, trandafiri în pat ca într-un sicriu. Interiorul dacic din *Gemenii* este rece, funerar. El are arcuri nalte, statui, săli pustii, înfățișare de mau-soleu. Asceții lui Eminescu stau în peșteri și scorburi, în chilii. Într-un cuvînt, interioarele sînt neospitaliere fie prin mizeria dusă la descompunere, fie prin imensitatea fabuloasă. Eminescu închipuie pentru eroii săi case mărețe ce au în ele ceva geologic, străluciri de peșteri cu gheață, somptuozițai de geodă uriașă. În *Pustnicul* ni se înfățișează un salon din lași pe la 1840. Salele sînt îmbrăcate în atlas alb ca ninsoarea, cu flori și frunze brodate, limbile flăcărilor par de diamant, aerul e de argint, pereții sînt plini de oglinzi, în sală sînt miresme suave, oamenii sînt înveșmînțați ca niște insecte exotice :

„Sale nalte îmbrăcate cu-atlas alb ca și omătul  
Cusut cu flori vișinie și cu frunze ca smarald  
Pe cînd lumînări d-o ceară ca zăharul, împlu cald  
Aerul cu o lumină argintie cu încetul.

Candelabre de-argint grele luminează-ntinse sale  
Urcînd limbi diamantine într-un aer cu miroase  
Și prin aer trec copile gingașe și maiestoase  
Părul disfăcut li curge pe-umeri și pe brațe goale.

Muzica aurește sara cu cereștile ei tonuri  
Aerul ea îl îmbată, și copilele cu sînii  
Albi ca albul de ninsoare mlădioase ca și crinii  
De-a cîntărilor suflare ele zboară ca păveri.

Juni în splendide-uniforme, gulerați cu aur blond  
Sau în haine negre, veste ca și neaua argintoasă,  
Cu mînuși ca mărgărita, cu botine radioase”.

La Eminescu interiorul este cu atît mai fastuos cu cît intră în el mai multe ecouri din natură. Pereții sînt de zăpadă, lumina cade ca ninsoarea, tapetul e un cîmp cu flori, fetele se clatină în dans ca niște crini, lumînările ard ca stelele pe cer, bărbații lucesc în haine ca gîndacii. El reprezintă Edenul din lună, fiindcă fetele trec ca niște lunatice euforice, cu părul despletit, precum îngerii din *Sărmanul Dionis*. Mediul e pretutindeni același, în clubul Amicii Întunericului, în palatul din lună, în peștera de sub Ceahlău, în uriașele hale din fundul mării, asemănătoare cu palatul submarin al prințesei Gulnar din *Halimă (Istoria lui Beder)* și cu feeriile din Mare del Zur văzute de Simplex în vestitul *Simplicissimus* al lui Grimmelshausen :

„Și în fundul mării aspre de safir mîndre palate  
Ridic bolțile lor splendori, ș-a lor hale luminate,  
Stele de-aur ard în facle, pomi în floare se înșir  
Și prin aerul cel moale, cald și clar, prin dulci lumie  
Vezi plutind copile albe ca și florile vergine  
Îmbrăcate-n haine albastre, blonde ca auritul fir”.

Pe încetul, poetul cade în ariostismul (pe care nu l-a cunoscut) din *Istoria ieroglică* a lui D. Cantemir. Covoarele, pereții conțin scene întregi (metoda bassoreliefurilor din Dante și epicii Renașterii), casele sînt adevărate construcții de nestemate. Castelul din *Făt-Frumos din lacrimă*, cu pereții lucii oglindind împrejurimile, este aidoma palatului din *Orlando furioso* „ch'accesso esser pareva di fiamma viva”.

Desigur că Eminescu nu e un izolat. Materia lui aparține în linii generale romanțismului. Fie că ar fi citit idealiști ca Fichte, Schelling, Hegel sau poeți ca Goethe și Schiller, sau în sfîrșit naturaliști, ideea statornică ce rezultă din aceste lecturi e cea panteistică. La Eminescu e mai mult decît ce numim de obicei sentiment al naturii, e spaima de Cosmul singuratic, inuman, beție panteistică. Buckle observa după o metodă anticipînd pe aceea a lui Keyserling că natura asiatică strivește pe om, dîndu-i fantasii monstruoase. Natura lui Eminescu este și ea, precum am văzut, gigantică, lunară. Acest naturalism asiatic (Eminescu e în multe privințe un asiat) îl găsim și la poezii germani romantici. Cînd contele Cesara a lui Jean Paul Richter vede peisajul alpin, scoate exclamații religioase. Alpii îi stau înaintea ca niște uriași înfrățiți și dinspre pavezele ghețarilor cascade se desfășoară ca panglici spre oglinzile lacurilor de la poalele munților. Priveliștea naturii cu munți și cataracte îi umflă pieptul și-i dă un sentiment de bunătate universală. Ca în insula lui Euthanasius, natura lui Jean Paul e de o putere germinativă enormă. Stînd într-un măr în bătaia fluturilor, a albinelor și a florilor, eroul mărește cu închipuirea copacul în univers, trimițîndu-i rădăcinile în fundul pămîntului, dîndu-i norii ca flori, luna ca fruct și stelele ca rouă, adică făcînd tocmai acele imense raporturi cosmice caracteristice lui Eminescu. La Tieck natura ia chipul mitului. O melancolie grea trece prin cîntecul păsării fabuloase care, peste logica basmului *Der blonde Eckbert*, simbolizează chemarea pădurii singuratice :

„Waldeisamkeit  
Die mich erfreut,  
So morgen wie heut'  
In ew'ger Zeit :  
O, wie mich freut  
Waldeisamkeit !”

În *Der Runeberg*, în *Die Elfen* natura subterană apare diamantină, sclipitoare ca în poveștile lui Eminescu, însuflețită de duhul pămîntului, de „Erdgeist”. Opera lui Eminescu intră într-o mare măsură în cercul literaturii naturalistice, în centrul căreia stă Rousseau. Jean Paul însuși, cu toți contemporanii lui, este luat de acest curent și într-un loc amintește de Tahiti ca leagăn paradisiac. Edenul lui Euthanasius sau luna lui Dionis sînt locuri virgine, unde n-a mai călcat picior de om, sînt adică insula lui Robinson Crusoe. Robinsonada se reduce adesea la descrierea unui ținut abrupt, părăsit în voia vegetației, părăind golit de oameni și cu floră mediteraneană. Eminescu își duce eroii la mare și umple Dacia cu chiparoși. Goethe îi plimbă în Grecia, Jean Paul în Italia, Heine în Spania, Lenau (după Chateaubriand) în America cea cu păduri primitive și cu cataracte :

„Klar und wie die Jugend heiter,  
Und wie murrend süßen Traum,  
Zieht der Niagara weiter  
An des Urwalds grünen Saum”

Sub cascade îi place lui Euthanasius să putrezească, iar Eminescu declara că vrea să fie depus după moarte în fundul mării înghețate. În America se duce după aventuri eroul din *Sturm und Drang* de M. Klinger, Karl Bushy, sub numele Wild „sălbaticul”, pentru că toată literatura ce poartă numele piesei lui Klinger e rousseauiană și cîntă cu frenezie „sălbăticierea”, întoarcerea la natură. Lamartine însuși e un exponent al poeziei edenice, al „antideluvianismului”, cu descrieri de paradisuri abrupte, cu grote în ținut acvatic. Izvoarele sînt căutate pînă în episodul *Nala și Damayanti*. Cît despre putrefacție, ea e o specialitate a romantismului. În *Etudes de la Nature* de Bernardin de Saint-Pierre aflăm aidoma parcul în decrepitudine. Arnim era, după Heine, un maestru în materie („Quel maître que cet Arnim dans la peinture de la destruction!”).

Somnolența și toate aspectele ei domină poezia lui Eminescu. Ea e făcută cu „sornoroasă” :

„Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri,  
N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată ;  
Dar și mai bine-i cînd afară-i zloată,  
Să stai visînd la foc, de somn să picuri”.

Somnul e teluric. Feciorul dintr-o doină doarme în floarea de tei :

„Codrule, Măria-Ta, Lasă-mă sub poala ta, Că nimica n-ol strica Fără num-o rămurea, Să-mi atîrn armele-n ea, Să le-atîrn la capul meu,	Unde mi-oiu așterne eu Sub cel tei bătut de vînt Cu floarea pîn-la pămînt, Să mă culc cu fața-n sus Și să dorm, dormire-aș dus”.
---	--

Frații lui Călin Nebunul găuresc în somn pămîntul de greutatea trupurilor lor inerte :

„Frații lui atît dormiră, cît intrase în pămînt  
De un stînjîn și-i împluse frunza adormită-n vînt”.

În împrejurările hotărîtoare, după un zbcium mare sau după o fericire puternică, eroii dorm. Toma Nour după catastrofă doarme. În *Făt-Frumos din lacrimă* sînt numai somnuri și vise. Fata Mumei Pădurii doarme pe umerii voinicului, Făt-Frumos dormitează mult în regnul mineral pînă ce mîna Domnului îl scoate din acel „somn lung”. Genarul dă fetei sale o stare hipnotică cu amnezie, baba cu iepete năzdrăvane cade într-un somn cataleptic, baba face voinicului mîncări „cu sornoroasă”. *Sărmanul Dionis* analizează un vis, în *Avatarii Faraonului Tlâ* visele se țin lanț, Ioan Vestimie, dintr-o încercare descriind colindările duhului în cele trei zile după moarte, visează. Așa precum aflase și Slavici de la poet, somnul înfățișa pentru Eminescu o imitație a Nirvanei și un antidot al durerii :

„Las să dorm ... să nu ștlu lumea ce dureri îmi mai păstrează”.

Originea vrajei eminesciene este în mare măsură capacitatea de dormitare, rarefacția mișcărilor vitale :

„Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare,  
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,  
Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, și în odaie  
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,  
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate  
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate”.

În visuri, Eminescu are cîteva imagini obsedante ce indică o atracție spre locul primordial al nașterii și al morții. Elementul principal este doma care se află de ordin ar într-o insulă și cuprinde în mijlocul ei într-un sicriu un cadavru în figura căruia poetul se recunoaște cu spaimă. Doma e într-un loc fund lacustru de piramidă, în altul Walhallă oceanică, în altul, în fine, castel selenar. Cînd toate aceste vise triste au fost risipite de artist rămîne sentimentul propriului deces :

„Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu,  
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.  
Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură  
Încet repovestită de o străină gură,  
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd 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”.

Noțiunea de timp e mai afectată în timpul somnului. În simpla armonie viața fenomenală e indicată de greierul din sobă sau din grindă, de orologiu. O limbă neclintită produce confuzie :

„Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,  
Si somnul, vameș vieții, nu vrea să-i ie vamă.  
Pe căi bătute-adeșea vrea mintea să mă poarte,  
S-asămăn între-olaltă viață și cu moarte ;  
Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă,  
Căci între amîndouă stă neclintita limbă”.

Poetul își poate închipui un timp stagnant, fără determinațiuni interioare, un timp îmbătrînit, egal în toate părțile sale :

„De mult a lumii vorbe eu nu le mai ascult,  
Nimic e pentru mine ce pentru ea e mult.  
Viitorul un trecut e, pe care-l văd întors...  
Același șir de patimi s-a tors și s-a retors  
De mînile uscate a vremii-imbătrînite.  
Sunt limpezi pentru mine enigmele-ncîlcite”.

Mihai Eminescu în 1878.



Întocmai ca în turburările vizuale, Eminescu capătă halucinațiuni ale simțului temporal. Imaginile din care rezultă noțiunea lui de vîrstă se înmulțesc cu atîta intensitate, încît poetul are senzația unei creșteri uriașe a trecutului, sentimentul că are optzeci de ani,

„Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit,  
Că sunt bătrîn ca iarna, că tu vei fi murit”.

mai mult, că punctul inițial al măsurii a pierit cu totul,

„Pierdut e totu-n zarea tinereții  
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,  
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!”

că în sfîrșit amintirea se îneacă în „valurile vremii”.

Eminescu e un poet de concepție și asta a stînjenit pe critici, care au evitat să analizeze poezia sa cu subînțelesul discret că ea se va perima. Toată arta lui Eminescu stă în a prefăca ideile în muzică și metafore, de-a dreptul, fără planuri paralele. Eminescu nu filozofează niciodată, propozițiile lui sînt viziuni. Iată *Mortua est* : puține



imagini mărite și bine umbrite, întreținute de sfîrșitul adormitor al versurilor, făclia aprinsă, clopotul care sună, o aripă ce trece prin ceva lichid (simplă abstracțiune : „amar”), toate laolaltă semn al depășirii grozavei vămi a morții. Apoi urmează o ascensiune vertiginoasă, cu pierderea gravității de pe pămînt, în vreme ce versurile au trosnituri de incendii :

„Te văd ca o umbră de-argint strălucită,  
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,  
Suind, palid suflet, a norilor schele,  
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele”.

Nu mai sînt metafore de astă dată, ci materii ale unei fizici noi, mărețe. Cerul e împărțit în „schele”, pentru ca din acest detaliu de zidărie incomensurabilitatea lui să fie și mai amețitoare. Amestecul de lumină și ninsoare dovedește o vizualitate delirantă, care e însoțită de euforie și de o muzică de vifor mistic :

„O rază te nață, un cîntec te duce,  
Cu brațele albe pe piept puse cruce,  
Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier  
Argint e pe ape și aur în aer”.

Un trop vine des la poet, aerul de aur, sau cum zice el cu o stranie euforie ieșită dintr-un joc vocalic „aur în aer”. Aerul devine gros și fluid. Locul unde se duce moartea este Edenul selenar cu paradisiace flori care cîntă :

„Dar poate acolo să fie castele  
Cu arcuri de aur zidite din stele,  
Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint,  
Cu țărături de smirna, cu flori care cînt”.

A doua coardă eminesciană e frica escatologică. Poetul intră ca copiii în cea din urmă logică a golului :

„Dar poate ... o l capu-mi pustiu cu furtune,  
Gîndirile-mi rele sugrum cele bune...  
Cînd sorii se sting și cînd stelele pică,  
Îmi vine a crede că toate-s nimică.

Se poate ca bolta de sus să se spargă,  
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,  
Să văd cerul negru că lumile-și cerne  
Ca prăzi trecătoare a morții eterne...”

Interpretarea plastică a noțiunilor e numai pomenită. Bolta nu înseamnă pentru noi decît eter nemărginit, iar nimicul e negarea a toate. „Bolta” spartă ca o cata-peteasmă prin care cade „nimicul” ca cenușa („și cerne”) îngrozește spiritul prin materializarea haoticului. În *Memento mori* imaginile sînt hugoliene, deși de o oareși-

care colosalitate barocă. Poetul stă sub „arcurile negre, cu stâlpi nalți suiți în stele” și întoarce, marinărește, „uriașa roat-a vremii”. Metaforele au greutatea grinzilor :

„Și privesc ... Codrii de secol, oceane de popoare  
Se întorc cu repejune ca gândirile ce zboară  
Și icoanele-s în luptă — eu privesc și tot privesc  
La vo piatră ce însmnă a istoriei hotară,  
Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară —  
Acolo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc !

Totul e pîrîitor și masiv, pierdut în perspective : codrii secolilor la marginea oceanelor de popoare, pe deasupra cărora scoboară ca niște mari păsări gândurile, în vreme ce icoanele trecutului se luptă ca niște armate la piatra de hotar a istoriei. Erele se măsoară pe cîntar, iar timpul e roata. Paralelismul ideo-plastic poate fi silnic oriunde, aici e magistral. În Babilon sînt mărimi spectrale :

„Babilon cetate mîndră, cît o țară, o cetate  
Cu muri lungi cît patru zile, cu o mare de palate  
Și pe ziduri uriașe mari grădini suite-n nori ;  
Cînd poporul gema-n piețe l-a grădinei lungă poală  
Cum o mare se frămîntă, pe cînd vînturi o răscoală,  
Cugeta Semiramide prin dumbrăvile răcori”.

Cînd tabloul e bucolic, Eminescu (spre deosebire de Alecsandri) are voluptăți michelangiolești, împerecherea aceea de suavitate și musculosități :

„Și în Libanon văzut-am rătăcite căprioare  
Și pe lanuri secerate am văzut mîndre fecioare,  
Purtînd pe-umerele albe auritul snop de grîu ;  
Alte vrînd să treacă apa cu picioarele lor goale  
Ridicăruș rușinoase și zîmbind albele poale,  
Turburînd cu pulpe netezi fața limpedelui rîu”.

Episodul „Grecia” cuprinde strofe de o pictură sigură. Atena „cu dome albe”, „ca alb metal”, strălucind între munții granitici și apa caldă a mării, nimfele planturoase care-și uscă părul pe țărniș, petrecerea semidivinităților în spiritul umorului negru-roș al lui Lorenzo de Medici, aparțin altei Grecii decît celei convenționale, unei Grecii mai homerice, mai sălbatice :

„Și din turmele de stînce risipite cu splendoare  
Pe-ntinsori de codri negri ruși de rîfuri sclipitoare,  
Vezi oraș cu dome albe strălucind în verde crîng  
Marea lin cutremurîndu-și fața, scutură-a ei spume,  
Repezind pe-alunecușul undelor de raze-o lume  
Jos la poarta urbei mîndre a ei sunete o frîng.

Mai albastră decît cerul, purtînd soarele pe față,  
Ea reflectă-n lumea-i clară toată Grecia măreață.

„Cîteodată se-ncrețește și-și întunec-al ei vis —  
Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă,  
Se împroașcă-n joaca dulce, mlădiindu-se se scaldă,  
Scuturîndu-și părul negru, înecîndu-se de rîs.

Și pe valuri luminoase oceanul lin le saltă,  
Orice undă linguşește arătarea lor cea naltă,  
Pe nisipul cald le-aruncă marea-n jocu-i luminos ;  
Oceanicile corpuri, ca statuie de ninsoare,  
Strălucesc în părul negru, ce și-l uscă ele-nsoare  
Pe-a lor perini nisipoase lenevite lănguros.

Apoi fug să-mpopuieze verdea noapte dumbrăvană  
Și vorbind mărgăritare culeg flori în a lor goană.  
Dintr-o tuf ivește Satyr capu-i chel, barbă de țap,  
Lungi urechi și gura-i strîmbă, cîrnu-i nas. — De sus își stoarce,  
Lacom poamă neagră-n gură. — Pituliș prin tufe-o-ntoarce,  
Se strîmba de rîs și-n fugă se dă vesel peste cap”.

Însă, greșeală de tinerețe a lui Eminescu, mai departe în episodul „Dacia” grandiosul devine bombastic și deșirat. Zeii dacici ies din mare călări pe bouri, Zamolxe vine încălecat pe fulger (Toma Nour se spînzura în închisorile rusești de o rază de lună, imitînd pînă la un punct pe Münchhausen). Zeii latini sosesc în procesiuni teatrale comparabile cu *Triumfurile* petrarchiste. Zevs șade pe o stea trasă de vulturi. De un romantism funinginos e incendiul Sarmisegetuzei. Meditațiile asupra nimicului (în legătură cu moartea lui Napoleon) sînt vrednice de Lamartine. Mintea noastră e găurită de atîta logică a absolutului :

„Sori se sting și cad în caos mari sisteme planetare . . .

Într-un cran uscat și palid ce-l acoperi cu o mîină,  
Evi întregi de cugetare trăiesc pacinic împreună . . .  
În zădar trimit prin secolii de-ntrebări o vijelie

Să te cate-n hieroglîfe din Arabia pustie”.

În *Povestea magului* dăm de versuri cvasimallarmeene :

„Și răsfițați în spațiu îngerii duceau în poale  
A lumilor adînce și blînde rugăciuni  
Și întinzînd în vînturi aripele regale  
L-a lumii trepte-albastre le duc și le depun”.

*Gemenii* cuprind mari senzații de cavitate marmoree, în descrierea sălii dace. Structura lui Brigbelu pe ușa care „crîșcă”, la lumina surdă a faclei, e romantică în felul particular lui Eminescu, cu grosimi și dimensiuni arhaice, cu atmosferă preistorică de stîncă și răceală :

„Deodată crîșcă fierul în dosu-unei firide.  
A unei tainiți scunde intrare se deschide,

De sub o mantă lungă se-ntinde-o albă mână,  
Ce ține o făclie aprinsă de rășină,  
Care îi bate-n față și-i luminează chipul...  
Pe-un stîlp tăiat, orlogiul își picură nisipul”.

Vin apoi scene de ritual remarcabile în barbaria lor :

„Pe ochi țiind o mână făcliile-și întind,  
La sfîntul foc din mijloc cu toții și le-aprind.  
Prin arcurile nalte trecu un jalnic vaier,  
Iar brațele ridică făcliile în aer,  
Iar preotul smuncește c-o mână pînza fină  
Ce-acopere statua de marmură senină.  
Și țesătura neagră de-un fin și gingaș tort  
Lăsînd să cadă-n flăcări, șoptește-adînc : — E mort ! ”

Dragostea lui Brigbelu pentru Tomiris e comentată cu o neagră muzică elegiacă:

„Se clatin visătorii copaci de chiparos  
Cu ramurile negre uitîndu-se în jos,  
Iar tei cu umbra lată, cu flori pîn-n pămînt  
Spre marea-ntunecată se scutură de vînt”.

În sfîrșit vin „blestemele” lui Sarmis, aproape folclorice, cu imagini nu grele și monstroase, dar pline de tristețe și înfricoșătoare în puțința lor de realizare (frîngerea săbiilor, ciuma pe corăbii, sfîșierea flămurilor, îngroparea puterii peste ape, îngălbenirea sufletului, secarea ochilor și uscarea trupului pe tronul uzurpat, întoarcerea cuvîntului pe dos, umbra care astupă urechile ascultătorului) :

„Gîndirea ta, divine, abia putu s-adune  
Din mii minuni din lume o singură minune,  
Căci numai ție singur ți fuse cu puțință  
S-unești atîta farmec cu-atîta necredință...  
Dar nu ți-o cer, tot darul ți-l zvîrl iar la picioare.  
De-a lumii tale bunuri privirea azi mă doare.  
Nici vin să-mi cer coroana, nici țara mea. O dăru  
Fășii s-o rup-oricine și cum îi place-oricărui...  
Strămoși pierduți în veacuri, rînduitori de cete  
Coroana mea ș-a voastră e plină azi de pete.

O, voievozi ai țării, frîngeți a voastre săbii  
Si ciuma în limanuri să intre pe corăbii.  
Puteți de-acum să rupeți bucăți a mele flămuri,  
Mînjit de ele-i zimbrul adunător de neamuri,  
De azi al vostru rege cu drag va să îngroape  
Domnia-i peste plaiuri, puterea-i peste ape.  
Ș-acum la tine, frate, cuvîntul o să-ndrept,  
Căci voi să-ngălbenească și sufletu-ți din piept

Și ochii-n cap să-ți sece, pe tron să te usuci  
Să sameni unei slabe și străvezii năluc  
Cuvântul gurii proprii, auzi-l tu pe dos  
Și spaima morții între-ți în fiecare os”.

Eminescu e un mare poet al fantomaticului enigmatic și al morții, și asta se vede mai bine uneori în versurile inedite, ca *Rime alegorice*. Acolo întâlnim o încetinire paradisiacă a mișcărilor de stil dantesc. Un om diafan (un strigoi) se trage lent prin pustiuri pe un schelet de cal, într-o grădină cu vegetație uriașă, descalecă, suie cu un alai întreg de umbre scări de marmură, se pierde în galerii maure, unde vede trandafiri negri și se află deodată în fața unei femei care înșiră mărgăritare :

„Ea înșira mărgăritare-n poale  
Și pe-un covor persan, frumos și moale,  
Ea-ntinde surzînd ca-n vis și leneș  
A ei picioare de zapadă — goale.

Ochii adînci ca două basme-arabe  
Samăn cu aceia ai reginei Sabbe,  
Cum înpăratul Solomon îi scrie,  
Cu-a lor priviri de-ntunecime slabe”.

Încetinirea este și în *Strigoi*, mai macabră, cu prea mult cadaveric, în care sînt mai ales remarcabile mormurul și legănarea în scena mergerii la groapă :

„Făcliile ridică — se mișc — în line pasuri,  
Ducînd la groapă trupul reginei dunărene,  
Monahi, cunoscătorii vieții pămîntene,  
Cu barbele lor albe, cu ochii stinși sub gene,  
Preoți bătrîni ca iarna, cu gîngavele glasuri.

O duc cîntînd prin tainiți și pe sub negre bolți,  
A misticei religii întunecoase cete,  
Pe funii lungi coboară sicriul sub părete,  
Pe piatra prăvălită pun crucea drept pecete  
Sub candela ce arde în umbra unui colț”.

Neasemuite sînt viziunea paradisiacă gigantică, peisajul antideluvian extatic, geologia aromatică și înmulțirea nebună din *Miradoniz* :

„Miradoniz avea palat de stînci,  
Drept streșină era un codru vechi  
Și colonadele erau de munți în șir,  
Ce negri de bazalt se înșirau,  
Pe cînd deasupra, streșina antică,  
Codrul cel vechi fremea îmflat de vînt.  
O vale-adîncă ce-ngropa în codri  
Vechi ca pămîntul, jumetă din munte,

Mîncînd cu trunchii rupți scările negre  
 De stînci, care duceau sus în palat —  
 O vale-adîncă și întinsă, lungă,  
 Tăiată de un fluviu adînc, bătrîn . . .  
 Iar în castel de treci prin colonade  
 Dai de înalte hale cu plafondul  
 Lor negru strălucit și cu păduri  
 De flori. Păduri cărora florile  
 Ca arborii-s de mari. Roze ca sorii  
 Și crini, ca urnele antice de argint  
 Se leagăna pe lugerii cei nalți".

Poezia se bizuie pe un truc optic : mărima considerabilă a elementelor mici. Însă ele sînt dintre acelea care, sporite, trag sufletul în amețeața unor senzații necunoscute. Paharul nostru e prea subțire pentru vinul greu al unor atari extaze. Pădurile de flori, în care fiecă floare e ca un arbore, iar crinul ca o urnă, „florăria de giganți” constituiesc un arhanghelism muzical mai solemn decît cel mallarmean, cu liniile prelungi și transparente pe care le da Edgar Poe viselor sale edenice (*Țara Zînelor*). În acest peisaj vulcanic, cu „stînci de smîrnă” și troiene de flori de cireș, oglindit în nemișcate lacuri de argint, ființa care trece nu poate fi decît lunatecă :

„Iară peste pod  
 Trece albă, dulce, mlădioasă, jună,  
 Albă ca neaua noaptea—păru-i de aur  
 Lin împletind în crinii mînilor  
 Ivind prin haina albă membri-angelici,  
 Abia călcînd podul cel lung cu a ei  
 Picioare de omăt, zîna Miradoniz—  
 Ea-ajunge în grădina ei de codri  
 Și rătăcește, o umbră argintie  
 Și luminoasă-n umbra lor cea neagră ;  
 Ici se pleacă spre a culege o floare,  
 Spre-a arunca în fluviul bătrîn,  
 Colo aleargă dup-un flutur,  
 Îl prinde — îi sărută ochii și-i dă drumul ;  
 Apoi ea prinde-o pasăre măiastră  
 De aur, se așază-ntr-a ei aripi  
 Și zboară-n noapte printre stele de-aur".

Ca Miradoniz să poată săruta ochii fluturului, acesta trebuie să fie măcar cît o pasăre, ceea ce arată dimensiunile acestei lumi mitologice.

În opera tipărită, poetul înclină spre un lirism interior, fără delir universal, fără flori ca arborii și crini ca urnele.

Inefabilul verbal domină acum, și poemul nu poate fi transportat în altă limbă fără mari pierderi de sînge. Ideea poetică stăruitoare este stagnarea timpului. Omul se simte mort, aruncat în nemișcare dincolo de sfera învîrtoare a vremii. Poezia se

umple de ronronuri adormitoare, de cuvinte rotacizante, de imagini de liniște și roadere, troznituri, țîrîituri :

„Clopotnița trosnește, în stîlpi izbește toaca,  
Și străveziul demon, prin aer cînd să treacă,  
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale  
De-azi din ea un vaier, un aiurit de jale.

Biserica-n ruină

Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrînă,  
Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul —  
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvîntul —  
Năuntru ei pe stîlpii-i, păreți, iconostas,  
Abia conture triste și umbre au rămas ;  
Drept preot toarce-un greier un gînd fin și obscur,  
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur”.

Poetul se înecă în grosimea tăcerii absolute :

„În odaie prin unghere  
S-a țesut pînjenîș  
Și prin cărțile în vravuri  
Îmblă șoarecii furiș.

În această dulce pace  
Îmi ridic privirea-n pod  
Și ascult cum învelișul  
De la cărți ei mi le rod”.

Scindarea conștiinței de conținutul ei fenomenal diformează în chipul cel mai fantastic relațiile de durată. Bărbatul devine atemporalul, în vreme ce femeia rămîne fenomenul împietrit al tinereții. Eminescu e un extraordinar analist concret al ideilor pure, cu care ne produce amețeala golurilor și sentimentul disperunii :

„La ce de-acu-nainte tu grija mea s-o porți ?  
La ce să măsoari anii ce zboară peste morți ?  
Tot-una-i dacă astăzi sau mîne o să mor,  
Cînd voi să-mi piară urma în mintea tuturor,  
Cînd voi să uiți norocul visat de amîndoi.  
Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi,  
Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit,  
Ca și cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit . . .  
Din zare depărtată răsar-un stol de corbi,  
Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi.  
Răsar-o vijelie din margini de pămînt,  
Dînd pulberea-mi țărînii și inima-mi la vînt . . .

Ci tu rămii în floare ca luna lui april,  
Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil,  
Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu,  
Și nu mai ști de mine, că nu m-oi ști nici eu”.

Poetul folosește tot mai des imaginea apelor oceanice spre a figura înecul eurilor individuale :

„Cum oare din noianul de neguri să te rump,  
Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump ...  
Zadarnic după umbra ta dulce le întind  
Din valurile vremii nu pot să te cuprind”.

Sonetul, prin exactitatea lui, e mai prielnic acestei poezii a limitării conștiinței. Într-unul poetul se trage în concavitatea odăii, reintră în visul propriei existențe și de aci în mitul nației. Încît, pierdut departe în fabula fără fund, abia simte mîinile reci ale femeii. E totodată toamnă, începutul vegetării :

„Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,  
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri ;  
Și tu citești scrisori din roase picuri  
Și într-un ceas gîndești la viața toată.

Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri,  
N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată ;  
Dar și mai bine-i cînd afară-i zloată,  
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri,  
Visez la basmul vechi al zînei Dochii ;  
În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri,

Deodat-aud foșnirea unei rochii,  
Un moale pas abia atîns de scînduri...  
Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii”.

Sau dimpotrivă, luptă cu creșterea năvalnică a timpului care acoperă momentul alb al copilăriei :

„Pierdut e totu-n zarea tinereții  
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,  
Iar timpul crește-n urma mea ... mă-ntunec !”

Apoi lirica de introspecție se sterilizează și de ceea ce numim sentiment, devenind rece, hieratică, mînuind reprezentările cele mai descărnate. Enigma acestei poezii stă în solemnitate și în mîndra indiferență :

„Nu credeam să-nvăț a muri vrodată ;  
Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,  
Ochii mei nălțam visători la steaua  
Singurătății ...

Piară-mi ochii turburători din cale,  
Vino iar în sîn, nepăsare tristă ;  
Ca să pot muri liniștit, pe mine  
Mie redă-mă !”



*Cu mine zilele-ți adaogi* e o pagină de filozofie augustiniană și schopenhaueriană versificată :

„Cu mine zilele-ți adaogi,  
Cu ieri viața ta o scazi  
Și ai cu toate astea-n față  
De-a pururi ziua cea de azi ...

Se pare cum că alte valuri  
Cobor mereu pe-același vad,  
Se pare cum că-i altă toamnă,  
Ci-n veci aceleași frunze cad ...

Din orice clipă trecătoare  
Ăst adevăr îl înțeleg,  
Că sprijină vecia-ntreagă  
Și-nvîrte universu-ntreg”.

Totul e abstract, însă ideile fac împreună un corp geometric mișcător, ce nu se oprește la interpretare, și-și continuă mai departe jocul. Demonstrația cu mărgelile, zilele pe care le adaugi și pe care le scazi, omul care vine și omul care pleacă conțin un umor de idei, al cărui ac este în versul :

Și-nvîrte universu-ntreg

fiindcă „învrte” amintește de „vîrtelnița”, „morișca”, obiecte sfărîmicioase și mecanice. Capodopera liricii ideologice, satirică fără obiect, este *Glossa*, ce printr-o prestidigitație sublimă de idei voiește a învedera proasta mașinărie a lumii :

„Viitorul și trecutul  
Sunt a filei două fețe,  
Vede-n capăt începutul  
Cine știe să le-nvețe ;  
Tot ce-a fost ori o să fie  
În prezent le-avem pe toate,  
Dar de-a lor zădărnice  
Te întrebă și socoate.

Căci acelorași mijloace  
Se supun cîte există,  
Și de mii de ani încoace  
Lumea-i veselă și tristă,  
Alte măști, aceeași piesă,  
Alte guri, aceeași gamă,  
Amăgit atît de-adese  
Nu spera și nu ai teamă”.

Satira eminesciană a ieșit din această poziție ideologică, satira fiind o comparare a faptelor cu prejudecățile noastre despre ele. Genul înfățișează într-un fel treapta cea mai înaltă a liricii (și adevărul e că toți poeții mari l-au cultivat), fiindcă la elementul intelectual se adaugă invectiva. Satira coboară în instinct (de unde și necesitatea coloarei verbale). Automatismul invectivei pune pe poet în inferioritate morală față de obiectivitatea cititorului și cea mai prețioasă satisfacție estetică e conștiința noastră că satiricul n-are dreptate, că spumegă fără reflecție în goală mișcare refle-

xivă. Încercările vechi sînt potolite, cu puțină caricatură colorată. Intristat de prezent, poetul se coboară în basmul fluidic al Walhallei :

„O, mare, mare înghețată, cum nu sunt  
De tine-aproape să mă-nec în tine !  
Tu mi-ai deschide-a tale porți albastre,  
Ai răcori durerea-mi înfocată  
Cu iarna ta eternă. Mi-ai deschide  
A tale-albastre hale și mărețe.  
Pe scări de valuri coborînd în ele,  
Aș saluta cu aspra mea cîntare  
Pe zeii vechi și mîndri ai Walhallei”.

Îl întîmpină Odin. Decebal întrebă de Sarmisegetuza și poetul răspunde:

„— Ce să vorbesc de ei ? Toți oamenii  
Pigmei sunt azi pe vechiul glob... dar ei  
Între pigmeii toți sunt cei mai mici —  
Mai slabi, mai fără suflet, mai mișei,  
Romani sau daci, daci sau romani, nimic  
N-aduce aminte de-a voastră mărire”.

Metoda lui Eminescu e swiftiană : în locul invectivei, mitul hermetic. Decebal e un uriaș divin și locuiește în fundurile oceanului, contemporanii noștri sînt niște pigmei „lăieți”. Dacii aveau cetăți de granit, românii sînt „nomazi”. În *Pustnicul* e un amestec proporționat de basm și ironie. Salonul modern a devenit un paradis de fluide aromate și sticlărie. Walhallă suboceanică la mod minor :

„Sala-mbrăcată cu-atlas alb ca neaua  
Cusut cu foi și roze vișinii,  
Și ceruită strălucea podeaua  
Ca și-aurită sub lumine vie —  
Lumini de-o ceară ca zaharu — o steaună,  
Diamant topit pe-oricare din făclii,  
Argint e-n sală și de-o rază nins  
E aerul pătruns de mari oglinzi.

Copile dulci ca îngerii — vergine —  
Prin sală trec purtînd cununi de flori  
Ah ! vorba înger scapă pe oricine  
De lungi descrieri, dulce cititori —  
Astfel acum ea mă scăpa pe mine  
Să zugrăvesc terestrele comori,  
Acele dulci, frumoase, june-scule  
Cu minți deșerte și cu inimi nule”.

În această lume de minunate păpuși de porțelan, satira se strecoară în fabulos. Salonul e o păpușărie de persoane reci, goale pe dinăuntru și automate. Printre „sculele” suave se mișcă măștile groțești :

„La ce-aș descrie gingașa cochetă,  
Ce-abia trecută de-optsprezece ani,  
Priviri trimite, timide, șirete,  
Cînd unui tont, ce o privea avan,  
Cînd unui ghiuj cu mintea căprietă,  
Urît ș-avar, sinistru și pleșcan,  
Sau unui general cu talia naltă,  
Strigău și prost ca și un bou de baltă ?”

Fără a duce mai departe caricatura, poemul se cufundă din nou în feeric și în marea de cristaluri, apoi ia una din jucării și o supune cu gingășie de imagini comentariului (versurile sînt imperfecte) :

„Deci după o perdea ! Pe-o moale sofă  
Alene șade-un înger de copil.  
În păru-i negru-o roșie garofă,  
În ochi-albaștri plutitori ș-agil  
Și haina de-albă, strălucită stofă  
Cuprinde-un mijloc mlădiat gentil,  
Ce lin se-ndoaie parc-ar sta să culce  
Sub evantaliu-i ce plutește dulce.

Un înger, da ! Aripa doar se cade  
Pe ai ei umeri albi ca neaua, goi,  
Spre-a fi un îngerăș precum se cade,  
Ș-apoi ce bine-i ca s-o credeți voi !  
Cine-ar ghici vodată cum că șade  
Un demon crud în suflet de noroi ?  
Cu vorba înger însă eu săracul  
Mă voi scuti de a descri — pe dracul”.

Viziunea Walhallei și a salonului ieșean stau alături prin contrast. Oceanul cristalin cu bolți uriașe este locul lui Decebal, al eroilor trecutului. În scaunul acestor divinități te simți gigantic. Dragostea fetei din apă (există un astfel de episod) cu mîini mici „ca doi crini albi” e contemplarea eternității. Lumea terestră este însă un bal, de obicei un „bal mascat”. Colosalului îi ia locul lucirea minusculă. Odin e aici general „strigău și prost”, dar muiat în fireturi ca gîngăniile din *Călin*, divinitățile sînt ofițerii în uniformă și junii gulerați. În misoginism poetul păstrează totuși grația (*Icoană și privaz*) :

„De vrei ca toată lumea nebună să o faci,  
În catifea, copilă, în negru să te-mbraci —  
Ca marmura de albă cu fața ta răsari,

În bolțile sub frunte lumină ochii mari  
Și părul blond în caier și umeri de zăpadă  
În negru, gură dulce, frumos o să-ți mai șadă.

De vrei să-mi placi tu mie, auzi? și numai mie,  
Atuncea tu îmbracă matasă viorie.  
Ea-nvinețește dulce, o umbr-abia ușor,  
Un sîn curat ca ceara, obrazul zîmbitor  
Și-ți dă un aer timid, suferitor, plăpînd,  
Nemărginit de gingaș, nemărginit de blînd".

Satira eminesciană are ca punct de plecare mînia, și cu cît această mînie e mai directă, mai plină de insulte personale, cu imagini mai bufone, mai fără rușine slobode. nu expurgată ca în opera tipărită, cu atît mai viguroasă. În *Epistola deschisă către homunculul Bonifacius*, mintea lui B. Florescu e „cîlțoasă” (cîlții exemplificînd foarte bine starea fibroasă aritmică), intelectualii contemporani sînt „peltici” (buna articulare a ideilor e condiția omului de carte). Invectiva nu e „fină”. Poetul se înfurie treptat, trece la interjecții și gesturi violente („mascara”, „îmi întorc spre tine torso”), la admonestații savuroase :

„Dragul meu ! învață carte și ascultă-ni îndemnul :  
Cine vrea să zugrăvească să înveț-întîi desemnul,  
Criticul întîi să știe singur cum să-și șteargă nasul  
Înainte de-a atinge cu piciorul său Parnasul —”

În *Scrisori* este multă „filozofie”, de aceea unii înclină a vedea în ele o rece poezie a truismelor raționale. Punctul de vedere al detractorilor e fals. Geneza din *Scrisoarea I* are desfășurarea mitului ca și *Facerea din Rigveda*, pe care se bizuie, cu deosebirea că în locul obișnuitelor divinități apar unități enigmatice : Ființa, Neființa, Nepătrunsul, Muma, Tatăl. Această metodă mitologică, cu sunete din gîndirea modernă, e a lui Goethe și nu e deosebită de a anticilor, fiindcă Jupiter, Febus, Diana, Venera sînt și ele noțiuni despre univers. Dumnezeu-Tatăl, care se împreună cu Chaosul-Mumă, spre a da naștere lumii sînt eroi de basm. Prozaică este numai filozofia subiectului (logica, etica), filozofia cauzei primare este prin definiție poetică. Chiar cînd, ca în *La steaua*, gîndul cade în cîmpurile experienței, dar a unei experiențe deductive cu mijlocirea calculului, mintea ieșită din relațiile ei strîmte, tactile și vizuale, se înspăimîntă, și legea străbaterii luminii siderale devine un mister producător de fioruri poetice. Mitologia lui Eminescu (intelectuală dar nu inteligibilă) constă în așezarea abstracțiunilor în funcții de concrete. Un Nepătruns (ființă fabuloasă) dormea pătruns de sine. Neantul se ridică pe noțiuni de materie :

„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”.

Începutul văzut ca prăpastie deșteaptă imagini terestre, munți fără floră, povîrnișuri ameteitoare. Apa pe întuneric stîrnește senzații de umiditate și mișcare ritmică,

În fond deci absolutul lui Eminescu e arhaica natură abruptă. Pentru ca „umbra” celor nefăcute să se poată desface, mintea trebuie să-și reprezinte mari creste materiale. Eterna pace care stăpânește „împăcată” pare un dragon în stare de mulțumire vegetativă. Tatăl și Mama născînd un bob de spumă constituie un mit cu fabulos științific. Bobul de spumă se mișcă în eternitate ca potasiul pe apă. iar în desfacerea lui în fișii e teoria nebuloaselor. Stelele vin din „văile” chaosului, gîndit ca o depresiune geografică, în „colonii”, „roiuri” (imagini zoologice). Ele izvorăsc din infinit ca apele din *Edde*. Partea apocaliptică e grandioasă. Aci totul e material. Catapeteasma lumii (pură iluzie) se înnegrește (ca un tavan de grinzi), stelele pierc ca frunzele, timpul care e o pură categorie moare omenește, se întinde în veșnicie ca într-un sicriu, figurînd în pozițiune de cadavru ideea cea mai plastică de extincție :

„Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,  
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit ;  
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,  
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,  
Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,  
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...”

*Scrisoarea II* se nutrește aproape numai din sarcasm, din contrastul dimensional. Labilitatea de sentiment, trecerea bruscă de la contemplație la violență, de la șoaptă la declamație, acceptarea perfidă a opiniei comune spre a persifla constituie un lirism greu de demonstrat. Sarcasmul, blînd, iese din găsirea pentru imensitate a unor măsuri ridicule : vremea haină cu petece, mintea istorică cu scripete pe care se urcă planete sau faraoni, clipele cadavre, cutia conținînd universuri, epocele mărgelile pe ață, sistemul planetar o morișcă învîrtitoare. Apoi deodată refugiul în poezia de decrepitudine : limbi „moarte”, lecții de astronomie, școală colbăită, dascăl mîncat de molii, Ramses (firește : mumie), păinjenis, pilaștrii clasei (amintind marea arhitectură egiptiacă), scîrțîit monoton, valuri de grîu, somnolență :

„Amețiți de limbe moarte, de planeți, de colbul școlii,  
Confundam pe bietul dascăl cu un crai mîncat de molii  
Și privind păinjenisul din tavan, de pe pilaștri,  
Ascultam pe craiul Ramses și visam la ochi albaștri  
Și pe margini de caiete scriam versuri dulci, de pildă,  
Către vreo trandafirie și sălbatică Clotildă.  
Îmi plutea pe dinainte cu al timpului amestic  
Ba un soare, ba un rege, ba alt animal domestic.  
Scîrțîirea de condeie dădea farmec astei liniști,  
Vedeam valuri verzi de grîne, undoierea unei liniști,  
Capul greu cădea pe bancă, pereau toate-n infinit ;  
Cînd suna, știam că Ramses trebuia să fi murit”.

*Scrisoarea III*, în ce are mai profund original, e un pamflet, trăind dintr-o indignare furioasă, transcrisă într-o năvală de epitete cacofonice : pocitură, broască, bulgăroi, grecotei, smintit, stîrpitură, fonf, flecar, găgăuță, gușat, bîlbîit. Numai un

mare poet putea da noblețe unor pure injurii, care dealtfel sînt indiciul unui lirism maxim, întors de la extatic la grindinos :

„Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,  
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget ...  
Și de-asupra tuturor, oastea să și-o recunoască,  
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască...  
Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi  
Să ajung-a fi stăpînă și pe țară și pe noi !  
Tot ce-n țările vecine e smintit și stîrpitură,  
Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură,  
Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții,  
Toți se scuseră aicea și formează patrioții,  
Încît fonții și flecarii, găgăuții și gușații,  
Bîlbîiți cu gura strîmbă sunt stăpînii astei nații !  
Voi sunteți urmașii Romei? Niște răi și niște fameni !  
I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni !”

Erotica lui Eminescu nu este mistică în sensul dantesc al cuvîntului. În spiritualism dealtfel erotică e numai prezența celor două sexe și dorința de întregire a factorului masculin prin cel feminin. Încolo totul e metaforă, și femeia nu-i decît un simbol al fericirii paradisiace. Beatrice întruchipează harul. Dar la romantici, pierzîndu-se Erosul divin, a rămas, mai mult ca figură literară, ideea salvării prin femeie, ceea ce presupune antitetic și căderea prin ea. Femeia e înger sau demon și de cele mai multe ori înger și demon laolaltă, seraf și prostituată, ca la Alfred de Musset. Firește, acest spiritualism afrodisiac al romanticilor, fără religiozitate, a trecut și la Eminescu mai ales în scrierile juvenile. Demonul-copilă este în același timp un înger de pază. Or, femeia-înger împacă cu cerul pe răzvrătitul demonic. Mai ales stăpînește demonul cadaveric care trage pe victimă într-o dragoste hipnotică :

„— Da, simt că în puterea ta sunt, că tu-mi ești domn —  
Și te urmez ca umbra, dar te urmez ca-n somn.  
Simt că l-a ta privire vouă-mi sînt sterpe,  
M-atragi precum m-atrage un rece ochi de șerpe”.

Acî vorbește Tomiris. În *Strigoii* bărbatul e cel fascinat de brațele reci :

„Își simte gîtu-atuncea cuprins de brațe reci,  
Pe pieptul gol el simte un lung sărut de gheață,  
Părea un junghi că-i curmă suflare și viață...  
Din ce în ce mai vie o simte-n a lui brațe  
Și știe că de-acuma a lui rămîne-n veci.”

În tinerețe aplecarea lui Eminescu e pentru dragostea „infernală”, în care un Angelo (bărbat îngeresc pasiv) e istovit de o Cezara (femeie stăpîn). Mai peste tot femeia caută ea pe bărbat, exercitînd asupra-i o autoritate maternă, el fiind un frumos „copil” cu care „se joacă”. Femeia se prinde de bărbat „ca edera de ste-

jar", îl înlănțuie „cu brațele și cu picioarele”, îl ia în brațe „ca pe un copil”, îl pune să-i sugă vampiric sânge din rană. Irina iubește pe Grue „demonic și bestial”. Ieronim e călugăr, bărbat neprihănit, Cezara vine singură la el și-l cuprinde „asemenea unui copil amețit de somn pe care mama îl desmiardă”. Lui Eminescu îi place „a reprezenta pe femeia agresivă”.

Dragostea e violentă. Cezara răcnește când vede pe Ieronim gol. Suflă greu, tremură, îi clănțnesc dinții și colanul e gata a-i plesni. Când se apropie de femeie, bărbatul are zvicniri mari de inimă, simte că i se răpune viața, momentul i se pare fioros de dulce :

„El din patu-i o ridică și pe pieptul lui și-o pune  
Inima-i zvicnește tare, viața-i parcă se răpune”.

Cezara „gîtuie” pe Ieronim, are impulsivitatea de a-l mușca („te mușc”) și de a-l „ucide”. Ieronim ar „omorî-o” pe Cezara. Poetul vrea „să bea” sufletul iubitei într-o sărutare (la Schiller și Bolintineanu este această expresie : „deinen Hauch zu trinken”). Femeile toate sînt „ucizător de dulci” și de altfel și bărbatul caută amorul „ca de tigresă”. El se repede în genunchi și le cuprinde „talia” cu amîndouă mîinile și-și lasă „capul amețit de amor” în poalele lor, își „mlădiază” „corpul” lui de „corpul” lor, le sărută „cu foc”, „lung, lung” pînă la sîngerarea buzelor. Femeia este un izvor :

„De-ucigătoare visuri de plăcere”

care se așază pe genunchii bărbatului și se anină de gîtu-i „cu brațele—amîndouă”. Iubiții stau „mîna în mîna, gură-n gură”, își îneacă unul altuia suflarea „cu sărutări aprinse” și se strîng „piept la piept”, el sărutînd „cu-mpătîmire” umerii femeii, ea lăsîndu-se „adăpată” cu gura :

„Ei șoptesc, multe și-ar spune și nu știu de-und să-nceapă,  
Căci pe rînd și-astupă gura, cînd cu gura se adapă ;  
Unu-n brațele altuia, tremurînd ei se sărută,  
Numai ochiul e vorbareț, iară limba lor e mută”.

Asta nu înseamnă că în poezia lui Eminescu nu vom găsi atitudini sublimite de elementul carnal. În orice caz, erotica lui se întemeiază pe „inocență”. Nu pe virginitatea serafică, inconștientă de păcat, ci pe nevinovăția naturală a ființelor care se împreună neprefăcut. Este o candoare animală. Eminescu exprimase limpede aceste idei, care sînt în deplin acord cu gîndirea lui naturalistă. La temelie stă instinctul orb, singura formă de existență adevărată, dacă primim finalitatea naturii. Îmboldul sexual, acel instinct

„Ce le-abate și la pasări de vreo două ori pe an”

este izvorul purei fericiri erotice, înțelegînd prin fericire, în stilul negativ schopenhaurian, cît mai puțină durere. Suferința se ivește odată cu conștiința, acel epifenomen ce turbură mecanica întunecată și fără greș a firii. Eminescu nu e misogin, ci un dezgustat de schimele de salon ale femeii cochetă, care slăbesc scopul

naturii, înțelege : procreația. Îl supără femeia care cere curteniri „în versuri franțuzești”, femeia „rece ca și gheața”, ori „practică”, încântată de a fi cîntată de un poet dar alegîndu-l pe „soldatul țanțoș cu spața subsuoară” :

„Soldatul spune glume ușoare — tu petreci...  
Pe cînd poetul gîngav cu mersul de culbeci,  
E timid, abia ochii la tine și-i ridică,  
El vorbe cumpănește, nu știe ce să-ți zică.  
Privindu-te cu jale, oftează — un năuc —  
Și zile-ntregi stau astfel în jilț ș-apoi mă duc”.

Adevărata femeie e grațioasă prin ingenuitate. Ea vine la pădure, locul fiiorilor și al împerecherilor :

„— Hai în codrul cu verdeață, Und-izvoare plîng în vale, Stîncă stă să se prăvăle În prăpastia măreață.	Acolo-n ochi de pădure, Lîngă balta cea senină Și sub trestia cea lină Vom șede-a în foi de mure’.
--	---

Fără rușine, ca o vietate sălbatecă, ea ispitește pe bărbat :

— „Și de-a sorelui căldură Voi fi roșie ca mărul, Mi-oi desface de-aur părul, Să-ți astup cu dînsul gura...	Cînd prin crengi s-a fi ivit Luna-n noaptea cea de vară, Mi-i ținea de subsuoară, Te-oi ținea de după gît”.
--	--

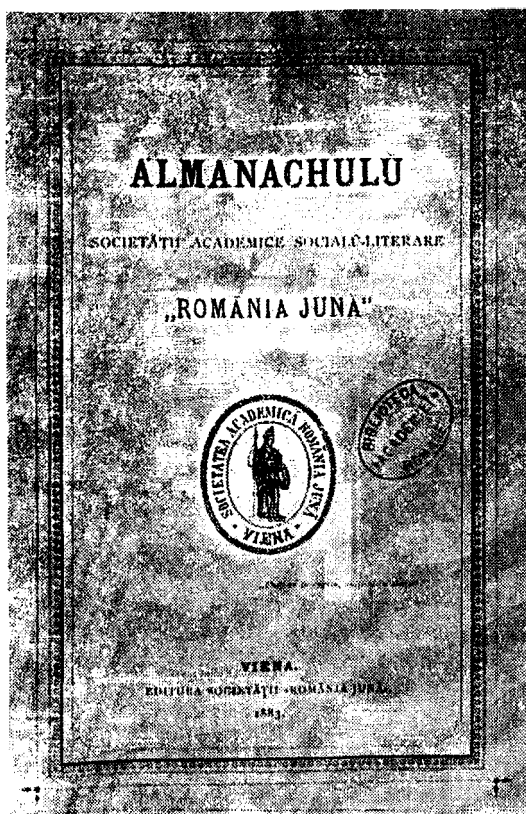
Intimitatea eminesciană nu e analitică. Perechea nu vorbește și nu se întrebă. Amețită de mediul înconjurător, ea cade într-o uimire, numită de poet „farmec”, care este neclintirea hieratică a animalelor în epoca procreației. Amorul eminescian e religios mecanic, înăbușit de geologie. În chip obișnuit, femeia iese de undeva din trestii sau din pădure, se lasă pradă gurii bărbatului și apoi amîndoi cad toropiți, fascinați de o ritmică din afară, căderi de raze, de ape, de flori :

„Pe genunchii mei șede-a-vei, Vom fi singuri-singurei, Iar în păr înfiorate, Or să-ți cadă flori de tei...	Singuratece izvoare, Blînda batere de vînt ;  Adormind de armonia Codrului bătut de gînduri, Flori de tei deasupra noastră Or să cadă rînduri-rînduri”.
---	---

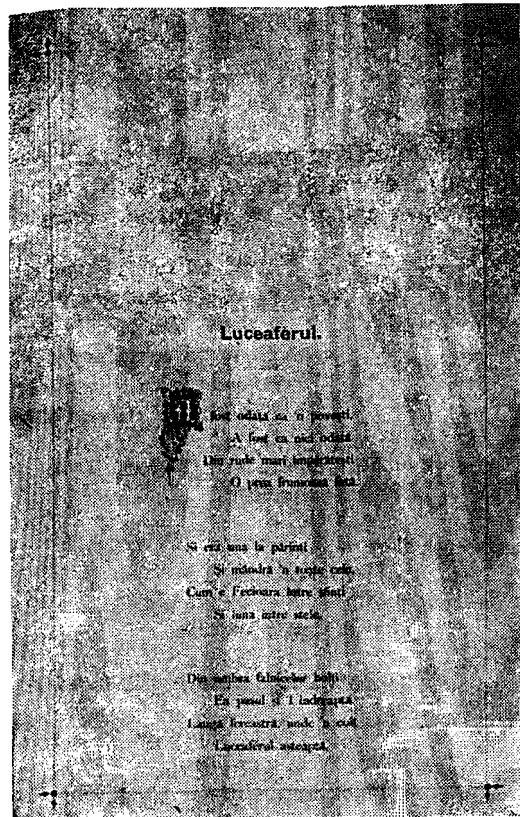
Dragostea eminesciană e în fond țărănească, cu acele prelucrări de detaliu pe care le presupune cultura artistică. Ea nu e brutală, ci doar o reprezentare a modului originar de apropiere sexuală. Cuprinsul afectiv se reduce la cîteva momente ancestrale, ascunse sub false ținute romantice ca „farmecul dureros”. Ele sînt româneasca „jele”, „dorul”, bolirea, stări vagi, vădînd o saturație a sistemului nervos, o „asupra de măsură”. Femeia nu-i Spiritul, ci carnea suavă cu „ncheieturi” :

„Nu e mică, nu e mare, nu subțire, ci-implinită,  
Încît ai ce ține-n brațe, numai bună de iubită”.





Pagină de titlu.



Pagina cu primele versuri din poezia *Luceafărul* de M. Eminescu, în : *Almanahul Societății Academice Social-literare „România Jună”*, Viena, 1883.

Motivarea dragostei e că „inima... cere” ca în folclor, unde iubirile se fac „Nici din mere nici din pere, Ci din buze subțirele” și sînt istovitoare, ducînd la zăcere : „Se-ntîlnește dor cu dor, Se sărută pînă mor”. Conștient artistic ce este de simplitatea complexă a eroticii lui, poetul s-a orientat spre forme literare comune ca romanța heinistă cultivată de junimiști, căreia i-a dat mișcări de cîntec de lume și de populară doină, tratată savant. Poetul se coboară la o sinceritate afectivă deplină, deconcertantă, dar introduce în cîntec discret idei și imagini culte. Romanța începe nud, mai degrabă abstract (metafora nu place poporului) :

„S-a dus amorul, un amic  
Supus amîndurora,  
Deci cînturilor mele zic  
Adio tuturora”.

Impresia profundă pe care aceste versuri o fac și asupra omului simplu și asupra intelectualului pare inexplicabilă. Un proces acustic există fără îndoială, baza e

părăsirea în voia mecanicii sentimentului. Pe această linie totuși romanța ar degenera în banal dacă poetul n-ar îngroșa treptat contururile metaforice :

„Uitarea le închide-n scri  
Cu mîna ei cea rece,  
Și nici pe buze nu-mi mai vin,  
Și nici prin gînd mi-or trece”.

Dacă cînturile pot fi închise în scri, mausoleu de lemn, înseamnă că ele sînt niște obiecte îngălbenite, ori vietății minuscule, moarte. Uitarea cu mîini reci e femeia. Ideea funebră se dezvoltă mai departe prin trecerea de la scri la groapă :

„Atîta murmur de izvor,  
Atît senin de stele,  
Și un atît de trist amor  
Am îngropat în ele !”

Percepem căderi de ape și lumini. Groapa sugerează noțiunea fundului și fundul „noianul” :

„Din ce noian îndepărtat  
Au răsărit în mine !  
Cu cîte lacrimi le-am udat,  
Iubito, pentru tine !”

Haosul se îngroașă pe măsura adîncirii lui, devenind cețos, încît venind din zonă transcendentă, cîntecele au a „străbate” o pătură de rezistență :

„Cum străbăteau atît de greu  
Din jalea mea adîncă,  
Și cît de mult îmi pare rău  
Că nu mai sufăr încă !”

Romanța trece și mai sus de filozofie, întrucît nefericirii erotice i se dau explicații de ordin speculativ, aspirațiunile omenești prea înalte nu se izbîndesc :

„Era un vis misterios  
Și blînd din cale-afară,  
Și prea era de tot frumos  
De-au trebuit să piară”.

Femeia nu e înger, viața e durere, ignorarea universului duce la nefericite iluzii :

„Prea ne pierdusem tu și eu  
În al ei farmec poate,  
Prea am uitat pe Dumnezeu  
Precum uitarăm toate”.

Altă romanță exprimă religios fatalitatea erotică atunci cînd luna de primăvară culminează :

„A noastre inimi își jurau  
Credință pe toți vecii,  
Cînd pe cărări se scuturau  
De floare liliicii”.

dând nuanță metafizică unei fraze folclorice : „La umbra de liliac, Dragostele ce mai fac ? Se sărută pînă zac”. *Adio* începe elementar :

„De-acuma nu te-oi mai vedea,  
Rămîi, rămîi cu bine !  
Mă voi feri în calea mea  
De tine”.

Dar apoi Eminescu iese din clima terestră a romanței :

„Căci astăzi dacă mai ascult  
Nimicurile-aceste,  
Îmi pare-o veche, de demult  
Poveste”.

Au apărut înstrăinarea și sentimentul de deces, ataraxia. Poetul e un luceafăr care a pus între sine și lume spații de veacuri ce se măresc mereu, pînă ce încheierea „adio” capătă înțelesul ei cel propriu, de separare prin absolut :

„Și dacă luna bate-n lunci Și tremură pe lacuri, Totuși îmi pare că de-atunci Sunt veacuri.	Cu ochii serei cei de-ntîi Eu n-o voi mai privi-o . . . De-aceea-n urma mea rămîi — Adio !”
--	--

O clipă poezia nu șade pe pămînt, deși pentru omul comun ea sună ca o romanță. Această formă de hermă, cu un cap ușuratic și altul grozav, face misterul compunerii. Ce e *amorul* pare o simplă poezie de sentiment, în formă de definiție :

„Ce e amorul ? E un lung  
Prilej pentru durere,  
Căci mii de lacrimi nu-i ajung  
Și tot mai multe cere”.

Sentimentul e izbit de imaginea, în sine banală, „mii de lacrimi”, intelectualul percepe ideea. Iar ideea este că dragostea e un mecanism ineluctabil al naturii, dureros, spre care ne împinge o putere străină :

„Te urmăresc luminători  
Ca soarele și luna,  
Și peste zi de-atîtea ori  
Și noaptea totdeauna”.

Soarele și luna sînt în folclor eroii unui mit veneric, care făptuiesc în proporții cosmice mecanica sexuală terestră. Poetul a folosit imaginea pentru întărirea notei de mărire. Însă pe plan secund viziunea e a unor aștri urmărind pe om, ceea ce e de un fabulos enorm. Poezia se complică însă și mai mult :

„Căci scris a fost ca viața ta  
De doru-i să nu-ncapă,  
Căci te-a cuprins asemenea  
Lianelor din apă”.

Legenda Luceafărului

U fost dată ca'n poroh  
U fost ca un sedoi

Da unde man năpăritate  
Un gârlău de fole  
Un gârlău de fole

Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi  
Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi

Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi  
Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi

Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi  
Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi

U fost dată ca'n poroh  
U fost ca un sedoi  
Da unde man năpăritate  
Un gârlău de fole

Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi  
Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi

Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi  
Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi

Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi  
Da unde man la poroh  
U fost ca un sedoi



Mihai Eminescu, Legenda Luceafărului  
(pagină de manuscris).

„Căci scris a fost” e constatarea unei predispoziții de origine cosmică spre erotica integrală. „Dorul” se face astfel o mișcare a fluidului universal, și ideea de înec răsare de la sine. „Lianele” submarine care au îmbrățișarea înfricoșată duc în același timp gândul spre activitatea haotică.

Pe lângă plopii fără soț pornește pe o idee sentimentală excelentă, în sens popular. Omul de toate zilele cugetă în direcția legilor speciei și pentru el dragostea are totdeauna dreptate, iar nepăsarea e mereu vinovată, încît gîndul că o femeie poate merge cu alterarea instinctului pînă a nu vedea dragostea unui om pe care toți o văd e de un patos inimitabil :

„Pe lîngă plopii fără soț  
Adesea am trecut ;  
Mă cunoșteau vecinii toți —  
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucie  
Privii atît de des ;  
O lume toată-nțelegea —  
Tu nu m-ai înțeles”.

Singurul merit formal trebuitor unei teme atît de simple este desăvîrșita obiectivitate a bărbatului. Indignarea se cade să fie a cititorului (e cazul sonetului lui Arvers). Această amărăciune e încă romanță. Dar părerea de rău ce urmează e poezie populară. Teama de a muri nelumit, nostalgia vieții de speță, acestea sînt ideile :

„De cîte ori am așteptat  
O șoaptă de răspuns !  
O zi din viață să-mi fi dat,  
O zi mi-era de-ajuns ;

O oră să fi fost amici,  
Să ne iubim cu dor,  
S-ascult de glasul gurii mici  
O oră, și să mor”.



Mihai Eminescu. Portret  
din 1884/1885.

De la automatismul erotic, Eminescu trece la metafizică. Dragostea devine rațiunea însăși a vieții, mai mult, un mister cosmic. Prin ea poetul ar fi biruit moartea și ar fi dat femeii existență eternă :

„Dîndu-mi din ochiul tău senin  
O rază dinadins,  
În calea timpilor ce vin  
O stea s-ar fi aprins ;

Ai fi trăit în veci de veci  
Și rînduri de vieți,  
Cu ale tale brațe reci  
Înmărmureai măreț”.

De îndată ne scufundăm în mitologie. Dragostea poetului nu e numai o mecanică de speță și o aspirație spre absolut, ci osînda unui atavism neînțeleș, cu capul în păgînatate :

„Căci te iubeam cu ochi păgîni  
Și plini de suferinți,  
Ce mi-i lăsară din bătrîni  
Părinții din părinți”.

Poetul părăsește și această zonă și se refugiază în astre, căzînd în ataraxia Lucea-fărului :

„Azi nici măcar îmi pare rău  
Că trec cu mult mai rar,  
Că cu tristeță capul tău  
Se-ntoarce în zadar.

Căci azi le semeni tuturor  
La umblet și la port,  
Și te privesc nepăsător  
C-un rece ochi de mort”.

„Mortul” mai are doar atîtea zvîcniri de viață, cît să impute, ca un oracol femeii că a stricat rînduiala cosmică :

„Tu trebuia să te cuprinzi  
De acel farmec sfînt,  
Și noaptea candelă s-aprinzi  
Iubirii pe pămînt”.

Toată concepția lui țărănească despre femeie Eminescu și-a exprimat-o, înlăturînd orice dulcegărie romantică, într-o poezie de factură folclorică, ușor stilizată, de o minunată legănare poporană. Femeia e planturoasă, sănătoasă, molatecă, galeșă, bine legată, cu toate atributele unei bune animalități feminine, are într-un cuvînt pe „vino-ncoace”, adică ceea ce e de trebuință pentru promovarea speței :

„Văduvioară tinerică  
Șade-acolo singurică ;  
Cîte zile sînt lăsate  
Numai ninge pe la sate,  
Cîtă-i vremea unei ierne  
Cît zăpadă se așterne,  
Ea tot deapănă și țese  
Fire albe, pînze-alese.  
Părul ei cel negru, moale  
Desfăcut cădea la vale,  
Ochii tineri și căprui  
Strălucesc așa de vii,  
Iar de rîde, are haz,  
Cu gropițe în obraz  
Și la unghiul dulcii guri,  
Și la alte-ncheieturi,  
Și la degete, la coate.  
La-ncheieturile toate.  
Ochii ard întunecoși.

Fața albă, buze roși,  
Iar cînd merge legănată  
Tremur sinii și de-odată  
Tremură frumusețea-i toată.  
Nu-i subțire, ci-implinită  
Cum e bună de iubită,  
Nici prea mică, nici prea mare,  
Plinuță la-ncingătoare,  
Plinuță la sîn, la față,  
Încît ai ce strînge în brațe.  
Tot ce-ar zice i se cade,  
Tot ce-ar face bine-i șade,  
Și la vorbă de s-o-ntinde,  
Vorba dulce bine-o prinde,  
Și de tace iarăși place,  
Că are pe vino-ncoace ;  
Oacheșă și sprincenată  
Și la îmblet alintată —  
Ar trebui sărutată”.

Și ca să se accentueze că adevărata femeie sănătoasă e bună pentru procreație, văduva e privită în acte de maternitate, dîndu-i-se un copil alb ca un caș, cu o imagine de oierie :

„Pe cînd arde focu-n vatră  
Lupii urlă, cîinii latră,  
Iar ea toarce din fuior,  
Legănînd cu un picior

Albia c-un copilaș  
Adormit și drăgălaș  
Alb ca felia de caș”.

Văduva este Madonna lui Eminescu.

În stil folcloric poetul a scris adevărate capodopere. *Mai am un singur dor e Miorița* lui. În vestita baladă, moartea e concepută ca o rămânere veșnică în spațiul terestru, printre oi, câini. Poporul nu-și poate închipui extincția. Eminescu se așază pe marginile neantului, la mare :

„Mai am un singur dor :  
În liniștea serii  
Să mă lăsați să mor  
La marginea mării”.

Mai vrea și codrul, idee de speță, statornicul în curgător :

„Să-mi fie somnul lin  
Și codrul aproape,  
Pe-ntinsele ape  
Să am un cer senin”.

Și în sfârșit Luceferii, simboluri ale imensității, plutind peste mare, imagine a neantului matern :

„Cum n-oi mai fi pribeag  
De-atunci înainte,  
M-or troieni cu drag  
Aduceri aminte.

Luceferi, ce răsar  
Din umbră de cetini,  
Fiindu-mi prietini,  
O să-mi zîmbească iar”.

În folclorul lui Eminescu e o complexă îmbinare de mitologie populară și filozofie a nimicului într-o formă ce pare lineară, dar care e de o savantă împletitură. Nu întâlnim nici un stil, nici o retorică, nici măcar metafore, fiindcă imaginile sînt ideile înseși ale poemului, nici chiar „farmecul” eminescian, uneori supărător prin exces. Poezia a devenit anonimă. Cea mai mare însușire a lui Eminescu este de a face poezii populare fără să pastişeze cu ideile culte. Mai stîngace sînt doinele culese și reparate de Alecsandri decît cele fabricate de Eminescu pe structură folclorică. Iată o *Doină* eminesciană :

„Codrule, Măria Ta,  
Lasă-mă sub poala ta,  
Că nimica n-oi strica  
Fără num-o rămurea,  
Să-mi atîrn armele-n ea.

Să le-atîrn la capul meu  
Unde mi-oi așterne eu  
Sub cel tei bătut de vînt  
Cu floarea pîn-la pămînt,  
Să mă culc cu fața-n sus  
Și să dorm, dormire-aș dus”.

Iluziunea poporană e desăvîrșită. Ideea e însă cultă. Codrul e locul vegetării, spre „poală” copilul se trage spre a dormi, floarea e mediul morții, blestemul de la sfârșit presupune o mare scîrbire de viață. Gestul artistic e strecurat altă dată imperceptibil :

„Mîndro, mîndro, vrei nu vrei,  
Un inel și doi cercei ? —  
Dă-mi să-ți sărut ochii tăi !  
De vrei rochie de mireasă,  
Cingătoare de mătăasă.”

(pînă aci tonul e popular)

„Părul să-ți încurc mă lasă !”

Pretenția ultimă e prea rafinată pentru un țaran. Toată Moldova e privită *à vol d'oiseau* într-o poezie de factură folclorică, în care abia distingî marea descripție literară, panoul policrom :

„Că departe se-ntind șesuri,  
Ce cu ochii nu le măsurî,  
Unde riul cela sfînt  
Parcă iese din pămînt...  
Iar în liniște de vînt  
Trec departe de pămînt  
Cu-a lor pînze atîrnate  
Mii corăbii încărcate.  
Iar privind spre miazăzi  
Dunărea el o zări  
Într-un arc spre mare-ntoarsă  
Și spre șapte guri se varsă...  
Văi coboară fumegînd,  
Dealuri mîndre înverzînd  
Vede codrii cum coboară,  
Deal la deal, scară cu scară,

Resfirîndu-se pe șes,  
Unde rîurile ies,  
Și pe vîrfuri de păduri  
Mînăstiri și-ntărituri ;  
Vede tîrguri, vaduri, sate  
Pe cîmpie presărate,  
Vede mîndrele cetăți,  
Stăpînînd pustietăți.  
Vede turmele de oi  
Cu ciobanii dinapoi,  
Cu fluiere și cimpoi.  
Iară ergheliile  
Petreceau cîmpiile  
Și de-a lungul rîurilor  
S-așterneau pustiurilor”.

Piesa rară, miraculoasă, e cîntecul întîiei fete din *Călin Nebunul*, o bocire țărănească de singurătate, fiindcă fata se află în codri în puterea smelui. Ritmica de descîntec evocă o jale cosmică, frica omului singur într-un teritoriu infinit de „lunci deșarte”. Solitudinea cîmpurilor e simbolizată prin greier. Dar greierii, răspun-

Pagină de titlu a ediției I, precedată de portret.

# POESII

DE

MIHAIL EMINESCU

Editura Lăbrăriei

EMINESCU & Comp. - BUCUREȘTI

1994.





Mihai Eminescu. Ultimul portret 1887

zîndu-și la depărtări incommensurabile, sugerează corespondența gîndurilor. Fata trimite dar, în graiul său, greierul obscur din apropiere-î în grinda casei materne. Greierul acesta nu e însă terestru ci lunar. Cum s-ar exprima mai minunat sentimentul imensității și incertitudinea scîrțîirii decît așezîndu-l în lună, care totdeodată înfățișează la Eminescu țara virgină? Pentru țăranul care nu poate analiza stările interioare, jalea e o bolire și ca boală simte fata urîtul care-i trezește dorința de moarte prin apă :

„Greieruș ce cînți în lună,  
Cînd pădurea sună,  
Cum nu știi ce am în mine ;  
Greiere străine ?  
Că te-ai duce de-ai ajunge  
Noaptea de te-ai plînge,  
Ca o pasere măiastră  
La noi în fereastră.  
Vai de picioarele mele,  
Pe-unde umblă ele ?  
Vai de ochișorii mei  
Pe-unde umblă ei ?  
Inima-n mine-i bolnavă,  
Floare de dumbravă,  
Și val lacrimile mele,

Cum le vârs cu jale !  
— Du-te greier, du-te, greier  
Pîn-la munte-n creier  
Și privește-nduioșată  
Zarea depărtată,  
Lumea-ntreagă o colindă,  
Mergi la noi în grindă,  
Spune-i mamei : Ce-am făcut  
De m-a mai născut,  
Căci ar fi făcut mai bine  
Să mă ia de mîne,  
Prefăcută că mă scapă  
Să m-arunce-n apă,  
Căci de cer ar fi iertată  
Și de lumea toată”.

Poemul fundamental al lui Eminescu e *Luceafărul*, pe care *Fata în grădina de aur* îl pregătește în mod fericit și mai crud. Dealtfel, afară de ideea luată dintr-un basm cules de Kunisch, relație substanțială nu e. *Fata în grădina de aur* e un basm în maniera Bojardo :

„Dar un bălaur tologit în poartă  
Soria cu lene pielea lui pestriță,  
Cu ochii-nchiși pe jumătate, poartă  
Privirea jucătoare să-l înghiță,  
Iară Florin — inima-n el e moartă —  
Cînd vede solzii, dinții cei de criță,  
Sărind la el și-nfipse a lui spadă  
Și de pămînt îl țintui de coadă”.

Florin este eroul mitic în stare să răzbată prin toate piedicile pînă la femeia iubită, nicidecum un tînăr flusturatec cum e Cătălin. El și fata simbolizează vitalitatea lumii terestre, mecanica sigură a instinctului. Smeul nu are ce să le impute. Poemul e tratat cu o mare invenție verbală. Privirile fetei sînt „tinere și hoațe”, norocul ei e „geamăn” cu cel al lui Florin, „boiul” acestuia e frumos, valea e întunecoasă „cum o simt doar orbii”, corbii fac pe cer „pete de cerneală”, tînărul de dor „se ticăie”, la curtea fetei sînt „grădine, rediuri, lacuri, ziduri, șipot”, haina „se-ncreață”. Unele versuri au curs psalmodic :

„Culca-mi-aș capul la al tău picior  
Și te-aș privi etern ca pe o steaună,  
Frumos copil, cu umerii de neaună”.

Chiar cuvintele domnului către smeu sînt mai încărcate de gînduri :

„Și tu ca ei voiești a fi demone,  
Tu, care nici nu ești a mea făptură ;  
Tu ce sfințești a cerului colone  
Cu glasul mîndru de eternă gură...  
Cuvînt curat ce-a existat, Eone,  
Cînd Universul era ceață sură... ?  
Să-ți numeri anii după mersul lunii  
Pentr-o femeie ? — Vezi iubirea unei...”

În *Luceafărul* se întoarce spiritul satiric. Cătălin nu e marele Făt ca Florin, pus la munci grele, pe care le face fără șovăire, mai simpatic decît răul smeu solitar, el e frate cu „soldatul țanțoș” și cu junii „gulerăți cu aur blond”. Cătălina are și ea gusturi mărunte, stă la îndoială între slugă și geniu și alege sluga. Mitul a fost simplificat, redus la o antiteză morală. Pierderile de substanță sînt compensate prin tehnica liturgică. Tema e dezvoltată și analizată, repetată și comentată, reluata din nou pînă la completa istovire. Mișcările sînt ciclice și vorbirea incanta-

torie. Lucefărul se exprimă printr-o formulă, căci neavînd suflet empiric nu poate găsi nici relații, nici expresii noi :

„Din sfera mea venii cu greu  
Ca să-ți urmez chemarea,  
Iar cerul este tatăl meu  
Și mumă-mea e marea.

Ca în cămara ta să vin,  
Să te privesc de-aproape,  
Am coborît cu-al meu senin  
Și m-am născut din ape.

O, vin' ! odorul meu nespus,  
Și lumea ta o lasă ;  
Eu sunt lucefărul de sus,  
Iar tu să-mi fii mireasă”.

Plastica ideilor e și aici extraordinară. Lucefărul plecînd spre punctul generator zboară și, fiindcă nu mai se exercită compresiunea aerului și relațiilor terestre, aripile „cresc” :

„Porni lucefărul. Creșteau  
În cer a lui aripe,  
Și căi de mii de ani treceau  
În tot atîtea clipe”.

Intensitatea spațiului străbătut este sugerată prin fulgerul „neîntrerupt” al zborului :

„Un cer de stele dedesupt,  
Deasupra-i cer de stele —  
Părea un fulger ne-nterupt  
Rătăcitor prin ele”.

Geneza și de data aceasta e materială. Haosul are văi, izvoare, mări :

„Și din a chaosului văi,  
Jur împrejur de sine,  
Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi,  
Cum isvorau lumine ;

Cum isvorînd îl înconjur  
Ca niște mări, de-a-notul ...  
El zboară, gînd purtat de dor,  
Pîn'piere totul, totul”.

Neantul steril e concret. Acolo nu-i „hotar”, vremea (ca o apă) n-are puterea de a se umfla în puțul ei și a ieși din „goluri”, care sînt atît de adînci încît provoacă negurile orbirii :

„Căci unde-ajunge nu-i hotar,  
Nici ochi spre a cunoaște,  
Și vremea-ncearcă în zadar  
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e  
O sete care-l soarbe,  
E un adînc asemenea  
Uitării celei oarbe”.

Nouăzeci și patru de strofe fac desigur o țevărie prea complicată pentru ca seva să comunice peste tot cu aceeași putere. Unitatea se înfăptuiește muzical. Unele strofe tac, altele cîntă, în acord cu flautele unei orgi. La sfîrșit răsună toate într-un țipăt coral :

„Trăind în cercul vostru strimt  
Norocul vă petrece,  
Ci eu în lumea mea mă simt  
Nemuritor și rece”.

Eminescu e un poet universal, dar ca oricare altul un izolat. Luceafărul e tipicul geniu al romanticilor lui Klinger și al lui Lavater, zeu uman, rege al lumii. Geniile sînt solitare, neliniștite. Faust, Torquato Tasso, Childe Harold, Jocelyn îi sînt tovarăși. Ei nu pot sta în spațiul nostru strîmt, de unde vastitatea cadrului romantic în întindere (privești exotica, primitivă) și în înălțime (cîmpul uranic). Poezia cu genii e totdeauna și o poezie cosmică. Lamartine, Vigny și ceilalți au viziuni cosmogonice și escatologice. Aștrii sînt la modă. Keats începuse un *Hyperion* Hölderin scrisese un *Hyperion*.



Universalitatea unui poet, cînd n-o confundăm cu efemera notorietate, este împrejurarea prin care opera sa, zămislită în timpul și spațiul pe care le exprimă, iese din limitele epocii sale și ale țării unde a luat ființă și devine inteligibilă întregii umanități. Pentru cei care au evadat astfel din contingențele imediate, noțiunile de clasicism, romantism pierd orice sens. Însă universalitatea fiind un punct cosmic al unei verticale pe pămînt, iar nu o abstracție, orice poet universal este *ipso facto* un poet național. Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez ; extirpați din opera lor ceea ce e concret etnic, sublimele îngustimi dacă vreți, și totul rămîne inert și fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică și sonoră ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului, precum și-n viitor.

Foarte tînăr sau mai matur, Eminescu era obsedat de geneza poporului român și plănua vaste epoei ori drame despre episodul daco-roman, încercînd a crea și o mitologie *ad-hoc*. Într-o epoeie cu titlul *Decebal*, zeii nordici, a căror reședință e pusă ca de obicei în fundul mării înghețate, se solidarizau cu Dacia. Dochia ar fi fost o vrăjitoare tînără, iar Ogur un cîntăreț orb, un fel de Homer al geților care, însuflețind poporul dac în lupta împotriva romanilor, ar fi fost tîrît de caii soarelui și ar fi căzut în marea înghețată. Acolo ar fi povestit zeilor Walhallei nenorocirea dacilor și aceștia ar fi hotărît să pornească năvălirea popoarelor barbare. Mai tîrziu, ieșind din vag, poetul pune pe Freya, soția lui Wotan, să viziteze țările dunărene. Orbul era Diutpareu, fost rege și capul preoților daci, Dochia, fiica lui, iubea pe Dacio, dar ura și iubea totodată pe Traian. La căderea Daciei, gîndul ei este să emigreze cu resturile poporului, însă cu imaginea lui Traian înaintea ochilor și la ivirea lui încremenește ca Niobe, foarte probabil pe muntele Ceahlău, numit de către G. Asachi Pion. Cît de stăruitor era în mîntea poetului mitul național al Dochiei ne putem face o idee dintr-un de toți știut sonet :

„Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri  
Visez la basmul vechi al znei Dochil ;  
În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri”.



Dragă Vlahuță,

Am te pot încerca îndreptul cât de  
adecvat e pentru această specie de  
scrierilor, deplăcută sub titlul de  
subscripție publică, recomenziu meteu-  
pruic etc. E drept că n-am basii  
dar aceasta e departe de a fi un  
mădu pentru a mândre talgerul  
în public. Te rog dar să deosebi  
cu desăvârșire de la plural  
leu, ori să de biră intenționat să fi  
de un sfârșit pentru mine raport la  
public. Alții sunt destui zile  
mădu amabile pentru a nu  
vini în ajutor, dar cel propriu de

M. Eminescu, scrisoare către,  
Al. Vlahuță la Mânăstirea Neamț,  
26 ianuarie 1887.

Am te pot încerca îndreptul cât de  
adecvat e pentru această specie de  
scrierilor, deplăcută sub titlul de  
subscripție publică, recomenziu meteu-  
pruic etc. E drept că n-am basii  
dar aceasta e departe de a fi un  
mădu pentru a mândre talgerul  
în public. Te rog dar să deosebi  
cu desăvârșire de la plural  
leu, ori să de biră intenționat să fi  
de un sfârșit pentru mine raport la  
public. Alții sunt destui zile  
mădu amabile pentru a nu  
vini în ajutor, dar cel propriu de

Mult mai târziu (ca să trecem peste alte proiecte), într-un fel de satiră, poetul, nemulțumit de prezent, își închipuia că descinde în marea înghețată, unde, firește, se afla și Decebal, care întreba dacă mai dăinuie Sarmisegetuza, cea cu muri de granit și turnuri gote. Poetul îi mărturisea că nu, iar învingătorii lui degeneraseră pînă într-atît că din romani deveniseră romunculi. Odin în persoană mîngîia pe poet și-l îmbia la dragoste cu o divinitate a fundurilor de mare, care se ghicește a fi Poezia. Asimilarea geților cu goții o făcuse Jakob Grimm, de unde prezența lui Decebal în Walhalla. În *Strigoi*, poem descriind năvălirea barbarilor în Dacia, este evocat un bătrîn preot al lui Zamolxe, care duce pe Arald într-un „dom de marmur negru” în inima muntelui care de bună seamă este Ceahlăul. Pionul și marea înghețată sînt cele două coordonate ale genezei poporului român. Chiar într-o versiune din *Geniu pustiu*, eroul Toma Nour merge la vînătoare pe patine în regiunea boreală, în nădejdea că, spărgîndu-se gheața sub el, ar fi căzut în fundul mării înghețate, unde domnește bătrînul rege Nord, acolo unde totul este splendid, inalterabil, rece și inteligibil ca cristalul. Prietenii nu înțelegeau sau considerau drept extravagantă mărturisirea poetului că după moarte ar dori să fie așezat în fundul mării înghețate spre a scăpa de putrefacție. Dealtfel pentru el paradisul fluid și adamantin din fundul mării reprezenta locul geniului cerebral, aspirînd după frumusețe și sorbind chipul fetei de împărat.

Pe o răspîndită temă occidentală, Eminescu, care nu văzuse marea decît foarte fugitiv la Königsberg, își va exprima în versuri celebre dorința de a muri la marginea mării, avînd codrul aproape. Superficia tumultuoasă a mării era pentru el viața fenomenală cu catastrofele ei, fundul mării înfățișa Walhalla, paradisul fluid, înrudit cu diamantul. Codrul, incompatibil cu țărnul Sciției Minor, era și el o speță care, ca

M. Eminescu

atare, depășea existența individului coruptibil. Pentru cine a cercetat gândirea explicită a lui Eminescu în scrieri și manuscrise, lucrul nu suferă discuție. Deci tot în termeni naționali, prin coborîrea în Olimpul acvatic al lui Zamolxe și al lui Decebal, era formulată și filozofia ce ședea la temelia acestor așa de simple și vibrante versuri :

„Mai am un singur dor :  
În liniștea serii  
Să mă lăsați să mor  
La marginea mării”.

Eminescu a abandonat proiectele dacice, reducîndu-le la cîteva ritmuri folclorice, precum :

„Mîndră-i este rochia  
Și o cheamă Dochia”.

Concomitent cu episodul dacic și apoi cu stăruință pînă la maturitate, Eminescu, patriot ardent, a perseverat în ideea unui ciclu de drame din istoria românilor. Dar spre deosebire de alți dramaturgi români, care priveau istoria mai mult anecdotic sau în fine cu o problematică de interes regional, poetul tinde să demonstreze prin evenimentele locale adevăruri accesibile întregii umanități. Două în special sînt punctele lui de perspectivă : fatalismul patologic grec, prin care istoria națională ia proporțiile tragediei eline, și umanitatea shakespeareană, brită și în același timp imens universală. Intențiile și analogiile sînt notate pas cu pas. Îmi pare inutilă orice erudiție, sper că în privința aceasta am meritat să fiu crezut pe cuvînt.

Deci Eminescu face din Mușatini o seminție de Atrizi cu patima vărsării de sînge, ceea ce într-un fragment de dramă va destăinui chiar Alexandru cel Bun. Într-o tragedie intitulată *Grue Sînger*, luga, voievodul Sucevei, ar fi fost omorît de Mihnea Sînger. Acesta, ar fi avut un fiu Grue, care, născîndu-se ca Oedip sub auspicii sinistre, ar fi fost abandonat pe rîul Bistrița. Grue, devenit mare, va ucide fără să știe pe tatăl său și va coabita cu mamă-sa, aidoma ca Oedip cu Jocasta. Bogdan-Dragoș, fiul ucisului luga, devenea domn. În alt proiect ereditatea sanguinară și shakespeareanismul erau reluate. Voievodul Dragul din cetatea Arieșului lasă ca epitrop al fiului său Bogdan-Dragoș pe Sas, care ar rîvni să scape de tînăr și să devină el domn. Bogdan-Dragoș fuge în codru, Sas, crezînd a-l omorî în pat, ucide pe propriul fiu. Din toate acestea, Eminescu, devenit mai pozitiv și socotind că folclorul este modul cel mai rațional de a universaliza, a reținut cadențe în stil popular :

„Dragoș Vodă cel Bătrîn  
Pe Moldova e stăpîn  
Și domnind cu toată slava  
Șade-n scaun la Suceava”.

etc.

Nenumărate titluri de încântătoare versuri de aspect folcloric se referă la un Mușat, întemeietorul dinastiei Mușatinilor. În *Mușatin și codrul*, de pildă, este evident vorba de Bogdan-Dragoș prefăcut în mit al permanenței Daciei. Codrul-cetate, din care la sunetul cornului moștenit de la craiul Decebal va ieși împărăteasa Dochia, este Sarmisegetuza :

„Tu să știi, iubite frate,  
Că nu-s codru, ci cetate  
Dar de mult sînt fermecat  
Și de somn întunecat”.

Eminescu plănuia să scrie un Dodecameron dramatic, un ciclu de tragedii, începînd cu Dragoș-Vodă. Aici ar fi intrat și tragedia despre Ștefan cel Tânăr, pe care din depărtare îl speria spectrul lui Rareș. Un alt proiect cu Petru Rareș s-ar fi intitulat *Cel din urmă Mușatin*, care se pretindea și el un Mușatin, face obiectul unei încercări de dramă din epoca plinătății talentului, în care sînt prefigurate momente din *Scrisoarea III*. Domnul e o fire machiavelică și disimulată. Mahomed, la fel. Fire atroce, el e fratricid și poate incestuos. Blestemul Atrizilor și shakespeareanismul au trecut asupra lui. Poetul plănuia o *Doamnă Chiajna*, care și ea era de fapt o Mușatină. De asemenea, sub impresia dramei lui Hasdeu, un *Răzvan*, istoricește himeric, care, desfrînat, trăia c-o țiitoare care omorîse pe fiică-sa. Proiectele cu Mira (*Marcu-Vodă*) sînt, unele, juvenile și noroase. Spiritul shakespearean e prezent și aici precum, declarat, acela mai melodramatic al lui Schiller. Mihai căuta un instrument pus sub semnul „Îngerului Unirii”, pe care înțelegea s-o înfăptuiască așezînd pe tronul Moldovei pe fiul său Marcu-Vodă, care însă era fiul lui Petru Cercel. Oricît de tenebroasă, piesa era națională. Dabija-Vodă face obiectul doar al unor stihuri în stil de „Tischlied” :

„Cînd eram Vodă la Moldova  
Hălăduiam pe la Cotnari”.

În vreme ce un fabulos Dan Voievod, Mușatin și el, urma să fie tratat într-un poem dramatic, cu elemente de basm, *Cenușotca*. În sfîrșit, mișcările iobăgești din Transilvania, aceea a Curuților lui Doja din 1514, a lui Horia din secolul al XVIII-lea, a lui lăncu de la 1848, urmau să fie axate pe originile poporului român. Aceste toate sînt intenții naționale. Forma națională a universalității lui Eminescu se poate verifica numai în capodoperele pe care mulți le socotesc ca fiind metafizice, vorbind despre ele cu gura pe jumătate și ocolind cu grijă ceea ce li se pare un abis ideologic.

Fără îndoială, este greu pentru cine are superstiția școlilor și caută așa-zisele izvoare ale unei opere să găsească naționalitate în ceea ce exterior este sau pare a fi tipic romantic. Poetul însuși zisese :

„Eu rămîn ce-am fost :  
— romantic”.

Pornind uneori de la mituri străvechi, romanticii au predilecție pentru poezia genezei și a stingerii, pentru ascensiunile lunare, pe care le vom găsi dealtfel în paradisul dantesc, în *Orlando furioso*, în *Adone* al cavalerului Marino, în *Cyrano de Bergerac*. Tieck insistă asupra cristalelor prețioase în *Der Runenberg* și *Die Elfen*. De asemenea, E. T. A. Hoffmann în *Die Bergwerde zu Falun*. Toți coborau la filozofia alchemică a lui Jakob Böhme, care vedea magic în cristal spiritul pietrificat sau, spre a simplifica, un succedaneu al luminii solare spre Zentro Terrae. Feeria marină din Walhalla eminesciană o regăsește vestitul *Simplicissimus* al lui Grimmelshausen în *Mare del Zur*, adică în Pacific. Totul acolo e cristalin. Paracelsus însuși susține că „Aqua ein Mutter ist der Mineralien”.

Despre întrepătrunderea între regnul mineral și cel vegetal pe urmele lui Cardanus trata Goethe în *Metamorphose der Pflanzen*. Hoffmann, care era un ironist și lua peste picior pe filozofii idealști ai naturii și îndeosebi pe Novalis, ne va releva în *Die Königsbraut* lumea vegetală. O Fräulein Aennchen se va logodi cu un gnom, cu *Daucus Carota I*, regele morcovilor. În *Der goldene Topf*, precupeța vrăjitoare este fata unei sfecle.

Teoria geniului, așa de plăcută romanticilor, o profesaseră gânditorii Renașterii. Spre a simplifica, existau pentru ei două soiuri de oameni: un *primus homo* și un *secundus homo*, acesta din urmă fiind arteficele, recreatorul și reformatorul naturii. Goethe este obsedat de ideea genialității. Chiar și tema Cătălinii, a femeii care se plictisește repede de zonele ametoare, o regăsim, de pildă, în *Die Königsbraut* a lui Hoffmann. Aennchen nu suportă multă vreme regimul feeric al regelui *Daucus Carota* și e atrasă de nobilul Herr rural Amandus von Nebelstern, simbol al filistinismului și al plitudinii odihnitoare.

Întrucât privește dragostea nestînjenită, tematic ea răspunde mentalității romantice. Heinse în *Ardinghello* profesa un fel de imoralism, închipuind o republică insulară unde iubirea ar fi fost absolut liberă. Fr. Schlegel în *Lucinde* glorifică „die echte Ehe”, căsătoria veritabilă naturală, peste îngrădirile legale. Nu altfel gândea Goethe. În materie erotică, Eminescu visează adesea o femeie imperativă, agresivă, căreia îi și dă numele de Cezara, însă „das starke titanische Weib” era în vederile romanticilor germani, și, după aceea, ale lui Baudelaire însuși, care visa prietenia cu o „jeune géante”. Cezara din nuvelă devine în lirică Diana, zeiță teribilă și suavă, vînătoare de fiare în pădure și inspiratoare de fericiri violente. Toate acestea există, abstract, în



Pagină cu frontispiciu.





romantism. Când însă citești pe Eminescu îți dai seama că sensul interior al poeziei lui e cu totul altul, geograficește și temperamental.

Mai tulburător este așa-zisul pesimism al lui Schopenhauer, profesat de poet teoretic în forme zgomotoase, mai ales când e tânăr și plin de entuziasm național. Detractorii poetului au denunțat ca o primejdie pentru tineret această viziune neagră. În fond Schopenhauer era un mizantrop care și-a vărsat fierea pentru insuccesele sale într-o epocă în care încordarea între industria capitalistă și munca proletară începuse să fie acută. Îl vexase gazda, făcând din el un misogin care nega femeii genialitatea. Aproba poligamia și detesta „die Dame”, „dies Monstrum europäischer Civilisation und christlichgermanischer Dummheit”. Speriat de egoismul indivizilor și de lipsa lor de scrupule, Schopenhauer ocolea baricadele și construia cu sarcasm un sistem platonician, admitând nu numai ideile eterne de spețe dar și caracterul individual metafizic, care se releva în lumea fenomenală paligenetic. Esența omului fiind voința oarbă de a trăi, producătoare de durere, totul era de a o atenua prin abstragerea de la luptă, anahoretism, somn și contemplarea ideilor eterne. Arta concurând starea vegetativă a plantelor era valabilă în măsura în care calma, iar genialitatea reprezenta obiectivitatea deplină a artistului nepăsător și rece.

Dacă însă citești pe Eminescu, constai că foarte multe idei sînt din Schopenhauer, dar suflul vital este altul.

M. Eminescu e un mare poet al materiei cosmice în veșnică mișcare și un cântăreț frenetic al germinăției care implică dezagregarea organicului și a anorganicului. Natura lui începe acolo unde oprirea în loc a elementelor prin industria omenească întîmpină rezistență și moleculele încep să se desfacă și să se împreune din nou într-o altă viață. Ceea ce nouă ni se înfățișează ca „mizerie” și „ruină” este la el intuiția unui proces vital și ca atare euforic. Dionis încearcă senzația creșterii năvalnice a părului, umblă cu voluptate prin ploaie, înfruntă „torente”. Poetul preferă casa vie, unde viața își urmează procesul, casa în grinzile căreia stau greieri, strivită între arbori, acoperită de ei. De aci vin acele imagini de decrepitudine, locuințele surpate de ploii și mușchi, înăbușite de păianjeni, grădinile sălbătăcite, încîlcite, aduse la starea incultă. Curtea mînăstirii lui Dionis este distrusă de vegetația năvalnică ce iese printre pietrele pardoselii. Ruina au cîntat-o și romanticii ca o tristă condiție istorică a materiei. Eminescu dimpotrivă jubilează. Buruienile cresc în tufe negre-verzi, mucegaiul produce eroziunea tencuielii de var, iarba învinge lespezile. Nu culoarea, nu varietatea sînt notele esențiale, ci cantitatea. Pădurea noastră empirică are o durată limitată, fiind supusă dezagregării, codrul eminescian însă „crește” peste marginile de timp ale domniilor, peste acelea ale raselor. Imaginea acesteia egiptiană, de trăinicie de-a lungul mileniilor, de vigoare gigantică, determină dimensiunea microscopică a omului și acel sentiment tipic eminescian de a se lăsa în voia dinamicii naturii :

„Neamurile-mbătrîneau  
Crăiile se treceau  
Numai codrii tari creșteau ..  
Și în umbra cea de veci  
Curgu-mi rîurile reci”.

Dincolo de orice interpretare filozofică în sensul de a atribui pădurii și altor aspecte naturale calitatea de *species rerum*, codrul eminescian reprezintă, ca și cristalul din zona amorfă, un paradis material, forța impetuoasă a lumii organice, raționalul aproape umanizat și expresiv, miile de brațe întinse spre soare și lună. Expresie, prin asta, a unei nații viguroase, trăind în mijlocul monumentelor naturii, mai degrabă decît printre cele friabile de granit, Eminescu este, în ciuda pesimismului teoretic, un poet național.

Una din notele peisajului eminescian, strîns legate de felul lui exultant de a concepe totalitatea universului material, este gigantul, unit cu spectralul și cu paradisiacul. Alți poeți de epocă romantică cultivau și ei megaloscopia, dar ca un simplu tic grafic, pe cînd la Eminescu sensul este dialectic și cosmic. V. Hugo nu mînuia mai bine colosalul și imaginile grele ca niște coloane asire. Totul la poetul român e trosnitor și masiv, pierdut în perspective. Codrii stau la marginea oceanelor de popoare, deasupra căroră zboară, ca niște mari păsări, gîndurile. Meditațiile asupra nimicului și tăcerii sînt vrednice de fantezia lui Lamartine, și nimeni n-a analizat mai amețitor ideile de existență și inexistență. Mîntea este găurită de atîta logică paradoxală. În cîmpiile haosului s-au aruncat semințe din care ies ramuri verzi, în țeasta furnicii mocnesc gînduri uriașe. Paradisiacul lunar ori subacvatic e nelipsit, iar fenomenele personificate glumesc shakespearean, precum vîntul care cîntă :

„Cînd ca lupul latru jalnic  
Cînd ca mîța încet eu miaun  
Și trezesc din vis motanul  
Care toarce sub un scaun”.

Timpul devine material, bătrînețea e definită cu uimitoare senzații vegetale de învechire, uscare și răcire. Într-un început de basm simbolic oriental, un om diafan se trage prin pustiuri pe un schelet de cal, intră într-o grădină cu vegetație uriașă, descalecă, suie cu un alai întreg de umbre pe scări de marmură, se pierde în galerii maure, unde vede trandafiri negri. În *Miradoniz* dăm de păduri de flori ca arborii de mari, de o florărie suavă de giganți. E nu un truc, ci un arhanghelism muzical mai solemn decât cel mallarmean, cu transparențele pe care Edgar Poe le dădea visurilor sale edenice. Fluturii sînt așa de mari încît *Miradoniz* le sărută ochii. Urieșenia este harpa poetică a lui Eminescu, și el pune aci o tristețe voluptuoasă de singurătate pleistocenică. Gigantitatea nu reiese numai din mărirea dimensiunilor. Eminescu are o sensibilitate proprie pentru lumea de pe altă planetă, care nu-i exclusiv vizuală. Se simte în vers o apăsare grea, o trosnitură, o răsufare de ceva ce depășește percepția noastră. Astfel, probabil furnica, fără a zări ochiul nostru care o țintește ca un soare negru, e înfricoșată de brusca schimbare a climei de pe firele de iarbă de la orizontul ei.

Și somnolența, care e un prim stadiu al morții și, speculativ, aduce aminte de restrîngerea schopenhaueriană a tensiunii vieții spre a evita durerea, dimpotrivă este la Eminescu indiciul unei extraordinare vitalități și efectul unei naturi gigantice care dă o euforie aproape toxică.

Tot la sentimentul ipostazelor materiei intră și aspectele geologice. E mai mult decât natură, intuiția condensării nebuloaselor în forme dure și cristaline, la rîndul lor friabile, și a compenetrației regnurilor. Poetul mărește lucrurile inerte, asfaltuoase, munte, stîncă, rocă, avînd atracție către pietrele prețioase, adunate în mari cantități, diamant, smarald. Natura surprinsă în plină ebuliție e o arătare vulcanică înfricoșătoare :

„Prin a craterelor gure răzbunare strig vulcane,  
Lava de evi grămădită o reped adînc în cer”.

Cu o minte de copil, Eminescu închipuie pentru eroii săi castele mărețe ori peșteri, care au în ele ceva geologic, străluciri de geode uriașe. Pereții sînt de zăpadă. Lumina cade ca ninsoarea. Sub Ceahlău e un palat cu portale gigantice de stînci, cu bolți săpate în granit, cu pereții de marmuri negre-ebenine, lucind ca niște oglinzi de tuciu lustruit. În fundul stîncos al mării sînt palate de safir. Arhitectura însăși urmează acest stil gigantic, geologic și fabulos. Cutare castel crește în mediu vulcanic, ca o creastă de munte.

Erotica eminesciană este una din cele mai naționale note ale universalității sale. Unii trec peste acest aspect fundamental, încercînd să descifreze pentru cine a fost scrisă cutare sau cutare poezie. Însă de obicei o poezie inspirată de una este dedicată alteia și încă nici ei, ci femeii în general. Desigur, aspirația către așa-zisa dragoste liberă este răspîndită în secolul al XVIII-lea, și mai cu seamă la romantici. Dar acolo sălbăticia reprezintă un rafinament, consecutiv oboselii produse de Erosul cavaleresc și de cerebralități. Inocența eminesciană e o candoare

Mormîntul lui Mihai Eminescu  
— la cimitirul Bellu —  
Șerban Vodă, București.



proprie unui popor sănătos. Nu fără scandal au întâmpinat mulți, acum treizeci de ani, demonstrația mea că erotica lui Eminescu este gingaș onestă și carnală. Negarea „spiritualității” speria și mai sperie pe ascuns pe mulți ipocriți care însă, întrucât îi privește, sînt perfect de acord cu Eminescu în criteriul alegerii ființei dragi :

„Nu e mică, nu e mare, nu-i subțire, ci-implinită,  
Încît ai ce strînge-n brațe — numai bună de iubită”.

Poetul era desigur idealist, întinzînd brațele spre fantasma femeii desăvîrșite, mlstic nu era, pentru că aceasta presupune transcendența femeii, ridicarea ei la rangul de simbol. Este de neînchipuit ca Dante să meargă cu Beatrice,

„Mînă-n mînă, gură-n gură”.

În modul său instinctual și cvasifolcloric, Eminescu pune gravitate și statornicie :

„Tu vezi că în iubire  
Nu știu ca să glumesc,  
Nu-ți pare oare bine  
C-atîta te iubesc?”

Încolo, visează, cu fondul liric al poporului îndeobște, gingășii robuste și permise, șăgălnicii încântătoare în codrul milenar, departe de orice indiscreție :

„Părul tău ți se desprinde  
Și frumos ți se mai șede,  
Nu zi ba de te-oi cuprinde,  
Nime-n lume nu ne vede”.

Alteori poetul face în metru popular elogiul frumuseții sănătoase, a unei văduvioare tinere, mereu cu acea estimațiune corporală :

„Nici prea mică, nici prea mare,  
Plinuță la-ncingătoare”.

Ca o complicație onestă a sentimentului erotic, văduvioara are și un copil în leagăn :

„Adormit și drăgălaș  
Alb ca felia de caș”.

cea ce înseamnă că Eminescu simțea instinctual frumusețea iubirilor rodnice. În casa asediată de zăpezi, în urletele lupilor și lătratul cîinilor, tînăra femeie somnolează fericită, copleșită de fericirea maternității. Înclinarea poetului este prin urmare pentru femeia îndeplinindu-și datoria către speță. Cînd într-o poezie de aspect rafinat atrage atenția asupra inefabilului femeii, ca motiv de atracție, asupra a ceea ce în estetică se numește „le je ne sais quoi” :

„De aceea una-mi este mie,  
De ar vorbi, de ar tăcè  
Dac-al ei glas e armonie  
E și-n tăcere-i « nu știu ce »”.

vedem îndată că indefinisabilul nu-i o teorie savantă, iraționalistă, ci o definiție populară, pe care poetul o și tratează în cadențe folclorice :

„Tot ce-ar zice i se cade  
Tot ce-ar face bine-i șade,  
Și la vorbă de s-o-ntinde,  
Vorba dulce bine-o prinde,  
Și de tace iarăși place,  
Că are pe vino-ncoace”.

Intimitatea eminesciană nu-i analitică. Fiind expresii ale naturii, cei doi iubiți nu vorbesc și nu se-ntreabă. Ei cad, prin puterea instinctului și sub înrîurirea mediului înconjurător, într-o somnolență extatică, pe care Eminescu o numește „farmec”. Femeia iese de undeva, dintre trestii sau din pădure, se lasă îmbrățișată, apoi amîndoi sînt prinși de o toropeală, fascinați mai cu seamă de o mișcare ritmică din afară, de căderea continuă a razelor lunii, de prăbușirea lentă a florilor de tei, de „blînda ba-

tere de vînt', de unduirea apei, de buciul de la stîna. Toate aceste ritmuri închiuiesc viața cosmică.

Fără a se folosi de o putere de abstracție de care era totuși în stare, Eminescu determină femeia, ca și poporul, prin afinitate. El n-are vreo rațiune metafizică de a iubi, însă suferă legea „amorului” pentru că e o trebuință a naturii, fiindcă „inima cere” :

„De-un semn în trecut de la ea  
El sufletul ți-l leagă,  
Încît să n-o mai poți uita  
Viața ta întreagă”.

Fundamental, nu e nimic în erotica eminesciană care să depășească poetica populară și romanța, adică înțelegerea obștească. Inima oricărui om „cere” și e atrasă de „un nu știu ce” al femeii și toți sînt o dată sub stăpînirea „dorului”, care, precum se vede filologiceste, este pentru popor un amestec de aspirație și durere.

Însușirea lui Eminescu este de a fi un mare erotic, de a ridica modul ancestral de tulburare sexuală la o putere aproape neatinsă de vreun altul. Poeții erotici sînt în general niște epicurei eliberați de sclavia pasiunii prin experiență. Mai serios în emoțiile lui, Goethe n-a trecut nici el de marginile unor pasiuni, controlate calm prin reflecție. Însă la Eminescu ne uimește gravitatea. Așa iubește poporul o singură dată, în vremea înfloririi vieții bărbătești și a nubilității. Eminescu lungeste acest răstimp de criză sexuală primară, rămînînd mereu în faza puberală, sublimînd oarecum în sine o vîrstă stătătoare. Dacă prin solemnitatea și inocența crizei erotice a speței înțelegem „spiritualitate”, evident poetul este departe de a fi un brutal senzualist, fiind serios în iubire ca și natura, punînd în ea o zguduitoare și ereditară încordare :

„Căci te iubeam cu ochi păgîni  
Și plini de suferinți,  
Ce mi-i lăsară din bătrîni  
Părinții din părinți”.

Aceasta e naționalitatea erotică a lui Eminescu, foarte complicată în fond, interior și exterior, deși ascunsă într-o ingenuă simplitate, capabilă să surprindă pe cititorii lui Dan te ori pe cei ai lui Leopardi.

Cea mai națională latură a universalității eminesciene este fără îndoială folclorul. Întrucît privește epica fabuloasă, desigur, romanticii germani s-au arătat foarte interesați. Basmele lui M. Eminescu, ca *Făt-Frumos din lacrimă*, au stilul subtil al scrierilor lui halucinante și putem spune că sînt pline de idei. Poetul culege basme ca *Frumoasa lumii*, *Finul lui Dumnezeu*, *Borta vîntului*, cu gîndul probabil de a le versifica, cum a făcut cu primul. În *Călin Nebunul*, în versuri totul e fabulos autentic, doar versul, analiza noțiunii de timp, arhăitatea sînt eminesciene, raportîndu-se la filozofia și sociologia poetului. Eminescu are concepția sa despre instituțiile automate, și în unele din basme ne înfățișează (altfel decît Creangă, care respectă tradiția decorului aulic), sub orice haină, suflete de țărani. Împăratul stă țărănește într-un sat, se sfătuieste din prispă cu supușii, înconjurat de „frunțașii” săi. Făt-Frumos poartă haine de păstor, cămeșă de borangic, brîu verde și două fluieri, unul de doine și altul de hore. Tablourile sînt de muzeu etnografic, evocarea unei astfel de lumi ar-

haice, în stihuri lipsite de orice manierism, presupune o finețe și un studiu al folclorului excepțional.

Eminescu a cules folclor sau a căpătat de la prieteni caiete de culegeri. Arta lui este de a fi făcut un folclor savant uneori abia îndepărtându-se de la impersonalismul poporului, punându-se imperceptibil la nivelul unor idei adânci, între care dragostea inocentă și aparenta filozofie a nimicului, care la el este de fapt voluptate de dispersiune în materia veșnic generatoare de viață. Cît de imperceptibilă este trecerea la nivelul savant ne putem face o idee din următoarele versuri :

„Ce stă vîntul să tot bată  
Prin frunza de tei uscată  
Și frîngîndu-și ramurile  
Să lovească geamurile ?  
Însă tu de ce suspini  
Cînd privești peste grădini... ?”

Elasticitatea pomului, frunza „uscată” de tei, ramurile care izbesc în geamuri aparțin finețelor acustice tipic culte. Cît despre grădini, ele nu există în folclor și toată poezia stă pe ideea solitudinii. *Ce te legeni codrule ?* pornește de la versuri autentice populare, dar, la sfîrșit, imaginea migrației păsărilor, care întunecă zarea lumii, ia proporții apocaliptice.

Eminescu s-a gîndit a versifica și cărți populare, ca *Istoria lui Arghir*, prelucrată de Barac în stihuri hilare. La Eminescu totul devine spontan și elisean. Și *Erotocritul* lui Cornaro îl îmbie, și puținele versuri rămase au factură savantă, *luncă* rimînd cu *presupun că*. *Miradoniz* ar fi avut atmosfera colosal minerală și vegetală din *Sărmanul Dionis*. După un basm de Kunisch, poetul vorbește în stihuri despre o „fată în grădina de aur” cu părul „de aur plin de moliciunea spumei”. Zmeul este geniul solitar tînjind după dragostea unei ființe terestre. De aci a ieșit *Luceafărul*. *Miron și frumoasa fără corp* este, de asemenea, versificarea unui basm de Kunisch. Poetul îi dă semnificație filozofică, cîntînd nostalgia de prototip, conflictul între ideal și real.

În compunerile fabuloase, metrii sînt lungi, însă cezurile indicînd rime interioare dau ritmică populară :

„Vin în zale îmbrăcați / pe cai negri-ncălecați”.

Imaginile sînt însă de un rafinament plastic și acustic rar. Un zmeu moare ca o muscă lovită iarna de o scînteie de ninsoare, codrul cîntă verlainian sau ca mașinăria orologului „tin tin sonando” din *Paradisul* dantesc :

„Crengile sînt ca vioare printre care vîntul trece  
Frunze sun ca clopoștii, trezind ceasul doisprezece”.

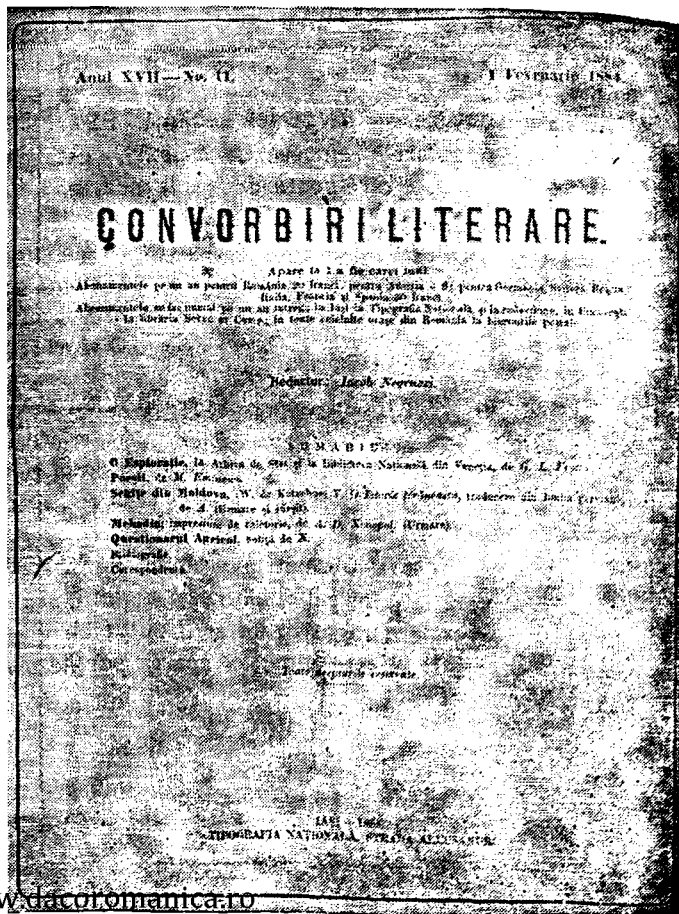
Cînd în fine apar versuri în metru scurt de aspect popular, spuse de fata tristă și singură, jalea se preface în „jele” eminesciană, greierul cîntă în lună și sugerează solitudini vaste într-o geologie pustie și corespondența gîndurilor la distanțe planetare, într-un vocabular rural plastic și totodată straniu muzical :

„Greieruș ce cîntă în lună,  
Cînd pădurea sună”.

În *Miron și frumoasa fără corp*, cu toată impresia exterioară de compunere populară în căutarea prozodiei folclorice, cu dominația descripției vieții rurale, cumulate pe suprafață îngustă, rimele interioare și finale sînt rafinate și specific eminesciene, precum „îndrugă cîte-n drugă”.

Astfel, Eminescu izbutește acest lucru paradoxal, să placă omului simplu printr-o concepție ingenuă și elementară, înscriindu-se cu această ipostază folclorului național, și să tulbure pe omul rafinat de pretutindeni prin complicația coloarei și a formei și prin străfundurile filozofice. Opera lui este cu două fețe, una de în și alta de mătase, e izvor și cascadă catastrofală și poate figura simultan cu aceleași piese în culegerea Arnim și Brentano și în operele lui Novalis sau Hölderlin sau, în fine, pentru cine prețuiește muzica obscură a sufletelor intuind relațiile secrete din univers, în acelea ale lui Rimbaud.

Cel mai tipic exemplu eminescian de universalitate obținută prin mijloace curat naționale este romanța numită de junimiști „cantabile” și chiar cîntată, în momente de umor colectiv, în cor. Aceste romanțe au factura „cîntecelor de lume” răspîndite prin lăutari și au fost accesibile vulgului prin sentimentalismul lor înșelător. Franceza „chanson” e o compoziție întemeiată formal pe dicțiunea muzicală, pe arta de a spune. Substanțial ea este sau o piesă sentimentală sau, ca în cazul Béranger, o aluzie spirituală la evenimentele politice și o discretă diatribă. Romanțele lui Eminescu sînt însă tulburătoare pentru omul cult și reprezintă compendiul dramatic al unor concepții de viață și al unei speculații filozofice ameteitoare. Cînd traducerea într-o limbă străină distruge ritmica facilă, rămînem uimiți de gravitatea concepției. Astfel, ca și tatăl lui Goethe, vedem la marginea mării o floare și ne dăm seama pe urmă



*Convorbiri Literare*, Iași, XVII (1884), nr. 11, febr. 1. Număr în care s-au publicat un grup de poezii de ale lui M. Eminescu.





Alexandru Chibici-Rivneanu. Portret  
în roba de magistrat.

că nu e un vegetal terestru, ci o stea de mare,  
ființă de formă florală, trăind în zbuciumul fun-  
durilor acvatice.

Una dintre cele mai tipice romanțe de  
acest soi este *Pe lângă plopii fără soț* :

„Pe lângă plopii fără soț  
Adesea am trecut ;  
Mă cunoșteau vecinii toți —  
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea  
Privii atât de des ;  
O lume toată-nțelegea —  
Tu nu m-ai înțeles”.

Nu ritmul și imaginea memorabilă a plo-  
pilor fără soț sînt cauzele adevărate ale emo-  
ției, ci marea idee patetică. Omul în general  
cugetă în direcția legilor speței și pentru el  
dragostea are întotdeauna dreptate, iar nepă-  
sarea e mereu vinovată. Gîndul că o femeie  
poate merge așa de departe cu alterarea sen-  
timentului încît să nu vadă dragostea unui om  
pe care toată lumea o vede e de un patos inimi-  
tabil. Citind poezia în contextul întregii opere  
eminesciene, înțelegem că poetul continuă să facă  
procesul amar al femeii vremii lui, instabile,

obtuze la dragostea sublimă. Părerea de rău din strofele următoare este poezie  
populară. Temerea de a muri, nostalgia vieții de speță, trăirea mentală a zăcerii  
erotice care poate duce și la moarte, a împerecherii misterioase, acestea sînt ideile :

„De cîte ori am așteptat  
O șoaptă de răspuns !  
O zi din viață să-mi fi dat,  
O zi mi-era de-ajuns ;  
  
O oră să fi fost amici,  
Să ne iubim cu dor,  
S-ascult de glasul gurii mici  
O oră, și să mor”.

De la automatismul erotic, Eminescu trece brusc la erotica metafizică . Dragostea  
este la poet rațiunea însăși a vieții, și el o mărește pînă la proporțiile unui mister  
cosmic. Dragostea lui ar fi putut birui moartea și da femeii existența veșnică, pen-  
tru că el este geniul ce sparge porțile prezentului și mîntuiește de extincția morală

ducînd de mînă în eternitate și pe aceea pe care o cîntă, dîndu-i trăinicia unei statui de marmură :

Dîndu-mi din ochiul tău senin  
O rază din adins,  
În calea timpilor ce vin  
O stea s-ar fi aprins ;

Ai fi trăit în veci de veci  
Și rînduri de vieți,  
Cu ale tale brațe reci  
Înmărmureai măreț.

Ajuns la hotarul dintre fizic și metafizic, poetul se scufundă în mitologie, asimilînd ființa iubită, în cazul cînd ar fi întins mîna geniului, cu zînela, adică cu divin itățile statuare ce străbat din timpurile vechi. Dragostea devine nu numai o aspirație spre absolut, ci osînda unui atavism neînțeles, cu capătul în păgînatate :

„Căci te lubeam cu ochi păgîni  
Și plini de suferinți,  
Ce mi-i lăsară din bătrîni  
Părinții din părinți”.

Romanța părăsește acum și această zonă mitologică. Înstrăinat de sine, poetul moare în secol și se afundă în acel timp absolut din perspectiva căruia orice fenomen terestru devine o aparență. Dăm de ataraxia Luceafărului :

„Azi nici măcar îmi pare rău  
Că trec cu mult mai rar,  
Că cu tristețea capul tău  
Se-ntoarce în zadar,  
Căci azi le semenj tuturor  
La umblet și la port,  
Și te privesc nepăsător  
Cu-n rece ochiu de mort”.

Astfel, ceea ce începuse insidios simplu cu vibrații de romanță s-a ridicat treptat în lună, implicînd toată filozofia eminesciană și prin ea redeșteptînd în conștiința noastră filozofia amară a lui Schopenhauer. Acest cîntec atît de popular național ne surprinde pe noi înșine prin gravitatea lui în translație străină scutită de orice melopee, și două strofe din traducerea eminentă a profesorului Mario Ruffini din Torino sînt revelatoare :

„Oggi neppur più mi rincresce  
Ch'io passi sempre più di rado,  
Che con tristezza il capo tuo  
Inutilmente si volti ;  
Perché oggi tu somigli a tutto  
Nel camminare e nel portamento,  
E indifferente ti guardo  
Con un freddo occhio di morto”.

Acum pricepem că Eminescu propunea lăutarilor o simfonie beethoveniană.

În direcția satirică, încurcă pe mulți faptul că Eminescu era un conservator progresist și că vulnera pe liberali, printre care se aflau, cel puțin inițial, progresiști, la vremea lor revoluționari. Ar dori ca Eminescu să fie marxist, ceea ce — deși privea cu simpatie pe țărani și pe proletari și nu ignora în linii generale marxismul — Eminescu nu era. Filozofia lui socială ca un protest la prezent era utopică și ar fi profesat-o în aceiași termeni de-ar fi fost conservator, liberal ori socialist. Era un poet, și ceea ce importă din acest punct de vedere este reacțiunea lui practică ce pare a interesa numai istoria politică a românilor cu condițiile ei particulare. Violența lui e furtunoasă, nimic aci din filozofia lui Schopenhauer, care recomandă fuga de orice polemică ce ar spori senzația voinței de a trăi și implicit durerea. L-am compara cu V. Hugo, care totuși pune tact și scrupul formal și pot să zic răceală în cele mai dezlănțuite diatribe ce rămân totuși parlamentare. Eminescu e posedat de o furie sublimă, de mînie directă, și numai un geniu ca el a fost în stare să apuce fierul înroșit cu mîinile nude. Mînia lui Ahile este universală, așijderi aceea eminesciană.

Eminescu detestă la liberali, și în sinea lui și la conservatori, lipsa unei lupte ideologice veritabile, jocul alternativ al egoismelor, acoperit într-o goală retorică. Instituțiile sînt superficiale, fiecare umblă să se căpătuiască.

Și ce e mai grav, această lume este lipsită de patriotism.

„Ne fac legi și ne pun biruri, re vorbesc filozofie.  
Patrioții ! Virtuoșii, ctitori de așezăminte,  
Unde spumegă desfrîul în mișcări și în cuvinte...”

În fața acestei putreziciuni, poetul se întoarce înapoi într-un trecut himeric, cu o ordine autmatică laborioasă, asemeni celei a albinelor, furnicilor și altor gîngăni.

Că Eminescu este misogin nu se poate susține. Fulgerele lui merg împotriva femeii burgheze a vremii lui :

„Deci atunci cînd de-al tău umăr ți se razimă copila,  
Dacă ai putere-n sulfet te gîndește la Dalila”.

Asta, în stil violent. Dar poeziile idilice, chemînd femeia în mijlocul codrului sînt și ele plemice și răspund utopic unui veac pervers :

„Hai și noi ta craiu, dragă,  
Și să fim din nou copii,  
Ca norocul și iubirea  
Să ne pară jucării”.

Astfel, oriunde Eminescu atinge nivelul universal și interesează pe toți printr-o viziune despre societate și cm, inteligibilă la toate meridianele, punctul de plecare este temporal și spațial național.

De-o specificitate indiscutabilă pare limba poetică și nu vom tăgădai că Racine nu sună ca Pușkin. Am studiat și eu odată vocabularul, morfologia, accentul, sintaxa, rima, strofa. Azi sînt mult mai rezervat. Limba lui Eminescu e adesea curentă și

neologică, alteori neologismul e împerecheat cu un cuvînt mai neaoş (*motan blazat, fantezie mîţească*). Cîte un *ci* cronicăresc aruncă o savoare arhaică :

„Iar vîntul svîrle-n geamuri grele picuri ;  
Ci tu citeşti scrisori din roase picuri.”

Pronunţări regionale, foarte rare (*grier, crier, şepte*) aduc o muzică nebănuită. Rimele sînt uneori paradoxale :

„Fiecine cum i-e vrerea, despre fete samă deie-şi –  
Dar ea seamănă celora îndrăgiţi de singuri ei-şi.”

Academic vorbind, ele sînt, chiar cînd au efecte fermecătoare, necorecte, şi scandalul a fost enorm printre contemporanii care n-au înţeles că Eminescu nu voia să sacrifice ideea şi aducea cuvintele legate de mîni acolo unde îi trebuiau. Vibraţiile extraordinare din *Pe lîngă plopii fără soţ* rezultă din fraze de o prozaicitate deconcertantă : *Pe lîngă plopii fără soţ am trecut adesea ; mă cunoşteau toţi vecinii, tu nu m-ai cunoscut. Privii atît de des la geamul tău ce strălucea ; înţelegea toată lumea, tu nu m-ai înţeles. Muzica vine din melancolia cerebrală. Neuitatul poet Ion Barbu a auzit un zugrav cîntînd cu acompaniament de acordeon o romanţă, de altfel pe o temă folclorică :*

„Ce bine o duceam ca fată  
Vorbeam cu toţi, eram stimată”.

Lexical, distanţa de strofele citate din Eminescu nu e mare. Însă rămîne abisul între astral şi trivialitatea gîndurilor. Cînd lingvişti curaţi cred că fără recepţia oceanică a sufletului eminescian pot să aducă vreo lumină în arta lui Eminescu, am impresia că un acordor de pianoforte dă judecăţi asupra lui Beethoven. Cît despre metodele matematice, ele mă sperie şi, barbar, rămîn la ele rebarbativ.

Există o condiţie excepţională care ridică pe Eminescu deasupra poezilor de circulaţie mărginită. A cunoscut poporul şi provinciile româneşti, a devenit familiar cu speculaţiile filozofice cele mai înalte, a iubit fără a fi fericit, a dus o existenţă nesigură şi trudnică, a trăit într-un veac ingrat ce nu răspundea idealului său, a plîns şi a blestemat, apoi s-a îmbolnăvit şi a murit foarte tînăr. Tot ce a avut de spus a spus pînă la 33 de ani. Viaţa lui se confundă cu opera, Eminescu n-are altă biografie. Un Eminescu depăşind vîrsta pe care a trăit-o ar fi ca un poem prolix. Însăşi nebunia pare o operă de protest. Şi de aceea oricine îl va citi, pe orice punct al globului, va înţelege că Eminescu a exemplificat o dramă a omului, că el a scris în versuri o zguduitoare biografie. Alţii au o operă eminentă şi o biografie monotonă şi fără semnificaţie. Rar se întîmplă ca un poet să fie sigilat de destin, să ilustreze prin el însuşi bucuriile şi durerile existenţei şi de aceea multă vreme M. Eminescu va rămîne în poezia noastră nepereche.

#### BIBLIOGRAFIE

M. E m i n e s c u, *Poezii*, ed. Titu Maiorescu, Bucureşti, Socec, 1883 (numeroase ediţii) ; *Nuvela*, Iaşi, Şaraga, 1883 ; *Opere complete*, I, *Literatură populară*, pref. I. Chendi, Bucureşti, Minerva, 1902 ; *Geriu pustiu*, roman inedit, ed. I. Scurtu, Bucureşti, Minerva, 1904 ;

Bogdan Dragoș, dramă istorică inedită cu o precuvîntare de Iuliu Dragomirescu, București, Alcalay, 1906; *Lais, le joueur de flûte*, de Emile Augier, comedie antică într-un act în versuri, traducere, introducere de I. Scurtu, București, Socec, 1908; Henriette și Mihail Eminescu, *Scrisori către Cornelia Emilian și fiica sa Cornelia*, Iași, Șaraga, 1893; *Scrieri politice și literare*, București, Minerva, 1905; *Literatura populară*, ed. D. Murărașu, Craiova, Scrisul românesc; *Scrieri literare*, ed. D. Murărașu, Craiova, Scrisul românesc; *Opere*, I—IV, ed. Ion Crețu, București, Cultura românească, 1939; *Opere*, I—VI; ed. Perpessicius, București, Fundația pentru literatură și artă, Ed. Academiei R.S.R./, 1939—1963 (vol. I—III: *Poezii tipărite în timpul vieții. Introducere și variante*; vol. IV—V: *Poezii postume... Anexe... Indice*; vol. VI, *Literatura populară*); *Opere alese*. Ed. Perpessicius, vol. I—III, București, EPL, 1964—1965; D. R. Mazilu, *Luceașorul lui Eminescu, Expresia gândirii*, text critic și vocabular, București, Inst. de]ist. lit. și folclor, 1937); *Proză literară*. Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu. EPL, 1964; *Poezii*. Ediție critică de D. Murărașu. București, Minerva, I—II, 1970; III, 1972.

N. Zaharia, *Mihail Eminescu*, București, Socec, 1923, (ed. II mărită); Gala Galaction, *Viața lui M. Eminescu*, București, Biblioteca Dimineața. nr. 12/1924/; A. Vlahuță, *Curentul Eminescu*, București, 1890; N. Petrașcu, *Mihail Eminescu*, studiu critic, București, 1892, ed. V, 1933; Mihail Dragomirescu, *Critica științifică și Eminescu*, București, 1906; Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, Col. Gîndirea, 1930; D. Caracostea, *Personalitatea lui M. Eminescu*, București, Socec, 1926; D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938; *Creativitatea eminesciană*. București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1943; Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian*, Sibiu, 1934; G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, Cultura națională, 1932; ed. IV, București, 1964; *Opera lui Mihail Eminescu: I Filosofia teoretică, filosofia practică*, București, C.N., 1934; II—III *Cultură, timp și spațiu*, București, F.R.C., 1935—1936; ed. a II-a revăzută. în două volume. București, Minerva, 1969—1970; P. V. Haneș, *O scrisoare inedită a lui Mihail Eminescu*, în *Prietenii istoriei literare*, buletin informativ, I, 1 aprilie, 1933; Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, 1962; Augustin Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, București, Ed. Academiei, 1962. *Noi contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, ibidem, 1969; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu*, București, Ed. tineretului, 1963; Matei Călinescu, *Titanul și geniul în poezia lui Mihai Eminescu. Semnificații și direcții ale etosului eminescian*, București, EPL, 1964; L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Buc., Ed. Academiei, 1964; Alain Guillerrou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, 1963; G. Călinescu, *M. Eminescu în Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1963, nr. 1—2; Ioan Massof, *Eminescu și teatrul*, București, 1964, EPL; Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, București, EPL 1964; G. Călinescu, *Eminescu poet național în Contemporanul nr. 24 din 12 Iunie 1964*; Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, București, EPL, 1965; Ion Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*. București, Ed. științifică, 1965; D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, București, EPL, 1967; Ion Crețu, *Mihai Eminescu. Biografie documentară*, București, EPL, 1968; I. Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, București, EPL, 1968, ed. a II-a, 1970; G. C. Nicolescu, *Studii și articole despre Eminescu*, București, EPL, 1968; D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, Ed. tineretului, 1969.

Sat mai vizitat ca Humuleștii sau măcar deopotrivă, țara noastră nu are altul Nici Ipoteștii lui Eminescu nu este atât de umblat. Interese culturale, administrative sau numai turistice mișcă într-acolo, an de an, o întreagă lume de călători. Cine vine dinspre Piatra-Neamț, după ce trece de drumul Filiorului și al mînăstirilor Vărătic și Agapia, urcă domol, aproape nesimțit, dealul Humuleștilor, care din apropiere, spre deosebire de cum arată în perspectivă, se dovedește supus și chiar inaparent. Este totuși, deși lină, o mare ridicătură de pămînt cultivabil, pe a cărui coamă aflăm azi așezările țărănești ale strămutaților din Răpciuni, Hangu, Galu și alte sate de pe valea Bistriței, ale căror vetre au fost imerte de lacul de acumulare de la Bicaz. Dar abia dincolo de noile gospodării, șoseaua se lasă în marginea de sud-vest a Humuleștenilor numită Deleni (locuitori dinspre partea dealului), urmînd ca după trecerea peste apa Ozanei și prin Tîrgul Neamț, și mai departe după derivația spre Fălticeni, să ducă în lături către Pașcani. O altă șosea, care taie satul de asemeni în două, vine dinspre sud-est de la Roman, ajungînd mai întîi în marginea humuleșteană locuită de „băjenari”, veniți nu se știe nici de unde, nici cînd, căreia de aceea i s-a zis băjeni (dacă nu cumva numele, fără vreo legătură cu baștina locuitorilor, nu va fi fiind mai curînd alterarea decentă a unui vechi Băseni, Bășeni sau Bășinari, cum se mai găsește în cîte un act atestat întocmai), și șoseaua merge mai departe în munte, printre cîteva lăcașuri călugărești, paralel oarecum cu amontul Bistriței. Amîndouă drumurile, vechi șleauri, azi bine întreținute, primul asfaltat, venind de la Piatra, iar celalt de la Roman, fac cruce în mijlocul Humuleștilor. E „centrul”, cum i se spune de la un timp tot mai mult, cu frumoase unități culturale, administrative și comerciale, ca : școală, cămin cultural, biserică, primărie, dispensar, și magazine de desfacere, dar localnicii, înțelegînd prin „centru” pîlcul întreg de gospodării în jurul crucii drumurilor, dintre Deleni și Băjeni, îi spun încă Vatra Satului, ca în vechime. Neschimbată de corectările timpului, pe latura de nord-est a satului, curge de asemenea Ozana, apă de munte, cu un singur mal consolidat, care îi înconvoaie curgerea și pe care se află Tîrgul-Neamț, malul celălalt dinspre Humulești fiind prunduit ca adaus de nevoie al albiei. Și tot neschimbată, în susul Ozanei, de pe piscul Pleșului, priveghează încă ruinele tăciunite ale Cetății Neamțului, dominînd peisajul numai de la cîteva kilometri și în zbor de pasăre, nici de la atîta, dar dintr-o depărtare de timp de peste șapte secole. Ca să ajungă acolo și, mult mai în munte, la cuibul vestit de mînăstiri, schituri și paraclice muntene, călătorul trece Ozana fie, cînd se poate, prin vadul de dincolo de

Vînătorii Neamțului, fie între Humulești și Tîrgul-Neamț, pe un pod solid de cincizeci-șaizeci de metri, care stă pe picioare de fantozaur, cu balustrade și parapete de beton, înlocuind o străveche punte refăcută zadarnic în fiecare toamnă și primăvară. Mai aproape de vremile tot mai uitate este bineînțeles situarea evocată de însuși Creangă: „Înspre apus-miazăzi, vin mînăstirile : Agapia, cea tăinuită de lume ; Văratiful, unde și-a petrecut viața Brîncoveanca cea bogată și milostivă ; și satele Filioara, hațașul căprioarelor cu sprincene, scăpate din mînăstiri ; Bălțățeștii cei plini de salamură ; și Ceahlăeștii, Toplița și Ocea, care alungă cioara cu perjan gură tocmai dincolo peste hotare ; iar spre Crivăț, peste Ozana, vine Tîrgul Neamțului, cu mahalalele Pometea de sub dealul Cociorovei, unde la toată casa este livadă mare ; Țuțuienii veniți din Ardeal, care mănîncă slîcina rîncedă, se țin de coada oilor, lucrează lîna și sînt vestiți pentru teasurile de făcut oloi ; și Codrenii cu morile de pe Nemțșor și piuăle de făcut sumani. Iar deasupra Codrenilor, pe vîrfurile unui deal înalt și plin de tîlhărași, se află vestita Cetatea Neamțului, îngrădită cu pustiu, acuperită cu fulger, locuită vara de vitele fugărite de strechie și străjuită de ceucele și vindereii care au găsit-o bună de făcut cuiburi într-însa”. Asfaltarea drumurilor, construcția podului de ciment și restaurarea Cetății, la care se lucrează, vor acoperi însă fața de altădată a locurilor. Civilizația, odată începută, se înfăptuiește ori și unde neoprit, după legile ei. Astfel că, dacă ar lipsi statornicia toponimică și mai puțin geografică a ținutului, satul lui Ion Creangă, mutat cu totul din arhitectura lui materială și morală, ar fi de neidentificat. În vederea identificării, e nevoie de pe acum, deîndată ce noile prefaceri i-au instituționalizat atît de felurit viața obștească, i-au electricat ulițele și locuințele, i-au adus cinematograf și i-au pietruit, pe alocuri, de-a lungul șanțurilor de șosea încă existente, porțiuni de trotuar orășenesc, e nevoie, și cu atît mai mult va fi în viitor, ca Humuleștii, care a născut în adevăr pe marele povestitor, să fie într-un fel „deshumat” de sub formele urbanizării. Căci, fără să însemneze că binefacerea civilizației ar fi de respins, o vizită în satul contemporan (și nu numai decît în cel din viitor) instruieste prea puțin asupra lumii lui Creangă. Mai mult : e neîndoielnic că o asemenea așezare, ca și urbană, puțînd naște de aici înainte alt mare scriitor, n-ar fi produs în nici un chip pe fabulosul Creangă.

Ca să ne apropiem de condiția nașterii lui, abea habitatul cosmic, ambianța socială, spița, familia și deci leagănul lui moral, care, fără a-i constitui geniul, i-au dat materia de exprimare, abea acest fel de restaurare arheologică ne ajută întrucîtva. Aproximarea de operă e astfel rezultatul depărtării în timp. O clipă s-ar putea crede că înfățișarea satului din anul nașterii scriitorului e tot ce trebuie. Numai că Humuleștii aveau de pe atunci mica lui istorie, preschimbată în atitudini spirituale colective, de unde nevoia de a ști cum s-a născut satul însuși. Căci locul, pe care urmau să se așeze cei dinții humuleșteni, deși același pînă în zilele noastre, nu semăna decît de departe cu ce vedem azi. O plasă întinsă de pîrfașe, dintre care două mai identificabile, numite Buligile, acoperea în adevăr viitoarea Vatra Satului, de-a lungul străzii care poartă acum numele scriitorului. Pămîntul era firește smîrcos. La multă vreme după întemeierea satului, cum încă se mai pomenește, nămoluri înșelătoare, urcînd repede peste căpățîna roților, rețineau un timp carele singure, oamenii fiind prea mulțumiți să-și scoată de acolo măcar vitele. Zic unii că primejdia împotmolirii, care începea de la poalele codrilor seculari de pe deal, întinzîndu-se pînă în prundul Ozanei, se dovedea și capcană defensivă împotriva jefuitoarelor ieșiți noaptea din păduri. Totuși humuleștenii, fie cîntărind nenorocirile

amîndouă și hotărînd să înfrunte pe cea mai mică, fie bîgînd de seamă că despădurirea dealului, odată cu codrul, rărise și atacurile de noapte, au abătut cursul Buligilor pe Valea Seacă de azi, îndreptîndu-le să se verse în Ozana pe după dealul Humuleștilor. Pînă să se întîmple abaterea, destul de tîrziu, la începutul secolului nostru, e însă o întrebare : cum a putut lua ființă satul pe un loc atît de nepotrivit? Rețeaua de pîrîiașe ascunse în păpuriși și stuh, cuprinzînd ostroave clisoase și numai unele ceva mai ferme unde piciorul nu se înfunda pînă la glezne, dacă nu pînă la genunchi mai cu seamă după revărsările periodice ale Ozanei, nu îmbia la așezări gospodărești. Nașterea firească a unei unități rurale, prin concurs de oportunități topografice, rămîne de aceea de necrezut pe locul arătat. Cum satul există însă documentar chiar în acele condiții neprielnice, trebuie să presupunem un factor extern. E drept că mijloacele obiective de convingere lipsesc. Dar nevoia de a ști autoriză imaginația și logica să construiască o ipoteză. Pentru aceasta, ca realitate îndrumătoare, amintim încă o dată locul moinatic, cînd nu era de-a dreptul mocirlos, unde primii humuleșteni s-au așezat probabil nu de bună voie. A doua realitate este numele din urice al satului, asociat mai totdeauna cu acela de „moșie”, aparținînd mai întîi Tîrgului Neamț, apoi mînăstirii Secu și Neamțu. Nepriința locului pentru o viitoare vatră de sat și denumirea pămînturilor dimprejur ca „moșia Humulești” duc logica și imaginația la încredințarea că privighetorii direcți ai mînăstirii proprietare sau orîndarii, adică arendașii, avînd trebuință de brațe de muncă mai apropiate și statornice, au dat cîndva unor familii de robi puțința de a se așeza acolo. Și e de admis pe lîngă aceasta că robii au fost momiți cu unele adăposturi de ostrețe și lut, în care să locuiască. Numai astfel se înțelege cum de s-a putut spune humuleștenilor pînă tîrziu „embaticari mînăstirești”. Este originea satului cea mai prezumabilă. A doua întrebare, căreia documentele de asemenea nu-i răspund, privește data acestei nașteri forțate. Cîte o legendă, luată de bună, aruncă vechimea satului înainte chiar de descălicatul Moldovei. Arhimandritul Narcis Crețulescu, cititorul actelor dispărute de la mînăstirea Neamț, amintește pe aceea, după care țărani din Humulești ar fi cărat pietre pentru Cetate, la porunca nemților întemeietori. Oare !? Dar a fost de-ajuns ca patriotismul local, prin Mircea Ispir, monografistul Humuleștilor, să-și afirme deschis această vechime, deși arhimandritul crede satul mai vechi doar decît Tîrgul Neamțului. Din nou însă, oare !? Lăsînd la o parte tradiția, documentar s-ar vorbi de el la sfîrșitul secolului XV. Un act, citit de Narcis Crețulescu, ar conține știrea că humuleștenii, de meserie cărăuși și cărămidari, ar fi servit sub Ștefan cel Mare la reconstruirea Cetății. Alt act din același izvor ar menționa împrejurarea, cînd marele voievod moldovean, ca răsplată pentru munca țăranilor din Humulești, care au luat parte la ridicarea „odăilor domnești” de la Cetate, i-a slobozit cu dreptul „să stăpînească nestingheriți locurile și curăturile ce le-au stăpînit și moștenit de la moșii și strămoșii lor, dîndu-le verbal titlul de razeși, adică *oameni liberi*”, zice arhimandritul. Exprimarea lui este însă ambiguă și reticentă : ambiguă, fiindcă lasă să se înțeleagă pe lîngă slobozenia locuitorilor de la data uricului înainte, repunerea lor în vechi drepturi uzurpate, iar reticentă, deoarece, dacă actul domnesc spune clar pe cine întărea, nu arată împotriva cui fusese emis. Afirmația că titlul de razeși li s-a comunicat „verbal” dă loc altei întrebări. De ce „verbal” și nu „scris”? Se știa atît de bine că exista și o astfel de formă care ar trimite prin urmare la vreun voievod chiar dinaintea lui Ștefan? Oricum, cunoaștem cererile repetate, prin care satul a tot încercat pe lîngă autorități succesive și tîrzii să-și redobîndească pămînturile „strămoșești”.



Humuleștenii invocă firește îndreptățiri sentimentale, năpasta vremurilor și tot ce îi putea scoate din injusta sărăcie istorică, dar nici una dintre cereri nu produce dovada drepturilor. Și dovada, fie existînd cîndva, cu timpul nici n-a mai putut fi făcută. Cîte un moșneag își va aminti pînă de curînd că bătrîni din vremea copilăriei lui povesteau despre un om mai de seamă, al locului, un anume Vlaicu, căruia i s-ar fi încredințat spre păstrare toate documentele ; că acesta, să nu i se fure din casă, le-ar fi ascuns în scorbura unui nuc știut numai de el ; și, cum nimeni nu mai cunoștea nucul cu pricina, lui întîmplîndu-i-se să moară de trăsnet, nimeni n-a mai izbutit să descopere ascunzișul. Adevăr sau poveste, cert este că revendicările humuleștene niciodată nu s-au putut sprijini cu acte. Pe bază așadar de consens local și de coniecții idealizate, s-a ajuns despre starea lor materială la ideea de „răzași fără pămînturi”. Cît despre vechimea exactă chiar a acestei stări, necum despre data înființării satului, știrile sigure lipsesc. În privința numai a existenței lui neîntrerupte, Narcis Crețulescu mai afirmă că, la o sută de ani după slobozirea de către Ștefan cel Mare, „Humuleștii cu Tîrgul Neamț s-au închinat, o dată cu Cetatea lui Mihai Viteazul”. Pînă la aflarea actelor citite de arhimandrit, rămînem încă în atmosfera de tradiție orală, după care satul ar avea o istorie legată de însăși istoria Moldovei. Dar arhivele, care sînt, justifică alt punct de vedere. Abia în 1731, numele de Humulești e trecut într-un act particular, încheiat între locuitorul Ioan Topolice și „jupîneasa lanului (jidov)” pentru împrumutul de 20 lei. Iar în 1738, documente ținutale fac mărturie că oamenii „ce le zic humulești”, de pe lîngă „prisaca lui Buligă”, aparținuseră mai de mult moșiei domnești Tîrgul Neamț, la care voiau să se întoarcă de sub stăpînirea ulterioară a mînăstirii Secu. Călugării făcuseră plîngere la domnie de nesupunerea oamenilor și obținuseră cîștig de cauză. Din cartea domnească, prin care li se dă dreptate, rezultă însă că „acei humulești” nu erau atunci doar un pîlc neînsemnat de oameni, cum lasă să se înțeleagă cu rea voință redactarea, ci o adevărată obște mai largă și mai veche ; ea putuse trăi „la Buliga”, pe locul „de prisacă cu lazuri și cu pomăt și cu alte locuri de prisăci, . . . cu pămînt și cu vad de moară și cu poeni de fînaț”. Totuși Gh. Ungureanu, care a compulsat actele respective, le admite valoarea arhivistică poate prea strict. Împotriva tradiției de vechime, el susține documentar că „așezarea statornică a satului Humulești nu este prea veche”. Negăsindu-l trecut cu numele lui într-o catagrafie a Visteriei din 1774, cînd locuitorii figurau ca birnici între aceia ai Tîrgului Neamț, văzînd că biserică proprie are numai din 1766, cînd o construiesc din lemn „pușinii locuitori de atunci”, dînd peste un act din 1798, în care satul, ca parte într-o judecată cu Tîrgul Neamț și ca unitate administrativă distinctă, apare în sfîrșit cu numele lui, scrupulosul arhivist ajunge la încheierea : „Humuleștii ca sat nu-l găsim spre sfîrșitul secolului al XIX-lea”. Dar scrupulul arhivistic, nesuștinut de interpretare, este deasemenea discutabil, cum e creditul excesiv al legendelor. Dacă Visteria în 1774 nu menționează Humuleștii, înseamnă că „nu era recunoscut” și că deci n-ar fi existat? Nicidecum. Știind din acte tot atît de sigure că satul a fost de mai multe ori cînd „cotună” sau „mahala” a Tîrgului Neamț, cînd unitate administrativă cu „rohatcă” (barieră) proprie chiar înspre tîrgul de peste Ozana, urmează doar că la acea dată era înglobat economiei Tîrgului. De asemeni, dacă nu-și face biserică pînă în 1766, faptul acesta nu duce în nici un fel la încheierea că avea atunci „pușini locuitori”, ci numai că mergea atunci la biserica tîrgului, de care ținea administratorul pentru un timp. Cît privește actul din 1738 și cartea domnească de judecată, care i s-a adăugat, am și văzut în ele reaua voință, cu care pisarii spuneau satului

„prisaca lui Buligă”, „oameni ce le zic humulești” sau „acei humulești”. Interesul vădit al părții călugărești retrace actului o parte din obiectivitatea firească. Documentele sînt bineînțeles mai convingătoare decît legendele, dar nu folosite superstițios. Fără o justă interpretare, care le estompează datele, ca în cazul Humuleștilor, ele ignoră existența nedocumentară a obștilor omenești, cîteodată mai lungă decît cea documentară și, oricum, fără drept a fi confundată cu inexistența. Dreptul acesta și l-au asumat numai unii arhiviști străini, interesați să nege poporul aborigen din spațiul carpato-dunărean, înainte de tîrziile menționări istorice. Este însă cu totul de neînțeles a admite pentru satul lui Creangă ceea ce respingem pentru poporul român. Concluzia mai adevărată nu poate fi prin urmare nici legendara contemporaneitate a humuleștenilor cu zidirea Cetății Neamțului, nici ideea, scoasă din întîmplări arhivistice, că satul li s-ar fi format abia în secolul XVIII.

Humuleștii începe să existe fără hrisoave, după cîte se pare, din sec. XVI, sat de robi embaticari pe locul zis, nu se știe de cînd, „prisaca lui Buligă”, de pe moșia rînd pe rînd a Tîrgului Neamț și a mînăstirilor Secu și Neamțul. Folosind ei pentru locuințe lutul gălbui din apropiere, ce se mai vede pînă în zilele noastre pe Valea Seacă, tîrgoveții de peste Ozana au numit „Humă” pe oamenii de acolo și „Humulești” satul întreg. Inițial, numele satului a fost o poreclă a sărăciei. Căci primii humuleșteni vor fi fost recrutați de vechii domnești sau mănăstirești dintre desmoștenii satelor dimprejur, de unde se desprinseseră ușor, ca să se adăpostească în embaticurile de la „prisaca lui Buligă”. Iar acestora, cum arată nume mai tîrzii de locuitori ca Munteanu, Ungureanu, Banciu, Moroșeanu, Tuțuianu, Moga și altele, aveau să li se adauge strămutați transilvăneni împinși de peste munți să refacă țărănește „descălecatul” voievodal. Unii dintre ei, ca să se sustragă de la bir, își vor păstra multă vreme chiar situația de „sudiți”, adică de supuși ai statului pe care îl părăsiseră. Oricum, fapt este că Humuleștii e întemeiat de nevoiași veniți din alte părți, de mal aproape sau de mai departe. Împrejurarea de naștere a satului, adică aducerea din alte părți a brațelor de muncă pentru „moșie”, va rămînesute de ani practica obișnuită a stăpînitorilor. Un catastif, numit „condica liuzilor” (străini de sat, aduși ca muncitori), arată că în secolul XIX, la o anumită dată, trăiau încă printre săteni peste o sută de asemenea tocmași nelocalnici. Nevoia de „liuzi” e semn, între altele, despre trecerea sătenilor vechi la munci străine de sat și chiar la alte îndeletniciri. Între actele date la iveală de Gh. Ungureanu, „Statisticașca și ință” a Humuleștilor din 1829, sub denumirea de „speculația locuitorilor”, adaugă muncii țărănești „ciubotăria, dubălălăria, cojocăria”. Un număr de humuleșteni, întru cît satul lor făcuse parte de mai multe ori din unitatea administrativă a Tîrgului Neamț, desprinsese și cîteva îndeletniciri orășenești. Ei erau meseriași „fără dugheană” și neguțători „la uliță” sau „în picioare”, suplimentîndu-și astfel cu o strădanie nouă lucrarea puținului pămînt. Căci, de la întîii robi de moșie pînă la apariția meseriilor, prima fiind ciubotăria, acești oameni ai nevoii, generație după generație, s-au format numai la școala sărăciei. Zadarnic se ridicaseră din vechime cu plîngeri („jalobe”) la Domnie. Mînăstirile proprietare căpătaseră totdeauna dreptul la „boieresc” și „havalèle” (corvezi). Pînă la Cuza-Vodă, fiecare gospodar da mînăstirii, cum arată ultima „învoială” din 1820, cîte 2 lei pe fieștecare an... „adetiul casei” aducea „cîte două cară lemne pe tot anul, cînd să vor cere de către mînăstire „și era dator” „cu toată dijma, din toate după obicei, fără de nici o împotrivire” dusă cu mijloace proprii „la locul rînduit de către mînăstire”. Drep-turile i se mărgineau la „a tăia pari, nuiete și alt lemn de foc”, pentru nevoile gos-

podăriei, dar „de vânzare nici un fel de lemn... fără învoiala cu mînăstirea” și mai putea stăpîni „curătura” făcută de fiecare în pădure „cu toporul” pentru așezarea gospodăriei, din care avea „să se hrănească... dînd numai dijma obicinuită la mînăstire, iar vrînd a mai curăți fără știrea și învoiala mînăstirii să nu fie volnici”. Din cîte judecăți pornise obștea humuleșteană, nici una n-o ușurase de apăsările în care se născuse.

Un recensămînt al populației din 1820 se încheie, astfel : „Chiverniseala lor, munca cu mîinile, se hrănesc și pe alte moșii străine, neavînd loc cu îndestulare. Starea lor proastă”. Alte calamități, aliate bune ale călugărimii, care condiționau de asemenea existența satului și de care nu mai avea nici cui se plînge, fie și zadarnic, veneau din văzduh. Așa erau revărsările periodice ale Ozanei. În cîte o primăvară sau toamnă, după topirea zăpezilor în munte, sau după ploii de săptămîni în șir, apele ei se tulburau, umflîndu-se năpraznic ; coșare și chiar acoperișuri de case, roți de mori și ciocane de pive, păsări de curte și vite înecate se rostogoleau printre trunchiurile de copaci smulse din rădăcini și toate loveau mai nimicitor în orice le-ar fi stat împotrivă ; puntea dinspre tîrg zisă „schinare di capră” sau podul firav care o înlocuise cu timpul porneau la vale cu mult mai înainte prăpădului de ape, care apoi, besmetice, năpădeau satul, de rămîneau casele de lut, în cazuri fericite, doar ostrețe scheletice. Dăinuie pînă azi în partea locului amintirea revărsărilor mai recente din 1928, 1930 și 1955 ; dar ele trebuie să fi fost, deși azi necunoscute, mult și mai numeroase și mai păgubitoare în vechime, de îndată ce D. Cantemir zicea Ozanei, în *Descriptio Moldaviae*, „pîriu al stricăciunilor”.

Tot din văzduh, asupra nevoiașelor așezări humuleștene, se mai abătuseră puhoai de oști străine. Istoria însăși, nu numai Ozana, își ieșea deseori din matcă. Și, cum supunerea Cetății vecine consacra orice biruință asupra Moldovei, se înțelege de la sine pustiirea ce cuprindea ținutul întreg. Nu ne putem gîndi la ce va fi însemnat pentru Humulești arderea de către unguri a Tîrgului Neamț în 1467 sau a Mînăstirei Neamț de către turci în 1476, fiindcă satul nu e de crezut să fi existat de pe atunci. Poate că nici cazacii năvălitori din 1653 n-au avut ce nimici pe locul de la apele Buligilor. Dar e neîndoielnic că, începînd cu polonii, „joimirii” lui Sobiescki, din 1685 și sfîrșind cu rușii din 1853, veniți a treia oară în decurs de douăzeci și cinci de ani, între unii și alții lovind la răstimpuri de asemenea tătarii, turcii, austriecii și din nou turcii sosiți împotriva Eteriei și austriecii trimiși în războiul Crimeii, satul a trebuit să se tot reîntemeieze. În aceste împrejurări de pomină, bineînțeles, Humuleștii nu putea fi sat prea vechi, evenimentele nedîndu-i pas să se învechească. Se poate spune că uneori nici n-a mai existat, deși numele îi apăruse de mai înainte în cîte un document. Așa că stăruința acelor oameni de a-și reîntemeia gospodăriile mizerabile mai cu fiecă nouă generație pe același loc al nevoii duce gîndul la concepția de viață cu care ei au putut totuși domina atîtea nenorociri.

Revărsările istoriei și ale Ozanei, ca și robia mînăstirească, devenite condiții de existență, au format în adevăr un suflet colectiv, o obște spirituală humuleșteană. Ca într-o reducere a țării întregi, aci, în Humulești, parcă ar fi locul de origine al unor anumite cristalizări paremiologice. Proverbul „apa trece, pietrele rămîn” e mai greu de referințe istorice și mai vernacular decît în alte părți ale țării. Tot astfel „fă-te frate cu dracul pînă treci puntea” trimite direct la acea înjghebare șubredă de lemn puse cap la cap de-a curmezișul supărăcioasei Ozane, adevărată punte a spaimei, călărită zi și noapte de Necuratul, că doar de aceea și nu numai din

cauza îngustimii lumea de demult îi spusese „schinare di capră”. Întâmpinînd marile primejdii cu sentimentul efemerității lor, cu resemnarea optimistă și deci cu încrederea în așezări eterne, humuleștenii se apărau de dese invazii, opunîndu-le filozofia pietrelor, în timp ce față de altele mai mici, ca să se scape de ele șiretenia practică le era de ajuns.

De una însă nu i-a putut feri nici resemnarea filozofică, nici concesiia șireată. E vorba de sărăcia endemică, de osînda la o penurie fără soluție, sub care îi ținea complicitatea dintre inundații, cotropiri străine și exploatarea interpușilor mînștorești. Preschimbată în destin, mizeria colectivă, ca timp de sute de ani să nu-i fi putut totuși împrăștia, însemnează că se va fi lovit ea însăși de o anumită tărie spirituală, adăugată și superioară zicalelor oricît de înțelepte. Oprîți de la orice inițiativă salvatoare, humuleștenii și-au derivat noua putere din același optimism, care se află la originea și a filozofiei lor asupra istoriei și a normelor de conduită practică. Văzuți din afară, ei erau de compătimit. Dar în perspectiva internă, în conștiința fiecăruia dintre ei și în manifestări obștești, ei au ajuns să-și înfrunte sărăcia cu o bogăție a spiritului care schimbă fața lucrurilor. Nicăieri ca pe ulițele acestui sat nu va fi sunat mai autentic cunoscutul dialog țărănesc: „Cum o mai duci cu nevoia? — Eu, bine! Cînd ea deasupra, cînd eu dedesubt!” Se înțelege că „a face haz de necaz” e o mișcare a sufletului omenesc de pretutindeni. Ar fi neconvingător s-o considerăm pe de-a întregul specific humuleșteană. Ea apare în conformația morală a altor naționalități, cît și a poporului românesc întreg. Germanii o numesc *Galgenhumor* („Umor de spînzurat”), iar francezii — *rire jaune* („rîs de om îngălbenit”). Și românii, pe de altă parte, de oriunde ar fi, cunosc cu toții soluția umoristică a constrîngerii. Și ei cîteodată îi mai spun „a rîde mînzește” (lupului!). Numai însă că, față de formele străine pe care le colorează deznădejdea sau spaima, „hazul de necaz” e o biruință deplină asupra nevoii. Rîsul rămîne pur, departe de rînjelul spînzuratului. Iar dacă mai în fiecare sat al țării noastre s-a rîs tot atît de eliberator ca în Humulești, aceasta nu înseamnă decît că satul lui Creangă, aparținînd aceleiași unități etnice, a putut naște din sine și pentru sine acea fericită stare de spirit, cu care toate satele românești întîmpinau nefericirea.

Firește, numai cu exprimarea paremiologică și cu umorul, nu obținem imaginea întregă a spiritului humuleștean. Ar trebui să-i adăugăm ambianța de eres, credința colectivă în vrăji, interpretarea superstițioasă a fenomenelor naturale și, mai ales, ca în orice comunitate primitivă, familiaritatea cu întîmplări și personaje fabuloase, cu o mitologie folclorică. Dar analiza operei scriitorului, cum se va vedea, nu le va trece cu vederea, completînd astfel cadrul moral în care el se naște.

Familia Creangă, fără cei care, străini de ea, purtau totuși același nume, acoperă singură întreg ținutul Neamțului. Ea ține cu o rădăcină de Humulești iar cu alta de Pipirigul de la zece-doisprezece kilometri, avînd ramuri ajunse în Borca, în Vîntori, în Tîrgul Neamț. Despre spița tatălui, Ștefan, știm doar că el era fiul, între alți trei frați și două surori, al unui Petrea, de meserie ciubotar, însurat cu o Acsinia. Numele de familie îi venise de la meserie, spunîndu-i-se de aceea Petrea Ciubotariu. Mai sus de el și chiar de alături, din cine se trăgea, informațiile sînt rare, dacă nu absente cu totul, ca și cum ar fi vorba de părinți, strămoși și socri nelocalnici. Originea străină de sat și de regiune, cum presupune G. Călinescu, poate fi admisibilă. Se afirmă totuși că Petrea ar fi fost frate cu un Luca, fii amîndoi ai lui Ioniță Ciubotariu; dar cizmari fuseseră mai mulți în Humulești, cam șase-șapte, cîțiva fără vreo rudenie între ei, așa că Petrea, dacă nu moștenise meșteșugul tatălui,

Îl putuse învăța direct din târgul vecin, de unde toți ceilalți îl aduseseră în satul ale cărui noroaie se răzbeau nu cu opinca ci numai cu cizma. Altceva despre bunicul dinspre tată (tatăl mare) al scriitorului nu cunoaștem și e de crezut că nici scriitorul însuși, de îndată ce îl trece repede cu vederea dintre ai săi, nu va fi știut mai mult. În schimb, ascendența maternă e mai precisă și totodată mai numeroasă. Astfel Smaranda, nevasta lui Ștefan din Humulești, venită mireasă din Pipirig, era penultimul copil din șase ai lui David Creangă; avea frați pe Ion, Ioana, Vasile, Gheorghe și Dumitru, iar mamă pe Nastasia, nepoată — zic unii — de fiu sau fiică, nu se știe după care dintre părinți (amîndoi necunoscuți), a vestitului în ținut Grigore Ciubuc Clopotarul din Pipirig. Frați n-a avut Nastasia, sau poate, ca și părinții, nu i se cunosc. Nesiguranța cuprinde cu atât mai mult situația în neam a lui Grigorie Ciubuc. După o vorbă a lui David Creangă, *Amintirile din copilărie* îl arată ca străunchi al Smarandei, deci unchiul unuia dintre părinții ei. Și mai curînd poate fi adevărat că îi era străunchi, necăsătorit, dinspre Nastasia mamă, căreia îi venea unchi. Închinat cu totul vieții creștinești, el se călugărise în cele din urmă, avînd în familie exemplul unor înaintași ca Aron și Mia, pe lângă al rudei probabile, mitropolitul Iacob Stamat. fost monah la Neamțul. Și, fiindcă pînă să intre în cin, spre pomenirea cinovnicilor înaintași, Aron și Mia, făcuse danie cîte un clopot bisericilor din Pipirig și din Gura-Largului, cum pe de altă parte mai dăruise unul, mult mai mare, chiar mînăstirii Neamțului, pe care îl suna el însuși, lumea îi spusese Clopotarul.

Cît privește pe David Creangă, bărbatul Nastasiei, genealogiștii îl dau ca frate cu un Dumitru, cu un Vasile, cu altul Ion-Nică și cu o Smaranda, deși nu lipsește nici afirmația că frații i-ar fi fost doar trei băieți, Nică, Alexandru și Petrea. Oricum, dintre frații care vor fi fost, nici unul nu pare să fi ajuns ca David la o vază sătească și materială și morală. Averea, care în nici un caz nu-l ridicase deasupra condiției de înlesnire țărănească, îi venise de la părinți. El numai o conservase și, dacă o și sporise întrucîtva, tot buna chiverniseală, cumpătarea și liniștea de cuget îi fuseseră moștenirea cea mai de preț. Și de aceea pipirigenii, mai cu seamă că-l văzuseră slovenind din *Viețile sfinților*, și-l puseseră în frunte, fiindu-le primar, vornic de sat pe numele de atunci, timp de douăzeci de ani.

Deasupra lui David Creangă și a fraților lui dăm, bineînțeles, de tatăl lor, primul Ion Creangă în neam, însurat cu o Ioana. Acesta e numit însă, în genealogiile de pînă acum, cînd Ion de la Brașov „zis Creangă” și încă o dată Ion Creangă, dar „din Crîng-Făgăraș”. Așa fiind, care dintre soții Ion și Ioana aparține trunchiului familiei? Căci dacă pe acest Ion îl chemase cu adevărat Creangă, el era fiul unui Mihai Creangă, după alții Ștefan Creangă Bîrseanu, în orice caz e vorba de bătrînul dintîi al familiei din Pipirig, mort în 1789, căruia Ioana i-ar fi fost noră. Dacă însă aceluiași Ion i se spunea pe drept „de la Brașov” sau „din Crîng-Făgăraș”, de unde venise desigur după așezarea în Pipirig a lui Mihai sau Ștefan Creangă, atunci el este ginerele primului bătrîn al familiei, iar Ioana — fiică; și mai înseamnă că, datorită trecerii și greutății socrului în sat, lumea îi va fi zis mai repede Creangă, după nevestă, adică intrat în familia mai de vază a satului. Presupunerea trecerii numelui matrimonial asupra ginerului, deși simplă coniectură abia sprijinită de absența patronimiei lui, nu este chiar de neluat în seamă. Întărirea îi vine de la o altă împrejurare, similară și nemijlocită. Mihai, pe lângă Ioana, mai avusese o fată, Nastasia, pe care o măritase cu un Coman de la Brețcu, „zis” însă tot Creangă. Al doilea ginere așadar primise și el numele, sub formă de poreclă, al nevestei.

Cum e greu de admis că atât Ion de la Braşov sau din Crîng-Făgăraş, cât şi Coman de la Breţcu să se fi numit după părinţii lor Creangă, întocmai ca socrul amîndurora. adopţiunea patronimică după nevastă pare mai veridică. De altminteri, faima cognomenului, devenit nume de familie, va lucra oarecum asemănător încă o dată, în a patra generaţie de la Mihai sau Ştefan Creangă. Poate că ar fi lucrat identic mai de vreme, dacă Smaranda, fiica lui David, s-ar fi căsătorit în Pipirig. Măritată însă în Humuleşti, ea va fi nevasta lui Ştefan sin Petrea Ciubotariu, dar mamă a unui scriitor Ion Creangă.

La nivelul genealogic, unde apare întâi puterea acestui nume de a se transmite chiar prin femei, mai luăm cunoştinţă de provenienţa spiţei. Cel mai vechi Creangă, Mihai sau Ştefan, venise din Transilvania probabil de sud, de undeva de pe partea cealaltă a munţilor, de îndată ce se stabileşte dincoace tot în ţinutul muntos : fetele amîndouă şi le mărită de asemenea cu transilvăneni, strămutaţi ca şi el în Pipirig ; prin nepoţi, se va înrudi, dintre mulţii sosiţi cam o dată de dincolo, cu cîţiva mai de seamă ca Grigore Ciubuc Clopotarul şi „moş” Dediu din Vînătorii Neamţului : şi putem crede că, murind bătrîn în 1789, primul Creangă va fi venit aci între anii douăzeci şi treizeci ai secolului XVIII. Cauza, care îl „băjănărise”, nu e deloc clară. Abia prezenţa printre scoborîtori şi colaterali a unor preoţi, gineri de preoţi, monahi şi femei evlavioase poate fi o lumină. Luînd fiinţă în 1700, prin „unire” cu Roma, biserica greco-catolică, e de înţeles ca pe primii sosiţi de peste munţi să-i fi pus pe drumuri persecuţia religioasă, deci conservarea ortodoxiei. Se mai afirmă tot atât de insistent, dacă nu chiar mai mult, că i-ar fi adus aci transhumanţa păstorească. Şi cum mai toţi se îndeletniciseră după strămutare cu oieritul, nu e de nereţinut nici această cauză. Ştim doar că mocanii ardeleni, care îşi spuneau „ţuţuieni”, nu „păcurari”, se aşezaseră masiv lîngă Tîrgul Neamţ şi că pe de altă parte împînziseră ţinutul întreg, un sat ca Humuleşti avînd numeroase familii cu nume transilvănene. Ca şi în cazul bisericesc, e şi aici ceva de luat în seamă. Astfel, transhumanţa fiind mişcare calendaristic pendulatorie, stabilizarea lor în noile locuri îi arată ca desfăcuţi de probabilitii strămoşi păstori. Totodată trebuie să nu pierdem din vedere că nu toată lumea venită de dincolo de munţi sosise numaidecît cu „oile de coadă”, stabilindu-se de partea astălaltă în vecinătatea tot a munţilor. Sate compacte ardelenesti s-au întemeiat în Moldova pînă şi prin Tutova-Covurlui, în Muntenia pînă şi în Ialomiţa-Vlaşca-Teleorman, iar în Oltenia pînă prin Dolj. Prigoana maghiară, despre care de asemenea se vorbeşte ca motiv al dezlocuirilor, poate fi adevărată, nu însă în mai mare măsură decît constrîngerea religioasă şi oieritul. Tustrele împrejurările, avînd însemnătatea lor, rămîn totuşi subsumate mării şi neîntrepruptei propulsii transcarpatice, proces milenar de formaţie şi înmulţire a poporului român. Transilvănenii, lăsîndu-se în jos pe ogaşe, după pilda ţării, au descălecat veac de veac, ţărăneşte, refăcînd în felul lor descălecatele voievodale. Acestei mecanici demografice, care este poate primul nume al unităţii noastre naţionale, îi aparţin mai din adînc chiar numeroasele aşezări ardelenesti din ţinutul Neamţului.

Descendenţi direcţi, din căsătoria Ştefan al lui Petrea Ciubotariu — Smaranda Creangă ar fi, după unele referinţe la acte şi amintiri de familie, opt copii. Ordinea de naştere nu e atestată sigur. Îndoielnică, dacă nu necunoscută, pare de asemeni data şi a naşterii şi a morţii cîtorva. Iar doi băieţi, scriitorul şi un altul, ar fi primit cu totul de neînţeles acelaşi nume de botez, *Ion*. Ceilalţi se cheamă Petre, Zahei, Catrina, Maria, Teodor şi Ileana. Dar trei, neverosimilul ca nume al doilea Ion, Petre

și Teodor decedează pînă să iasă din copilărie sau de îndată ce se ridicară la tine-rețe. Rămîn așadar în viață, pe lîngă adevăratul Ion, Zahei, Catrina, Maria și Ileana. Urmași în linie bărbătească, deși nici Zahei nu rămîne burlac (se va însura la Iași cu văduva prin deces a unui sublocotenent Dimitriu), avem numai prin scriitor, care se va însoți ca diacon cu Ileana Grigoriu, fata preotului econom Ion Grigoriu, de la biserica Patruzeci de Mucenici din Iași. Căsnicia nu va dura din cauza, pare-se, a ușuratecii fete de popă, căreia i-ar fi umblat ochii după cîte un monah mai arătos. Totuși are timp să dobîndească de la ea un fecior, pe Constantin, viitor căpitan, care la rîndul lui, cununat cu Olga lui Neculai Petru din Brăila, va fi tatăl a două fete, Letiția și Silvia, ca și a doi băieți, Horia și Ion, amîndoi viitori arhitecți, mai cunoscut fiind Horia, pe care îl urmează, între trei surori, fiul Andrei, ultimul Creangă știut de noi.

Menționînd pînă aci numai numele înaintașilor și continuatorilor mai mult sau mai puțin direcți ai lui Ștefan sin Petrea Ciubotariu și ai Smarandei Creangă, le avem acum arborele genealogic, urmărit pe trunchi, din dubla rădăcină transilvano-humuleșteană pînă la smiceaua de vîrf, reprezentată de ultimul Creangă. E un arbore deci tuns „emondat”, de colateralii, care îi întunecă și așa destul de deasa coroană. Ca să se vadă cît de cît complicația altoiurilor lăturalnice, luîndu-le de data aceasta de la vîrf spre rădăcini, însemnăm numele unor familii de cuscri, cumetri, cumnați, unchi, nepoți și veri : Timiraș, Achișei, Grigoriu, Cozma, Vasiliu-Cărășină sau Goroșină, Gheorghită Șoimaru, Resmeriță, Vasiliu-Goian, Munteanu, Coman, Mogorocă, Bucur, Ciobur etc., cu numeroși munteni, existînd, se pare, în generații deosebite, două încuscări. În orice caz, acesta e neamul din care, pe știință de acte și amintiri de familie, s-a ridicat povestitorul Ion Creangă.

Pînă azi, anul nașterii nu i s-a putut fixa. Nesiguranța provine din regularizarea tîrzie, abia sub domnia lui Cuza, a stării civile în țara noastră. Pînă atunci, cînd evidența nașterilor trece asupra primăriilor, „mitricele” bisericești, conținînd acte de botez date cam la întîmplare și după nevoie, de multe ori chiar dispărute, nu sînt izvoare de încredere. De aceea anul nașterii mai tuturor scriitorilor noștri clasici se află încă cel puțin sub o minimă cauțiune. La precaritatea mitriceilor se adaugă mărturisirile suspecte de oportunitate ale lui Creangă însuși. După un *fragment de biografie* („autobiografie”), după scrierile *Școlii normale „Vasile Lupu”*, după *Albumul Societății „Junimea”* și după *Actul de deces*, el s-ar fi născut în 1837. Dar o mitrică îl arată născut în 1839, pe cîtă vreme, nemaiținînd seama de posibila confuzie cu al doilea Ion din 1842, cererea de hirotonie cu vîrsta declarată de petiționar duce la 1835, iar actul de căsătorie face probabil pe 1836. Simplificînd, rămînem, ca mai puțin chestionabili, cu 1837 și 1839. Primul, de reținut fiindcă vine din mai multe părți deodată, a fost declarat de scriitor în împrejurări oarecum libere de un interes imediat și, fiind răspîndit prin ediția Kirileanu-Chendi din 1906, istoria literară l-a adoptat ca mai probabil. Cît privește pe al doilea, el trebuie totuși păstrat, de îndată ce se sprijină pe mitrică aflată în *Arhivele Statului* din Iași. Gh. Ungureanu îi susține temeinicia cu bune argumente scoase din hirotonirea absolutului de seminar abia după un an de la absolvire, cînd împlinea vîrsta „legiuită”. Vom spune așadar că fiul dintîi al lui Ștefan și al Smarandei s-a născut poate la 2 martie 1837, sau mai sigur la 10 iunie 1839.

Scriitorul vede lumina zilei și copilărește pînă la școlarizare în casa din Humulești, ce se vede pînă azi, deși mult mai îngrijită de cum arăta atunci. Întoarsă cu spat le la drum, împotriva cri ațului, era o locuință tipic humuleșteană, cu acope-

riș de draniță, cu două ferestre mici în față și una laterală, cu pereți humuiți și prispa dînd în ogradă, îngustă însă ca să nu iasă de sub streășină. Ca încăperi avea în stînga o tindă cu vatră și horn, din care se intra la dreapta într-o odaie mai largă ; aci, soba oarbă și cuptorul de iarnă o încălzeau de la vatra din tindă ; huma de pe pereți și de pe jos, ca și tavanul de șipci și grinzi. o întunecau de-a binelea chiar ziua ; iar lavițele de pe lîngă pereți, încărcate la capete de zestrea Smarandei, precum și meșteșugurile casnice. furca. vîrtelnița, sucala și războiul. îi copleșeau spațiul oricît de încăpător.

Leșind din casă în ogradă și cuprinzînd cu ochii grădina destul de întinsă, am crede azi că starea materială a lui Ștefan și a Smarandei nu putea fi chiar proastă. Pe lîngă vite, dintre care nelipsitele oi, care le însuflețeau gospodăria *cînd nu le trimiteau la munte*, ei par să fi mai avut sămănături la cîmp și alte înlesniri țărănești. E drept că nu se mai vede nici urmă de coșar, de șură sau alte adăposturi gospodărești. Dar impresia de bună stare inițială, se întărește cu presupunerea că vornicul David Creangă din Pipirig nu-și aruncase fata în Humulești chiar după fitecine.

Cu timpul însă, înmulțindu-li-se copiii, strîmtoarea se va fi făcut simțită. „Statistică economică” a Humuleștilor din 1849 îl va înregistra pe Ștefan a Petrei ca „birnic” cu cinci copii și posedînd o casă, o vacă, zece oi și doi stupi. Așadar n-avea boi. cai și nici porc. Fie și diminuată ca pentru fisc, situația nu putea fi cu totul ticluită și deci prea departe de adevăr. De altfel va și începe cîndva să se dedea unei îndeletniciri suplimentare. practicînd negoțul de „sumani”. Și trebuie să presupunem ideea de ceva cîștig. de îndată ce i s-a găsit „Patenta de neguțitor a treia stare”, eliberată pe 1852. Cît de greu îi va fi mers cu vînzarea „sumanilor” (parte făcuți în casă de nevastă, parte cumpărați și revînduți) e ușor de înțeles. Căci, la șase ani după emiterea patentei de precupeț. va muri în 1858 pe moșia Făcuții din județul Iași, unde se afla pe cîmp. la prașilă. Înmormîntat în Prigoreni. sat vecin cu moșia pe care murise, el lasă o casă de orfani la Humulești, iar pe deasupra 1500 de lei datorie. Negustoria nu-l scutise prin urmare de muncile dîntii, țărănești, pe care le continuase între tîrguri.

Dar Smaranda văzuse de mult că viața li se va tot îngreuna. Fire harnică. iute și chiar oțărîtă, deși șubredă de sănătate, suferind ereditar de ușoare leșinuri epileptoide, ca să-și apere casa de sărăcie. ea va lupta de la început cu acul, cu furca de tors și cu războiul, gîndindu-se totodată la alte căi de viață pentru băiatul mai mare. Și cum făcea parte dintr-un neam de știutori de carte, mai înlesniți tocmai prin învățătura buchilor, Smaranda găsește timp și să-și aplece fiul pe un ceaslov să slovenească alături de el. să-l pună în sfîrșit pe alt drum decît al tatălui analfabet. Știa bine, atît din familia de la Pipirig, cît și din ce vedea în Humulești, că slujitorii bisericii, chiar cîntăreții sau dascălii. erau scoși de la bir. Așa că singura își îndrumează feciorul la carte. E prima școală a lui Nică. A doua urma să fie deprinderea dascăliei la biserica din sat, unde dascălul lordache învăța pe mai mulți, după vîrstă. „vecernia” „ceaslovul”, „psaltirea” și „glasurile”. Dar ia ființă atunci, ca în toată Moldova și tot pe lîngă biserică, o școlică de cîntăreți. Aceasta, din cauza unor împrejurări neprielnice, durează, spre disperarea Smarandei, numai cît Nică apucă să citească mai bine și oarecum să și scrie, fiindcă „bădița Vasile”, dascălul, e luat la oștire, izbucnește în sat și holera din 1848. iar la redeschidere, peste un an, bătrînul lordache. bețiv, nu va fi totuna cu dascălul Vasile.



Norocul vine de la bunicul David, care ia pe nepot și, pe cheltuială proprie, dimpreună cu fiul mai mic Dumitru, îl duce la școala învățătorului Neculai Nanu din Broșteni. Aci putea să învețe, pe lângă ușurința scris-cititului, *Vechiul și Noul Testament*, noțiuni de geografie universală, de gramatică etimologică, precum și de aritmetică mai dezvoltată. Stă însă nu patru ani, cât țineau cursurile, ci doar câteva luni din 1849, Nanu neavînd drept la elevi din alte „ocoale”. În 1850, e acasă. Cum înaintează în vîrstă, avînd acum peste zece ani, dacă nu mai mult, va fi încredințat iarna următoare unui psalt al bisericii Adormirea din Tîrgul Neamț. Mai însemnată decît toate de pînă la ea, va fi însă Școala Domnească din Tîrgul Neamț, care se întemeiază tot atunci și unde fiul Smarandei se află pînă în vara lui 1854. Însemnătatea ei stă în aceea că Nică a lui Ștefan a Petrii Ciubotariu, putîndu-se chema după bunic Petre a lui Petrescu sau după străbunic Ciubotariu, e înscris pe noul său nume de școlar Ștefănescu Ion. Și mult mai reținut din acești ani este exemplul unui profesor, ieromonahul Isaiia Teodorescu („Popa Duhu”), care va transmite învățacelui din Humulești întreaga sa comportare în viață, dragostea de adevăr, libertatea spiritului, istețimea răspunsurilor în pilde mușcătoare și darul științei pedagogice. Bineînțeles, elevul nu-și dă seama deocamdată de ceea ce va însemna pentru el pitorescul ieromonah de la Școala Domnească. Și chiar mai mult decît atît : o bătaie neașteptată și poate nedreaptă îl hotărăște să nu mai dea pe la școală, sub cuvînt că nici un popă, dintre cîți cunoștea el prin împrejurimi, nu trebuise să-și bată capul cu atîta carte. Noua împrejurare adună la sfat pe părinții copilului recalcitrant cu preotul Gheorghe Creangă, fratele Smarandei, care slujea la paraclisul spitalului din Tîrgul Neamț. Și cum drumul cel mai scurt pînă la încredințarea unei cădelniți era atunci trecerea printr-o școală de „catiheți”, sfatul de familie îndreptă pe Ionică la catihetul din Fălticeni N. Conta, unchi viitorului filozof Vasile Conta, și bun cunoscut al preotului Gheorghe Creangă. E de presupus că fratele Smarandei, ca față bisericească ce era, îl va fi și înscris sau oricum va fi avut un cuvînt la înscriere, fiindcă fostul școlar Ștefănescu Ion, în cataloagele de la Fălticeni se află trecut Creangă Ion. Aci apare întîia oară numele, care, pînă să ajungă la marea lui glorie scriitoricească, avea rostul să-i sprijine după datină aspirația la popie, știut fiind că numai odraslele și cel puțin rudele de preoți aveau acest drept și că familia Creangă era bine cunoscută prin slujitorii dați de ea bisericii. În orice caz, feciorul Smarandei, deși la treisprezece pe paisprezece ani, cîți făcuse acum, fără să-și înțeleagă oportunitatea noului nume decît mult mai tîrziu, peste alți patru ani, cînd va declara pe însuși tatăl său ca Ștefan... Creangă, urmează la Fălticeni, în 1854—1855, învățăturile catihetului N. Conta. Catehumenii, adică învățăceii, după cum erau însurați (căci se primeau și de aceștia) sau flăcăuani, se țineau la școală în grupuri deosebite, însuraților spunîndu-li-se „candidați”, iar băiețandrilor „clirici”. Învățau însă la un loc în clasa I catihisul, buchile, gramatica, scrisul și socotitul, avînd de asemenea obligația practică să cînte în strană la biserica tîrgului. Numai atît apucă „cliricul” nostru să facă aci. Împrejurarea, care îl opri, fu cererea Seminarului Socola din Iași ca la examenul de sfîrșit de an să i se repartizeze un număr de școlari buni și cu vocație („pregătiți și cu talente”, ziceau socolenii). Fiind printre aceștia și trebuind să se înfățișeze la Socola în septembrie următor, cliricul Creangă Ion își petrece vara în Humulești.

Biografia scriitorului, ajunși aci, îi urmăresc de obicei mai departe viața de seminarist la Iași, căsătoria, hirotonisirea etc. . . , fără nici o întrerupere. Dar momentul este al încheierii unei perioade biografice. Umblînd după școli din Humulești în

Broșteni, în Țîrgul Neamț, în Fălticeni și călcînd de mai multe ori Pipirigul, ca și alte sate, pe care le străbătuse cu piciorul în raite neașteptate la Humulești, el se țesuse cu realitățile întregului ținut neamțean. Mai larg decît cum îl știa din satul lui, acest univers rural, cu mediul lui cosmic, social și psihologic, se adaugă primei experiențe de viață humuleșteană, pe care o dezvoltă și o consolidează. Un fond existențial de sărăcie, de reacții umoristice, de promptitudine paremiologică, de vervă fabulatoare, fond pe de altă parte de datini străvechi, de superstiții și basme, care alcătuiau atît poezia clăcilor țărănești de odinioară, cît și felul de apărare al unei condiții precare de existență, pusese acum temelii adînci ființei morale a viitorului mare scriitor.

Este firesc dar ca la plecarea la Iași să i se pară o dureroasă rupere de sine, cum o va arăta în *Amintiri*, numai că în realitate această despărțire de copilărie este la el doar trecerea la altă vîrstă spirituală. În adevăr, după cum vom vedea, toate imaginile de viață humuleșteană și nemțeană, care nu vor putea pieri din conștiința lui, se vor sedimenta sub o nouă experiență de viață, urbană și intelectuală de data aceasta. Așadar, în septembrie 1855, cînd se așează la Iași, vorbind strict biografic, el va fi sufletește tot mai departe de Humuleștii copilăriei. Purtarea însăși, care la școlile de pînă acum lăsase de dorit, i se schimbă în internatul Seminarului. Și, cum se ține seama de anul absolvit la Fălticeni, Socola îl înscrie în clasa a II-a. Primele studii aci sînt cam aceleași de la școlile știute de mai înainte : Noul Testament, cîntări bisericești, geografie, dar și ca obiect nou limba elină ; în „clasul” al III-lea, depune însă examene mai grele ; introducere în teologie, liturgică, istoria bisericii, cîntări bisericești, istorie universală, istoria patriei, geografie, limbile latină și elină ; iar în ultimul an, adică în clasa a IV-a, care pentru Creangă este anul al treilea de la sosirea în Iași, recapitulează și adîncește după programă cunoștințele din anii precedenți, nelipsind ca studii nici retorica și dogmatica. „Bun”, „foarte bun” și „eminent” sînt notele pe care le obține în toți anii, la toate studiile și la purtare. Și ele l-ar fi scutit fără îndoială la clasele seminarului mai înalte față de cele „de jos”, pe care le absolveste în iunie 1858, dacă nu s-ar fi întîmplat moartea tatălui său. Are acum nouăsprezece ani trecuți și înțelege bine că trebuie să-și înlocuiască părintele. De aceea face tot ce-i stă în putință să i se recunoască oficial studiile, care i-ar fi adus diaconia pe lîngă vreo biserică. Graba nu era semn de vocație sacerdotală. Dintre darurile preoțești, avea numai un bun glas de strană. Îl mîna însă nevoia să devină sprijinul familiei, încît, după două încercări zadarnice în 1858, cînd nu împlinise încă „vîrsta legiuită” pentru hirotonire (de unde puternic argument la Ungureanu că se născuse în 1839), capătă cuvenitul „atestat formalnic” abia la un an de la absolvire. Este interesant de observat că, deși vrînd să vină cît mai curînd în ajutorul celor de acasă, el nici nu se gîndește să facă pentru asta ceea ce se putea, adică să meargă undeva la țară ca învățător, cum și face unul dintre colegii lui. Voința de viață urbană îi pune așadar ochii pe Iași, unde ține să rămîină. Pripa atestării și gustul de oraș apar de asemenea cu prilejul căsătoriei și al hirotonirii. Se însoară deci, aproape improvizat în vara aceluiași an cu fata de nici cincisprezece ani a economului Ioan Grigorie de la biserica ieșeană Patruzezi de Mucenici, pentru ca peste cîteva luni, în decembrie următor, să fie și diacon definitiv și numit la biserica Sfînta Treime tot din Iași. Dar nici căsătoria și nici slujba diaconească, situații de necesitate — amîndouă, nu-i vor merge la inimă. Tărășeni scandalozose cu socrul foarte pricinaș, ca și purtările ușuraticale ale tinerei soții, care îl va și părăsi, lăsîndu-i chiar băiețașul născut la un an de la cununie, îl duc,

bineînțeles, după ani de zile de la despărțirea de fapt, la legalizarea despărțeniei. În aceste împrejurări, semnificativă pentru Creangă este grija de educația băiatului. Înscrierea lui la Trei Ierarhi, unde îl va supraveghea el însuși ca institutor al școlii, dar mai cu seamă angajarea unei profesoare private, care să-l deprindă de vreme cu limba germană, arată direcția intelectuală încotro voia să-și îndrumeze feciorul, direcție în care merge acum și tatăl, în felul lui. Cît privește diaconia, deși în alt fel decît viața conjugală, potcapul și antereul îl strîngeau de asemenea. De la Sfînta Treime trece la Patruzeci de Mucenici, de aci la Mănăstirea Bărboi și, fără să știe prea bine cînd și cît stă la sf. Pantelimon și la Galata, se mută destul de repede la Golia, unde îl găsește mai întîi suspendarea din 1871 și apoi caterisirea din 1872. Procesul cu „dicasteria”, instanța de judecată a Mitropoliei, este prea bine cunoscut, ca să mai fie reevocat. E destul să admitem concluzia obiectivă a cercetătorilor de pînă acum : Mitropolitul Calinic, care aproba hotărîrile răbdătoare ale consistoriului, nu era atît de „cînilitic” cum îi va spune scriitorul după vorba lui Popa Duhu, fiindcă scriitorul însuși nu fusese chiar ușă de biserică. Mai interesant azi e procesul intim care duse pe diaconul fără vocație la o serie de manifestări laice și deci la procesul dicasterial. Ca să se despartă de tagma preoțească și să se dedea la acte de-a dreptul provocatoare, Creangă se încuraja cu un calcul mai ales practic. În adevăr, împrejurări biografice îl aduc să se vadă numit institutor la Trei Ierarhi pe data de 15 septembrie 1864, apoi la școala din Sărărie în octombrie 1870. Noua situație suplimentară, de stabilitatea căreia nu se mai putea îndoi, ca de aceea de diacon, îl face astfel din ce în ce mai îndrăzneț față de judecătoria consistorială. O dată, le va contesta, pe o anumită pricină, calitatea de a-l judeca ; alteori, nici nu se va înfățișa la termenele de judecată. Indiferența de ceea ce s-ar întîmpla cu diaconia lui i se preschimbă firește în libertate și libertatea nefirește în jactanță. Dar acum, prin complicitatea autorităților bisericești și civile, se produce un fapt blamabil pentru ele și descumpănitor pentru Creangă. Deși toate organele de control îl lăudaseră fără rezerve pentru activitatea didactică, Ministerul de resort destituie pe strălucitul institutor pe data de 1 iulie 1872. Motivul destituirii, care va apăsa pe drept memoria ministrului semnatar Cristian Tell, era „caracterul”... diaconului. Cu același raționament, Creangă putea prea bine să fie ținut de bun preot, fiindcă era... bun institutor ! Cine a văzut însă argument fals, lucrînd în favoarea binelui ! Căci omul lovit chiar ca slujbaş bisericesc nu era un zurbagiu, adică un inconformist, cum se spune mai de curînd. Adevărata lui situație e de a fi fost la timpul său un spirit progresist în cadrul unei tagme retrograde. Astăzi rîdem de „delictele canonice”, cum era socotită tăierea murdarei cozi preoțești, pentru care fusese între altele tras în judecată. În perspectiva momentului Creangă, spre deosebire de copilăria îndărătnică de la Humulești, se află la lași în perioada reformistă a biografiei sale. Aspirațiile urbane sînt sigure cel puțin ca bază a unei existențe, pe care Humuleștii nu i-o da, iar alte sate nemțene nu i-o făceau de dorit. La ce nivel orășenesc putea el să trăiască, aceasta e altceva. Micul cler și dascălimea ieșeană, în care se introduce deliberat, departe de a fi protipendada capitalei, este totuși o formulă de viață urbană, cu mult deasupra celei țărănești. Și, dacă domiciliar, după ce stă în odăile bisericilor și școlilor, la care slujește, se îixează în „mahalaua” Țicăului, nu rezultă că moralmente am avea de-a face cu un mahalagiu. Unele atitudini de umorist în această privință îi sînt greșit interpretate. El se înjosește uneori cu deplină știință, fie ca să obțină simpatia celor de deasupra, fie ca să arate cîte unei rude nemțene solidaritatea cu cei rămași mal

jos decât el. Cazul scrisorii către unchiul său, preotul Gheorghe din Tîrgul Neamț, folosită de Jean Boutière ca document al mahalagismului crengist, e pildă de un astfel de umor și nu dovadă de apartenență „faubourienne”. Înfațișarea de diacon, pe care i-o evocă G. Călinescu, cu toate că mai tîrziu criticul însuși îi va îngroșa dimpotrivă țărănia, fără deosebire de moment biografic, sugerează adevărata lui imagine socială : „subțirel, prelung la față, cu mustață fină și bărbiță tunsă, ghicindu-se bălaie, însprincenat și cu căutătura pătrunzătoare, șiret în colțul buzelor și jovial. Tînarul cleric e foarte chipeș și ținuta lui toată e de o uimitoare eleganță virilă”. Dealtfel, la o viață asemănătoare își pornește el și fratele și surorile de la Humulești. Toți, într-un fel sau altul, se vor acua la lași, pe lîngă el, după moartea Smarandei, care nu mai avea mult de trăit, dacă nu și decedase, în 1865. Zahei este curînd paracliser-cîntăreț al bisericii ieșene Frumoasa, se însoară cu o orășancă, e debitant de tutun alături de fratele mai mare scos și din diaconie și din învățămînt, rămîne singur debitant după rechemarea acestuia la școală, are o viișoară în împrejurimi și, în sfîrșit, economic, chiar cu ceva rezerve bănești depuse, se



*Ion Creangă diacon, 1859/1860.*

descurcă mai ușor decât la țară și nu țărănește. Nemaivorbind de surorile Catrina și Maria, care cu rosturile lor casnice de femei măritate, îl vizitează totuși adesea ; fratele mai mic, Teodor, dacă nu murea de timpuriu, urma să crească pe lîngă el, tot la lași, unde ultima soră, Ileana, adusă aci de-a binelea, devine curat orășancă, mlădiță fragilă, plăcut coconoasă, fără puțință a mai fi raportată la trunchiul humuleștean. Intelectualitatea lui Creangă vine pe de altă parte de asemenea să indice aceeași nouă fază biografică. Dar e nevoie ca obiectanților cu orice preț să le atragem atenția asupra acestei noțiuni. Intelectual, în sens de spirit cultivat pe îndelete și erudit, Creangă nu putea fi. Pe el îl mîna din urmă necruțător o urgență practică, nevoia unei profesii asigurătoare. Și e destul pentru forma nouă a inteligenței lui native, dacă în cadrul profesional manifestă voința de a se lumina prin studiu propriu și mai cu seamă prin spirit critic. Nu dau aceste mișcări laolaltă chiar identitatea adevăratului intelectual? Ca tînar diacon, cît încă nu intrase în seria de conflicte clericale, cît nu știa prin urmare nici el ce avea să se întîmple cu diaconia lui, Creangă ține să studieze în specialitate mai mult decât studiasse în seminarul „de gios”, la Socola. În 1860—1861 se înscrie așadar și urmează cursurile

primului an al Facultății teologice din Iași. E sigur că viața, care începuse de pe acum să-l hărțuiască, nu-i dă răgazul necesar cursurilor și, după frecventarea lor „neregulată” timp de un an, numele nu-i mai e de găsit în scriptele respective. Dealtfel, peste alt an, Facultatea de teologie se și desființează. Dar gestul rămîne tot atît de semnificativ ca și cum ar fi mers mai departe. Formația intelectuală, fie și într-o profesiune pentru care nu arată vocație, îl preocupă neîndoind, pe lîngă rostul practic de a-l ajuta să se promoveze. Nici mergerea la teatru, unul din capetele de acuzare în vederea caterisirii, nu însemna pentru el altceva. Fusese la teatru să vadă piese ca *Istoria fiilor lui Eduard* și *Descoperirea Americii* și răspunde învinuirii că n-a văzut acolo „nimica scandalos și demoralizatoriu, ci din contră, combaterea tuturilor-viciurilor și susținerea de totu ce este justu”. Limbajul oficial, cu care se dezvinovățește aci, este același ca în protestele de răspuns către dicasterie sau către ministerul școalelor : cuvinte abstracte de stil petiționar, nici unul ne la locul lui, deosebite cu totul de stilul operei încă nescrise, care va răsări din substratul biografic humuleștean. Cum scrie Creangă autorităților, așa se comunica atunci între oameni de nivel mai ridicat. Și în asemenea caz nu „cațavencismul” exprimării, efect numai retrospectiv asupra unui moment lingvistic, e de reținut, ci proprietatea termenilor intelectuali, care dovedesc doar, cum G. Călinescu se rectifică singur, că „opera lui Creangă este o elaborare artistică”. Așa fiind, exprimarea convențională și abstractă arată la el cel puțin voința de altă înfățișare decît cea anterioară de la Humulești și decît cea ultimă, a scrierii *Amintirilor* . . . Poate mai convingătoare, mișcarea intelectuală se vedește la institutor. Tînărul director al Institutului pedagogic de la Trei Ierarhi, Titu Maiorescu, îl numea la 7 mai 1864, după un an de școală „preparandală”, dar avînd și clasele inferioare de seminar, suplinitor pentru clasa I, secțiunea a II-a, a școlii primare de pe lîngă Institut, iar titular provizoriu, cu decret domnesc, la aceeași școală, pe 15 septembrie 1864. Tot Maiorescu, după ce mai întîi îl va însărcina să scrie o broșură didactică și apoi după ce remarcatul dascăl, apreciat ca „neimputabile” de un inspector, va fi totuși destituit în 1872, îl va și reintegra pe 1 septembrie 1874. Ce merite didactice avea Creangă spre a fi susținut de Maiorescu atît de ferm și consecvent ? Directorul de la Trei Ierarhi observase desigur ceea ce nu va uita ca ministru, anume metoda lui nouă de predare și rezultatele obținute. În adevăr, fără nevoie de vreo referire la numeroasele documente, le putem rezuma pe toate în spiritul său critic față de un învățămînt tradițional, abstract și mecanicist, în intuiție ca bază a reținerii noilor noțiuni, într-un fel de socratism părintesc pentru înmulțirea cunoștințelor, într-o îndrumare de la cunoscut la necunoscut, în sfîrșit, într-o conduită vie de bun dascăl și de dascăl bun, care nu știa că o asemenea conduită didactică prefigura la noi metoda de mai tîrziu a „școlii active”. Pentru toate acestea, instinctul nu e o explicație suficientă. Rămîne de presupus ca mai decisiv un proces intelectual. Aceleiași orientări îi aparține ideea lui despre limba cărților de învățămînt primar. Într-un rezumat al activității proprii din Sărărie, adresat autorităților, el socotește că provincialismele, cu care elevii vin „de pe acasă”, sînt deprinderi lingvistice de înlăturat. Și cînd mai tîrziu, după reintegrare, va asista la examenul de sfîrșit de an al altei școlii decît a sa, din nou observația de limbă i se va părea oportună. Raportul către autorități revine așadar asupra nevoii de a se înlătura din exprimarea școlarii vorbele „dialectice”. Cu alte cuvinte, nu cum vorbise el în casa părintească pînă să se facă diacon și institutor, nici cum de aci încolo își va scrie *Amintirile din copilărie* și *Poveștile*, trebuiau învățați copiii. Împrejurarea sem-

nifică mai împede ca oricare alta perioade biografice din viața lui Creangă. Dar ne aflăm încă în perioada urbană, progresistă și intelectuală. Cu ideile lui pedagogice, admise de Maiorescu, institutorul devine acum autor de manuale. Mai însemnate sînt *Metodă nouă de scriere și cetire...* (1868), în colaborare cu C. Grigorescu, C. Ienăchescu, N. Climescu, V. Răceanu și A. Simionescu, *Învățătorul copiilor...* (1871), în colaborare cu C. Grigorescu și V. Răceanu, și *Povățuitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică* (1876), în colaborare numai cu C. Ienăchescu. Partea „literară”, ca și metodică generală, indiferent de materie, sînt de atribuit bineînțeles lui Creangă. Îndeosebi lui i se adresează elogiul revizorului școlar Eminescu, care, raportînd ministerului despre *Povățuitoriu...* zice: „Deosebirea între metoda propusă de această broșură și învățătura rutinară și mecanică, precum se profesază ea în genere în școalele noastre este deosebirea dintre învățămîntul viu și intuitiv și mecanismul mort al memorării de lucruri neînțelese de copii; este deosebirea dintre pedagogie și dresură”. În același timp, ca o altă manifestare a răstimpului biografic actual, menționăm mișcarea institutorului la cultura propriu-zisă. N. Țimiraș, strănepot colateral mai de seamă al povestitorului, avea să dea în zilele noastre peste o ladă de cărți, semnate toate Ioan Creangă (Kreangă și, o dată, franțuzește, Diacre Kreangue) uneori sub o afurisenie de înstrăinare ca pe vechile tipărituri bisericești. Nu e chiar o bibliotecă, „Biblioteca lui Creangă”, cum exagerează destul Țimiraș, luînd întocmai intenția fostului seminarist, care vrînd să-și constituie una, scrisese tinerete pe o carte: „Și este al bibliotecii Creangă Ioan”. Cărțile rămase de la el sînt în general instrumente didactice. Punînd la un loc ceea ce știm mai dinainte (îndeosebi prin G. T. Kirileanu) și ceea ce se știe de la strănepot, vedem printre ele colecții, ce vor fi fost poate întregi, din periodicele de cultură ale vremii (*Curierul de ambe sexe, Foaie pentru minte, inimă și literatură, Convorbiri literare, Fîntîna Blanduziei*) și volume de autori români mai însemnați (I. Văcărescu, V. Alecsandri, T. Maiorescu, D. Gusti ș.a.). Și aspirația la o viață intelectuală apare din cîteva dicționare și gramatici de limbi străine, cu care se va fi ajutat să citească mai mult pe dibuitele, dar cu atît mai semnificativ, fie *Répertoire des Connaissances Usuelles* (sau *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture*, veche enciclopedie), *Le Pasteur et son Fils* de Auguste laeger (traducere din germană) și o *Histoire des Romains* de M-me de Saint-Ouen, fie *Biblische Geschichte* de Cristoph Smidt. Ispitise el de asemenea limba engleză? Fără îndoială că nu, deși ochii i se plimbaseră cît de cît peste o culegere engleză de poezii române cu titlul (în ortografia transcriitorilor) *Roman Anthology of Sections of rouman poety ancient and modern bring a collection of the national ballade of Moldavie and Wallachia*. Cu acestea și chiar cu cărțile pierdute ale zisei „biblioteci”, Creangă era firește cult, cum ține să afirme Țimiraș, nu însă față de Maiorescu, Eminescu și alți „junimiști” sau de cîte un institutor mai în vîrstă ca I. Darzeu, ci numai față de un Ienăchescu și ceilalți colegi de seamă. Obiectiv, e la el o cultură încă gestuală, o simplă voință de cultură, mînuind stăruitor doar cîteva instrumente ale ei. E totuși suficient, ca să se poată vedea că gustul cărții, adăugat la ținuta orășenească, la spiritul critic de intelectual și la comportarea progresistă atît a diaconului cît și a institutorului, îi particularizează al doilea moment biografic. Zicem „moment”, fiind vorba de o tranziție, altfel această nouă înfățișare durează de pe la 1859, cînd e proaspăt diacon, pînă spre 1875, cînd se află răspopit printre „junimiști”. S-a crezut pînă destul de curînd, pe temeiul unor afirmații nedovedite, că la „Junimea” l-ar fi adus Eminescu. Fiind adevărat că poetul și povest-

titorul ei aveau să vină de la un timp mai totdeauna împreună la ședințe și că se vor lega în marea lor glorie literară cu o prietenie nerepetabilă, Eminescu nu se întorsese de la Berlin când Creangă începuse să frecventeze noua protipendadă ieșeană. Data „junimizării” lui rămîne în orice caz cu neputință să se fixeze. Abia dacă, după referințele la îndemînă, o putem cuprinde între 1868 și 1875. Documentele se contrazic. Maiorescu afirmă în *Istoria contemporană a României*, că dinainte de 1871 Creangă era membru al Societății lor, deci încă de pe vremea diaconiei. Dar procesele-verbale de ședință, redactate în acel timp de A. D. Xenopol, nu menționează pe diacon printre participanți. De unde, întrebarea : îi uitase, îi neglijase, îi sărise numele, ca unuia de curînd venit, Xenopol sau, poate, Maiorescu, după aproape douăzeci de ani, cînd își scrie cartea, nu-și mai amintește exact ? Cunos-cînd obiceiul criticului de a lucra după precise însemnări curente, oricum e mai de admis că greșeala e a lui Xenopol. Dar oricînd ar fi venit, introducătorul nu putuse fi Eminescu, absent la data de la care îl prenumără Maiorescu și prea tînăr, aducîndu-l mai dinainte, ca să nu irite pe Iacob Negruzzi. Căci se întîmplase ca între 1866 și 1868 Creangă să se fi ținut zgomotos de oarecare „politice” ieșene. Era de pe atunci o gură plină de proverbe, de pilde, de anecdote și întreruperi de mare haz. Căutat ca nimeni altul la întruniri publice, susținuse cu aprindere candidații barnuțieni din „Frațiunea liberă și independentă”, grupare liberaloidă de profesori locali. Încurajat de succesul pe lîngă alegători, vroise o dată să-și pună farmecul de vorbitor în slujba candidaturii proprii. Bineînțeles, nu reușise (fiindcă umorul, ca și frumusețea femeilor, e totdeauna asociat de lumea comună cu oarecare neseriozitate. Experiența umorului în politică o vor reface cu aceeași ingenuitate dezamăgită la timpul lor, Calistrat Hogaș în Piatra-Neamț și I. L. Caragiale în București). Într-o astfel de situație electorală, Negruzzi, care solicita votul cuiva, se văzuse pe neașteptate luat cam repede și chiar înfruntat de diaconul „fracționist” ; îi răspunsese abia stăpînit că-l va ține minte, cînd nevoi viitoare îl vor aduce la el. Și Creangă, nebănuind că acel viitor avea să vină în adevăr, îi contestase pe loc eventualitatea, cu o nepăsare tot atît de îndrăzneată. Rămînînd numai la puterea raționamentului, întrebarea cu valoare de dovadă este, după scena de mai sus, aceasta : care alt „junimist” de autoritate, decît Maiorescu, ar fi putut obține de la Negruzzi admiterea lui Creangă nu numai în cerc, dar și în casa proprie, unde de la un timp aveau să se țină ședințele ? Fără să se știe cînd, decît aproximativ, putem reține așadar că Maiorescu, care îl prețuia și făcea la lași politica de a-și alătura pe membrii mai de seamă ai dascălîmii, îl introdusese aci. Rolul lui Eminescu avea să fie cu totul altul. Este probabil ca însuși Creangă, aspirînd la o viață urbană, la intelectualitate și cultură, cum am văzut, să fi pus singur ochii pe distinsa societate. Maiorescu îi va fi împlinit astfel o dorință nemărturisită clar nici sieși. Dar odată ajuns între oamenii aceștia cu adevărat orășeni, „boieri”, intelectuali autentici și spirite foarte cultivate, inteligentul diacon înțelege că alta e conduita care i-ar da o prezență între ei. Pojghița de orășenire și bruma de carte, dacă ar fi rămas la ele, l-ar fi ținut ca pe o „caracudă” pe marginea grupării. Și, cum toată psihologia lui îl scotea oricînd și oriunde în frunte, el își reactualizează în vorbă, în gest și atitudine, fondul sufletesc humuleștean. Vorbește colorat, debitează snoave, pilde, zicale, povestește năzdrăvănii și le punctează țărănește cu un umor plin de voioșie, fiind cu totul, pentru subțirii „junimiști”, o irupție folclorică neistovită. În această situație îl găsește Eminescu, întors de la Berlin. Marele poet, observînd de pe

acum superficialitatea și înstrăinarea „păturii conducătoare” din țară. e pe cale să-și constituie un ideal social regresiv. nealterat de formele civilizației moderne. Și Creangă, redevenit humuleștean, i se pare chiar întruparea acestei concepții poetice asupra poporului român. E originea cea mai adevărată a celebrei lor prietenii. Dar un factor nou intervine din afara voinții de originalitate a lui Creangă și noul factor îl scutură de orice rămășiță a înfățișării orașenești. După 1873. când citește *Soacra cu trei nurori* și apoi i se publică în *Convorbiri literare*. el începe să-și scrie *Amintirile din copilărie*. Le scrie. se înțelege. cum îi vin din substratul primei sale experiențe de viață. pe care „junimiștii”, și îndeosebi Eminescu, o gustau și din conduita lui, acum, direct țărănească. Materia amintirilor era tocmai ceea ce i se depozitase în conștiință din prima perioadă biografică. *Amintirile*... însă nu sînt numai o copie a acelei vieți. Fiind în primul rînd o creație artistică. ele proiectează ruralitatea materiei în imagine literară, reală și fictivă în același timp. Tipul uman al *Amintirilor*... cu felul lui de a concepe fundamental și de a exprima memorabil. fără înșelări de sine și fără artificiu. apare din prelungirea realității în ficțiune. Cine se informează mai ales din operă. fie aceasta chiar autobiografică. spre a compune prin parafrizarea ei biografia autorului. greșește de aceea de nenumărate ori. Opera. pe care o face Creangă, face la rîndul ei pe Creangă. El devine pe măsură ce își scrie *Amintirile*... și *Poveștile* un moș Bodrîngă, un Popa Duhu, un Moș Nichifor Coțcariul. un Dănilă Prepeleac etc. . . . adică personaj-sumă al lumii lui. Vorbește. se îmbracă și trăiește ca ei. Așa îl însoțește pe Eminescu pretutindeni. prin cîrciumile mărginașe ca și la „Junimea”. țăran străvechi. nesofisticat de civilizație. pitoresc. elementar. aparent sărac. deși cu buni bani de la manualele didactice, parte de puși. parte numerar în „bojdeucă”. În mare măsură Creangă ajunge astfel să-și joace personajul, „țărănia” lui fiind, sub influența operei. efect de antistilizare. adică de stilizare totuși. dar antiurbană. E ultima înfățișare a biografiei lui și ea acoperă cam tot cincisprezece ani cît celelalte două anterioare, prima (humuleșteană) durînd pînă spre 1859. următoarea (orașenească) pînă spre 1875. iar ultima (literară) pînă la 1889. Aceasta din urmă. sub formă de creație artistică, îl întoarce la fondul de primitivitate, care adăstase sedimentat în conștiință. ca să-i procure acum materia operei. Iar omul fizic ia el însuși înfățișare de primitiv. Fostul diacon subțiratic, sprinten și dichisit ca îmbrăcăminte. cu barbă mică. rară și plăvie. se face de nerecunoscut. Nuanța de păr și barbă i se stinge. omul se îngrașă și se îngroașă la trunchi ca și la obraji, iar țoalele de pe el, din lînă de noaten. filfîie în mare negrijă pe de lături. aparent largi, dar abia mai încăpîndu-l. La puțin peste patruzeci de ani. vîrstă după ce cumpăraseră pe numele unei Tinca Vartic. femeie fără cununie. adăpostul din Țicău. pe valea Cercului. Creangă putea fi găsit vara pe prispa căsuței. răsturnat într-un pătuiac. de pe care se scula greoi, în cămașă deschisă la piept. în pantaloni și papuci, cu abdomenul revărsat peste cingătoare. Drumurile zilnice din Țicău și pînă tocmai la școala din Păcurari îl oboseau peste măsură. Și oboseala nu era numai a corpolenței. Dacă *Amintirile*... și *Poveștile* îl readuseseră la lumea copilăriei mai întîi ca material literar. o împrejurare ereditară îl întoarce însă cu adevărat la Humulești. lîngă amintirea mai ales a Smarandei. Mamă-sa murise de peste cincisprezece ani, cînd cumpăra el „bojdeuca”. Se sfîrșise. probabil. extenuată de leșinurile agitate, în care tot cădea de cîțiva ani. Șubrezenia ei nervoasă începe și el s-o simtă. Amețeli îngrijorătoare și chiar prăbușiri de-a-npicioarele oriunde. acasă, la școală. în oraș îi impun din 1880 concedii legale din ce în ce mai lungi.





Ion Creangă. Portret la 43 de ani.

o lună, două, trei, șase, în timpul cărora se lasă afumat cu buruieni și băgat în fere-dee empirice. Speriat și mai subțiratic fiind, ar fi admis să fie trecut și prin toarte de căldări, îndeosebi după ce vede că nici apele Slănicului nu sînt mai tămăduitoare. „Boala copiilor” era la el, ca și la mamă-sa, boală de adult. Nevrînd să slăbească, cum îl sfătuisese cîte un medic, mănîncă năpraznic și se adapă cu donița. Totuși obrazul încă plin și rumen i se îmbîcsește. Chiar firea, știută, mereu voioasă, i se schimbă, sărind între extreme, de la exuberanță la depresiuni și invers. Umorul îi rămîne însă neatins. Cînd un atac face să se creadă că a murit și unele ziare bucu-reștene dau știrea, însoțind-o cu elogii de circumstanță, povestitorul, revenit în fire și citindu-le, spune : „Dacă atîta era să-mi fie toată jelania după moarte, îmi pare bine că n-am murit încă, — și deie Dumnezeu să mor cînd s-or găsi oameni cărora să le pese ceva mai puțin de unul ca mine ! ” Numai cu scrisul merge din ce în ce mai greu. În 1887, Maiorescu va spune într-o scrisoare către *România Jună* de la Viena, care numise între timp pe povestitor printre membrii ei de onoare : „Poate ar mai scrie și I. Creangă (institutor la Iași) ceva, dar este bolnav. (A devenit epileptic : nu prea avem noroc cu oamenii noștri de talent)”. Și în adevăr, după ce concediile de la școală i se aprobă acum pe cîte un an, la 31 decembrie 1889, abia șase luni de la moartea în ospiciu a lui Eminescu, moare și Ion Creangă, doborît de ultimul acces în tutungeria fratelui Zahei.

În 1937 s-a comemorat greșit o sută de ani de la nașterea lui Ion Creangă. Mi-trica din 1839, cu adevărata dată de naștere, nu fusese încă dată la iveală. Se greșea însă nu numai centenarul, ci însuși felul celebrării. În total comemorarea a avut o înfățișare aproape identică ; dacă ar fi lipsit semnăturile, mai nu s-ar fi bănuț divertis-tatea publiciștilor. La convingerea generală despre geniul românesc al povesti-torului, despre care se părea de prisos a mai vorbi altfel decît asertoric și numai ca punct de plecare, se adăuga modul în special biografic de a-l sărbători. Amănuntul de corespondență, de carieră și de viață, în genere, era mînuț ca izvor de ușoară plăcere cărturărească. Ni s-a evocat din toate părțile humuleșteanul, cu vatra satului natal și întreg ținutul dimprejur ; — școlarul cu începuturi de isonar și isprava dia-coniei la Socola și a dascăliei la Trei Erarhi ; diaconul trepăduitor între bisericile Patruzeci de Mucenici, Sfîntul Pantelimon, Bărboiu, Galata și Golia pînă la răspopi-rea în scurt timp ; — instructor — autor de bune manuale didactice, cerute în zeci de mii de exemplare, destituit totuși la fel de repede ; — debitantul de tutun etc. etc. . . Se înțelege că băiețașul spelb de pe malurile Ozanei, pînă să devină făp-tura puhavă și mai ales guralivă a lașilor, s-a risipit într-o biografie, a cărei podoabă fiind pitorescul, interesează și în sine. Ca tip antisocial, provenit în aceeași măsură din schimbarea mediului natural, cît și din libertatea înăscută a spiritului, Creangă s-a realizat fără îndoială cu un farmec particular, de pe urma căruia cine avea să fie mai vătămăat era el însuși și nu societatea. Care este măsura sincerității acestui inconformism, de unde începe conștiința aceluși fel în răspăr de a fi și cînd apare simțul paradei de sine ca tip antisocial, iată întrebări la care existența lui răspunde cu cele mai cuceritoare și pitorești amănunte.

Nu e dar prea de neînțeles că cercetătorii ocazionali au stăruț cu deosebire în biografia scriitorului ; cu atît mai mult cu cît critica noastră literară se află azi într-o fază de istoricizare și cu cît, pe de altă parte, acordul unanim asupra înzestrării geniale a „boțului cu ochi” din Humulești a făcut inutilă orice exami-nare estetică mai susținută. Dealtfel, despre acest acord, nimeni nu poate spune cine anume l-a creat ; el s-a declarat în conștiința tuturor ascultătorilor sau citi-torilor, singur și dintr-o dată, de la „junimiștii” căroră Creangă le citește pentru întîia oară ceva în 1875 și pînă la cumpărătorii necunoscuți ai *Convorbirilor lite-rare* din acea vreme. La impunerea lui, critica scrisă n-a luat parte. Pretutindeni pînă unde ajungeau, la „Junimea” ca și la școlarii scriitorului, căroră le povestea cîteodată ce avea să scrie mai tîrziu, *Poveștile* dintîi stîrneau mare admirație, ca și — mai tîrziu — tot ceea ce va compune. Afară de semidoctul, amestec vulgar de pretenție și neagră invidie, Gh. Ienăchescu, coleg al povestitorului și coautor de abecedare, care va indica pe femeia de casă a lui Creangă, pe Tinca Vartic, drept adevăratul autor, neuitînd să se indice printre alții și pe sine, nimeni n-a manifestat vreo îndoială cu privire la excepționala apariție literară. Consensul, de la început, între oamenii de litere, a fost general. Iar nevoia studiului estetic, a unei încercări de a i se prezenta organizat însușirile operei, nu s-a simțit mai deloc. Așa că biografismul caracterizează nu numai comemorarea falsului centenar din 1937, dar contribuția criticii de totdeauna, aproape în întregime. În această privință, biografia respectivă este îndeajuns de lămuritoare : de la amintirile contemporanului Grigore I. Alexandrescu și pînă la Lucian Predescu de azi, fișa biobibliografică domnește. Abia dacă, din cînd în cînd, printre frazele care susțin vreo nouă știre despre viața povesti-torului, se ivește și cîte o privire, retrasă număidecît și aceea, asupra operei. Noi nu cunoaștem, în afară de ceea ce au scris un Gruber (neinteresant), un Ibrăileanu (deși

de formație sociologică, acesta) și N. Iorga, nici o cercetare estetică a operei lui Creangă din perioada estetică a criticii noastre. Cum s-a făcut că mai mult de viața lui decât de operă s-au simțit atrași cercetătorii, credem că s-a putut vedea din cele de mai sus : acordul unanim asupra valorii literare și pitorescul biografic au creat această stare specială. Așa că istoricizarea cercetărilor literare, fază atunci oarecum nouă a criticii noastre, a continuat, în ce privește pe Creangă, o adevărată tradiție de istoriografism. Pentru aceasta însă carența estetică semnalată nu este mai puțin carență ; ne lipsește încă studiul românesc serios asupra unei opere capitale. Iar dacă în fapt situația se legitimează, cum se văzu, ea rămîne teoretic cu totul de neînțeles.

Căci o biografie, cît de pitorească să fie ea, prezentată numai ca atare, fără a fi coordonată unei anumite opere, interesează cel mult anecdotic. Stăruința devine viciu sau, mai rar, operă de artă. Dealtfel, legenda tuturor oamenilor pitorești este fărâmicioasă, dacă arta nu vine s-o fixeze. Pe alt plan social, moral și estetic decât Creangă, așa au fost mulți, cum era acel Vacher, celebru odată în cercurile dadaiste ale Parisului, sau „père Bretagne”, pitorescul bătrîn din Douai al lui Rimbaud, cum era „prințul” artei noi românești de pînă în 1916, vestitul Bogdan-Pitești, ca și regele cafenelelor bucureștene, pînă mai de curînd, Aurică Brațu. Cine dintre criticii literari s-a dedicat sau s-ar dedica studiului vieții lor, care abia mai pîlpîie în cîțiva contemporani ? Un Creangă fără opera, ce i se cunoaște, pe cine ar mai fi interesat ? Firește pe contemporani, dar apoi — mai pe nimeni.

Cu toate acestea, atît a întîrziat critica noastră, față de povestitor, în cercetarea indistinctă a vieții, că un străin, Jean Boutière (*La Vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930), a făcut singura încercare serioasă de a-i prezenta opera comparatist și estetic. Studiul lui Boutière e un exemplu deplin de lucru științific onest, strîns, fecund și cuprinzător, deși în numai 254 pagini de teză. Este drept că și la noi, în ultimul timp, s-au adăugat unui G. Ibrăileanu și lui N. Iorga, pe care i-am amintit mai înainte ca singurii privitori ai operei, încă vreo cîțiva critici. Dar aceștia au formulat astfel de observații etico-estetice, că povestitorul, fiind în situația să le audă, ar izbucni într-unul din acele rîsete voinicești și contagioase, cu capul pe spate, cum rîdea el la *Junimea* de propriile-i anecdote. Ideea care circulă azi mai mult, în legătură cu opera, este o încercare de a influența opinia curentă despre „scriitorul popular” în sensul primirii lui ca „scriitor cult”. Rareori se poate vedea un caz de caricare a ideilor, de umflare pînă la enorm a unor impresii inițiale de bun simț.

Procesul ideii celei noi este următorul. S-a arătat că scrierile lui Creangă nu sînt gustate de popor, ci de intelectuali (ceea ce este adevărat, fără să rezulte din aceasta nimic altceva) ; și s-a mai spus că ele denotă nu știu ce cărturărisim, erudiție etc. (ceea ce e de-a dreptul contestabil). Sau — mai pe larg, G. Ibrăileanu afirmase în treacăt că opera povestitorului nostru găsește aprecierea cuvenită numai printre intelectuali (*Note și impresii*, 1920). Publicistul C. Graur, într-un articol *Geneza poeziei „Noi vrem pămînt”* (*Adev. lit. și art.*, 1924) vorbind de o serbare școlară în asistența lui Spiru Haret, cînd versurile lui Coșbuc au stîrnit mare entuziasm, nota lăturalnic : „S-au cetit bucăți din Creangă și ele n-au impresionat deloc pe săteni (faptul merită să fie luat în seamă)”. În aceeași revistă (1937), M. Sadoveanu își încunoștințează cititorii că experimentînd cîndva, ca pentru sine, receptivitatea țărănească față de opera lui Creangă, rezultatul l-a încredințat că povestitorul fiind prea artist, nu e pe gustul poporului, ci pe al intelectualilor. Aceste consta-

tări au început să circule, le găsim formulate identic, sau mai apropiat, la diverși critici cu ocazia falsului centenar din 1937. De altă parte, studiul lui Boutière subliniase rabelaisianismul unor fragmente narative, cum este silința colectivă de la „școala domnească” din *Amintiri* și vorbăria unui Gerilă sau Păsări-Lăți-Lungilă din *Harap-Alb*, trăsătură recunoscută de același alături de jovialitate și în conformația lui Creangă.

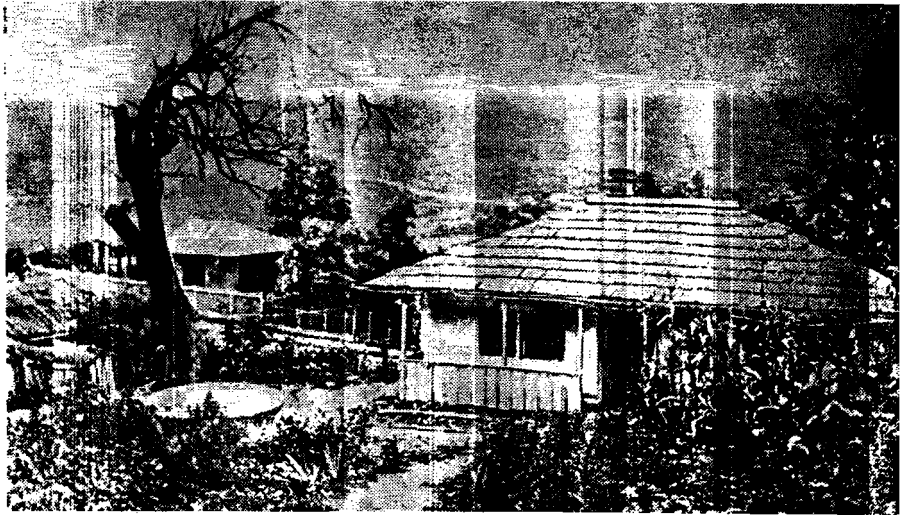
Totalul observațiilor de mai sus („scriitor negustat de popor”, „artist subtil”, „tip locvace” și „rabelaisian”), la care va fi ajuns singur, a interesat îndeosebi pe G. Călinescu, care l-a retopit, exprimându-l la un loc (*Viața lui Ion Creangă*, 1938). „Poveștile așa cum sînt, scrie Călinescu, nu pot să placă țăranilor. . . Este, în poveștile lui Creangă, atîta jovialitate, atîț humor al contrastelor, încît compunerile sînt menite să nu fie gustate cum trebuie decît de intelectuali. Și, de fapt, oricît de paradoxal s-ar părea la întîia vedere, Creangă este un autor cărturăresc ca Rabelais. El are plăcerea cuvintelor și a zicerilor și mai ales acea voluptate de a le experimenta punîndu-le în gura altora. În cîmpul lui mărginit, Creangă este un erudit, un estet al filologiei”. Apoi povestitorul nostru, prins în hora asociațiilor livrești, cu ceva ușurință din partea criticului, devine de un „rafinament erudit”, „mare erudit în materie de știință și literatură orală”, autor de „opere cărturărești” și chiar „arhivar de tradiții. . . , în înțelesul rabelaisian” sau „umanist al științei sătești”. Cîteodată, vocabularul critic alunecă pe deasupra realităților artei. Mișcările lui ușoare pot crea paradoxul ca Eminescu, spirit adînc cultivat și cărturarul vremii lui, să ne apară ca om al instinctelor, făptură elementară (v. G. Călinescu, *Viața și opera lui Mihai Eminescu*), iar Creangă, cel care fusese surprins scărpinîndu-și cu o lopățică spetele, sub care huzurea numai geniu popular, să ia înfățișarea „autorilor cărturărești ca Rabelais și în linia lui ca Sterne și Anatole France”. E de presupus că asemenea formule critice nici n-au fost făcute spre a fi luate întocmai și încă dezvoltate, așa cum s-a și întîmplat.

Dacă însă ele par a se potrivi mai bine lui Odobescu, acesta într-adevăr erudit în știința folclorică, e semn că pentru Creangă sînt improprii. „Știință” folclorică la Nic-a lui Ștefan a Petrei Ciubotariul ca la Odobescu sau un altul, care și-o însușeau din afară? Cînd mamă-sa Smaranda înfigea toporul în pămînt ca să gonească duhurile necurate ale furtunii, cînd solomonea cu cleștele vreun tăciune Țiuitor pe vatră, ca „să se mai potolească dușmanii” sau cînd îi descînta cu funingine de deochi, — fapte de cunoaștere intelectuală să fi avut băiețandrul ei de atunci? Fără a-și face asemenea întrebări, critici mai recentți, seduși de puterea metaforelor critice ale lui Călinescu, pe care le iau în sens propriu, ajung chiar să declare pe Creangă drept scriitor „renascentist” (v. pg. alăt.).

Dar mai întîi despre forma expresiei glumețe, Zoe Dumitrescu-Bușulenga scrie: „N-ar fi exclus ca acest procedeu să fi fost însușit și folosit de Creangă după lectura povestirii lui C. Negruzzi *Toderică*, atîț de asemănătoare cu *Ivan Turbincă* și în care epitetul *bunișoară* este atribuit Morții. S-ar putea ca tot din aceeași sorginte să fi venit și asocierea determinantului *cinstit* cu cele mai nepotrivite lucruri, ca de pildă *holera* sau *crîsma*. Atributul acesta conferitor de responsabilitate face din holeră o persoană venerabilă și din cîrciumă un locaș întrutotul onorabil. La fel de comică e alăturarea o *drăguță de raclă*. De aci pînă la a acorda crîșmei chiar un caracter aproape sacru prin epitetul *binecuvîntată* sau a reuni epitetul de *leneș* cu *slăvit* și *poștele și lucrul sfînt* nu e decît un pas. . .” (*Ion Creangă*,

1965). Coincidența arătată dintre Creangă și Negruzzi nu e nici pe departe raport de la autor la autor ; e numai raportul de la doi scriitori de aceeași limbă la izvorul comun, care în ocurență este graiul popular. Cu atât mai legitimă devine precizarea și repetarea izvorului autentic, cu cât referința se face la autori străini și încă în termeni oarecum neclari.

De la lorga asocierea, sub unele aspecte, a lui Creangă cu Rabelais se face mereu, nu fără îndreptățire. Și o face de asemenea, însă după Călinescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga (*Ion Creangă*, 1965), destul de stăruitor, în forma că scriitorul român „amintește” de scriitorul francez. Cuvântul cel mai nimerit ar fi fost, poate, „seamnă”, „aduce” sau „se înrudește”, fiindcă „a aminti” s-a întrebuințat prea mult cu sens de „derivă” sau „provine”. Și chiar pentru cei care înlătură sigur din „a aminti” ideea adăugată de derivație sau proveniență, orice paralelisme de expresie sau atitudine cu scriitori străini sînt neinteresante, dacă nu și indicatoare de erori genetice, cînd se fac fără a se spune că e vorba de scriitori care, ca Rabelais și Creangă, se alimentează deopotrivă din geniul popular. Că în *Ivan Turbincă* se află comparația „ca tăunul cu paiul în c...” și în Rabelais, vorbind de un măgar, „că are în c... vreo streche ori o muscă ce-l pișcă”, paralela, în măsura în care e una, nu spune nimic, dacă nu e raportată numaidecît la geniul popular comun ambilor scriitori. Căci există un tezaur popular multinațional, un fel de rădăcină spirituală a tuturor popoarelor care, dincolo de particularități etnologice, e identică cu sine pe orice punct al planetei, cum tot atât de reală e identitatea psihologiei infantile pe orice meridian, ca rădăcină a psihologiei plurinațional adulte. Acest fond comun face posibile toate paralelismele dintre autori ca Rabelais și Creangă ; iar faptul nu strică să fie mereu menționat, ca să nu se poată înțelege altceva. E de asemeni cel puțin nesemnificativ ca, privind lucrurile din perspectivă exclusiv livrescă, să se observe că „bun la inimă și milostiv”, cum cere Dumnezeu în *Ivan Turbincă* să fie omul, „seamnă... cu faimoasa definiție de către Goethe a idealului neo-clasic omenesc... *Edel sei der Mensch/Hilfreich und gut* („Nobil să fie omul, săritor și bun”) ; că o frază din Creangă, cum e aceasta : „Dar cînd să aștească deodată se aud... mulțime de glasuri, unele miorlăiau ca mița, altele covițeau ca porcul, unele orăcăiau ca broasca, altele mormăiau ca ursul” se asociază cu pictura flamandului H. Bosch, „amintind unele imagini din *Tentațiile Sfîntului Anton*” ; că încă, și în sfîrșit, „stilul satiric al lui Creangă, ca și acela al lui Rabelais, Fischart, Sterne, alcătuit din toate procedeele caracteristice, se întregește și prin comicul fonetic...” Ce valoare critică pot avea asemenea referințe livrești ? Aceasta, pentru Goethe. Cît privește pe Bosch (adesea și Breughel), asocierea e pură eroare. Creangă are o ureche subumană, ureche deci superioară, de sălbăticiune, care se orientează în viață după modificările mediului sonor. Literatura lui este de aceea dezvoltarea onomatopiei pînă la forma muzicală a poveștii. Oamenii lui nu au un chip individual, ci social (și întru aceasta e de comparat cu Caragiale) și lumea în care el se mișcă n-are culoare, compunerile fiindu-i mai degrabă componente. Absența de fizionomie, de pitoresc, de culoare și descripție îi specifică opera, plină în schimb de acusticitate și fantezie componistă. Nu e nimic nou în a spune că povestitorul ducea la lași intuiții puternice de ordin folcloric, dar adevărul asupra lui nu e altul. Cu paginile de „dosar”, cu „erudiția”, cu scriitorii și pictorii pomeniți, n-are nici o legătură conștiința humuleșteanului, de pe care curgea folclorul, ca apa de pe o mare vidră, urcîndu-se pe mal.



Bojdeuca lui Ion Creangă din Iași.

„Arhive de tradiții” sînt toți țărani noștri, dacă vrem ; sînt chiar doctori în zisa știință orală. De aceea în bună parte, credem noi, Creangă nu e gustat de ei. Țăranii vorbesc colorat pentru intelectualul de oraș. Proverbul, pilda și în general expresiunile tipice lor le rezolvă dificultăți de exprimare individuală și, deși foarte plastice, între ei și-au pierdut de mult relieful. Cu „vorba ceea” sau „aia...”, cu „vorba ăluia...” ei economisesc orice sforțare prezentă, ușurîndu-se că au la îndemînă un clișeu verbal. Poate părea curios, dar numai pentru această nevoie practică, iar nu ilustrativă, se folosesc ei de... pitorescul vorbirii. Creangă nu le aduce decît ceea ce știu și ei, ori de unde ar fi. Iar arta, pe care un geniu o creează în prelungirea felului lor de sensibilitate, călăuzit de instinctul său sigur, n-o pot pricepe de la un anumit nivel în sus.

Cu totul altfel se privea lucrul înșă din cercul „Junimea”. Orașenii subțiri de acolo găseau gust tare atît folclorului adus, cît și artei realizate ; momentul istoric și pregătirea lor specială îi ajutau să cuprindă complexul de noutate. În situația țăranului care nu face mare haz de cuprinsul țărănesc al operei lui Creangă, putem ajunge fiecare, după numeroase lecturi. Cît sîntem mai aproape de epoca junimistă, cînd de abia începe publicarea propriu-zisă a poveștilor noastre populare cu un Fundescu, Ispirescu, N. D. Popescu și alții, cît adică nu cunoaștem bine pitorescul ce ni se comunică, entuziasmul nu cunoaște margini. Cînd înșă ne-am obișnuit, prin lectură repetată, cu mecanica proverbului, cu topica frazei țărănești, cu totalul de datini și obiceiuri, în sfîrșit, cu felul lor de viață oarecum pietrificată, atenția ni se mută în altă parte. Fiind vorba de Creangă, îi părăsim „arhiva” ; zisa erudiție nu se mai reține, rămînînd totuși fixați asupra operei, care nu se istovește. Istoriceste dar, noi sîntem azi mai liberi să privim scrierile lui, valoarea lor estetică denudîndu-ni-se în totul. Căci folcloristul, ce vom fi fost fiecare la cîteva lecturi, s-a dat la o parte din fața omului de litere, care privește încă. De mult nu mai e nou spectacolul erudiției sătești, dar inteligența artistică a acestui țăran conceput de sine și literar ca îndărătnic, care pentru aceasta înțelesese să-și rostuiască în Țicăul Iașilor un mic univers humuleștean și care totuși despre artă învățase din școli cît văru-său Ion Mogorogea, se vede acum că e unicul spectacol mereu nou. O anu-

mită compunere au *Poveștile* și alta *Amintirile*. Ce învățătură i-a dat știința de a organiza strâns și definitiv, în adevărate frumuseți sferice, narațiunile poporului? De unde îi vine simțul cu care le scutură de prolixități și le scapă de schematism?

Versiunile orale, ca toate basmele cît am auzit cu toții, conțin o ficțiune liberă de orice constrîngere a vieții: eroii, în afară de cei cu locuințe fabuloase, n-au masă, n-au stare socială și — lipsind limba — nici identitate națională. În aceasta, nu e nici o deosebire între producerile poporului nostru și temele culese de un Perrault, Andersen și frații Grimm. Totul se mișcă în pură ficțiune: vieți aeriene, a căror singură particularitate este numele și care trăiesc în cea mai desăvîrșită indetermnație — cîndva, undeva și în ce fel nu se spune, tărîmul nostru fiind vag ca și „celălalt”; ele au rotirea suspendată a viselor. Ele par a reproduce nediferențierea fizică și morală, tipul neutru și universal, pînă la o anumită vîrstă, al copiilor, cărora le sînt menite. Acest public oarecum abstract întrerupe foarte rareori și cîteodată de loc, cu întrebări realiste, curgerea basmului.

Cum observă Boutière, la Creangă, ceea ce încîntă îndeosebi este „colorarea locală”; eroii cred în superstițiile noastre, viața li se desfășoară în deprinderi etnice, în obiceiuri țărănești și chiar în oarecare familiaritate cu istoria națională. Mereu ni se relevă, nu cărturărisme sătești, ci grupuri de intuiții, prin care basmul se etnicizează, iar ficțiunea capătă consistență. Pe Boutière, ca străin, cu alte cuvinte ca om de litere care mai are încă surpriza folclorică, îl interesează „coloarea locală”. Pe compatrioții povestitorului însă, liberați prin lectură repetată sau cunoaștere directă de noutatea folclorului, îi pornește la admirație numai inteligența artistică, fără de care basmele rămîneau tot scheme universale.

Căci Creangă, știind să scrie pentru oameni în vîrstă, diferențiați ca tip colectiv și individual, a folosit conturul social-țărănesc, etnic și național, ca să dea versiunea adultă a basmului sau povestei. Aceasta e o mișcare a propriului său instinct creator, care totodată l-a condus să lucreze în cumul de date materiale, în concretul din care naște aerul de unicitate al artei. Înțelegerea mentalității noului public de basme, căruia i se adresa el și care în chip firesc s-ar fi interesat de masa și traiul unui Stan Pățitul, precum și pre-știința materialității artei sînt părți din înzestrarea lui naturală de povestitor. Spectacolul inteligenței artistice sfîrșește în organizarea faptelor din *Povești*, după un plan, iar a celor din *Amintiri* — după altul. De fiecare dată conștiința de natura și genul scrierilor sale se manifestă cu limpezime. Moș Nichifor Coțcariul primește conformația nuvelistică. *Ivan Turbincă* pe aceea de povestire, iar *Amintiri*... una din film memorial. Față de sfericitatea poveștilor și singurei nuvele, *Amintiri din copilărie* izvorăsc în așa fel că mai totdeauna sentimentul lecturii se pierde în acela de libertate orală. Aceasta face evidentă mecanica însăși a memoriei, pe care, o dată observată, n-o mai acoperă nici prezența frazei scrise, cu oricîte intenții literare.

Astfel, cînd să se mute cu învățătura de la Fălticeni la Socola, părerea de rău:

„... lașii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de Neamț, ca Fălticeni; de unde toamna tîrziu și mai ales prin cîșlegile de iarnă, fiind nopțile mari, mă puteam repezi din cînd în cînd, pîșlind-o așa cam după toacă și tot înainte, vara pe lună cu tovarășii mei, la clăci în Humulești, pe unde știam noi, ținînd tot o fugă ca telegarii, și după ce jucam cît jucam, furam cîte-un sărutat de la cele copile sprintăre, și pînă-n ziuă, fiind ieșiți din sat... cam pe la prînzul cel mare ne aflam iar la Fălticeni; trecînd desculți prin vad, în dreptul Băei. Moldova înghe-

țată pe la margini, și la dus și la întors, de ne degera măduva-n oase de frig !” Fraza citată, într-un fel, este tipică, după cum vom vedea, pentru opera întregă ; deși atât de lungă, ea s-ar putea dispensa de punctuație, deoarece o punctează îndesulător oralitatea variată a părților. Ceea ce abate hotărîrea de a spune numai că n-ar fi mai putut merge la Humulești și impune frazei oculuri neintenționate, este desfășurarea de la sine a gândului, care devine cu totul limpede mai departe. Căci pînă să ajungă la matca narativă, i se prezintă ca fapt artistic, fără puțință de a reprima nimic, un întreg complex de îndărătnicie țărănească : Ozana, Cetatea Neamțului, ai casei, băieții satului, șezătorile, clăcile, Mihai scripcarul, un cîntec țărănesc sau vorba cîte unei babe, care toate împreună formează un fel de structură memorială de moment. Mișcarea amintirilor este de surprare ; e însăși mecnica „memoriei involuntare”, pe care de la Proust o caută cu voință aproape toți romancierii autobiografici. Numai că la Creangă faptul nu se întovărășește de conștiința valorii lui. Atît de numeroase cresc aceste structuri lăturalnice față de voința exclusiv povestitoare, încît ele creează *Amintirilor din copilărie* compunerea proprie : un fel de ciorchine care însumează doar exterior mulțimea ciorchinilor mai mici ce-l compun.

Susținută dar cu o superioară înzestrare de artist, creația întregă a scriitorului va prelungi, rafinînd, sensul fabulos popular. De la cuvinte pînă la viziunea însăși, se face simțită tendința de enorm. Examinîndu-i cu atenție puțină vocabularul mai întîi, observăm așezarea lui în cîteva straturi lexicale. Cuvintele cele mai frecvente și mai de sus circulă în toată țara, la oraș ca și la sat ; unele umblă în toată țara, dar numai la sate ; sub acestea, vine rîndul celor care sînt întrebuițate doar cu anumit înțeles ; urmează cele cunoscute numai în Moldova ; altele, cele mai de jos, sînt vorbe strict nemțene, humuleștene sau crengisme. Exemplele următoare ilustrează fiecare cîte o serie în aceeași ordine : *lăutar*, *pîrdalnic* (= *prăpădit*, *biet*), *a mîntui* (= *a termina*, în Muntenia, și = *a omorî*), *dohot* (= *boia neagră unsuroasă pentru cizme, de unde și a răbui și răbuială*). Din ultima serie, de lîngă pămînt, fac parte toate cuvintele din Creangă, pe care nu le găsim în nici un dicționar, cum este *tînt* — probabil o vorbă aspră locală, deosebită de *tont* („... îndeamnă păcatul pe bădița Vasile *tîntul*, că mai bine nu i-oi zice, să puie pe unul Nic-a lui Costache să mă procitească”. *Amintiri*... ). Cuvîntul, ca și seria lui, poate fi însă și al povestitorului personal ; noi am cunoscut oameni din popor, care, sub presiunea unei stări sufletești, născoceau cîte o vorbă neînțeleasă de nimeni. Dar prin „crengisme” e nimerit să se înțeleagă mai ales acele cuvinte pe care le folosește numai Creangă după o știință proprie. Dintre acestea sînt unele cu semnificație complexă, altele cu sensuri laterale și cele mai multe cu o viață de relație sau vecinătate. Cu semnificație complexă este *a nemernici*, în care înțelesul etimologic slavon de *strein*, *rătăcitor*, se împletește cu cel uzual de *netrebnic* sau *om de nimic*. („Și din capul locului” refăcut definitiv — v. ed. Kirileanu : „Și ca băiet străin ce se găsea, *nemernicind* el de colo pînă colo pe la ușile oamenilor...”. *Povestea lui Stan Pățitul* ; cu sens lateral este *moare*, adică *zeamă*, luat încă ca fire hotărîtă de lîngă înțelesul metaforic de *fire acră* (“— Degeaba te mai sclifosești, loane, răspunse mama cu nepăsare ; la mine nu se trec acestea... Pare-mi-se că știi tu *moarea mea*...” : *Amintiri*... ) ; iar cu o viață de relație, de vecinătate sau împrumut este *a meni*, care obișnuit însemnează a *prezice*, a *destina*, dar întrebuițat de povestitor în loc de a *blestema* (după ce spune, dimpreună cu alții, despre popa Oșlobanu, „vede-l-am dus pe năsălie la biserica Sfîntului Dumitru”, urmează : „Și pînă-l mai menim noi pe popă,



11418

SCRIERILE

LOT

IOAN CREANGĂ

VOLUME II

DIVERSE

MDCCLXIII

Pagină de titlu.

pînă-l mai boscorodim, pînă una alta, amurgește bine". *Amintiri...*). Din aceste trei categorii lexicale, de la temelia vocabularului lui Creangă, fac parte crengismele, adică acele cuvinte care — fie că aparțin în propriu scriitorului, fie că sînt ale lui numai prin circulația literară ce au primit de la el — surprind pe cititor, ele sînt ca mingile pline de apă care, comprimate, apa din ele, în loc să țîșnească pe unde se așteaptă, țîșnesc din altă parte sau din mai multe părți deodată.

Cu sentimentul că sîntem în apropierea izvo-  
rului însuși, ni se dovedește astfel ceea ce numim simțul limbii. Dar surprizele de vocabular nu s-au istovit încă. Între altele, menționăm acele cuvinte care, — fiind ale limbii noastre și nu creațiuni ale scriitorului —, sfîrșesc într-o tumescență fonetică. Scriitorul are numai predilecția lor, ceea ce nu e lipsit de semnificație estetică. Vorne compuse cu cîteva sufixe umflate, ca — *ălău*, — *oi și ilă*, foarte numeroase, indică nu știu ce duh care, dinăuntru fiecareia, le aruncă spre enorm : *prostălău*, *torcălău*, *Tălpoi* (personificînd Talpa ladului), *pupoi*, *Gerilă*, *Ochilă*. Indicația de fabulos răsare astfel, mai întîi, din desinența cuvintelor. Chiar diminutive ca *trebușoară* sau *clăcușoară*, în anumite relații sintactice, evocă un mare prăpăd, cum e bătaia dascălilor și dezast-  
trul produs în casa lui Pavel Ciubotaru din Făl-

ticeni. De altfel preferința și puterea, specifice în literatura noastră lui Creangă, de a lucra în dimensiuni eroice, fie fabula populară, fie faptul cotidian, se recunoaște cu deosebire în viziunea globală a operei. În ordinea lexicală, de la diminutive cu funcție măritoare pînă la cuvîntul frust *a fojgăi* (= *a mișuna cu mare foșnet*) sau *hojmălău* (= *găligan*), iar în ordinea narativă, de la descrierea și uneori creația personajelor miraculoase pînă la cele mai mărunte amintiri de copilărie, totul se înscrie în enorm. Căci optica populară pare a fi înrudită cu optica infantilă.

În *Dănilă Prepeleac*, ca să chiuie, „... dracul se crăcește c-un picior la asfințit și cu unul la răsărit ; s-apucă zdravăn cu mîinile de torțile cerului, cască o gură cît o șură și cînd chiuie o dată, se cutremură pămîntul, văile răsună, mările clocoțesc și peștii din ele se sperie ; dracii ies afară din iaz cîta frunză și iarbă ! Și o leacă numai de nu s-a risipit bolta cerului”.

În *Povestea porcului*, se trece prin păduri:

„... în care fojgăiau balauri, aspidе veninoase, vasiliscul cel cu ochi fărnicători, vidre cîte cu două-zeci-și-patru de capete și altă mulțime nenumărată de gînganii și jigăanii înspăimîntătoare, care stăteau cu gurile căscate, numai și numai să-i înghită, despre a căror lăcomie, viclenie și răutate nu-i cu putință să povestească limba ome-nească !”

În *Harap Alb*, eroul înfîlnește, la poalele unui codru, lângă un foc, „de douăzeci și patru de stînjeni de lemne”, dar văitîndu-se de frig, pe Gerilă :

„Ș-apoi afară de aceasta omul acela era de spăriet : avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și debălăzate. Și cînd sufla cu dînsule, cea de deasupra se resfrîngea în sus peste scăfîrlia capului, iar cea de desupt în jos, de-i acoperea pîn-tecele. Și ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dînsul că așa tremura de tare... toată suflarea și făptura de prin prejur îi țineau hangul : vîntul gema ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau, vreascurile țuiiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veverițele, găvozdite unele peste altele în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni, blăstămîndu-și ceasul în care s-au născut”.

Flămînzilă, Setilă și Ochilă sînt de asemenea luați din imaginația poporului și descriși cu o forță verbală potrivită parcă anume pentru spiritul *Odiseii*. Cît privește pe Păsări-Lățî-Lungilă, care este în întregime creația lui Creangă, înfățișarea și isprăvile acestuia ne dau ideea cea mai exactă de viziunea homerică a povestitorului nostru. Deși numai citatul îndeplinește funcția critică definitivă, sîntem nevoiți a renunța la reproducerea unor fragmente convingătoare, dar prea lungi, cum e și firesc, fiind vorba de un Lățî-Lungilă. Se înțelege că făpturile acestea miraculoase existau în folclor. Conformația spiritului popular are dimensiuni eroice, care îl alătură viziunii homerice. Sînt și elemente de îndepărtată reminiscență mitologică. Lucrul se știe. Ochilă, cunoscut din basmul tuturor copiilor, *Uriașul cu un ochi în frunte*, este un alt Polifem ; vraja care îl ține pe Făt-Frumos într-un purcel (versiunea orală : *Porcul fermecat*) va fi avînd legături ascunse cu farmecele Circei ; după cum chiar în poezia noastră populară *Mihul Copilul*, armurăria Mihului pe care, după înfrîngerea lui lanuș Ungureanu, n-o poate ridica nimeni dintre tovarășii celui învins, iar el o ia numai cu degetul mic, va fi fiind ieșită din fierăria lui Hefaistos ca vestita armură a lui Achile. Simetrii pot fi nenumărate și au fost arătate de cîte un folclorist ; temele folclorului nu aparțin ca scheme nici unui popor. Și este sigur că nu spiritul popular coincide cu felul creațiunii lui Homer, ci poetul, care va fi fost și va fi organizat epopeele grecești, și-a acordat lira la vuietul popular anterior. Așa că vorbind de reminiscențe homerice, gîndind ce complicație istorică intră în această eroare a noastră, înțelegem reminiscențe tot populare.

Iar dacă nici capacitatea verbală de a-i evoca grandios și nici Păsări-Lățî-Lungilă nu e ca invenție a lui Creangă (ci ar corespunde unui Pierre-le-bon viseur, Long et Large din poveștile franceze, cum crede Boutière), rămîn *Amintirile...*, al căror material mărunț crește, cîteodată, în proiecții cu adevărat homerice. Efectul uriaș la lectură vine dintr-un raport de complexitate în care privim toată narațiunea ; în joc intră puterea cuvîntului robust, raportarea oamenilor la noi, și, în același timp, la lumea antică. Personajele din *Amintiri...* sînt toate care *gligani*, care *meliani* ; unii *coblizani*, alții *hojmălăi*. Statura le este eroică precum le sînt și isprăvile. Un Nică Oșlobanu, „cu ciubotele dintr-o vacă și cu tălpele din alta”, ia parte la un chef, unde la turnatul în pahare „săreau stropii de vin de o șchioapă în sus” ; și cînd se înapoiază acasă („furluase” și el cîte ceva, de unde chefuisse, ca și tovarășii ceilalți) „se pune cu creștetul pe pat și cu talpele în grindă așa încălțat și îmbrăcat cum era ; și ce să-ți mai vadă ochii ? Să nu spun minciuni dar peste o dimerlie de fasole i-au curs atunci din turetce”. Scena chefului, unde nu e nici o bufonerie, e văzută de un Ochilă, cu ochiul „cît sita”, căruia nu-i scapă nici creșterea grîului. Nici vorbă dar că și comicul situației se ridică în plan ; niciodată însă pînă la stu-

piditate bufonă. Căci acolo este mai ales o petrecere de zei. Același Oșlobanu, de la o glumă cu un țăran care venise la Fălticeni să-și vîndă carul cu „lodbe de fag”, ajunge să se prindă că i le ia în cîrcă „apoi săltîndu-le și aburcîndu-le cam anevoie, le umflă în spate, și la gazdă cu dînsele !” Scena petrecerii, în homerism, nu are mai bună pereche decît încăierarea dascălilor cu Pavel Ciubotaru, în a cărui casă locuiau. De la niște simple „poște” copilărești, bătaia se-ncinge, de se adună toți vecinii ; iar „după ce se mîntuie clăcușoara asta, lumea ne lasă încît ne-a găsit și se-mprăstie huiduindu-ne. Să fi văzut ce blăstămăție și ce gălămoz era în casă : fereștile sparte, soba dărîmată, smocuri de păr, smuls din cap, sînge pe jos, Pavel cu pieptul ars și Ion cu călcîiul fript ședea la o parte găfîind...”. Ion Creangă, din nimicuri, provoacă totdeauna spectaculosul cel mai impunător. Tendință de monumentalizare a tuturor impresiilor regăsim și la Hogaș, precum și, după acesta, la Geo Bogza, dară fără ca efectul să fie atît al opticii primitive, cît al felului lor retoric de intelectuali. Încît, limpede spus, n-o mai aflăm la nimeni. De aceea, dintre scriitorii noștri, nu vedem pe nici unul care să fi fost mai sortit a traduce *Odiseea* decît Creangă. Vocabularul i-ar fi fost o înlesnire mai mult. Cu vorbe ca „namilă”, „pocitanie”, „a găbui”, „a cotrobăi”, „debălăzat”, „crîmpoțit” și cu fraze din a căror complexă naivitate viziunea se dilată mai neașteptat, singur Ion Creangă ar fi putut păstra proporțiile eposului antic, fiind în cuprinderea văzului pe măsura acelor regi-păstori. Ciclopul și lestrigonii, în trăsăturile lor monstruoase, i s-ar fi incredințat cu familiaritate.

Încît, deși restrînsă, opera lui formează un adevărat ciclu rapsodic țărănesc. În versiunea nouă, pentru adulți, el a știut să fixeze climatul de poveste populară, al cărei lexic l-a rafinat, păstrîndu-l aspru în sunet ; a ajuns să-i rotunjească arta compunerii, menținînd-o totuși naivă ; a dat fabulei străvechi valoare literară cultă, fără să-i usuce frăgezimile ; cu virtute proprie, a sporit linia unor neînsemnate fapte școlarești pînă la dimensiunea uriașă a datinei, a superstiției și a miturilor, a făcut, în sfîrșit, operă de Homer al țărănimii românești.

Impresii critice despre homerismul povestitorului nostru au mai comunicat și alți cercetători. După timpul cînd au scris, aceștia sînt N. Iorga (*Pagini de critică din tinerețe*, 1921, din *Conv. lit.*, 1890), G. Ibrăileanu (*Note și impresii*, 1920), Pompiliu Constantinescu (*Critice*, 1933) și Simion Mehedinți (*Comunicare la radio*, 1937). Iar dacă spirite atît de felurite au putut să se împreuneze în aceleași afirmații, e semn că stăpînim cu ele un adevăr critic fundamental.

Am mai arătat însă, deși numai în treacăt, că homerismul, ca formulă a acestei identități literare, cuprinde în sine o anume improprietate. Cu toate că e singura potrivită să exprime puterea lui Creangă de a organiza în ciclu poveștile poporului, a cărui fire cu deosebire fabulară o trece și în produceri de gen cult, ea conține totuși posibilitatea unei erori, care provine din perspectiva istorică a celor de azi cîți o întrebuintăm. Pare a fi vorba de o referință cărturărească pur și simplu, ceea ce nu e. Căci, la Homer, ne-am obișnuit a ne raporta ca la o cunoștință livrescă veche, ca la un autor milenar anterior față de Creangă. În adîncimea vremii ce-i desparte, se pierde aproape cu totul adîncimea cealaltă, de alte mii de ani, dinaintea rapsodului clasic, a invențiunii poporului grec. Dacă un faimos bard sau scald ar fi dobîndit poziția universală a lui Homer, ca să formulăm aceleași caracteristici literare, ne-am fi folosit de numele lor, după cum celții sau scandinavii ar fi fost în locul de cultură al grecilor, făcîndu-ne însă vinovați de aceeași greșeală istorică.

Homeric, sau dacă ar fi fost cazul, ossianic (nu strică să ne amintim mereu) însemnează „ca Homer” sau „ca Ossian”, dar în primul rînd însemnează „ca poporul”. Și cum popoarele primitive nu diferă unele de altele în felul eroic al viziunii lor, s-ar putea vorbi, pentru plăcerea logicii singure, chiar de anteritatea în spirit a lui Creangă față de Homer. Afirmînd dar homerismul lui Creangă, îi exprimăm încă o dată poporanitatea.

O astfel de structură originară, cu imemorabile rădăcini, identificabilă la fiecare seminție începătoare, ni se vădește limpede din opera lui, formîndu-i, dimpreună cu valoarea artistică, interesul permanent. A mai stărui, este, se înțelege, curată pierdere de vreme. Simțul comun știe acest adevăr atît de mult, că nici nu bănuiește noua oportunitate a formulării lui. Ar fi de prisos, dacă încercarea din ultimul timp, de a prezenta pe Creangă drept scriitor „cult”, n-ar justifica orice stăruință. Din observarea că nu e gustat de popor (pe care întîia oară, indirect, o face Ibrăileanu : „numai intelectualii adevărați l-au priceput cum trebuie...”, *op. cit.*), s-a scos încheierea contrară, fiind așezat în rînd cu scriitorii cărturari. E un caz de logică oarecum sumară, de care Ibrăileanu și Sadoveanu, aceștia urmărind să arate numai că nivelul artistic al povestitorului se află cu mult deasupra celui țărănesc, s-au ferit. Alții însă, urmași ai lui G. Călinescu, au crezut că depărtarea de gustul poporului influențează înfățișarea și de scriitor popular, deși logica atentă, aceea care se sprijinește pe realități și nu numai pe corectitudinea formală, ne dă altă îndrumare.

Țăranii nu răspund la frumusețea *Poveștilor și Amintirilor*, deoarece folclorul, care e culoarea de fond la Creangă, este pentru ei o modalitate de viață și nu una de artă. Superstițiile, datinile și proverbele, ca limite ferme și străvechi ale existenței, ei și le cunosc prea bine — atît de bine, că nu-i va cîștiga nimeni vorbindu-le despre ele.

Cît privește locul povestitorului, nu-l vom afla nici unde pare a-l așeza denumirea de „scriitor popular”, nici între cărturari, unde timpul nostru a încercat să-l fixeze cu eticheta de „scriitor erudit”. Să ne reamintim că opera sa a fost scrisă cu gîndul la oamenii culți ai „Junimii”. Acestora li se desfășura, cu ea, spectacolul nou al sufletului țărănesc și, deși atingea forme superioare de artă, scriitorul pentru ei — noblețea intelectuală a lașilor — nu putea fi decît un autor „poporal”. Interesul manifestat de oamenii aceia aleși față de scrierile lui, pe Creangă chiar îl surprindea. Căci, despre condiția lui de țăran, el gîndea cam la fel cu colegul Trăsnea de la școala din Fălticeni : „Decît țăran, mai bine să mori !” Sentimentul acesta despre sine împletit cu altul mai înviorător, pe care i-l provoca aprobarea junimiștilor, între care observa că se poate trăi și ca țăran, îi crea o stare mixtă de sfială sinceră și curaj uimit. Sau cum scrie în *Amintiri*. . . : „Nu mi-ar fi ciudă încaltea, dacă ei fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu ; dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită din sat de la noi și nu te lasă inima să taci ; asurzești lumea cu țărăniile tale !”

Cînd își declară scrierile drept „țărănii”, el e și sincer mirat că poate un om de Humulești să vorbească ceasuri întregi acestor boieri învățați și ei să tacă ; dar scrie înainte, vorba și scria pentru plăcerea lor, care i se părea totuși curioasă. Munca de a scrie, pe care Creangă o scâldea în sudori pînă să rotunjească o frază fără prisosuri și o poveste fără prolixități, era fără îndoială o expresie a gustului propriu, fiind însă în același timp grijă și aproape teamă de părerea învățaților cărora urma să le citească. Încît nivelul artistic atins este, într-o măsură, un produs istoric al împrejurărilor în care geniul său a fost pus să lucreze. Între humuleșteni,

e sigur că n-ar fi făcut atâtea eforturi cîte arată ștersăturile și păienjenii de trimiteri de pe manuscrise, prin care urmarea să se mulțumească pe sine, dar voia intens să mulțumească și pe junimiști. Întors între ai săi ca preot sau învățător, nici sfială de „țărăni”, care nu există între țărani, nici temere de gustul unui Oșlobanu sau Mogorogea, n-ar fi avut ; pe cîta vreme la lași erau „boierii” cei învățați, al căror for, venindu-i în minte, cînd scria, fără să-l scoată din sfera poporanității, îl complica neașteptat.

Privită din inima satului, această operă cu bază folcloristică, în care sensibilitatea autorului-țăran își amestecă stări impuse de mediul cult și a cărei înălțime artistică a fost servită de înzestrarea scriitorului ca și de prezența unor anumiți ascultători, pierde din interes. Folclorul nu reprezintă, acolo — între ai săi, o nouătate ; atitudinea umilă de sătean în fața mărimilor rămîne neînțeleasă, fiindcă fiecare calcă apăsător în satul lui ; iar valoarea artistică e prea sus ca să ajungă pînă la ea. Încît Creangă, după cum este privit, din „Junimea” sau din Humulești, se află prins într-un joc dublu de perspectivă : pare „popular” pentru intelectuali și „cult” pentru popor. Numai pentru ceea ce este în adevăr, pentru simplul om din popor conformație genială, care umple și depășește în același timp cele două perspective, nu s-a găsit încă o formulă lapidară. Căci spiritul lui ține de fericita ambiguitate creatoare a naivității care nu este efect de stîngăcie tehnică ci a voinții de perfecțiune tradusă în proaspăt homerism. Dar această complexitate scapă cui privește numai nivelul artistic sau numai cuprinsul folcloristic al operei.

Iar situația de a o caracteriza dintr-o singură perspectivă a dus mai ales la procesul de degradare al celor două formule. Ideea de „scriitor popular”, pierzîndu-și pentru cîteva critici semnificația întregă de viziune homerică, fără de care nu există, a ajuns să indice exclusiv pe scriitorii rudimentari, de nivel țărănesc. Așa că nevoia de a despărți pe Ion Creangă de un Rădulescu-Codin, legitimă pînă la un punct, a creat cealaltă formulă, a unui Creangă „scriitor cult”. Și degradării celei dintîi i-a răspuns lipsa de măsură a celei de-a doua : în contra declarării de „scriitor popular”, adică un Rădulescu-Codin oarecare, povestitorul nostru devine „autor cărturăresc”, un erudit în viața și știința satelor „ca Rabelais și în linia lui ca Sterne și Anatole France”. În lupta de cuvinte, ce s-a încins, Nic-a lui Ștefan din Humulești, ca țăran ce a fost în toată conștiința lui artistică, aproape că dispare. G. Călinescu chiar poate scrie : „După unii, Creangă ar fi un țăran. Țăran și nu prea decît la fire. Cît despre intelect, corespondența, polemicele lui dezvăluie un mînuitor sigur de idei, într-o limbă tehnică fără nici o pată” (*op. cit.*). În acest citat, ni se sugerează, potrivit unei psihologii știute, să disociem personalitatea omenească în „fire” și „intelect” aproape ca pe vremuri : voință, sensibilitate, inteligență. Abia ajunsesem să știm că, în întregime, conștiința omului e o structură, alcătuită indivizibil de facultăți, ce se condiționează reciproc, și sîntem sfătuiți să ne întoarcem la concepția definitiv părăsită. Dar, să admitem discuția în termenii ce ni se dau.

În arhiva scriitorului sînt în adevăr cîteva dovezi despre „intelectualitatea” lui. Am arătat în partea biografică limitele de timp și de profesiune ale acestei intelectualități. Ca să amintim un exemplu, petițiile în legătură cu îndepărtarea din cler și din învățămînt au un stil uscat, funcționăresc și deci neologistic, care nu e al *Poveștilor* și *Amintirilor* de mai tîrziu. Ce semnificație alta pot avea cuvinte ca „destituire”, „expunere”, „a justifica”, „a acuza”, „a suprima”, „sentință”, „nede-terminat”, „profesoral” etc. decît că petiționarul ținuse seamă de omul căruia

i se adresa și adoptase, după cuviință, stilul oficial? Neologismele acestea au o semnificație de oportunitate și țin de o anumită perioadă biografică.

În ceea ce privește ideile lui Creangă, *Misiunea preotului la sate*, articolul de tinerete din *Columna lui Traian*, publicat spre a-și dovedi pregătirea spirituală și spre a-și atrage simpatia ierarhilor, de care depindea, ele nu depășesc bunul simț preoțesc: preotul „să-și înceapă cariera cu blîndețe și devotament”, să întru-nească cele trei calități indispensabile unui apostol: să fie *învățător* blînd și credincios, *doftor* fără sete de argint și *giudecător* imparțial”, să facă o „bună impresiune” cu „înfătoșarea pentru întâia oară între poporeni”, în „conversări să amestece anecdote morale”, să țină predici „cu limbajiu poporal”, iar după slujbă să organizeze petreceri țărănești, în cadrul cărora să dea îndrumări practice. „să introducă narațiuni istorice, să-i pună a recita balade și doine populare”, „să converseze cu bătrînii despre educațiune, căsătorie și despre virtuțile familiei”, „să le arate stricăciunea ce provine din beție” — „vițiu odios” etc. Acestea îi sînt ideile, dintre care, de cîteva, el însuși n-avea să se țină mai tîrziu, și care, dimpreună cu neologismele întrebuintate, pun pe conștiința lui de țaran o pojghiță aproape de nebăgat în seamă, pe care singur o și lichidează după intrarea la „Junimea”. Căci ori de cîte ori s-a depărtat de „țărăniile” sale, adică de viitoarea lui operă de scriitor, vorbirea și atitudinea i se explică prin cei care îl interesează în acel moment, scriind și gîndind ca ei. Era un îndemn de adaptare pornit din bun simț. Numai o singură dată, oamenii cu adevărat culți au interzis acest proces mimetic, dorindu-l, printre cîți intelectuali avea „Junimea”, humuleștean pitoresc în grai și gîndire.

Dealtfel ce e mai frumos în *Amintiri*... e tocmai ceea ce numim complexul de îndărătnicie țărănească al lui Creangă, exemplu din care nu trebuie niciodată pierdut din vedere coeficientul de fapt artistic de creație. Adăpostul primitiv ce-și înjghebase la Țicăul lașilor, cum s-a spus, după chipul locuinței strămoșești, cu ferestre mici, cu lavițe pe jos, în loc de scîndură, cu huma care, cum spunea Călinescu, desfăta talpa goală a piciorului, e totuși de o slabă semnificație, dacă nu-l luăm ca reflex în viața proprie a vieții eroilor săi.

Chemarea satului natal din *Amintiri*... i-a fost realitatea sufletească cea mai trainică din copilărie, dar și din operă, unde se manifestă ca lipsă de interes pentru școalele depărtate și durează ascuns în conștiință pînă la anii maturității petrecuți în lași, infiripînd un pur timbru de elegie. Ca să fie dus la școala de catiheți din Fălticeni, Nică nu se împotrivi. Fălticeni era doar în apropiere de Humulești, abia peste apa Moldovei. Pentru tinerețea fără astîmpăr a școlarului de atunci, „o cale scurtă de două poște” se străbătea „ținînd tot o fugă ca telegarii”, putînd astfel să apuce clăcile de noapte din Humulești, iar a doua zi, „cam pe la prînzul cel mare” să se afle din nou pe băncile școlii. Contactul cu însăși condiția lui morală, cu felul rural de existență, nu se întrerupea. Dar cînd fu să-l strămute la lași, în seminarul Socolei, pînă unde se așternea drumul de „șase poște”, legăturile lui cu viața satului și cu ținutul hoinărerilor copilărești, ca niște coarde grave vibrează toate:

„Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu mîhnire Cetatea Neamțului, de atîtea veacuri! Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile și băieții satului, tovarășii mei din copilărie, cu cari în zile geroase de iarnă mă desfătam pe gheață și la sânius; iar vara, în zile frumoase de sărbători, cîntînd și chiuind, cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase, prundul cu știoaltele, țarinile cu holdele, cîmpul cu florile și mîn-

drele dealuri, de după care-mi zîmbeau zorile, în zburdalnica vîrstă a tinereții ! Asemenea dragi-mi erau șezătorile, clăicile, horele și toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însuflețire. De piatră de-ai fi fost și nu se putea să nu-ți salte inima de bucurie cînd auzeai uneori, în puterea nopții, pe Mihai scripcarul din Humulești, umblînd tot satul cu cîte c-o droaie de flăcăi după dînsul și cîntînd :

„Frunză verde de cicoare  
Astă noapte pe răcoare  
Cînta o privighetoare  
Cu viersul de fată mare ;  
Și cînta cu glas duios,  
De picau frunzele jos.  
Și cînta cu glas subțire  
Pentru-a noastră despărțire,  
Și ofta și ciripea  
Inima de țî-o rupea”.

Și cîte și mai cîte nu cînta Mihai lăutariul din gură și din scripca sa răsunătoare, și cîte alte petreceri pline de veselie nu se făceau pe la noi, de-ți părea tot anul zi de sărbătoare... Apoi, lasă-ți, băiete, satul cu tot farmecul frumuseților lui, și pasă de te du în loc strein și așa depărtat, dacă te lasă pîrdalnica de inimă !”

Un caz de întretesere mai deplină a ființei omenești cu peisajul-cuib, literatura noastră nu cunoaște. Artistic, ca și biografic, ținea de pămîntul său ca vegetalele, trebuind smuls tot ca ele, dacă părinții îi voiau la atîta depărtare de Humulești. Și în adevăr, drumul pînă la Iași, în căruța unui Luca Moșneagu, se face cu privirea întoarsă către satul din munții Neamțului și cu suspine adînci. În orașul unde se ducea, el nu putea ști că, în aceeași atitudine sufletească de țăran transplantat, se va afirma literar și, după un interval urban, va rămîne pînă la moarte. Vîrsta maturității, deși mîngîiată oarecum de priveliștea ca și rurală a Tîcăului, va aspira în pagini elegiace la dulcele loc de baștină. Caracteristic, pentru acest fel și țărănesc și artistic de a fi structurat cu peisajul, e începutul tuturor celor patru capitole ale *Amintirilor* și cu deosebire al ultimului :

I

„Stau cîteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre, pe cînd începusem și eu drăguliță-Doamne a mă ridica băiețaș la casa părinților mei, în satul Humuleștii din tîrg drept peste apa Neamțului ; sat mare și vesel... etc. etc.”.

II

„Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humit... etc. etc.”

### III

„... satul Humulești, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit și lipsit de priveliștea lumii, ca alte sate ; și locurile care înconjoară satul nostru încă-s vrednice de amintire. Din sus de Humulești vin Vînătorii Neamțului, cu sămînța de oameni de aceia, care s-au hîrțuit odinioară cu Sobietzki, craiul polonilor. Și mai din sus, mănăstirile Secul și Neamțul, altă dată fala bisericii române, și a doua visterie a Moldovei. Din jos vin satele Boiștea și Ghindăoanii, care înjugă numai boi ungurești la cărăle lor... etc. etc.”

### IV

„Cum nu se dă scos ursul din bîrlog, țăranul de la munte strămutat la cîmp și pruncul deslipit de la sînul mamei sale, așa nu mă dam eu dus din Humulești...”

Mișcarea de solidaritate cu vatra stirpei cărei îi aparținea, mișcarea reprodușă în fiecare capitol de cîteva ori, este pentru această viață sufletească actul ei reflex. Și ține în așa măsură de subconștientul automatic, încît autorului nu i se pare deloc nepotrivit ca, în *Ivan Turbincă*, adică într-o poveste de pe cînd umbla Dumnezeu pe pămînt, Moartea să pedepsească pe erou, lăsîndu-l să trăiască atît „cît zidul Goliei și Cetatea Neamțului, ca să vezi tu, cît e de nesuferită viața la așa adînci bătrînețe !” Nici vorbă că blestemul e cum nu se poate mai limpede. Dar, pe lîngă sensul aparent și necesar mersului istorisirii, un altul subteran, privind sensibilitatea autorului, iese la iveală. Și atenția critică se simte furată nu de sumbra idee a unui viitor inept și fără sfîrșit, ci de trecutul ca și geologic al ruinelor, a căror soartă e menită lui Ivan. Creangă avea pentru turnul Goliei aceiași ochi ca pentru ruinele istorice din ținutul lui, sub a căror mușenie s-au prăfuit, generații de generații, strămoșii. Povestitorul le contemplă cu ochii spiței. Căci, în privirea țăranului localnic, Cetatea se vedește ca fiind pusă acolo de cînd lumea, o dată cu munții nemțeni ce o străjuiesc, o dată cu apa Bistriței și a Moldovei și totodată cu străvechile așezări Humuleștii, Pipirigul și Broștenii. Aceste realități devenite spirituale, structurate solidar atît între ele cît și cu conștiința povestitorului, l-au susținut desigur ca scriitor să viețuiască în lași ; el a plecat din Humulești cu ele, cum pleacă tulpinele în rădăcina smulsă cu ceva pămînt, fără de care s-ar usca.

Iar revenirea literară neîncetată la ținutul de origină semnifică îndărătnicia săteanului strămutat, dependența vitală, aspirația întoarsă la ce a fost și cum a fost, adică la sentimentul deplinei siguranțe a vieții. Ceea ce se disprețuiește în expresia „a trage la teapă”, e — fără să se știe — însăși manifestarea cea mai puternică a instinctului de conservare ; și Creangă trăgea la teapa lui humuleșteană, ca țăran ce era și se și închipuia simplu în cuget și ascultînd de șoaptele instinctelor.

Modalitatea erotică din *Amintiri...* luminează aceeași conformație elementară. Nicăieri povestitorului nostru femeia nu e prilej de amețeală de cuvinte, de ochuri și întîrzieri, care la un loc dau complicația sentimentală a orășeanului. Lui începuse de cu vreme și dintr-o dată, fără neînțelesuri, „să-i miroase a catrință”, cum prezise tată-său, care cunoștea firea țărănească. Și, într-adevăr, deși copil încă, Nică se complăcea în atmosfera clărilor femeiești, torcînd pe întrecute cu fetele, care îi scorniseră porecla de „Torcălău” ; unei Măriuca „la o clacă de desghiocat păpușoi”, îi scoate „un șoarece din sîn, care era s-o bage în boală pe biata copilă” ;



iar abia numai la zece ani, mergînd la scăldat, ne spune singur ce făcea : „... mă trăgeam încetișor pe-o coastă, la marginea bălții, cît mi ți-i moronul, și mă uitam la piciorușele cele mîndre ale unor fete, ce ghileau pînă din susul meu”. Cu timpul, dar mai tîrziu, „copila popei din Fălticeni-Vechi” îl va întărîta la hîrjoană amoroasă, iar o crîșmăriță — la dragostea nesentimentală, specifică oamenilor de seama sa.

Erotismul neamînat, fără proiectare în peisaj și prisosuri verbale, care îmbrăbodesc instinctul, dă scrierilor lui Creangă o înfățișare licențioasă, un aer de ușoară nerușinare. Astfel, ca să nu fie dus la lași, el pune gînd de călugărie la una din mînăstirile ținutului ; fiindcă

„... peste „Piciorul Rău” spre „Cărarea Afurisită” dintre Secu și Agapia din deal... toată vara se aude cîntînd cu glas îngeresc :

„Ici în vale de pîrfu  
Mielușa lui Dumnezeu !”

Iar cîte-un glas gros răspunde:

„Hop și eu de la Durău  
Berbecu lui Dumnezeu.”

Căci fără să vreau, aflasem și eu păcătosul cîte ceva din tainele călugărești, umblînd vara cu băieții după... bureți, prin părțile acele, de unde prinsesem și gust de călugărie... Știi, că omul cuprins de evlavie”. El nu se sfiește nici să transcrie întocmai recomandarea de cumînțenie a unui Luca Moșneagu către nevastă-sa :

„... harabagiul... dă bici cailor, zicînd nevestei sale, care închidea poarta după noi : — „Olimbiadă, ia seama la borta aceea !” Căci niște porci spărgînd gardul într-un loc, se înădiseră în grădina lui.

Moș Nichifor Coțcariu cuprinde atîtea momente dificile, pe lîngă altele exprimate cu o rară finețe (și alăturarea lor duce gîndul la Boccaccio) că Maiorescu, citind nuvela în manuscris, îi scria lui N. Gane :

„Dacă s-ar întîmpla să o tipărească *Convorbirile* (ceea ce însă eu n-aș face, fiindcă istoria este din Borta... Caldă, și atunci ce ar zice „duduca de la Vaslui”, care știa poate numai de Borta-Rece) atunci sînt de părere să se schimbe ceva de la început”. (Torouțiu, *Studii și documente literare*).

Deși modificarea sugerată privea altceva decît libertățile narațiunii, prudența criticului nu era fără temeii. Nuvela întregă e căpтуșită cu intenții licențioase și simboluri erotice. Dealtfel, mai tot scrisul povestitorului, cînd pentru un motiv sau altul ocolește cuvîntul și situația riscată, se umple de echivocuri și aluzii, luminîndu-se pe sub înțelesul aparent de o abia reținută latență sexuală. Cînd însă nu se teme de cenzura din afară a „duducăi de la Vaslui”, care — după cum se văzu — era puțin și „de la lași”, spune lucrurilor pe nume, ca în poveștile pornografice rămase în manuscris. Dintre acestea, *Povestea Poveștilor* nu are nici un fragment care să poată fi reproduș.

Dar ori pînă unde ar fi ajuns scriitorul cu nuditatea exprimării, pe noi ne interesează numai absența sentimentalismului erotic din opera sa, ca semn al unei construcții sufletești primitive. În adevăr, la Creangă atenția erotică nu depășește

# IOAN CREANGĂ

nivelul instinctului, care s-ar părea că în chip firesc nu îngăduie să fie premers și urmat de nici o atmosferă. Nostalgia amoroasă e treabă orășenească. Instinctul dispune de o mecanică proprie, în nici o legătură cu voința personală. Și întrucît nu angajează responsabilitatea omului din popor, aceasta îi șterge vinovăția, născînd libertatea de a se vorbi deschis.

Creangă însă, scriind pentru o lume străină de felul țărănesc, abia reușește să-și oprească pornirea în marginea extremă a echivocului. Exemplul tipic de fraze, cărora li s-a lăsat pã de lături să joace și un sens „coțcăresc”, pe care la lectură Creangă trebuie să-l fi semnalat cu sclipire din ochii turchezi, este următorul :

„... Și cîte oștiri străine, și o droaie de cătane călări, tot nemți de cei mari, îmbrăcați numai în fir, au trecut în vremea copilăriei mele cu săbiile scoase din Humulești spre mînăstirile de maici, după Natalița cea frumoasă, și au făcut nemții mare tărăboi prin mînăstiri, și au răscolit de-a fir-a păr toate chiliile maicelor, dar n-au găsit-o ; căci beciul privighitorului Pîrvu din Tîrgul-Neamțului putea să tăinuiască la nevoie o domniță. Și

noroc de vărăticence, care au știut a-i dămoli, luîndu-i cu binișorul și a-i face să-și bage săbiile în teacă, spuindu-le că cei ce scot sabia, de sable vor pieri!”.

Semnificația psihologică a unui astfel de erotism natural, ca și aceea a patimii după Humulești, este în primul rînd de elementaritate.

La integrarea artei sale în tipul popular, de asemenea nu se întîmpină nici o opunere. Limba aspră, topica frazei și conținutul rustic ajută prea puțin pentru aceasta. Vom renunța chiar la specificul momentelor nuvelistice din *Povești*, unde condiționarea precisă a vieții se face cu intuiții exclusiv țărănești. În cele din urmă, concluzia ce s-ar scoate din asemenea elemente s-ar dovedi inconsistentă, deoarece literatura noastră cunoaște scriitori destui care, folosindu-se de ele, aparțin totuși tipului cult. Ajutor efectiv ne vine din altă parte, și anume de la epicul pur al creației. Atît *Poveștile* cît și *Amintirile* au o viteză în desfășurarea faptelor, ce nu le dă răgaz de analiză sau descripție. Unde ar fi putut lua loc un portret întreg, e numai o trăsătură grăbită ; unde n-ar fi stricat lămurirea psihologică, e numai mișcarea exterioară ; faptele singure aleargă neistovite.

Însuși povestitorul, cînd se surprinde meditănd, analizînd sau descriind, resimte aceasta ca un fel de abatere de la lege, ca o întîrziere nefolositoare. Astfel, fiind vorba despre puținul avut al Irinucăi din Broșteni (bărbatul, fata, boii, țapul și două capre rîioase), apare reflecția oarecum mîngietoare : „Dar și asta-i o avere, cînd e omul sănătos”, pentru ca numaidecît : „Însă ce mă privește pe mine ? Mai bine să ne căutăm de-ale noastre”. Altundeva, după o hartă în cuvinte a ținutului

AMINTIRI DIN COPILĂRIE

ANECDOTE

Cu 8 ilustrațiuni de Teodor Suicliu

J 198 Y

EDITURA LIBRĂRIEI ȘCOALELOR FRĂȚII ȘABAGA  
1892.

Pagină de titlu.



Theodor Buicliu — Ilustrație la „Amintiri din copilărie” de I. Creangă.

neamțean (pagină faimoasă care cuprinde arătarea Cetății Neamțului ca fiind „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger... și străjuită de ceuce și vinderei...”, aceeași tresărire din greșeală : „Dar asta nu mă privește pe mine, bă’et din Humulești. Eu am altă treabă de făcut”. În sfârșit, dacă alunecă în amănunte despre vreo vizită domnească pe la mînăstirile locului, se întrerupe la fel : „Dar ce-mi bat eu capul cu craii și cu împărații... ?” Interesul epic al narațiunii e pretutindeni singura preocupare artistică ; îl absoarbe pe autor ca și pe cititor. Iar impresia întregului vine amestecată cu puțină amețală : atît de îndemnată este goana întîmplărilor. Pentru cititorul abia ieșit din literatura de tip cult, unde ritmul narativ aduce a linie convolvă sau cel puțin ondulată, trebuind să înconjoare mari spații de analiză și descripție, Creangă învîrtește iute un cinetoscop nespus de odihnitor. Acest scriitor, în amintiri, resimte mai exact plăcerea de spectacol filmat, ce i se desfășoară cu repeziciune. Ca să ceară ritmului de aventură, care se menține de la un capăt la altul, încetinelii analitice și descriptive, însemnează că nu poate ieși complet din literatura intelectualilor, că nu e liber de deprinderi. Semnul înțelegerii depline a lui Creangă se face tocmai prin neobservarea acestor lipsuri, care — fiind structurale, nu sînt imputabile.

Căci omul din popor, primitivul, nu se analizează ; cercetarea de sine l-ar duce la instinctele care apar singure, cu fiecare act, în viața lui zilnică. Și nici nu descrie, fiindcă descripția cînd nu e un alt fel al analizei psihologice, are de obiect natura-peisaj. Iar despre așa ceva țărani nu prea vorbesc. Tablourile de natură abundă la scriitorii culți, ca nevoie mai mult orășenească de a sări peste zidurile ce le astupă vederea ; în literatura cu adevărat a poporului, pe care trebuie mereu s-o deosebim de imitațiile cărturărești, peisajul e numai pretext liric. Creangă știa bine aceste lucruri, pe care le ocolea din instinct, dar și, după cum am văzut, din conștiința tipului de creațiune populară, în care ceea ce domină este evenimentul pur ; basm și baladă. Prin manifestările adînc semnificative de viață și artă, Ion Creangă aparține tipului popular și rapsodic. Sub stări sufletești dobîndite după transplantare, îi identificăm firea primitivă în jocul celor două instincte, care au dat aspirația la vatra strămoșească și erotismul licențios, precum sub deosebiri de compunere literară și chiar dincolo de materialul rustic al *Poveștilor* și *Amintirilor* recunoaștem rapsodismul structural. În totul, spectacolul de măreție simplă.

Cu aceasta opera lui Creangă dispune în chip absolut de libertatea noastră : autoritatea ei fermecătoare ne confiscă atenția, ne supune fără a-i simți dominația și chiar, dimpotrivă, ne ridică spiritul la o putere necunoscută. Mijloacele povestitorului de a-și încercui ascultătorii, de a și-i asocia, de a-i lua cu sine, sînt numeroase. Dintre ele, ca să rezumăm, viteza narațiunii lucrează în primul rînd asupra conștiinței noastre. Ca om care n-a trăit disociat de natură, el nu face literatură descriptivă. Peisagismul e treabă de orășean, peste care cad zidurile cetății. Romantic sau realist, orășeanul scapă de viziunea urbanistică, de bîrlogul chiar electrificat, în care, tot fugind de bîrlogul primitiv, a nimerit din nou, scapă prin plăcerea de a-și descrie viața în aer liber. Gustul priveliștilor naturale s-a născut din confort și blazare. Creangă a crescut însă mai mult în ogradă decît în casă, printre orătănii și în buruieni, mai mult în sat decît în ogradă și chiar dincolo de sat, printre sălbăticiuni și în pădure, sub cadența nesticată a anotimpurilor, orientîndu-se ziua după soare, iar noaptea după poziția constelațiilor. A tînji după asemenea valori era pentru el tot una cu a dori să fie, cum era de fapt : scundac, îndesat, blond, rumen și rotund la obraz, cu ochii albaștri și sclipitori. Aspectele naturii-peisaj aparțineau compunerii sale sufletești, cum aparțineau trăsăturile somatice persoanei lui fizice. Și cum nu sta să-și descrie culoarea ochilor, nu-și descrie nici mediul naturistic.

Nici natura morală nu-l reține. Cînd, deseori, eroii lui sînt încercați de ispita erotică, ei nu-și sentimentalizează situația. Copil încă, adult sau moșneag, omul lui Creangă e purtat de instinctul sexual automatic și, deci, nevinovat. Automatismul abia i se împiedică de aluzii și echivocuri boccacciene, explicabile fie prin vîrsta fragedă încă sau prea înaintată a eroului, fie prin grija de sensibilitatea ascultătorului de altă clasă socială.

Fără descrieri de natură și fără nici un fel de sentimentalism, el are de povestit numai fapte, ce se înșiră repede ca într-un film cinematic. Grija povestitorului este să nu întîrzie în descriții și analize, să dea drum liber evenimentelor să impresioneze cu cel asupra căruia ce află și să pregătească pe cel următor. În amintiri ca și în basme, densitatea epică este mijlocul lui dintîi, cu care își supune ascultătorii. Creangă învîrtește iute un cinetoscop, ale cărui proiecții exclusiv epice semănă cu dezvoltările romanului de aventuri. La noi, nimeni n-a realizat mai suveran epicul pur.

Dar oricît de alergător îi este ritmul epic, faptele nu trec fără să li se observe identitatea : sînt gesturi și situații de viață zilnică, nimic neobișnuit, oamenii lucrează, mănîncă, iubesc, fac negustorie, se ceartă și se împacă. Numai că faptul cotidian capătă în narațiune proporții neașteptate; deși cotidiene, prin natura lui, el se înscrie în extraordinar prin felul povestirii. În opera lui Creangă, un factor misterios de dilatație dă astfel evenimentelor, chiar familiare, o dimensiune gigantică. Fenomen optic sau literar, gigantismul viziunii apare atît din scene modeste, cum ar fi o bătaie pe de-ale mîncării între conșcolari, cît și din altele fabuloase, cum este deșirarea pînă la cer a unui Păsări-Lăți-Lungilă ca să „găbuiască” de pe fața întoarsă a lumii o pasăre ascunsă. Se observă însă că faptele comune și familiare devin în narațiune fapte extraordinare, iar cele supra-naturale sînt aduse la tonul și ținuta celor curente ; dar toate, prin modul povestirii sau prin natura lor, își pun în vedere dimensiunea copleșitoare, de fabulă primitivă. S-ar zice așadar că timpul narațiunilor lui Creangă, ca în orice amintiri și basme, e trecutul, un trecut necalendaristic, deci fabulos. Totuși, ascultătorii lui

trăiesc sub puterea unui continuu prezent epic. E timpul estetic care se naște între povestitor și ascultător și acest timp convertește totul. faptul legendar ca și amintirea din copilărie. într-o actualitate. care combinată cu urgența epică. devine realitate unică. Pentru aceasta. scrierile lui Creangă nu se citesc. se aud. Cu ochii pe carte. ascultăm o voce apropiată care. ca să comunice întâmplările. are variații de ton nenumărate. fiind în sunetul ei când serioasă. când glumeață. intervenind însă totdeauna ca a doua expresie pe lângă expresia scriptică. Cuvintele în câte o frază se pot chiar dispensa de înțelesul știut. fiind toate la un loc simplu prilej de intonație. adevăratul înțeles. cel gândit de povestitor. semnăându-se din modularea vocii. Astfel. în opera lui. jocul inflexiunii vocale. din leneviri și precipitări. construiește adevărate figuri sonore. cu alt înțeles decât al cuvintelor care le compun. Cuvinte? Li se spune așa destul de impropriu : ele sînt numai vorbe. atît de exclusiv le pricepem cu auzul. Cu această artă a „spunerii”, Creangă provoacă în cititor simțămîntul de ascultător și totodată de participant la întâmplări. în cadrul unui prezent epic copleșitor.

Pînă la urmă. însă. filmul trepidant al narațiunilor lui. dimensiunea uriașă a întâmplărilor și a eroilor. dimpreună cu puternicul prezent narativ. se compun într-o structură proprie omului din popor. E structura rapsodică. valoare a unei arte pre-homerice. deși i se spune „homerism”. Când zicem. prin urmare. despre Creangă. „Homer al țărănimii române”, raportăm pe humuleștean nu la cunoscutele epopei grecești. ci la atmosfera în care pluteau oral fragmentate încă. atmosfera originară. identificabilă la fiecare seminăție omenească începătoare. Geniul popular și geniul lui Creangă sînt astfel valori omoloage : implicîndu-se reciproc. ele se comemorează împreună.

Această elementaritate creatoare. e adevărat. se va contrazice totdeauna. pentru nevoia logică a criticii. cu singura complicație ce prezintă povestitorul : cu conștiința sa artistică. Dar aspirația la perfecțiune ca gest deliberat și măsură a voinței conștiente. așa cum se vede a o fi avut Creangă. rămîne pură și fericită împlinire în rezultatele ei. Cu orice putere de analiză am fi prevăzuți. cazul acesta e pragul din urmă al oricărei sfortări critice. peste care se află zona interzisă a facultății geniale.

Ne vom mulțumi așadar cu observația îngăduită. și anume că. deși rară. conștiința de artist (ceea ce la scriitorul de tip cult apare tot întâmplător), marele povestitor nu și-a alterat poporaneitatea. Efortul de a se stiliza ca poporan nu i-a uscat seva. Căci opera sa. pe lângă ce am arătat a-i constitui naivitatea elementară. va fi reflectînd fără îndoială asemenea efecte de stilizare. El trebuie să fi simțit limpede că junimiștii îl prețuiau în particularitățile lui țărănești. că i se cerea să fie altfel decât erau ei înșiși. adică om nou. om din popor. cum nu mai cunoscuseră. Natura humuleșteanului s-a îndoit desigur cu conștiința humuleștenismului propriu. Cine însă ar putea indica punctul unde sfîrșește una și începe cealaltă? Sub înfățișarea egală de perfecțiune în elementaritate. opera îl ține destul de ascuns. oricît am crede că îl pune în vedere.

*Poveștile și Amintirile* sînt. cu alte cuvinte. ale unui artist deopotrivă superior categoriei poporane ca și de altminteri celei culte. — care a și fost. a și voit prin creație literară să fie țaran : dar țaran istoric din patriarhat. ca bunicul David. ca moș Bodrîngă și mai toți eroii scrierilor sale. care atît de bine seamănă între ei. ca unchiașul poveștaș din exilul de la Soveja al lui Alecu Russo : ca toți aceia cîți încă mai citesc ceasul apropiat al dimineții numai pe marele cadran fosforescent :

„găinușa-i spre asfințit, rarițile de-asemine și luceafărul de ziuă de-acum trebuie să răsară”.

Opera povestitorului vădește așadar un joc simplu de tendințe elementare, cărora le putem spune puteri sufletești numai în măsura elementarității lor. În frumusețea cea mai înaltă, pe care o propune această operă, se descifrează, după cum am văzut, schimbul alternant de instincte, fără de care viața s-ar destrăma; joc care nu se complică și care nu se acoperă cu prisosuri nefolositoare strictei trebuințe de a trăi.

La instinctul conservării, manifestat ca mișcare retractilă sau mai totdeauna ca tînjeală de urs după bîrlogul părăsit, la instinctul sexual oarecum animalic, adică aproape poruncit, funcțional și deci nevinovat, se poate oricînd adăuga interesul, tot atît de categoric afirmat, al foamei. Este drept că n-avem de observat chiar spectacole de lăcomie omenească, după cum adevărat spectacol este nostalgia de Humulești și erotismul direct. Scenele de pantagruelism lipsesc; nici un personaj din cîte ni se înfățișează nu e țaran chiabur, ca vestitul Gamacho a lui Cervantes, care să poată încărca pînă la spaimă o masă de petrecere; eroii nu iau parte la ospățuri regești și nu le servește nimeni spinări întregi de viței fripți ca lui Telemac la curtea lui Menelau; dar foamea acestor oameni legendari este însăși foamea eroilor lui Creangă, deși aceștia îmbucă pe apucate o hrană cînd canonică și cînd normal insuficientă.

Stan Pățitul, ca și toți ceilalți tovarăși ai lui, se bate cu mămăliga strămoșească, iar dascălii de la Fălticeni, ca viitori catiheți, postesc mai tot timpul, avînd nădejdea, cum mîncău în comun, la cîteva „ulcioare de oloiu, trei patru saci de făină de păpușoi, cîteva ocă de pește sărat, perje uscate, fasole, mazăre, bob” etc. . . Numai vacanța Crăciunului le lăsa ceva amintiri de hrană substanțială, fiind atunci datina țărănească a „costițelor de porc afumate”, a ceea ce moldovenește se chiamă „chiște și buft umplut, trandafiri usturoieți și slănină de cea subțire, făcută de casă, tăiete la un loc, fripte bine în tigaie. . .” Și prea rareori se întîmpla ca unuia dintre ei să i se aducă de-acasă bucate mai alese; iar de se întîmpla așa, atunci dascălimea se pornea la bătaie, ca pentru purceii aduși de tată-său lui Mogorogea. Cu toate acestea, toți ne sînt înfățișați ca niște „mîncăi”. Lăsînd la o parte pe Oșlobanu, care „mîncă cît șeptesprezece”, dascălii rămași, după izgonirea acestuia de la gazda comună, fac din purceii lui Mogorogea prilejul acelei răfuieli homerice, despre care a fost vorba în altă parte a studiului nostru. Deși e limpede prin urmare că sînt mai mult niște înfometați prin lungă subnutrire, ei ne apar de lăcomia fabuloasă a convivorilor antici. Impulsiunea la mîncare este atît de puternică, adică atît de instinctivă, că viitorii preoți nici nu stau să cugete dacă se cade să rămîie cîteva inși cu merindele multe-puține ale celor izgoniți anume de la Pavel Ciubotariu; ei le pun „poște” pînă îi sperie. Nici pofta lor de băut nu e de trecut cu vederea; cheful din „cinstita crîsmă la fata vornicului din Rădășeni” îi sugerează măsura și urmările. Cănila mari de lut, cu vin de Odobești, curg acolo una după alta și pentru fiecare se mulțumește „crîsmăriței tot cu sărutări”, ca pentru a fi mai clar că lumea aceasta se mișcă numai potrivit alternării instinctelor. Astfel personajele lui Creangă sînt urmărite mai toate în impulsunile lor fundamentale, care sînt și ale autorului.

Dar printre figurile de oameni sînt chiar personificări ale instinctelor ce le mîna în viață, proiectate în proporții uriașe, ca pentru a cuprinde lumea întregă în simbolica lor. Cît privește erotismul funcțional, *Povestea poveștilor*, pentru cei

care o cunosc, personifică deplin mecanica acestui instinct, dezlănțuit și interzis prin cîte un sunet (un fluierat sau o interjecție) de atîta arbitraritate, că putem înțelege natura supra-individuală sau în orice caz nerațională a pornirii sexuale. De asemenea Setea și Foamea devin fapte deosebite, dintre care una, adevărată : „onânie de om”, bînd apa „de la 24 de iazuri și o gîrlă, pe care umblau numai 500 de mori”, plîngîndu-se totuși „că se usucă de sete”, e Setilă, „grozav burdăhan și nesățios gîtlej : de nu pot să-i potolească setea nici izvoarele pămîntului”, e „prăpădenia apelor” și „fiul secetei”, — iar alta, „drăcărie și mai mare”, mîncînd „brazdele de pe urma a 24 de pluguri” și văitîndu-se totuși de foame cît îl ținea gura, e Flămînzilă, „foametea, sac fără fund, sau cine mai știe ce pricopseală a fi, de nu-l mai poate sătura nici pămîntul”. În totul dar, lumea lui Creangă este o lume a instinctelor, fie că e vorba de oameni acționați de impulsioni primordiale, fie, deși mai rar, de personificări ale acestor impulsioni.

În același fel, după cum conținutul psihologic al operei poate fi restrîns la cîteva mișcări instinctive, arta sa e reductibilă la funcții structurale. Am deosebit în partea a doua a studiului nostru critic, că ceea ce specifică rapsodic opera lui Creangă este ritmul trepidant, adică felul pe nerăsuflatale al povestirii, alergarea faptelor. Cum nu stăm să ne întrebăm de motivarea amănunțită a faptelor baladice sau de peisajul în care evoluează Făt-Frumos, la aceeași atitudine de spectatori ai unei exclusive curse epice ne constrîng și *Amintirile* sau *Poveștile*. Ele au puterea de a ne face să recădem în patriarhatul autohton, *auzînd* isprăvi la care participăm cu respirația tăiată. Căci în adevăr scrierile lui Creangă nu se citesc, chiar dacă le citim, ci se aud. Cu ochii pe carte, ascultăm o voce apropiată care printre întîmplările comunicate are variații de ton, este serioasă și glumeață în sunetul ei, intervine ca a doua expresie pe lîngă expresia literară. Sfîrșitul *Poveștii lui Stan Pățitul* conține astfel o frază în care cuvintele se dispensează de înțelesul lor, fiind toate la un loc simplu prilej de intonație ; și numai modularea vocii subliniază adevăratul înțeles al acestei îngrămădiri de sunete :

„Și iacă așa, oameni buni, s-a izbăvit Ipate, și de dracul și de babă, trăind în pace cu nevasta și cu copiii săi. Și după aceea, cînd îi spunea cumva cineva cîte ceva de pe undeva, care era cam așa și nu așa, Ipate flutura din cap și zicea :

— la, păziți-vă mai bine treaba și nu-mi tot spuneți cai verzi pe păreți, că eu sînt Stan Pățitul !”

La limpezimea frazei subliniate, care cuprinde respingerea bănuielei de necinste a soției lui Ipate, contribuie, nici vorbă, sensul povestirii întregi, știut mai dinainte, dar cu deosebire contribuie jocul inflexiunii vocale, care din leneviri și precipitări de ton construiește o adevărată figură sonoră, cu alt înțeles decît acela al cuvintelor folosite. Pare chiar impropriu să le spunem cuvinte ; căci ele sînt numai vorbe, atît de exclusiv le pricepem cu auzul.

Deși scrise, vorbele lui Creangă, în orice împrejurare și nu numai în exemplul citat, susțin, cu felul lor de a se împreuna, o artă a spunerii, căreia nu-i lipsește nimic pentru a o recunoaște ca trăsătură caracteristică. Abundența expresiilor onomatopice este semnul cel mai exterior al acestei arte vorbite. În *Harap Alb*, Setilă, pus la încercare față de „12 buți pline cu vin de cel hrănit”, „dînd fundurile afară la cîte o bute, *horp !* și-o sugea dintr-o singură sorbitură” ; în *Moș Nichifor Coțcariul*, după ce harabaua e reparată sumar, „la vr-o cîteva obrațuri, gîrnetul s-a înfierbîntat, s-a muiat și... *foflenchiu !* iar sare roata !” ; iar în *Amintiri...* Mogorogea,

punându-i-se o poștă, „cînd răcnește o dată cît ce poate, eu svîrrr l chibriturile din mînă, țuștiu ! la spatele lui Zaharia, și-ncepem a horăi, de parcă dormeam cine știe de cînd...”. Din aceeași rațiune orală mulțimea interjecțiilor, care uneori nici nu se deosebesc de onomatopee : *alelei, amandea, baiu, ei, dec hăi, hîrști, hîrți, helbert, horbuștiulac, huța, nea, popîc, ptiu, sovîlc, teleap-teleap, trosc, țuștiu etc.*, ca și nenumăratele verbe imitative : *a bădădăi, a bîzfi, a bocăni, a bojbăi, a bolborosi, a clămpăni, a cotcodăci, a clipoci, a dîrdîi, a se hărțui, a hodorogi, a horăi, a hîrșcăi, a lălai, a linchi, a se linciuri, a mormăi, a molfăi, a se clincăi, a pîrpi, a ropoti, a scînci, a sfîrci, a șovîlcăi, a țîșni, a urni etc.*... Alături de interjecții, onomatopee și derivații onomatopeice, se observă de-a lungul operei întregi forme specifice de convorbire, prin care cititorului i se semnaleză neîncetat prezența povestașului. Se înțelege dar că exemplele semnificative nu se găsesc în dialogul personajelor, ci în lămuririle povestitorului însuși. Căci atenția noastră de cititori se simte mai atrasă de raporturile pe care această proză vorbită le creează între noi și autor, decît de acelea dintre personajele puse în mișcare. Specificul de oralitate reiese mai limpede din formele naive ale exprimării, în care intonația subzistă alături de înțelesul gramatical și concordă cu el. Astfel, culegîndu-se exemplele după voia întîmplării :

„— Nu știu cum se întîmplă, că aproape de Buna-Vestire, unde nu dă o căldură ca aceea, și se topește omătul și curg pîraiele și se umflă Bistrița din mal în mal, de cît pe ce să iee casa Irinucăi” (*Amintiri*, p. 23).

„Cît pe ce să puie mîna pe mine ! Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga și ea fuga, pînă ce dăm cînepa toată palanca la pămînt”. (*Ibid.*, p. 40).

„Toate ca toate, dar cînd am auzit eu de tata...” (*Ibid.*, p. 47).

„... și cînd aproape să ies din grădină, mă simțesc cîinii lui Trăsnea și la mine să mă rupă. Ce-i de făcut ?” (*Ibid.*, p. 54).

A doua zi Nică Oșlobanu ca mai ba să dee pe la școală” (*Ibid.*, p. 63).

„Pe urmă se mai învîrte cît se mai învîrte prin casă...” (*Capra cu trei iezi*, p. 163).

„Face ea sarmale, face plachie, face alivenci, face pască cu smîntînă și cu ouă, și fel de fel de bucate” (*Ibid.*, p. 166).

„Și, auzind caprele din vecinătate de una ca asta, tare le-a mai părut bine. Și s-au adunat cu toatele la priveghi, și unde nu s-au așternut pe mîncate și pe băute, veselindu-se împreună...” (*Ibid.*, p. 169).

„Și cît pe ce, cît pe ce să nu-o iee carul înainte” (*Dănilă Prepeleac*, p. 173).

„Apoi dă din umere și pornește ; mai merge el cît mai merge pînă ce cu mare greu găsește drumul. Apoi o ia la papuc și hai ! hai ! hai ! hai ! ajunge în sat la frate-său” (*Ibid.*, p. 177).

„Și atunci numai iaca un ciocîrlan șchiop se vede viind, cît putea ; și șovîlc, șovîlc, șovîlc l se înfățișează înaintea...” (*Povestea porcului*, p. 208).

„... iar fata babei îndruga și ea cu mare-ce cîte-un fus” (*Fata babei și fata moșneagului*, p. 217).

„În sfîrșit cu mare-ce a ajuns ea și acasă la mă-sa” (*Ibid.*, p. 224).

„Și cînd văzură și una ca aceasta, îl cuprinde spaima și fuga la boier, de-i vestiră” (*Povestea lui Stan Pățitu*, p. 239).

„Atunci, bucuria lui Ipate !” (*Ibid.*, p. 245).



„la pe nevasta lui Ipate și se ca mai duce” (*Ibid.*, p. 247).

„Si mai merge el cât merge, și numai iaca ce aude o bîzîitură înăbușită. Se uită el în dreapta, nu vede nimica ; se uită în stînga, nici atîta ; și cînd se uită în sus, ce să vadă ?” (*Harap Alb*, p. 317) etc. etc.

Astfel că totalul de interjecții, onomatopee, expresiuni orale, întrebări și exclamări, care împînzesc mai fiecare pagină a lui Creangă, provoacă în cititor simțimîntul de ascultător, ceea ce alimentează impresia unui puternic prezent epic.

Jean Boutière împarte aceste întorsături vorbite de expresie în elipse, repetiții și construcțiuni pleonastice. Cele mai semnificative pentru preocuparea noastră sînt acestea din urmă, în care subiectul gramatical e dublu, fiind adică încă o dată amintit, deși a fost exprimat printr-un pronume : „Mai trăiesc ei oamenii și fără popie” (*Amintiri...* p. 94). Căci pierzîndu-se în amănunte de povestire, Creangă crede totdeauna necesar să atragă în acest mod atenția acultătorilor. De altă parte, felul vorbit al prozei dă frazei lungiini periodice al căror înțeles e subliniat și lămurit nu atît de punctuație, de care se și poate dispensa, cât de inflexiunea vocii. Cazul ne este cunoscut chiar din citatele de mai sus, și, cu deosebire, din primul și ultimul.

Dar cuvintele, trebuind să susțină și să facă evidentă intonația, capătă o topică anume, deosebită de aceea pe care ar avea-o într-o frază scrisă :

„Tot în acea vreme, și la împărăție strașnică zvoană s-a făcut ; și însuși împăratul cu sfetnicii săi văzînd această mare minune, grozav s-a spăriet !” (*Povestea porcului*, p. 203).

Autorul nefiind grămătic, ci un vorbitor, schimbă ordinea gramaticală ; sau, mai exact, servindu-se de vorbe și nu de cuvinte, lasă vorbelor felul lor de a se înșirui, adică ordinea vorbirii. Modulările vocii i se aud întotdeauna, atît de variate că intențiile caracteristice se ascund în aceste variații de ton, care sînt cele mai personale resurse ale lui Creangă. Să ascultăm rîndurile următoare :

„Crîșmărița cum ne-a văzut, pe loc ne-a sărit înainte și ne-a dus de-o parte, într-o odaie mare cu obloane la ferești și podită pe jos, unde eram numai noi-înde noi și crîșmărița cînd poftea ea la casa ei” (*Amintiri*, p. 76).

„După ce mîntuim de băut cana aceea, ni se aduce alta, pentru care multămeam crîșmăriței tot cu sărutări, pînă ce se făcea că se mînie și iar fugea de noi. Mai pe urmă iar venea și iar fugea, căci cam așa se vinde vinul pe unde se vinde... Ori mai știi păcatul? poate că nici crîșmăriței nu-i era tocmai urît a sta între noi, de ne cerca așa des” (*Ibid.*, p. 78).

Cînd intenția erotică depășește marginea îngăduită exprimării (povestitorul însuși simțînd aceasta) ea se refugiază cu totul în glasul, care se aude și căruia îi revine exclusiv sarcina de a o pune în vedere ; în așa fel că textul pare a spune lucruri nevinovate, iar glasul arată altele dintre cele mai neconvenabile. Se ajunge, cu alte cuvinte, la o dublă impresie, una de citire și alta de audiere. Așa e lucrată mai ales nuvela *Moș Nichifor Coțcariul* și cu deosebire anumite părți din ea, cum este amintirea despre călugărițele care veneau prea des la oraș. Întrebate de protopopul de la Neamț de ce nu se liniștesc „măcar în săptămîna patimilor”, acestea răspund, pentru cine ia numai înțelesul cuvintelor scrise, că lîna, din care se face șeiacul, nu le dă pace : dar, pentru cine ascultă textul cu pricina, intonarea lui, după topică vorbită a cuvintelor, e plină de indecență.

În sfîrșit, frazele scrise la Creangă, sînt atît de puține, că se pot număra. Ele apar excepțional și, la dreptul vorbind, nu plac în măsură egală cu celelalte, care

au menirea să susțină cea mai rafinată artă a spunerii<sup>1</sup>, deosebită pînă la amănunt de arta scrierii. Dacă Creangă, după cum arată un document, își citea tare, frază cu frază, ceea ce scria, acest fel de a lucra pentru ureche era desigur studiul înregistrării vocale : proceda ca în fața unui fonograf.

Arta vorbită din *Povești și Amintiri* este în cele din urmă, dacă se dorește a se spune astfel, „vorbarie goală”, dar fermecătoare ca nici una alta, din cîte ni s-au păstrat în scris : un fel de taclă superioară, în care de atîtea ori avîntul verbal confiscă pentru sine inițiativa povestitoare și chiar se aruncă în deplină neatîrnare. Vorbele, făcute astfel, de un continuu suflu euforic, să gîlgîie și să clocotească, ajung la neașteptate răsfățuri ritmice și își răspund cu potriviri de sunete, asociindu-se singure mai mult după sonorități, decît după înțeles. Ca în aceste rînduri :

„Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitulă, peste drum de Nimerilă, ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați. Mă rog, unu-i Ochilă pe fața pămîntului, care vede toate și pe toți, altfel de cum vede lumea cealaltă ; numai pe sine nu se vede cît e de frumușel. Par-că-i un boț-chilimboț-boțit, în frunte cu un ochiu, numai să nu-i fie de deochiu” (*Harap Alb*, p. 321).

Nativitatea versului, schițată din propriu impuls ca și în poveștile poporului („... că poveste mult mai este”) se ridică de nenumărate ori pînă la adevărate măsuri, transcrise chiar în versuri, care întrerup narațiunea cu plăcerea lor specifică. Se găsesc și în *Basmul feciorului de împărat cel cu noroc la vînat*, al lui Odobescu, asemenea interludii ; dar ele scot la iveală fabricația folcloristului cărturar, oricît de măiastră ar fi imitarea. (E interesant de observat finalitatea artistică în vederea căreia întrebuițează Creangă aceste gratuități verbale. În *Harap Alb*, calul năzdrăvan, ca să-și ducă stăpînul la sfînta Duminecă, adică pe un tărîm de basm, îl trece prin locuri a căror minunăție e luată din sarcina prozei și lăsată pe seama versurilor, ca pentru a se simți în totul schimbarea tărîmurilor. Pagina indicată dă prilejul atingerii noastre cu facultatea genială).

Dar, sub orice deveniri, recunoaștem oralitatea producerii. Toate personajele sînt, se înțelege, făpturi guralive și, oricît cercetători ca Boutière ar găsi nepotrivit ca un Păsări-Lăți-Lungilă și tovarășii săi să se piardă în euforie verbală, această vorbarie care este a lui Creangă însuși, îndeplinește în operă rol de funcție structurală. Ea străbate și particularizează toate scrierile sale, de la replici, care se întind pe cîte patru pagini (cum este aceea a bunicului David, cînd să-l ducă pe Nică la școala din Broșteni), și pînă la felul povestitorului de a conduce fabulația mai mult cu graiul, decît cu scrisul.

De aceea pare de neînțeles paralelismul de oralitate dintre creația lui Creangă și aceea a lui Caragiale, pe care îl susțin Pompiliu Constantinescu (*Figuri literare*, 1938) și G. Călinescu (*op. cit.*). Căci la Creangă nu vorbesc numai eroii, cînd se întîlnesc, vorbește însuși autorul ori de cîte ori intervine ; și intervine atît de adesea și de oral, încît el devine personajul-centru. La Caragiale, dimpotrivă : eroii vorbesc, unii chiar pâlăvrăgesc, dar autorul cînd își face apariția, ca să conducă întîmplările sau dialogul, el scrie : cuvîntul i se înțelege fără să fie auzit, fraza nu curge liber, ci împietrește în margini definitive ; verva lui cunoscută, mușcătoare și agresivă, nu-i contaminează stilul, păstrîndu-se obiectivată numai în personaje. Dim-

<sup>1</sup> Observări asupra stilului oral cuprind și monografiile lui Boutière și Călinescu, ca și studiul lui T. Vianu (*Arta prozatorilor români*, 1941) la toate cititorul puțîndu-se raporta totdeauna cu folos.

preună cu Maiorescu, marele Caragiale este reprezentativ pentru felul strîns și net al stilului.

Dacă însă *Poveștilor și Amintirilor*, li s-ar ridica într-un mod sau altul cadrul oral, în care auzim pe însuși povestitor cum le așează, am rămîne, evident, cu un șir de fapte, cu dialoguri pe-alocurea foarte vii, cu oameni de țară — unii neîndestulător motivați sufletește, cu fragmente interesante chiar, dar numai cu schema creațiunii, cu un fel de scenariu din care lipsește actorul principal. Încercarea s-a și făcut de altfel, în mod teatral : Nella Stroescu (*Harap Alb*, reprez. 1936) și I. I. Mironescu (*Catifeții de la Humulești, Însemnări ieșene*, 1938), mai de curînd, iar mai de mult un Radu Prișcu (*Capra cu trei iezi*, 1913) și alții, au dramatizat părți din opera lui Creangă. Impresia produsă este de incompletitudine ; meșteșugul prezentării scenice, oricît de stăpînit, suferă iremediabil de lipsa evocării orale a povestitorului.

Stilizarea în sens vocal, a cărei neobișnuită măsură într-o operă scrisă am putea-o vedea pînă acum, semnifică la Creangă deplina conștiință de natură proprie. Căci din cînd în cînd luăm cunoștință și de forma nestilizată a oralității genului său.

Sînt în *Amintiri...* anumite fraze tipice, care revin întocmai sau prea puțin modificate, de cîteva ori ; fraze fixe — cum le numește Iorgu Iordan (*Viața românească*, noiembrie, 1937), circulare — cum le zice Călinescu (*op. cit.*), ciclice sau cum li s-ar mai putea spune, încît ele răsar ca locuțiunile populare ori de cîte ori se ivește nevoie, și, dacă trebuie să ilustreze o serie întregă de împrejurări, o dată create, nu se schimbă la repetare. De ex. : „... satul vuia de vătale, de cîntecul unei pupeze...” „... vuia satul”, femeile „boceau de vuia satul”, copiii strigau la Bobotează „de clocotea satul”, fetele „chicoteau... de răsuna prundul” etc. Tipicul spunerii se păstrează mereu.

Cu proverbele se întîmplă același lucru : revin neschimbate, după cum le cere momentul povestirii. Căci poveștile, deși faptele le sînt aruncate în legendarul : „a fost odată... că de n-ar fi fost...”, au ca timp propriu timpul prezent, adică momentul cînd le ascultăm ; timpul povestitorului copleșește timpul legendar cu desfășurări actuale, care nu pot fi controlate în astfel de repetiții nici de cel ce ascultă, nici de cel ce spune.

Arta scrisă, așternîndu-se pe spațiul hîrtiei, controlabil oricînd, ține seama de cît mai marea variație a exprimării. Era Creangă lipsit de asemenea resurse ? Fără îndoială că nu. Dar el își vorbea scrierile și de aceea, fiind și povestitor și ascultător, conștiința i se umplea de prezentul narativ în care fraza ciclică apărea ca pentru întîia oară. În *Dănilă Prepeleac*, atît de mult stăpînește întîmplarea actuală, încît se trec cu vederea nu numai expresiile reluate, dar chiar schimbarea firii eroului, care în prima parte este a unui prostovan, iar apoi e a unuia mai isteț decît Dracul însuși.

Aceste aglutinări de vorbe sînt semnele unei naturi de povestaș. Basmele toate răsucesc un număr restrîns de asemenea formule verbale, a căror semnificație duce la condiția de oralitate a creațiunii populare. Din categoria lor fac parte și grupurile stereotipe de vorbe, care încep și încheie basmul ; așa este sfîrșitul lui *Harap Alb*, transformat însă de povestitorul nostru în așa fel că numai Eminescu în *Călin* și poate Coșbuc în *Nunta Zamfirii* au mai atins acest nivel de idilă :

„După aceasta se începe nunta, ș-apoi dă Doamne bine!  
Lumea de pe lume s-a strîns de privea,  
Soarele și luna din cer le rîdea.

Ș-apoi fost-au fost poftiți la nuntă :

„Crăiasa furnicilor,  
Crăiasa albinelor,  
Și crăiasa zînelor,  
Minunea minunilor  
Din ostrovul florilor !”

Și mai fost-au poftiți încă :

„Crai, crăiese și împărați,  
Oameni în samă băgați.  
Ș-un păcat de povestariu  
Fără bani în buzunariu.  
Veselie mare între toți era,  
Chiar și sărăcimea ospăta și bea.”

Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă. Cine se duce acolo bea și mănîncă. Iar pe la noi...” etc.

Creangă era un astfel de „povestariu”, care pe la nunțile de odinioară spunea din gură ; era adică u rapsod local, pe care numai împrejurările silindu-l să scrie, el a căutat în toate felurile să-și copieze cu fidelitate *spunerea*. Așa încît, oricare element, dintre cele două, cu funcție structurală, am privi : fie ritmul epic alergător, fie oralitatea complexă a operei, atenției critice i se vedește același rapsodism, pe care o stilizare încăpățînată l-a rafinat, fără să-l denatureze. Căci din sfera poporanității, ceea ce nu-i scoate arta nu sînt amănuntele de rusticitate, ca personajele-țărani, cadrul rural sau specificul anecdotic și nici actul prelucrării de sine, ci stilizarea, în sens rapsodic, a nudității epice și a prezentării orale. Ca în puține alte literaturi, la noi se poate deosebi aceasta, deoarece am avut mari grupări de scriitori cărturari, care au fost îndrumate programatic spre viața satelor, obținînd de la ele o literatură rustică, dar nețărănească, nepoporană, cultă. Și chiar o seamă de alți scriitori, dintre cei mai renumiți, nepedagogizați în numele specificului etnic, talente care s-au îndreptat singure spre sufletul satului, au produs opere de cărturari în materialul țărănesc. Creangă stă unic prin optica omului din popor rămas în popor, închis în sine și fără interes pentru prezentarea obiectivă a semenilor.

De altfel avem puțința să observăm direct aceasta din schițele de oameni cîte animă povestitorul. Nici un erou din *Povești și Amintiri*, afară de eroul principal care este totdeauna Creangă însuși, nu capătă întemeiere psihologică, după modul obiectiv. Iluzia de viață se înalță dintr-un dialog veridic, dar mai cu seamă din comentariul autorului, care încadrează acțiunea fiecăruia. De caractere, cum se spune în studiile literare, nu poate fi vorba. Lumea acestor eroi are un profil moral comun : e o lume țărănească, de bun simț, cu chef de vorbă și chiar sporovăitoare, cu haz și mucalită, șireată deși naivă. Trăsăturile de diferențiere apar ca neînsemnate : unul e mai de bun simț, cum se arată Moș Ion Roată ; altul — mai vorbăreț, cum este bunicul David ; celălalt — Popa Duhu, e mai mucalit ; Dănilă Prepeleac — mai șiret și mai isteț ; dar nici unul n-are o fizionomie proprie, ale cărei trăsături să nu poată fi identificate și la ceilalți. Ei își seamănă unii altora pînă într-atît, că par a deghiza sub numele diferit același personaj. Se simte un prototip pe care

fiecare îl reproduce numai în parte. Și e zadarnic orice studiu, care l-ar căuta printre ei ; abia toți la un loc îl realizează. Ca să-l aflăm, compararea felului lor individual și colectiv cu intervențiile, atât de dese, și comentariile stăruitoare ale povestitorului, ne îndrumază sigur. Căci eroii vorbesc ca autorul care îi mișcă, simt ca el și se comportă ca el. Putem lua orice fragment spus de povestitor și să-l punem în gura oamenilor lui sau altminteri : putem lua din gura eroilor, fie aceștia Moș Ion Roată, Ipate și chiar Roșu-împărat sau Gerilă, orice rostire și să o trecem pe seama autorului ; nimic nu se schimbă în firea lor.

Prototipul acestor oameni este Creangă însuși, cu viziunea lui fabuloasă, cu neîntrerupt joc vocal, euforic, mucalit și de o naivă viclenie. Pentru portretul omului ce a fost Creangă, n-avem decât să adunăm însușirile risipite în eroii săi și îl avem întreg. El era un om „prost”, cum de atâtea ori spune singur, adică, după înțelesul vechi al cuvântului, din prostimea cea multă, din popor și nu lipsit de puterea unei anumite înțelegeri. Ceea ce numim noi inteligență, în mulțimea țărănească însemnează media de istețime și bun simț a lui Moș Ion Roată. Un astfel de om nu putea fi înțeles de orășeni. Venind dintr-o lume oarecum ermetică, limpede numai pentru ea însăși, orășenii au petrecut pe socoteala simplei lui apariții și au rîs batjocoritor auzindu-l folosind vorbe strămoșești.

Iacob Negruzzi chiar și-a consemnat neînțelegerea față de felul lui Creangă, pe care îl poreclește „Popa Smîntîină”, expunîndu-l deriderii publice printr-o satiră. Acolo se poate citi, în cuprinsul cuvîntării atribuită povestitorului nostru, aceste versuri :

„Frați iubiți, eu știu desigur că voi toți gîndiți ca mine  
Că-n iubita noastră țară n-ar fi rău să fie bine”.

Creangă, e adevărat, a spus așa ceva, după cum mărturisește un document (Ioan S. Ionescu, *Povești, anecdote... etc.*, 1905) la o adunare : „Eu știu un lucru și anume : că n-ar fi rău să fie bine în țara asta”. Tautologia vorbirii provoacă rîsul printre intelectuali, se înțelege ; dar pentru cel care o pricepe ca vorbă de bun simț, ca orientare elementară a omului isteț din popor, nu e de rîs. Forma ei exactă, căci e de bănuț că nici Ion S. Ionescu și cu atât mai puțin Negruzzi n-au transmis-o întocmai, se găsește în *Dănilă Prepeleac*, care spune :

„Na ! că făcui pacostea și frăține-meu. Ei, ei, acum ce-i de făcut?... *Eu cred, că ce-i bine nu-i rău* : Dănilă face, Dănilă trebuie să desfacă” (p. 177).

Complexul sintactic în care se află aci, șterge aerul rizibil al vorbei, făcînd-o să reflecteze numai naivitate și bun simț. În bun simț e ca și adausul după o susținere veridică : „Și drept vorbind, acesta-i adevărul” (*Amintiri*, p. 30) ; iar în naivitate ca popularul „a fost odată ca niciodată, *că de n-ar fi, nu s-ar povesti*”.

Studiul operei așadar lămurește pe om pînă la amănunt, evocîndu-i chipul moral, viu și etern, de țăran „povestariu”.

Pasiunea pentru biografia scriitorului, la ce ne-ar mai sluji ea acum ? Iar criticilor care totuși au manifestat-o cu exclusivism ne adresăm cu întrebarea : răspopirea lui, necazurile conjugale, epilepsia și cîte se știu încă despre el, ar interesa chiar dacă n-ar privi pe unul care a scris *Amintirile și Poveștile* ? Majoritatea covârșitoare a criticilor lui Creangă par, după lucrul săvîrșit de ei, a-și fi răspuns la chestiune afirmativ. E ușor de bănuț ce se poate obiecta la toate acestea. Creangă, se va zice, n-a fost doar un vagabond oarecare ; el a lăsat o operă literară și studiul vieții

lămurește opera însăși. Fără a dovedi cum tocmai această relațiune de la om la scriitor lipsește în critica despre povestitorul nostru, chiar metoda biografică în critica literară, ca orice dogmă, nu este infailibilă. Cazul Creangă, printr-o fericită întâmplare, dă materialul trebuitor ca să probăm nepotrivirea sau failibilitatea metodei.

Sînt în viața și opera lui anumite date de primul ordin, iar altele secundare. Ne vom servi de cîte una din amîndouă categoriile. Începînd cu cele de a doua însemnătate, din viață, vom aminti că atestatul seminarial, pentru trei clase, îl arată ca fiind *bun* sau *excelent* la toate obiectele de studiu, inclusiv purtarea ; și că la „Normala Vasile Lupu” obține premiul întîi, fiind atît de apreciat de Maiorescu, încît e numit institutor, cînd abia începuse cursurile clasei a doua, iar după alte documente, cînd încă nu le sfîrșise pe cele de clasa întîi ; și că examenul final pentru școala normală îi aduce un certificat de *eminență*, iarăși la toate obiectele.

Trecînd la datele secundare ale operei, reținem dintre ele una pe care *Amintirile* o repetă la nesfîrșit, sub toate formele. Astfel „Smărăndița popii”, pe care o și iubea oarecum, ia de la școlarul din Humulești „o bleandă”, fiindcă îi tulburase silința. . . de a prinde muște ; un Nic'a lui Costache, pus să-l examineze, „s-apucă de însemnat la greșeli cu ghiotura pe o draniță : una, două, trei, pînă la douăzeci și nouă”. Și își continuă portretul de școlar așa :

„Măi ! ! ! s-a trecut de șagă, zic eu în gîndul meu ; încă nu m-a gătit de ascultat și cîte au să mai fie. Și unde n-a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor și a tremura de mînios. . . Ei, ei ! acu-i acu. Ce-i de făcut măi Nică ! îmi zic eu în mine. Și mă uitam pe furis la ușa mîntuirii și tot scăpăram din picioare, așteptînd cu neastîmpăr să vie un lainic de școlar de afară, căci era poruncă să nu ieșim cîte doi deodată ; și-mi crăpa măseaua în gură cînd vedeam că nu mai vine, să mă scutesc de călăria lui Bălan și blagoslovenia lui Nicolai făcătorul de vînătăi. Dar adevăratul Sfînt-Nicolai se vede că a știut de știrea mea, că numai iaca ce intră afurisitul de băiet în școală. Atunci eu cu voie fără voie plec spre ușă, ies răpede și nu mă mai încurc prin prejurul școlaii, ci o iau la sănătoase spre casă. Și cînd mă uit înapoi, doi hojmălăi se și luase după mine ; și unde nu încep a fugi de-mi scăpărau picioarele ; și trec pe lîngă casa noastră și nu intru acasă, ci cotigesc în stînga și intru în ograda unui megieș de-al nostru, și din ogradă în ocol și din ocol în grădina cu păpușoi, care erau chiar atunci prășiți al doilea, si băieții după mine ! Și pînă să mă ajungă, eu de frică cine știe cum am izbutit de m-am îngropat în țărîna rădăcina unui păpușoi. Și Nic-a lui Costache, dușmanul meu, și cu Toader a Catincăi, alt hojmalău, au trecut pe lîngă mine vorbind cu mare ciudă : și se vede că i-a orbit Dumnezeu, de nu m-au putut găbui. Și de la o vreme nemaiauzind nici o foșnitură de păpușoi, nici o scurmătură de găină, am țîșnit o dată cu țărna-n cap și tiva la mama acasă și am început a-i spune cu lacrimi, că nu mă mai duc la școală măcar să știu bine că m-ar omorî”.

Între copiii veniți la „școala domnească” din Tîrgu-Neamțului, Creangă se prezintă drept „cel mai bun de hirjoană și slăvit de leneș”, învățătura pârîndu-i-se „cumplit meșteșug de tîmpenie, Doamne ferește !” Un biograf îl arată, chiar la seminarul de la Socola, ca fiind un elev leneș, pedepsit din această cauză de multe ori. Cunos-cîndu-i dar certificatele excepționale și portretul de școlar pe care singur și-l face, cu ce ne instruiește această opoziție asupra operei ?

Observații identice înlesnesc considerarea la un loc și a celorlalte date, de prim ordin acestea — atît pentru biografie cît și pentru creațiunea literară proprie.

Creangă suferea de epilepsie. S-a spus că boala o moștenise de la mamă-sa, care s-ar fi vindecat. Oricum ar fi, fapt este că ultimii zece ani de existență l-au chinuit în două chipuri deopotrivă de crâncene : atacul propriu-zis, a cărui sursă prevestitoare o simțea ca „un fum pe nas” și care, surprinzându-l chiar în clasă, ajunsese în anii din urmă să se repete de câteva ori în aceeași zi, — și speranța vindecării, ceea ce îl purta prin leacuri băbești vătămătoare, prin apele Slănicului-Moldovei, de mai multe ori, avînd mereu iluzia însănătoșirii, ca să recadă mai adînc în răul incurabil. Nici în *Amintiri* și nici în *Povești* nu se poate găsi echivalentul firesc de sensibilitate al acestei maladii. O singură dată e vorba de așa ceva în tot ce a scris Creangă, dar și atunci folosește împrejurarea în vederea unui efect de umor. Sîntem la „fabrica de popi din Folticeni” ; dascălii, unii oameni în vîrstă, cu femeie și copii acasă, învățau tare într-o devălmășie unică în comicul ei : „la unii le umblau buzele parcă erau cuprinși de pedepsie”. Încît nu numai că opera nu exprimă fireștile transpuneri în sensibilitate ale răului atît de organic (ceea ce la un Dostoievski era fapt obișnuit), dar chiar îi răstoarnă acest atac latent asupra spiritului, strălucind totdeauna de sănătatea unui umor euforic.

Umorul este poezie și poezia este metaforă. Din cîte studii există asupra lui Ion Creangă, dintre care cele mai însemnate sînt ale lui Jean Boutière și G. Călinescu (fără să se poată trece cu vederea contribuțiile lui N. Iorga, G. Ibrăileanu, Tudor Vianu și, ultima, Zoe Dumitrescu-Bușulenga), nu știm să se fi pus întrebarea : care e metafora umorului lui Ion Creangă ? Atragem încă o dată atenția asupra conduitei bifurcate pe care o urmează totdeauna exprimarea lui. Este evident că nu artea scrisului, ci arta *spunerii*, observată felurit de mai toți criticii, înșiruie un fel de pozne stilistice de la cuvîntul-calambur pînă la fraza sau perioada care, desfășurîndu-se normal pînă la un punct, se întoarce pe neașteptate în contra sensului firesc sau, dacă spune același lucru, îi dă mișcarea formală de a spune contrariul. Tipul mai complex al acestei bifurcări pe bază de șiretenie sintactică se vede din exemplele, pe care le repetăm și le completăm : „Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu ; și nu că mă laud, căci lauda-i în față : prin somn nu ceream de mîncare ; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții ; și cînd era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Și-apoi mai aveam și alte lucruri : cînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine ; cînd mă lua cu binișorul, nici atîta”. Sau : „În sfîrșit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată ! ? Ia, am fost și eu în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de hუმă însuflețită, din Humulești, care nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici cuminte pînă la treizeci și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost”. Plăcerea de a înșela pe cititor cu ștregăria sintaxei apare pînă și în descripția obiectivă, care e destul de rară și, chiar așa, numai schițată în opera lui. Ca să dea imaginea vechimii Cetății Neamțului, o descrie ca fiind „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger... și străjuită de ceucele și vinderei...” Într-o ediție — „îngrădită cu pustiu” a apărut „îngrămădită cu pustiu”. Greșală a editorului sau poate numai a zețarului, modificarea arată că autorul ei nu cunoștea paradoxul formal, de care stilul lui Creangă nu se leapădă nici în descripții. În orice caz, autorul „îndreptării” trebuie să fi fost un cititor și nu ascultător al povestașului. În adevăr, Creangă avea nu atît un condei cît un glas, pe care și-l sonoriza cu condeiu. De nenumărate ori, scrisul lui atrage atenția într-un sens, pe care inflexiunea vocală îl subminează. Chemarea călugărească se trezise astfel, în el, fiindcă auzise „toată

vara" cum, pe lângă mînăstirea de maici Agapia cînta „un glas îngeresc" : „Ici în vale la pîrîu / Mielușa lui Dumnezeu" și altul „gros" cum răspundea „Hop și eu de la Durău, / Berbecul lui Dumnezeu !..." Și continuă mai mult cu glasul decît cu condeiul : „Căci, fără să vreu, aflasem și eu, păcătosul, cîte ceva din tainele călugărești... umblînd vara cu băieții după... bureți prin părțile acele, de unde prinsesem și gust de călugărie... Știi, ca omul cuprins de evlavie". Metafora umorului lui Creangă se construiește prin urmare în spațiul dintre hîrtia pe care scrie și modulația orală cu care își însoțește scrisul. Cît privește explicația socială dată acestei conduite stilistice, Zoe Dumitrescu-Bușulenga afirmă că marele scriitor aparține unei spițe de răzeși, ni se amintește că răzeșii erau țărani „liberi", cu oarecare stare în acareturi și pămînt, strîmtonați adesea de lăcomia acaparatoare a boierilor și a mînăstirilor. Admițînd în contra documentelor că scriitorul ar fi neam de răzeș, e adevărat că răzeșii erau țărani liberi, avînd oarecare cuprindere, cum se știe din atîtea documente ; iar în ceea ce privește capacitatea boierească și monastică, avem nenumărate acte de tărășenii juridice, care arată limpede aceasta și îndeosebi risipirea răzeșilor acelei regiuni din cauza unor apucători fără milă ca Sturzeștii. Așadar, luptă a existat și încă dintre cele mai deschise și curajoase, răzeșii fiind țărani liberi pe bază de avut propriu. Ei acționau fătîș cînd primejdia putea fi înfruntată, cu plîngerea la autoritățile vremii și chiar cu toporul la hotarul pămîntului ; cît nu, lichidau totul și porneau de vale, strămutîndu-se mai la lărgime, unde își salvau astfel libertatea răzășească. Autoarea crede că acel echivoc scriptico-vocal, de care am vorbit mai sus, și pe care l-am propus ca metaforă a umorului lui Creangă, ar fi provenind din condiția socială a stirpei scriitorului, adică din răzeșia neamului său. În același timp, ni se afirmă că duplicarea registrului expresiv e caracteristică vorbirii poporului român și autoarea stăruie îndelung asupra originii populare a acestui mod de expresie, stăruie cu exemple prototipice luate din gura poporului și cu analize convingătoare ale psihologiei oprimaților. În spatele exprimării duplicate a țaranului e de presupus deci un foarte depărtat orizont de noapte, încărcat de temerea de a vorbi deschis. Explicația nu este neadevărată. Dar din punctul de vedere al autoarei rezultă că „poporul" ar fi fost în întregime o imensă colectivitate de răzeși, ceea ce nu mai este adevărat ; și mai rezultă că răzășimea, această categorie de țărani liberi, care se luau de piept și cu boierii și cu egumenii, cînd aceștia se atingeau de temeul libertății lor, adică de pămîntul propriu, vorbeau nu fătîș, cum acționau, ci temător, retractil, echivoc și chiar ermetic, ceea ce de asemenea nu e adevărat. Dacă un vlăstar răzășesc, cum era Moș Ion Roată, vorbește în aluzii și echivocuri ca orice Ipate sau Dănilă Perpeleac, acoperirea pe care și-o ia astfel vine din împrejurarea că vorbea unor « boierii » ai timpului, vine deci din noaptea istorică a spiței, cînd strămoșii poate nebănuți erau simpli și bieți « vecini », adică robi temători de biciul stăpînului.

Cîteodată exprimării umoristice a lui Creangă i se spune „stil satiric".

Eroare. Opera lui Creangă, ieșită din cea mai irecuzabilă matrice populară, contaminant și mai cu seamă eliberator optimistă, învață pe oameni îndeosebi dragostea de viață chiar sub forme de care putem rîde. Creangă rîde din toată inima, dar dintr-o inimă bună, largă și îngăduitoare, rîde de semenii, de ființe care îi seamănă lui însuși și rîde de sine, cum ar rîde de oricine altul. „Satira" lui dezvăluie condiția omului, de care nu omul e vinovat, fiind de aceea demn de iubit și de salvat. Mijlocul lui Creangă de a-și salva semenii se numește „umor", și el a preluat acest mijloc direct din mîinile crăpate de muncă ale poporului român, ale aceluia popor care se elibera în spirit de ceea ce nu se putea elibera altfel. Povestitorul nostru nu



crede în vinovăția oamenilor de care râde, cum cred toți autorii satirei. Originalitatea lui cea mai adâncă, venită de lângă o filozofie care e mai mult înțelepciune și echilibru moral, stă în puritatea umorului, nealterat nici de cea mai fugace intenție satirică. Așa i se explică succesul în patria marilor satirici ca Swift, Sterne, Molière, Goldoni, Cehov ș.a., și chiar în limbile extremului orient, unde împrejurări politice noi au făcut să-i ajungă opera. Satiricii sînt totdeauna exteriori lumii pe care o satirizează, în timp ce Creangă face parte cu trup și suflet din *comunitatea eroilor* săi. El este poetul umoristic prin definiție și puritatea formulei sale strălucește chiar lângă un Rabelais, față de care deosebirile sînt artistic mai semnificative decît asemănările.

Ne-am obișnuit de prin școli să-i zicem „umor”, deși pentru Creangă e mai potrivită vorba lui însuși, aceea pe care o întrebuițează în situații asemănătoare : „voie bună”. Atît de constituțională este voia bună operei povestitorului, că formează unul dintre semnele ei de recunoaștere. Nimic n-o alterează, nici satira ca la Caragiale, nici duișia ca la Brătescu-Voinești, păstrîndu-se în starea cea mai pură. I se identifică tipul de cîteva ori, dar numai în cuvinte și pierdut repede și acela, la un Hogar. E contaminantă, sănătoasă și organică, fiind mod al sensibilității și nu perspectivă intelectuală. Față de cele populare, *Poveștile* lui, cum observă Jean Boutière, se disting prin această abundență comică nativă, a cărei cuprindere însă o dau întregă numai *Amintirile*. Aci, registrul ei este complet.

Sînt jocuri de cuvinte care comunică un fel de zburdălnicie a dicționarului însuși, cuprins pe neașteptate și el de voia bună a autorului ; un chef lexical, sau cam așa ceva, aruncă vorbele în sus, plesnind în miez ca boabele de porumb la foc. Cînd „moș Chiorpec ciubotarul” vedea pe Nică revenind în odaia lui de potlogar, deși cu puțin înainte îl „răbuisse”... pe la bot... cu feleșticul muiat în „dohot”, îi zicea : „He, he ! bine ai venit, nepurcele”; despre „popa Buligă (ce-i ziceau și) Ciucălău”, răposat fiind, se pomenește cu ton de pietate, pînă ce pomenirea se sfîrșește cu un „Dumnezeu să-l iepure”.

De altă parte, sînt fraze întregi, care, cu aerul desfășurării normale, se întorc în contra sensului așteptat de cititori sau spun același lucru, dar cu mari pregătiri formale de a spune altceva.

Nici cînd înfățișează oameni sau scene ce stîrnesc rîsul, hazul povestitorului nu se denaturează ; se menține mereu deasupra intenției satirice sau sentimentelor de moment ale autorului. Haz pentru haz provoacă atît preotul Oșlobanu, care azvîrle în timpul slujbei „cu pravila cea mare” și cu „un sfeșnic de alamă” după călugării cîrcotași, cît și popa Ciucălău, care, aruncîndu-și potcapul, se pune la joc cu tinerii, „de-i pâlălăiau pletele”.

Astfel, ceea ce distinge umorul-voie bună al lui Creangă este gravitatea efectului, starea genuină și irepresibilitatea pornirii.

În sfîrșit, ca prag superior al acestui dar, sînt paginile întregi de narațiune sau descripție comică, despre care ideea cea mai înaltă o dau acele asalturi la carte ale dascălilor mustăcioși din Fălticeni.

...ș-apoi carte se-nvăța acolo, nu glumă : unii cîntau la psaltichie, colea cu, ifos :

„Ison, oligcn, petasti  
Două chendime, homili”

pînă ce răgușeau ca măgarii ; alții, dintr-o răsufare, spuneau cu ochii închiși cele șapte taine din catihisul cel mare ; Gîtlan se certa și prin somn cu urieșul Goliat ;

mustăciosul Davidică de la Fărcașa, pînă tipărea o mămăligă mîntuia de spus pe de rost, răpede și fără greș, toată istoria Vechiului Testament de Filaret Scriban, împărțită în perioade, și pronumele conjunctive de dativ și acuzativ din gramatica lui Măcărescu.

— Mi-ți-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le ; me-te-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ți-i, ni-vi-li.

Ce-a fi aceea, ducă-se pe pustii ! Unii dondăneau ca nebunii, pînă-i apuca amețeala ; alții o duceau numai într-un muget, cetind pînă le pieria vederea ; la unii le umblau buzele parcă erau cuprinși de pedepsie ; cei mai mulți umblau bezmetici și stăteau pe gînduri, văzînd cum își pierd vremea, și numai oftau din gură, știind cîte nevoi îi așteaptă acasă. Și turbare de cap și frîntură de limbă ca la acești nefericiți dascăli, nu mi s-a mai dat a vede ; cumplit meșteșug de tîmpenie, Doamne ferește !

De-a mai mare dragul să fi privit pa Davidică, flăcău de munte [urmează portretul] Dumnezeu să-l ierte ; că n-avu parte să se preuțească ; a murit sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le piară, că au mîncat juvaer de flăcău !"

Această euforie de umor și mai ales de umoare, gratuită, naivă și irepresibilă, este desigur a omului sănătos, a organismelor robuste, pentru care nu există efort ; sau este, dacă știm că omul a fost bolnav, cum e cazul, a unei conștiințe pînă la care vătămarea n-a putut ajunge ; și ea creează, iar nu epilepsia omului, pe care o contrazice și o învinge, acea trăsătură de identitate literară, între altele, a *Amintirilor* : voia bună.

Nu credem să fie cineva care ar putea zice că opera, fiind scrisă în deplină sănătate a tineretii, s-a găsit în afara primejdiei de a i se modifica natura prin „pedepsia” care se declara abia în ultimii ani de viață. Căci partea a IV-a din *Amintiri* e scrisă chiar atunci, în perioada cea mai zdruncinată a sănătății autorului, lucrul ei trebuie să fi se prelungit pînă între somnurile frenetice pe care i le da boala și care se îndesiseră, — pînă între călătoriile grele la Slănicul mîntuitor, fiind citită înțîia oară la *Cercul literar* din Iași, cu numai un an înainte să se prăpădească. Iar de era lucrată, ca primele trei, în afara perioadei maladice, cu atît mai mult nici o legătură nu poate fi între una și alta.

Încît, revenind asupra nepotrivirilor semnalate, vedem că metoda biografică nu legitimează abuzul de biografism al bibliografiei Creangă, putînd lumina numai în parte această unică fizionomie literară. Iar dacă portretul biografic nu coincide în atîtea trăsături, după cum am văzut, cu portretul literar, e semn pentru noi că biografia dă un personaj care a dispărut pentru totdeauna, în timp ce opera luminează o mare figură mereu vie. Dar, că în viață a fost un biet suferind de epilepsie, ceea ce vine împotriva impresiei de sănătate jovială a scrierilor sale, că a fost un școlar eminent, ceea ce nu se potrivește ca felul literar „slăvit de leneș” în care singur se prezintă, s-ar putea crede în cele din urmă că asemenea inadecvări nu sînt deplin semnificative.

Acum însă, cînd cunoaștem pe Creangă în lumina de unic erou al operei sale rapsodice, ca băștinaș patriarhal, care cu efortul artistic și-a adîncit identitatea poporană, deosebirea de cum l-ar putea arăta biografia devine cu totul evidentă. Și nu numai atît. În corespondența sa sînt fragmente care îi umbresc chiar identitatea trăitoare artisticește ; apare cînd și cînd mahalagiul din marginea Iașilor, cu vorbirea strîmbă, cu deformarea gustului și tot ceea ce caracterizează în negativ pe orășeanul mărginaș.

Astfel, în scrisoarea către unchiul Gheorghe, preot în Tîrgul Neamțului, scrisoare datată „lassi, 3 din luna a șapta, timpul secerișului, [...]”, citim „...a

căzut cu c... (cuvîntul scris întreg n.nr.) în par. ; pardon de expresiune l și a nevalabilului prohesore ДИЧАТЪА rural Pipirigu, cucurigu sau PII pi l ri l gș ; care are trei mii de zile pe anu de lei, patru care de cărbuni din pădurea Dumesnicului...'' Sau : „În fine l În considerăciunea observării fiindcă țeara n-are motivele ei, Doamna face toate trebile, *pamplesiru*. Destul l l l'', ...să-rutări amicabile din parte-mi d-lui Georgiu, precum mîinile, gurița și ochii d-nei E-le. nu.ța, rugîndu-i totu-o-dată de iertare l căci zic amical-minte''. „Închinăciuni mutuale la cel-ice nu me vor întreba ; iar venerabilul părinte Vasile Rezmiriță...'' etc. Sau, în sfîrșit : „Altă nouitate : M-am mutat într-o casă unde se află și cîteva frumusele, ce pe la lassi le zic fete ; știi proverbu cela : „Bețivului și dracu-i iese cu ocaua plină''. Cu alte cuvinte sînt factor de... ieaca o nouă ficțiune l l l''

Despre apucătura de mahalagiu la Creangă, Ibrăileanu însuși a făcut o mențiune de cîteva rînduri în articolul amintit în altă parte. Că a existat numai ca simulare umoristică, pare convingerea cea mai obiectivă. Dar documentul a putut influența atît studiul critic propriu-zis, cît și imaginea de om pe care o luminează opera. Nu găsește Boutière că în *Popa Duhu* și într-un fragment din *Amintiri* se reflectează „spiritul de mahala"? Și dacă Popa Duhu are vorbe și purtări, asupra cărora un străin de viața noastră sătească e firesc să se înșele, interpretarea certei dintre popa Isaila, călugărul Teofan și popa Oșlobanu, ca dovadă de „esprit faubourien'', stîrnește mirarea. Disputa asupra tipicului și mai ales transformarea ceaslovului și sfeșnicelor în proiectile, ca și fuga „mai mult pe brînci'' a lui Isaila și Teofan, duce gîndul la homerismul bufon din *Le Lutrin* și nu la ideea de mahalagism. Ne îngăduim să credem că numai scrisoarea către unchiul Gheorghe, pe care Boutière o și reproduce în fotocopie, a deformat o judecată critică în general sigură.

Cît despre alterarea portretului spiritual prin asemenea documente, mai e nevoie să se stăruiască ? Scrisoarea în chestiune, chiar dezvăluind un adevăr psihologic, scoate din mormînt pe omul biografic, care a murit pentru totdeauna. Fie și în numele adevărului, profesat ca superstițiile și păgînismul. nu trebuie să sufere adevărul estetic, datorită imboldului exclusiv al căruia mergem la biografie. E lucru nespuse de ciudat ca pasiunea vieții scriitorilor, care derivă din pasiunea pentru creațiunea lor, să se întoarcă împotriva îndreptării ei firești.

De aceea, începînd studiul de față am semnalat neînțeles de marea măsură de biografism a bibliografiei critice privind pe Creangă ; am schițat nepotrivirea dintre adevărurile vieții povestitorului și acelea ce reies din literatura sa, pe care le contrariază și, după cum văzurăm acum, le și contrazice fundamental ; pe acest temei, ne-am îndreptat atenția asupra operei însăși, rațiunea unică a interesului pentru viața oricărui scriitor, am susținut un studiu exclusiv literar, ale cărui concluzii sînt homerismul viziunii, adică facultatea de a vedea și evoca în dimensiune uriașă, și structura rapsodică, adică epicism și oralitate, totul fiind menit să arate că opera conține elementele nepieritoare de portret ale autorului ; iar portretul care ni s-a lîmpezit astfel este, cu oarecare adausuri de istoricitate și complexitate individuală, al omului arhaic din ținuturile noastre conformat genial.

Din ceea ce am afirmat în cuprinsul acestei cercetări, sîntem nevoiți acum să revenim asupra formulării unei dorinți. Credeam că reamintirea lui Creangă ar fi fost mai convenit să se facă printr-un studiu estetic decît, cum s-a făcut la falsul centenar din 1937, prin înfățișări biografice. Credem încă același lucru. Dar cum încheiem prezentarea noastră, plini mai ales de frumusețile care s-au refuzat analizei critice, găsim că singura nimerită, dincolo chiar de studiul propriu-zis, al operei, este

lectura directă cu voce tare și în săli publice. Pentru aceasta e nevoie însă de un cititor actor.

În timp ce noi căutăm încă a ne apropia de geniul lui Ion Creangă, un cap de vietnamez surfător poate că stă aplecat pe *Amintiri din copilărie* și *Povești*. Poate, pe aceleași pagini, traduse azi în treizeci de limbi ale pământului, cititori de rase și naționalități diferite petrec în același timp ceasuri de aceeași uimită desfătare. Toți își vor fi construind, despre Humulești și despre țara de țărani a *Poveștilor*, imagini care de care mai luminoase. Satul de pe Ozana va fi apărind în ochii lor ca așezare omenească necălcată de piciorul greu al nevoii.

În adevăr, nouă înșine, cititori români, lumea marelui povestitor ni se pare miraculos teafără, fără urmă de suferință. Și dacă belșugul material face îndeobște pe om bucuros de viață, e firesc ca din veselia neîntreruptă a oamenilor lui să se răsfrîngă asupra satului și țării acestor oameni ideea de locuri ale îndestulării.

Oricât ar vorbi Creangă și eroii lui de „sărăcie”, un factor nelămurit care poate fi vioșia sau nepăsarea de efectele ei, o escamotează literar, încît cititorul nu și-o închipuie economic. Și iluzia de bună stare devine cu atît mai puternică pe alte meridiane, cu cît ele sînt mai depărtate. Asiaticul sau sud-americanul, citind azi pe Creangă, iau mai întîi cunoștință de o lume, în care efortul de a trăi pare abolit. Ei simt, ca și cititorii de la noi, că un Oșlobanu, un Mogorogea, un Ipate, un Dănilă Prepeleac și Ivan Turbincă, dimpreună cu însuși autorul lor, nu se preocupă în nici un fel de lupta pentru existență.

Adevărul însă e cu totul altul : unii umblă prin școli de oraș, cu gîndul să scape de traiul greu părintesc, iar alții se iau la trîntă sau la întrecere cu dracul, care nu e decît numele de poveste al Nevoii. Viața lor, în realitate, e cel puțin precară. Numai că o veselie de zei le aurește precaritatea și totul devine ficțiune estetică întremătoare. După lectura lui Creangă, asiaticul pleacă mai voios să-și vînture orezul, cum plecăm fiecare la treburile vieții noastre. Un umor nesatiric, care face vocabularul jucăuș, frazarea șugubeață, personajele poznașe, umple binefăcător conștiința cititorului, propunîndu-i-se ca soluție de viață.

Rîsul în opera lui Creangă nu pedepsește, nu cenzurează, nu denunță vicii sau defecte omenești, pe care le naște o anumită societate, o anumită profesiune, o manie individuală ; rîsul lui e petrecere pe seama limitelor naturii omenești, care sînt în primul rînd limite proprii, ale celui ce rîde, și numai în al doilea rînd sînt și ale altora. Creangă e om din popor, cu mintea plină de proverbe, dintre care mai cu seamă unul și anume „Rîde dracul de porumbe negre și pe sine nu se vede” îl împiedică să fie satiric. Nu omul e răspunzător de limitele și neajunsurile lui. Ca să merite rîsul batjocoritor, el ar trebui să fie vinovat și Creangă nu acuză niciodată pe oameni. Chiar gîndurile acestea i se par într-un fel ofensatoare și de aceea nu le exprimă direct, ci numai le implică în gratuitatea umorului său, putîndu-se chiar spune că trece repede pe lîngă ele, fiindcă nu sînt prea vesele.

La iluzia de viață fără griji materiale, se adaugă astfel, în impresia cititorului, un sens înalt al spectacolului de veselie, pe care Creangă și lumea lui îl dau fără întrerupere, după cum se adaugă sentimentul unei inalterabile sănătăți. Eroii *Amintirilor* și *poveștilor* sînt în adevăr făpturi zdravene („hojmalăi”, „coblizani”, „găligani”) și nu o dată uriași odiseici (Ochilă avînd în frunte un ochi „cît sîta”). Autorul însuși, pe care niciodată, citind, nu-l pierdem din vedere, ni se închipuie clădit de asemeni

ION CREANGA

# ŒUVRES CHOISIES

SOUVENIRS D'ENFANCE • CONTES • RECITS



EDITIONS 'LE LIVRE' BUCAREST  
1955

Pagină de titlu.

maladie popular, spunînd că „tîmpului” de Trăznea i se „băteau buzele ca de pedepsie”. În restul operei, pe paginile căreia, scriind-o, va fi căzut de cîte ori nu putem şti, nici urmă de marea lui suferinţă trupească, nici urmă de fatalele ei consecinţe morale.

Ion Creangă, în marea lui creaţie, iubea pe oameni. Umorul nesatiric, negaţie sublimă a suferinţei proprii, este la el solidaritate cu semenii, pe care vrea numai să-i înveselească, uşurîndu-le existenţa.

Fişa traducerilor din opera lui Ion Creangă, adausă considerabil prin acţiunea de stat a ultimilor ani, este impunătoare.

Numai pînă în 1950, se tradusese în germană *Harap Alb* (1910, trad. prof. dr. G. Weigand), în engleză *Moş Nichifor Coţcariul* (1921, trad. Lucy Byng), din nou în germană *Capra cu trei iezi* (1928, trad. Anita Dimo-Pavelescu), din nou în engleză *Amintiri din copilărie* (1930, trad. Lucy Byng), în franceză *Poveşti* (1931, trad. Stanciu Stoian şi Ode de Chateaufieux), în italiană *Amintiri din copilărie* (1932, trad. A. Silvestri-Georgi), în polonă *Poveşti* (1933, trad. Konstancya Mayzlowna), în portugheză *Amintiri din copilărie* (1947, trad. Victor Buescu şi Antonio R. Marsinho) şi din nou în franceză *Amintiri din copilărie* (1947, trad. Ives Auger).

După 1950 intervine acţiunea sistematică a statului, opera lui Creangă, traducîndu-se în toate limbile popoarelor prietene şi înconjurătoare. Dintre limbile euro-

ca eroii lui sau, oricum, conformaţia robustă şi mai cu seamă sănătatea i se deduce uşor din conduita umoristică.

Creangă sănătos ! Mirifică putere a ficţiunii artistice ! În realitate, era tot atît de sănătos pe cît era şi de bogat.

Scos din diaconie pentru motive astăzi stupide (frecventa teatrul şi îşi tăiase igienic coada preoţească) iar din învăţămint fără nici un motiv şi împotriva excelentelor rezultate didactice, trebuise să se dedea unei negustorii meschine de tutun, lupta cu sărăcia, căreia nu-i va îngădui să treacă în operă sub forma nici a unei umbre de tristeţe, rămînînd activitatea lui permanentă. Cît priveşte sănătatea, el cădea de-a-n picioarele în scurte dar istovitoare somnuri frenetice, lovit de o boală care, trîntindu-l pe stradă sau pe duşumeaua clasei, în faţa şcolarilor speriaţi, l-a purtat mereu prin „feredele” băbeşti şi, tot atît de zadarnic, pe la apele Slănicului. Dar întocmai ca sărăciei, nici boalei, care-l vătămase incurabil, nu i-a dat pas să pună urfîtenia pe lucrul lui literar. Abia o singură dată, şi atunci de dragul unei figuri literare, vorbind de memorizarea mecanică în şcoala timpului numeşte această

pene se are în vedere încă o dată franceza cu *Opere alese* (1955, trad. Elena Vianu), și, cum comunică o informație, Creangă se află de asemenea tradus chiar în Orientul cel mai îndepărtat, pentru vietnamezi, coreeni și mongoli. Iar, în afară de aceasta, o inițiativă particulară se semnalează încă o dată în italiană cu *Povești* (1955, trad. Anna Colombo).

E sigur dar că nici un alt scriitor român n-a atins cu opera lui puncte etnice mai exterioare. Scriitor de o etnicitate ca și particulară față de ceea ce se înțelegea cam în grabă prin „literatură universală”, succesul lui de audiență la englezi, italieni, mongoli și vietnamezi putea fi socotit ca imposibil. Și totuși adevărul este altul și chiar cel contrar. Căci, deși scriitor român și se poate adăuga în chip semnificativ, spre a i se vedea mai bine orientarea, scriitor moldovean, nemțean, humuleștean, scriitor deci de un localism presupus ca aproape izolator, Creangă e citit azi pretutindeni, după cum ni se afirmă, cu cea mai spontană participare. Situația aceasta, dacă i-ar fi putut trece cândva prin minte, i s-ar fi părut glumeață. El socotea lașii secolului trecut ca o „nemție” curată, un fel de străinătate socială suficientă, ca să se mai gândească la contactul cu străinătăți de alte limbi.

Cultivînd un localism ca și absolut, prin care totuși a ajuns să se înscrie în universal, Ion Creangă închipuie tipul de scriitor opus acelor care speră o glorie mai largă prin adoptarea unei limbi de circulație internațională. Experiența s-a făcut și rezultatele se cunosc. Nici D'Annunzio, nici Rilke și nici, de la noi, Macedonski nu s-au afirmat ca scriitori mari decît în limba maternă și nu în cea franceză, pe care au adoptat-o temporar. Cazul lui Creangă ne învață că efectul literar în străinătate se obține prin altceva decît prin exprimarea proprie în limbile respective, sau într-o limbă mai cunoscută acolo. Scriitorul a răspuns la antipozi, adîncindu-și vatra părintească.

Chiar particularitățile lui lingvistice, peste interesul acelor de ordinul pitorescului etnologic, au fost, credem, decisive în succesul literaturii sale. Materiale etnologice, interesante numai ca atare, se găsesc în orice colecție de folclor ; ceea ce cititorul de oriunde găsește numai în Creangă este o identitate de scriitor formată mai cu seamă din valori stilistice.

În adevăr, nimeni ca el n-a stilizat mai efectual oralitatea completă, de tip rapid, a poveștilor populare ; în stilul nici unui alt scriitor (în afară de, poate, al lui Caragiale, aplicat însă altui fond omenesc) nu există dublul plan, scriptic și în același timp vocal, care de cele mai multe ori, prin divergență dusă pînă la contrastul antifrazei, creează un fel de metaforă a umorului, specifică lui Creangă. Scriitor și actor totodată, fraza lui e bineînțeles scrisă, dar este mai ales jucată vocal, pe un registru de intonații, în cuprinsul căruia cuvintele pot căpăta chiar sensuri contrare. Ca în limbile extrem orientale, unde cuvintele au atîtea înțelesuri cîți moduli de intonație li se aplică, glasul povestașului moldovan e plin de asemenea „semanteme” (cum le spun lingviștii) nescriptice și ele singure îi susțin identitatea. Iar excelența traducerilor se asigură numai prin punerea lor în vedere. Nu putem zice că traducerile de pînă acum, cîte cunoaștem, n-au ținut seama de mai toate formele oralității lui Creangă. E dintr-o dată remarcabil că traducerile Elena Vianu și Anna Colombo modelează în material lingvistic, respectiv francez și italian, cu toată dexteritatea, acel stil gratuit sporovăitor, dezvoltat din firea „vorbilor de clacă”. Numai în această direcție i se află lui Creangă specificitatea și adîncimea.

Altfel un element de oralitate cu semnificații profunde, neurmărit îndeajuns de traducători, ni se pare felul scriitorului de a-și împăna povestirile cu zicale. Nu e vorba de proverbele înseși, ci de formula cu care sînt introduse. Creangă zice, de exemplu : „Vorba ceea : sînt cinci degete la o mînă și nici unul nu seamănă cu altul” sau „vorba ceea : fiecare pasăre pe limba ei piere” sau „vorba ceea : mai aproape sînt dinții decît părinții” sau mereu „vorba ceea : zidurile au urechi...” Chiar dacă rareori, modifică într-un fel oarecare formula de introducere, cuvîntul „vorbă” apare de cele mai multe ori ca o constantă plină de semnificație, ceea ce îi dă caracterul de precipitat verbal al unei filozofii a vieții.

Dicționarele în privința aceasta sînt de puțin ajutor. După Tiktin „vorbă” are trei grupe de înțelesuri : 1. *Reden, Rede, Gerede, Gespräch.* 2. *Wort.* 3. *Sprichwort*, iar după *Dicționarul limbii române literare contemporane* (4 vol.) ca și după recentisimul *Dicționarul limbii române moderne* (1 vol.), unsprezece : „1. *Cuvînt, 2. Spusă, zisă, 3. Vorbire, expunere, istorisire. 4. Convorbire, conversație, discuție, taifas, neînțelegere, sfadă, ceartă. 5. Mod, fel de a vorbi. 6. Zicală, zicătoare, proverb, expresie. 7. Sfat, învățătură, îndemn, poruncă, părere, convingere, hotărîre, 8. Făgăduială, promisiune, angajament, cuvînt dat. 9. (mai ales în construcție cu verbele „a fi”, „a avea”). Tocmeală, tîrguală, înțelegere, învoială. 10. Zvon, veste, știre, informație, birfeală, clevetire, calomnie. 11. Grai, limbă”.*

Da, „vorba ceea” ca expresie și rost se menționează la o anumită grupă de sensuri. Dar în discuție este acel sens al ei, care a și dat naștere altei expresii și anume „povestea vorbeii”, unde „vorbă” nu însemnează numai „zicală, zicătoare, proverb, expresie”, ci oarecum totalitatea proverbelor.

Lipsește din dicționare, cu alte cuvinte, tocmai valoarea stilistică pe care „vorbă” o dobîndește prin constanța cu care Creangă o repetă.

Iar cînd traducătorii dau formulei orale de introducere a proverbelor echivalențe variate ca : „Ein Sprichwort sagt”, „nach einem alten Spruch haben”, „ein Spruch sagt”, „du kennst ja jenen Spruch” (Trad. Anita Dimo-Pavelescu) sau „Ben dice il proverbio”, „ma c’è un vecchio detto”, „ha ragione il proverbio”, „sapete che come si dice”, „come dice il proverbio” (trad. A. Silvestri-Giorgi) sau „As the proverb says”, „as the sayng goes”, „the proverb says”, „we quoted teh sayng”, „as teh proverb runs”, „as the sayng has it”, „but a proverb says”, sau, în sfîrșit, „on a beau dire”, „comme on dit”, „comme on le dit”, „ne connais-tu pas le dicton”, „on le dit bien”, „comme qui dirait”, „vous connaissez le dicton”, „vous connaissez sans doute le dicton” (trad. Elena Vianu), cînd traducătorii, zicem, variază atît de jucăuș formula de introducere, se pierde fără îndoială valoarea repetării ei *ne varietur*.

Stereotipia în cazul de față, departe de a fi un neajuns, cum probabil vor fi socotit traducătorii, se electrizează în cele din urmă cu o putere de sugestie esențială operei lui Creangă ; prin fixitate ea dă indicația profundă a unei doctrine imuabile, deși orală, la care povestitorul se referă continuu, ca să se autorizeze continuu. Experiența milenară a poporului e un corpus de înțelepciune și cînd Creangă, prin zicale sau unele expresii idiomatice, se autoriză de la acest corpus ca de la o realitate supraindividuală, el face un act de modestie clasică. Conștiința unui clasicism folcloric (tot atît de real în tipicitatea lui ca și clasicismul cult) ni se comunică prin „vorba ceea” mai înainte de a lua cunoștință de situația întîmplătoare, care o reclamă ca să se „legalizeze”.

Este adevărat că primul traducător italian, Silvestru-Giorgi, variază mai puțin decît alții formula în discuție. Realizînd într-o măsură stereotipia necesară prin „dice

„Il proverbio” sau „ben dice” (dice bene) il proverbio”, el se sprijină în adevăr pe un singur cuvânt : dar are cuvântul „proverb”, în orice unitate frazeologică ar fi cuprins energia de sens și deci valoarea stilistică din „vorba ceea”? Ar trebui pentru aceasta o echivalență strict orală și în același timp un climat cultural de oralitate cum în occidentul european e greu de găsit. Presupunem de aceea că traducerea lui Creangă e poate mai înlesnită în limbile de mai recentă cultură scriptică și rămîne spre paguba noastră că nu putem cunoaște direct asemenea traduceri.

Creangă este un povestitor. Foarte greu s-ar putea face un studiu despre Creangă așa cum l-am face despre Slavici sau Rebreanu. Totuși el are o serie de povestiri și un basm, cum sînt : *Dănilă Prepeleac*, povestea pornografică *Povestea lui Ionică cel prost* și *Ivan Turbincă*. Ce anume este comun în afara geniului narativ și umoristic al lui Creangă, între aceste povestiri ?

Dănilă Prepeleac, țaran destul de nătîng, în cele din urmă întîlnindu-se cu dracul, ajunge să încalce pe el și să-l facă să-l aducă acasă, de unde vrea să ia de sub vatră blestemele părintești, ca să poată întrece puterea de a blestema, și cu care se ia la felurite întreceri și pierde rămășagul. Dracul, numai cînd aude de „blesteme părintești” o rupe la fugă. Deci, un om care părea nătîng, învinge pînă la urmă și pe dracul !

În a doua povestire, *Ionică cel prost*, — acest Ionică este pur și simplu de rîsul satului ; rîd de el mai cu seamă niște oameni înstăriți, un bărbat și o femeie ; bărbatul este plin de răutate la adresa lui Ionică cel prost, este plin de haz satiric, fiindcă — se spunea, și el era convins — Ionică nu e în stare de nici o ispravă cu nici o femeie ! Și, discutînd între ei la un pahar de vin, înstăritul fiind convins de ineptia bărbătească a lui Ionică, — se ajunge la „probă” chiar cu nevastă-sa ! Și, Ionică cel prost, adus în ultima și adevărata situație a firii sale, se poartă vitejește, sub ochii bărbatului dispune de nevastă, spre marea stupeoare a acestuia. Deci, încă o dată, un om prost face dovadă că nu e prost deloc.

În fine, în *Ivan Turbincă*, pînă la urmă Ivan bagă pe toți dracii în turbinca lui printr-o singură vorbă ; „Pașol na turbinca” — și toți dracii sar unul după altul în săcoteiul lui. Cu alte cuvinte, încă un țaran, luat drept prost, în cele din urmă se arată foarte deștept, venind de hac tuturor agenților răului. Este un personaj simbolic, unul și același, deși numit o dată Dănilă Prepeleac, apoi Ionică cel Prost și a treia oară Ivan Turbincă. De altfel Creangă, cu întreaga lui comportare stilistică, cu întorsătura neașteptată a frazei, care sfîrșește prin a spune contrariul față de ceea ce începuse ; tiparul umorului său antifraștic, e foarte bun pentru înfățișarea acestor personaje surprinzătoare.

Dar personajul simbolic, pe care cititorii îl pot construi din personajele numite, precum și stilul umoristului, sînt fapte artistice trase din adîncimea istoriei noastre naționale. Poporul român a putut face pe prostul de multe ori, fără să fie ; și aceasta au văzut-o toți care l-au crezut neajutorat, observînd uneori, spre suferința lor pînă la urmă, că el știa să facă pe prostul numai atîta cît trebuia, pentru a putea dura în istorie. Este însăși formula de existență a neamului nostru.

E de crezut așadar că acest țaran de la Humulești, învățătorul Creangă, a avut ochiul cel mai ager din cîți români au scris în țara noastră, a avut puterea de penetrație a unui fenomen de adîncime încă necîntărită, încă neestimată cît trebuie. O observație social-istorică neștiută încă îi căpтуșește întreaga operă. Așa că noi, cînd citim



cu atîta plăcere pe povestitor. deși putem numi anumite izvoare foarte adînci ale farmecului prozei lui, de fapt nu știm că unul din aceste izvoare este tocmai adîncimea pînă la care bate observația lui istorico-socială : taina de existență în veac a unui neam veșnic persecutat de istorie.

## B I B L I O G R A F I E

- Scrierile lui Ion Creangă*. Iași (vol. I: 1890), (vol. II: 1892): *Opere complete*, Cu o biografie de Grig. I. Alexandrescu și cu portretul și o prefață a autorului. Partea I—IV. București. „Leon Alcalay”. 1902. 5 volume (Bpt. nr. 28—33); *Opere complete*. Cu o prefață de Il. Chendi și St. O. Iosif și un indice, edițiunea „Minervei”, București. 1902 (Biblioteca „Scriitorilor români”); *Opere complete*. Cu o prefață și un indice de Gh. T. Kirileanu și Il. Chendi. ediție nouă revăzută, București, Minerva 1906 (Biblioteca „Scriitorilor români”); *Opere complete*, precedate de un studiu biografic și bibliografic de E. Lovinescu, Vol. I — III. București. Ancora. 1928 (Biblioteca clasicilor români); *Opere complete*. Cu o prefață și o listă de cuvinte, ediție revăzută de Gh. T. Kirileanu. București. Cartea românească /1932/. („Clasicii români”); *Opere*. ediție critică cu note, variante și glosar de G. T. Kirileanu. București. Fundația pentru literatură și artă, 1939 („Scriitori români moderni”); *Povești, cmintiri. Anecdote și istoricare*. ediție îngrijită de prof. Ion Crețu, București, Cultura românească, 1939 : *Povești*, ediție îngrijită de Liviu Rebreanu. Cu ilustrații de Th. Kiriakoff, București. Ed. Municipiului, 1940 : *Opere complete*. Cu o introducere de Constantin Botez, Prefață și listă de cuvinte de G. T. Kirileanu și Il. Chendi, București. Cartea românească /1942/; *Opere*. ediție îngrijită. prefață și glosar de acad. prof. G. Călinescu, Desen de C. Baba. /București/, ESPLA /1933/ („Clasicii români”); *Opere*, I—II. ediție critică de Iorgu Iordan și Elisabeta Brîncuși. București. Ed. Minerva. 1970.
- Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă (1837—1889)*. Ouvrage orn  de 25 illustrations d'après des documents in dits. Paris, „Gamber”. 1930: Savin Bratu. *Ion Creangă*, București. Ed. tineretului. („Oameni de seamă”); N. Cartoian. *Breve storia della letteratura romana*. Traduzione di A. Pernice, Roma. 1926 (Publicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale. Roma. Prima serie, IX); G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, București Cultura națională. 1932; G. Călinescu. *Viața lui Ion Creangă*. Cu 25 ilustrații afară de text. București. Fundația pt. lit. și artă”. 1938 („Scriitori români contemporani”); G. Călinescu. *Istoria literaturii române*, București, „Fundația pt. lit. și artă” 1941; G. Călinescu. *Istoria literaturii române*, Compendiu. Ed. a II-a. revăzută /București/, Naționala Mecu. 1946; Șerban Cioculescu, *Centenarul lui Creangă*. *Revista Fundațiilor*. București. IV. 31 martie 1937; Ș. Cioculescu. VI. Streinu. T. Vianu. *Istoria literaturii române moderne*. I. /București/. Casa școalelor. 1944; Șerban Cioculescu. *Artistul*. *Gazeta literară*. București. XI. 51. 17 decembrie 1964; Șerban Cioculescu, *Aspecte ale operei*. *Tribuna*. Cluj. VIII. 52. 24 decembrie 1964; Șerban Cioculescu, *Ion Creangă. artistul*. *În marginea lui „Moș Nichifor Coțcarul”*, în vol. *Vcrietăți critice*, București. EPL.. 1966; Constantin Ciopraga. *Expresivitatea lui Creangă*. în *Viața românească*, XVII. 12 decembrie 1964; Pompiliu Constantinescu. *Ion Creangă*. în vol. *Scrieri*, 2 București, EPL.. 1967; Al. Dima *Asupra caracterului folcloric al lui „Dănilă Prepeleac”*. *Revista lundăților*.

IX, martie 1942; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ion Creangă [Bucureşti]*, EPL, 1963; *Écourile operei lui Mihail Eminescu şi Ion Creangă în literatura universală* (Sinaia, 11 august 1965), lucrările simpozionului de literatură română, Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1966; M. Eminescu, *Scrisori politice şi literare*, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1905; Ţ. Ibrăileanu, *Scritorii români şi străini, Iaşi, Viaţa românească*, 1926, Neculai Iorga, *Schiţe din literatura română*, Iaşi, Editura librăriei fraţilor Şaraga, vol. II/1893/; E. Lovinescu, *Critice*, X, Bucureşti, Ancora, 1923; Titu Maiorescu, *Critice*, (1866—1907), Bucureşti, vol. II, 1908; vol. III, 1915; Al. Piru, *Arta lui Creangă, Viaţa românească*, Bucureşti, IX, 8 august 1956; Mihail Sadoveanu, *Despre Ion Creangă, În amintirea lui Creangă, Sfat cu învăţătorul Cheia, Uliţa, Rădăşenilor, Pe o pagină a „Amintirilor”. Un tovarăş al lui Creangă. Doi mari prieteni: Eminescu şi Creangă. Pe o ediţie nouă a lui Creangă*, în vol. *Evocări*, Bucureşti, ESPLA, 1954; Ion Slavici, *Amintiri*, Bucureşti, Cultura naţională, 1924; G. I. Tohăneanu, *Consideraţii cu privire la stilul artistic al lui Ion Creangă*, I—II, în *Limba română*, Bucureşti, XIV, nr. 4, 5, 1965; I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. II, Bucureşti, 1932; vol. III, Bucureşti, 1932; vol. IV, Bucureşti, 1933; vol. V, Bucureşti, 1934; vol. VI, 1938; vol. XIII, Bucureşti, 1935; Gh. Ungureanu, *Studiu introductiv la Ion Creangă, Documente Bucureşti*, EPL., 1964; Tudor Vianu *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Ed. contemporană, 1941.

Discreția clasicizantă pe care a păstrat-o Caragiale face dificilă reconstituirea biografiei sale. Caragiale a refuzat în câteva rînduri (în scrisorile către H. Petra Petrescu sau H. Kanner) să dea amănunte pe care le considera fără raport cu opera : „Ce-are a face familia mea, care nu e nobiliară, cu operele mele?”

Aplicată la întâmplările unei existențe pline de cotituri, de profesii alternînd neprevăzut, această discreție a contribuit la persistența unor spații albe. Obscură este încă și obîrșia paternă. Afirmățiile scriitorului — colorate în general glumeț — sînt contradictorii : grec, albanez.

Știm că mama lui, Ecaterina Karaboa, se trăgea dintr-o familie de negustori brașoveni. Prin Luca, viitorul scriitor ia contact din copilărie cu o tradiție teatrală dacă nu veche — căci bunicul Ștefan fusese bucătarul — respectiv, credîncerul — lui Caragea Vodă, cu care venise în țară în 1812 — dar solid împlîntată în familie. Luca făcuse actorie cu mijloace puține și fără vocație, ancorase apoi în profesiile mai prozaice de administrator al moșiei mănăstirești Mărgineni, apoi de avocat și magistrat la Ploiești. Dar cei doi unchi dinspre tată sînt lorgu, mezinul, amatorul de farse pe care avea să le povestească nepotul său și, mai ales, Costache, nume de seamă în istoria teatrului și a dramaturgiei românești. Au fost amîndoi și scriitori. Animator al începuturilor teatrale în Țara Românească, interpret și profesor, Costache e autor de comedii care aveau să însemne pentru Ion Luca un punct de pornire : *Îngîmfata plăpumăreasă*, *O repetiție moldovenească* sau *Noi și iar noi*, *O soare la mahala* sau *Amestecul de dorinți*.

Sora mai mică a lui Ion Luca s-a născut în 1855. Copilăria lui Caragiale se scurge liniștită, într-un Ploiești patriarhal, în casa lui Hagi Ilie Lumînărarul, cu grădina ei, unde într-unii ani liliacul înflorește a doua oară, „semn de toamnă lungă”.

După ce a învățat să citească cu părintele Marinache, Ion Luca urmează clasele primare la Școala Domnească. Unul dintre dascăli a fost Zaharia Antinescu, membru în numeroase comitete și comiții și autor de culegeri de versuri care au stimulat mai tîrziu verva lui Mille în *Contemporanul*. Influența lui Basil Drăgoșescu, învățătorul lui din clasa a patra, a fost pozitivă și trainică. După cincizeci de ani avea să-l pomească cu venerație, amintind de vizita lui Cuza Vodă la Școala Domnească.

În tinerețe și la maturitate, în scrisori sau în cuvîntări ocazionale, subliniindu-și originea umilă și autodidacticismul, Caragiale a afirmat adesea că n-a învățat decît patru clase primare. De fapt a urmat și gimnaziul la Ploiești, absolvindu-l în 1867.

În căutarea unei profesii, adolescentul pare a se fi gândit la cariera familiei, căci a frecventat, între 1868 și 1870, la Conservatorul din București, cursul de declamație și mimică al lui Costache Caragiale. E trecut și printre elevii cărora comitetul teatrului le-a aprobat intrarea gratuită la spectacole, în schimbul obligației de a face figurație. Totuși, în ciuda unor afirmații răzlețe, nu există dovadă că ar fi practicat vreodată meseria actoricească. La spectacole a participat doar ceva mai târziu, prin 1871—1872, din cușca suflerului.

Anul 1870 aduce două fapte care-și au rolul lor în formația lui Caragiale. El participă la „republica” ploieșteană și practică prima din lunga serie de profesii pe care le-a străbătut.

Mediul în care s-a dezvoltat scriitorul e impregnat de amintirea 48-ului. Cei trei frați Caragiale participaseră la revoluție și, într-o broșură, apărută probabil chiar în anul revoluției (*Dreptatea poporului judece pe frații Caragiale*) își mărturisiseră solemn civismul. Din adolescență, o inteligență și o capacitate de observație, care aveau în curînd să-și dovedească acuitatea, încep să surprindă în viața politică fapte semnificative. Astfel a fost răsturnarea lui Cuza, cu registrul plebiscitar deschis pe maidanul din Ploiești, iar în 1870, mișcarea ploieșteană. A urmat contactul apropiat cu partidele politice ale vremii și cu culisele lor, așa cum le-a cunoscut în redacțiile liberale și conservatoare.

Toate aceste experiențe aveau să genereze o atitudine complexă față de ideile și de oamenii 48-ului. Scriitorul i-a pomenit adesea cu stimă. A vorbit totdeauna cu venerație despre Bălcescu. Dar confruntînd ideile și atmosfera revoluției cu practica liberalilor de după 1870 a constatat degenerarea, ispitit adesea să considere punctul de pornire drept grandios dar utopic. Cele mai substanțiale articole politice de mai târziu dezvoltă această atitudine. *Toxin și toxice* invocă pe conducătorii revoluției: „A, generoși patrioți cari vă jertfeți pe voi, și pe copiii voștri pentru viitorul neamului... Voi patru copii ai lui Dinicu Golescu, și Cîmpinenii și Negrii, păcat că nu trăiți să vă vedeți urmașii !... Voi ați murit ruinați ; dar nu face nimica, v-ați îndeplinit o datorie sacră pentru patrie. Mai târziu, prin patrie, copii săraci, luați de voi pe procopseală, începînd cu doi galbeni pe lună, au ajuns milionari... Voi ați abolit privilegiile pe care le puteați moșteni, v-ați răsturnat boieriiile voastre proprii, v-ați vîndut moșiile, ați dărîmat cetatea nobiliară... acei ce v-au cumpărat proprietățile, cei ce au cules averile risipite, au restatornicit privilegiile...”. E ideea cu care se încheie și portretul lui C. A. Rosetti.

După un sfert de veac, evocînd din această perspectivă mișcarea ploieșteană din 1870, Caragiale a reținut o singură latură a ei. Ca și pentru garda civică, a păstrat în amintire doar grotescul.

Din mișcarea la care participase cu entuziasm — în *Boborul* ne povestește că a dezarmat un subcomisar — Caragiale și-a reamintit doar de conducătorii care complotau jucînd „la kilometru”, de prezidentul, Al. Candiano Popescu, viitor aghiotant regal care, printr-o „inexplicabilă coincidență”, ieșise să se plimbe pe bariera Bucovului în vreme ce trupele guvernului intrau pe partea opusă, ori de rugurile cu fleici și mititei.

Tot în 1870, cu două luni înainte de mișcarea ploieșteană, tînărul Caragiale fusese numit copist la tribunalul din Ploiești, unde tatăl său funcționa ca judecător supleant. Luca era suferind de boala care avea să-l răpună peste cîteva luni. Profesia de copist nu l-a atras pe lăncu și, după moartea tatălui său, n-a mai călcat pe la tribunal. Dar e prima verigă dintr-un lanț lung. Șirul de meserii pe care le-a practicat e foarte

variat. Cu puține excepții, ele sînt modeste și se prelungesc pînă în preziua plecării din țară. La cincizeci de ani, Caragiale a îndeplinit funcția de registrator la Regia monopolurilor și a fost demis ca atare de Dimitrie Sturza. Peregrinările au fost adesea penibile. Dar observația scriitorului s-a exersat și s-a hrănit din contactul cu lumea redacțiilor, cu Mache și Lache, copişti, „perfecti caligrafi”, cu arhivarii de minister.

Obligat să-și întrețină mama și sora, Caragiale își caută o profesie. În schimbul de scrisori cu Vlahuță, publicat în *Universul* din 1910, ni s-a descris oscilînd între cariera de avocat — considerată de viitor pe timpul lui Rică Venturiano — și literatură. Alegerea s-a făcut repede. Începuturile literare au urmat unui interludiu pe care-l va consemna în frînturi *Din carnetul unui vechi sufler* și s-au înfăptuit prin mijlocirea gazetăriei. E de remarcat că, în acești ani de primă tinerețe, Caragiale a practicat simultan mai multe profesii care, luate fiecare în parte, nu i-ar fi putut asigura existența. Corector și colaborator la diferite gazete („girant responsabil” în 1875 la *Alegătorul liber*, corector în 1876—1877 la *Unirea democratică*) face traduceri excelente și prost plătite. În 1878, după ce reprezentarea *Romei învinse* îi consacrase meritele de traducător, își oferea serviciile Teatrului Național contra unei retribuții de 50 de lei de act.

Primele și cele mai interesante pagini din această perioadă apar în *Ghimpele*. Cuprind și versuri, dar cele mai multe sînt cronici în proză prefigurînd schițele. Cu excepția unei fabule neînsemnate și neterminate, *Șarla și ciobanii*, apărută în *Ghimpele* din 1875, versurile sînt scrise într-un registru diferit de cel al viitoarelor parodii de la *Moftul român*. Sînt imprecații împotriva epocii (*Versuri, amicului C. D.*), apărute sub semnătură în *Revista contemporană* din 1874. Un sonet entuziast e adresat unui „bariton absolut”, altul sarcastic „unui cavaler de industrie” (*Ghimpele*, 1874). Sînt și epigrame (*Calendarul Ghimpelui*, 1875). În general, gesticulația retorică, limbajul pestriț — „falș, malonest, venale, hidos ești cavalerie”, îl prevestesc puțin pe Caragiale. Totuși se simte că un sonet din 1876 — *Contimpuranilor mei* — a fost scris cu puțin înainte de excelenta traducere a *Romei învinse* :

„Fără de graiuri gure și ochi făr'de priviri,  
Făr'de mișcare forme și încă, vai! ce este  
Mai sec în astă lume și mai nemernic, țeste  
Făr'de gîndiri și inimi lipsite de simțiri”.

Mult mai interesante sînt textele în proză pe care Caragiale le publică în *Ghimpele* din 1874—1876, „zigzagurile” și cronicile literare, „fanteziste”, „sentimentale”. Nu există colaborări semnate în *Alegătorul liber*, nici în *Unirea democratică*. deși cîte un text cum e anecdota cu privire la Karkaleki îi aparține cu certitudine. Nu există semnătura lui Caragiale nici în ultimul număr, singurul păstrat, din *Națiunea română*, gazeta scoasă împreună cu Frederic Damé în timpul războiului din 1877, și care i-a prilejuit mai apoi amintiri savuroase (*Succes*). În aceeași perioadă a războiului, Caragiale scoate revista *Claponul*. E unicul ei colaborator și publică acolo, în afară de „gogoși”, parodii — *Pohod na șosea* — și schițe (*Smotocea și Cotocea, Leonică Ciupicescu*).

Distanța dintre aceste texte — chiar dintre cele scrise în 1877, cu un an înaintea *Noptii furtunoase* — și prima piesă, rămîne mare, și maniera revistelor umoristice ale



Ion Luca Caragiale în 1901.

vremii se resimte mereu. Rolul lor și, în genere, rolul anilor de colaborare la revistele umoristice pentru formarea lui Caragiale, e însă important. Unele particularități stilistice, preferința pentru schiță și foileton, mobilitatea procedeelelor comice și ceea ce s-a denumit „arta monologului” în proza lui Caragiale, se pot raporta la exercițiile cerute de gazetăria umoristică. Treptat, colaborările capătă anvergură și portretul, adâncime. Procedul utopiei satirice, îmbinat cu travestițiile chinezești din *Satyru* lui Hasdeu, e folosit în *Cronica fantastică* din 9 iunie 1874, pentru a înfățișa în ansamblu viața și instituțiile publice din timpul regimului conservator. Chiar și calamburul, pentru care Caragiale a păstrat o îndelungată slăbiciune, capătă tîlc cînd sîntem preveniți că mandarinul mai mare peste „Punga publică” este „Pungaciul”, „titlu dat prin simplă derivațiune etimologică”.

Scriitorul își potrivește masca ironică, începe să sublinieze ridicolul unui termen printr-o comparație nobilă, flagrant disproporționată — procedeu desăvîrșit mai tîrziu și practicat frecvent — recurge la imagini comice enorme, neprevăzute și minuțioase. Lui Popnedeia — N. D. Popescu — autor de povestiri istorice romanticoase și abundînd în anacronisme, care alimentau calendarele vremii, îi prevede un bust „în grăsimă naturală”. „De jur împrejurul pedestalului, spre amintirea serviciilor enorme ce ai adus pentru progresul Almanahului în România, să se vadă, săpate în litere de aur, cele douăsprezece semne ale Zodiacului împărțite pe anotim-

puri, împreună cu sărbătorile și târgurile principale de peste an, precum și cu tasele telegrafo-poștale“.

Încep să se ivească — mai ales în *Claponul* — tipurile, situațiile și frazele caragialești. Smotocea și Cotocea sînt prima ipostază a lui Lache și Mache. Printre gogoșile *Claponului*, una privityoare la cetățeanul Ghiță Calup cuprinde în germene intriga din *O noapte furtunoasă*, iar alta, „legea de murături” a Conului Leonida.

Cei cîțiva ani de colaborare la revistele vremii n-au contribuit să-l scoată pe Caragiale din anonim, așa cum a făcut-o traducerea *Romei învinse*. Mediocrei piese a lui Alexandre Parodi el i-a dat o transpunere de o claritate elegantă, cu versuri fluente. Cu această caracteristică de traducător al *Romei învinse* consemnează Maiorescu, în *Însemnările zilnice*, prezența lui Caragiale la ședința „Junimii” din 26 mai 1878. A fost introdus de către Eminescu, pe care îl cunoștea din adolescență.

Relațiile dintre Caragiale și conducătorul „Junimii” sînt în această perioadă cordiale, cu atenții din partea lui Maiorescu față de scriitorul debutant. În 1879, Maiorescu îl ia cu dînsul într-o călătorie la Viena. Caragiale își citește piesele la banchetele „Junimii” sau la Maiorescu acasă, colaborează la *Convorbiri literare*.

Relațiile cu „Junimea” au durat mai bine de un deceniu și s-au întrerupt brusc. A urmat un conflict prelungit.

O interpretare manicheică a raporturilor personale dintre Caragiale și Maiorescu ar fi naivă. Caragiale a avut de cîștigat în raporturile cu criticul, care s-a arătat frecvent atent. E incontestabil că ruptura din 1891 l-a împins pe dramaturg la excese, la afirmații nedrepte. Astfel de afirmații se întîlnesc în *Ironie* sau *Două note scrise*, de altfel, cu remarcabil nerv pamfletar. Dar notînd diferența de temperament și mentalitate, e greu să reducem ciocnirea la o diferență temperamentală.

Raporturile lui Caragiale cu „Junimea” dezvăluie în același timp influențe — optica „Junimii” stăruie în cîteva articole politice — dar și diferențe. A contribuit și deosebirea dintre conservatorismul corectat al „Junimii” și negarea de ansamblu, ce se desprinde din scrisul caragialian.

Din acești ani de ucenicie literară datează și primele articole de critică teatrală. Dacă proza de la *Ghimpele* sau *Claponul* îl prevestește doar sporadic pe autorul comediilor și momentelor, criticul se arată de o surprinzătoare maturitate. Articolele publicate în *România liberă* din 1877—1878 — cronica la *Urîta satului* și mai ales admirabila *Cercetare critică asupra teatrului românesc* anunță limpede o concepție estetică și practică despre teatru, care avea să fie reluată în cronicile publicate mai tîrziu în *Voința națională* sau *Universul*.

Problemele se iviseră mai demult în publicistica noastră, în articolele lui Filimon despre teatrul italian, ale lui Hasdeu din *Lumina*. În scrisorile care alcătuiesc prefața ediției din 1875, Alecsandri făcuse amănunțite observații asupra spectacolului și publicului, completîndu-le cu altele asupra repertoriului. La Caragiale analiza erorilor în scenografie, punere în scenă și interpretare anticipează considerațiile despre stil sau despre raportul dintre intenție și expresie din *Cîteva păreri*. Gîndirea e matură, formularea e incisivă. Cronica la *Urîta satului* trece la aprecieri generale asupra punerilor în scenă care anulau culoarea locală ori istorică.

„Nici nu se mai pomenește de manierele, obiceiurile, tradițiile locale : toți, de orice vîrstă, de orice neam, de orice vreme, din orice loc, eroii de pe scena noastră se îmbracă, mîncă, umblă, se mișcă, trăiesc și mor după un singur tipar...”

Cercetarea critică avea să-i creeze lui Caragiale multe dușmăanii. Între alții, Frederic Damé, fostul asociat de la *Națiunea română*, urma să-și ia revanșa după pre-

miera *Noapții furtunoase* într-o cronică declamatoare și pudibondă, în care infiera piesa pentru imoralitate.

În noiembrie 1878, la banchetul „Junimii”, Caragiale citește *O noapte furtunoasă sau Numărul 9*.

Piesa a fost reprezentată la 18 ianuarie 1879 și a apărut în *Convorbiri literare*, din 1 octombrie și 1 noiembrie. După un conflict cu Ion Ghica, pe atunci director al Teatrului Național, care făcuse tăieturi în text fără aprobarea lui Caragiale, reprezentațiile s-au întrerupt. Mai înainte, scriitorul avusese de înfruntat o parte din public. Modelele se recunoscuseră cu iritare în personaje și recurseseră la soluția lui Jupîn Dumitrache : „Ce poțtești, mă musiu ? și să-l și umflu”. Într-un text din 1899 Caragiale ne-a povestit cum l-au așteptat la ieșire câțiva cetățeni, hotărâți să războne onoarea gărzii civice, și cum a fost salvat doar de intervenția unor ofițeri.

*Conul Leonida față cu reacțiunea* a apărut în numărul din februarie 1880 al *Convorbirilor literare*.

Peregrinarea prin felurite profesii continuă. Eminescu, cunoscut din adolescență (după moartea poetului, Caragiale avea să povestească întâlnirea în primul dintre cele trei texte de amintiri) îl chemă în redacția *Timpului*. Lucrează trei ani acolo, alături de Eminescu și Slavici, cu care duce îndelungi discuții despre limbă, proiectând la un moment dat chiar o gramatică scrisă în trei. Plecarea de la *Timpul* a fost bruscă. Nu cunoaștem amănunte, dar Caragiale scrie la 7 iulie 1881 lui D. Scureiu : „Despre ieșirea mea de la *Timpul*, care a fost silită, și-oi povesti eu când ne-om vedea”.

Această scrisoare începe cu o cerere disperată de împrumut : „Iată pentru ce-ți cer : eu sînt fără slujbă de două săptămîni și mai bine, n-am para chioară, și nu sper a intra în lucru decît peste vreo lună. Aș voi să am cîteva parale să le las acasă mamei”.

După plecarea lui de la *Timpul*, Caragiale pătrunde într-o nouă categorie de profesii, legate de școală; în toamna lui 1881, e numit revizor școlar, cum fusese și Eminescu. De altfel, cercul profesiunilor prin care un scriitor putea compensa imposibilitatea de a trăi din scris era cam același — mic funcționar, profesor particular sau de stat, bibliotecar, revizor școlar. L-au parcurs Eminescu și Slavici, Vlahuță, Delavrancea în tinerețe. Caragiale va încerca să-l lărgească mai tîrziu prin cîteva experiențe negustorești eșuate : în 1893, berăria din strada Gabroveni, în 1895, restaurantul gării Buzău, în 1901, *Berăria cooperativă* din București.

A funcționat din toamna lui 1881 ca revizor în Suceava și Neamț, apoi a fost mutat în februarie 1882 în județele Argeș și Vîlcea.

În acești ani a scris două piese fără pretenții și aproape fără raport cu celelalte comedii. *Soacra-mea Fifina* (*O soacră*), reprezentată în 1883, e o farsă întocmită după calapoadele cunoscute. E semnificativ că, fixînd mai tîrziu, într-o scrisoare către P. Grădișteanu, cronologia scrierilor sale, Caragiale a antedat această piesă și a situat-o ca o încercare de început, din 1876. *Hatmanul Baltag* a fost scrisă în colaborare cu Iacob Negruzzi, care deși întru nimic mai poet decît Caragiale, își rezervase părțile versificate. Vodevilul relua subiectul unei povestiri a lui Gane, care, la rîndul lui, se inspirase din *Nicholas Nickleby* de Dickens. Nici acest vodevil nu se deosebește de celelalte în circulație decît prin acuratețea replicii.

Corespondența din 1883 cu P. Missir ni-l înfățișează pe Caragiale în ipostază de îndrăgostit, oscilînd între neliniști și speranțe. Merită a fi consemnate acest escrisori în contrast cu cerebralitatea și maliția care domnesc în restul corespondenței. Proiectul matrimonial pe care i l-a inspirat pasiunea pentru Leopoldina Reinecke a rămas fără urmări.



În același an, un interludiu gazetăresc : Caragiale conduce câteva luni ziarul craiovean *Doljul*.

În toamna anului când s-a jucat *Hatmanul Baltag*, la 13 noiembrie 1884, a avut loc prima reprezentare a *Scrisorii pierdute*.

Asupra întâmplărilor la care se face aluzie în *Scrisoarea pierdută* s-au emis ipoteze diferite, în ce privește locul și împrejurările politice. Faptul că scriitorul funcționa ca revizor școlar în Neamț și Argeș a făcut ca „orașelul de munte” unde se petrece acțiunea să fie identificat cu Piatra Neamț sau Curtea de Argeș. Pentru că disputa din presă se duce în jurul revizuirii constituției din 1883, Ibrăileanu a afirmat că cele două grupări în chestiune sînt liberalii și dezidența rosettistă care, pe atunci, se afla în conflict cu majoritatea tocmai în această problemă.

Sînt puncte de pornire probabile. Dar nu se poate reduce semnificația piesei la o ciocnire între două grupuri liberale, așa cum nu se poate afirma că textul se referă la Piatra Neamț sau la Curtea de Argeș. D. Hoge, care l-a cunoscut pe Caragiale la Piatra-Neamț, l-a întrebat odată cu privire la sursele și cheile piesei. În răspunsul său, scriitorul ar fi insistat asupra semnificației generale. „Caragiale ne-a spus însă totdeauna : se poate foarte bine ca *O scrisoare pierdută* să fie icoana fidelă a moravurilor din Piatra Neamț, ca și a oricărui alt oraș de provincie, dar nu s-a inspirat și mai ales nu a vizat anumite persoane de aici ; căci — adăuga el — în materie de artă, plămuierea personajelor este o creațiune lăsată exclusiv imaginației și talentului autorului, care le poate găsi în orice mediu studiat adînc și văzut prin prisma personalității autorului, destul numai ca ele să aibă viață și să reprezinte realitatea”. Opiniile acestea se acordă cu aspirația spre tip, spre generalitatea clasicizantă, exprimată în articolele critice ale lui Caragiale.

Cu câteva luni înainte de premiera *Scrisorii pierdute*, Caragiale intrase ca funcționar la Regia monopolurilor. Acolo a cunoscut-o pe Maria Constantinescu, care avea să-i dea peste un an un fiu, pe Mateiu — legitimat la naștere.

*D-ale carnavalului* (1885) a fost premiată cu câteva luni înainte de prima reprezentare de un juriu din care făceau parte Maiorescu, Alecsandri, Hasdeu. Este ultima comedie importantă a lui Caragiale, după cum, peste cinci ani, *Năpasta* avea să pună de fapt capăt creației lui teatrale. Cele câteva piese pe care le-a mai scris vreme de un sfert de secol sînt toate opere ocazionale, cu o singură excepție, monologul *1 Aprilie* care, însă, prin atmosferă și stil, e mai înrudit cu *Momentele*, deși în ediția Minerva (1908) Caragiale l-a introdus în volumul de teatru. Îl publicase întâia oară în *Schițe ușoare* (1896).

După 1885, Caragiale a fost profesor particular la Liceul Sfîntul Gheorghe, al cărui director era prietenul său, Anghel Demetrescu. Peste cîțiva ani, fostul sufler avea să ocupe vreo zece luni cea mai importantă funcție din cariera lui administrativă. În 1888, venind la putere guvernul junimist, Titu Maiorescu îl numește, cu sprijinul probabil al lui Petre Carp, director general al teatrelor. Cu o lună mai înainte, murise Ecaterina Caragiale.

În amintirile sale, Constantin Bacalbașa — care dealtfel a fost o vreme în conflict cu Caragiale și ținta unor ironii din *Moftul* — caracterizează negativ directoratul lui Caragiale. Scriitorul s-a ostenit însă să facă ordine în teatru, ceea ce l-a pus în conflict cu cîțiva actori notorii. A încercat să îmbunătățească și repertoriul, introducînd piese de Molière (*Vicleniile lui Scapin*) și Shakespeare (*Regele Lear*) — alături de comediile localizate care asigurau succesul de casă. Într-o scrisoare adresată

„domnilor redactori ai ziarelor din București”, prin care își expune programul de activitate, Caragiale își înfățișează felul de a munci :

„Intru dimineața la opt ceasuri în Teatru, lucrez în birou pînă la 11 ; la 11 precise trec în sala probelor, unde dirijez cu regizorul, d. Gusty, repetiția pînă la 3 d.a. De la 3 pînă la 6 Teatrul e închis, avem o pauză. La 6 precis, nici un minut mai tîrziu, sînt în sala probelor, unde lucrez cu cea mai amănunțită luare aminte la pregătirea spectacolelor. Vin cel dintîi în Teatru și ies cel din urmă, cînd s-a sfîrșit repetiția de seară, la 10 ceasuri.

Oamenii de serviciu și artiștii pot să atesteze despre aceasta”.

N-a avut răgazul să-și pună în aplicare proiectele. După tradiții bine stabilite, căderea guvernului implica și înlocuirea funcționarilor — mai ales a celor aflați în locuri mai importante. Neașteptînd înlocuirea, Caragiale a demisionat la 3 mai 1869. Tot în mai a apărut volumul *Teatru*, prefațat de Maiorescu.

Cu cîteva luni mai înainte se căsătorise cu Alexandrina Burelly, care avea să-i supraviețuiască mai bine de patru decenii. A avut de dînsa mai mulți copii. Două fetețe au murit de tuse convulsivă. Ceilalți doi au fost Luca (1893), viitor scriitor, mort tînăr, și Ecaterina (1894).

După 1890, schițele trec pe planul prim în scrisul lui Caragiale. Schițele s-au născut mai întîi din colaborarea la *Moftul român*, apoi din aceea — mai substanțială — la *Universul*.

În acești ani are loc ruptura cu „Junimea”, exprimată violent în două din cele trei articole publicate după moartea lui Eminescu.

Izbucnită astfel, ruptura a fost definitivă, deși violența avea să se șteargă și aprecierile aveau să devină mai nuanțate. Conferința despre *Prostie și inteligență*, ținută de Caragiale în 1893 la Clubul muncitoresc, e încă vehementă. Cu un an înainte, vorbind la Ateneu despre *Gaște și gîște literare*, pomenise de „Junimea” ca despre o asociație de interese. Mai tîrziu însă aluziile ironice la „Junimea” alternează cu aprecieri elogioase la adresa lui Maiorescu, a cărui personalitate de dimensiuni neobișnuite e scoasă în relief, nu fără rezerve. Pozitiv se vorbește într-o cronică teatrală și despre rolul cultural al *Convorbirilor literare*. Opinia la „Junimea” era că, părăsind-o, scriitorul a coborît artistic. În 1897, publicînd în *Epoca* seria de articole *Cîteva păreri anonime*, Caragiale arăta : „Eu însumi, cum am spus acum cîteva zile, am făcut odinioară parte dintr-un cerc literar, de unde căpătasem fără multă bătaie de cap o diplomă de talent. Cîtă vreme m-am numărat printre adepții cercului, diploma mea a fost valabilă ; cînd, însă, sătul, am pășit afară pragul minunatului salon, pentru a nu-l mai păși niciodată înăuntru, diploma mi-a fost anulată și tot talentul meu a dispărut. . .” Adevărul acestor fraze e confirmat de scrisoarea lui V. Tassu, care comentează conferința de la Ateneu și de necrologul făcut în 1912 de către Iacob Negruzzi fostului său colaborator. Acolo, Negruzzi apropie cu ingenuitate cele două fapte : „Scrierile sale ulterioare el nu le mai publică în *Convorbiri*. Negreșit că *Momentele* și alte nuvele și schițe nu se pot compara cu scrierile sale dintîi. . .”.

În anii care au urmat rupturii cu „Junimea”, un moment semnificativ în biografia autorului îl constituie respingerea de la premiile Academiei a volumelor *Teatru* și *Năpasta*.

La ședința din 1891 nu are de ce surprinde raportul voturilor pro și contra — trei față de douăzeci. Rupînd cu „Junimea”, după ce-și atrăsese adversitatea liberalilor, Caragiale acceptase implicit poziția de izolat și de „permanent opo-

Ion Luca Caragiale cu fiul său Matei.



zant". Singur Iacob Negruzzi a avut lealitatea să pledeze pentru opera fostului său colaborator. De mirare rămîne opinia pe care a exprimat-o Hasdeu în raportul său negativ. Prin operă, prin atitudine, prin tipul său de inteligență, autorul *Ortone-roziei*, fondatorul *Satyrului*, ar fi fost totuși cel mai în măsură să prețuiască teatrul lui Caragiale.

Rolul cel mai semnificativ l-a jucat Dimitrie Sturdza. Substituindu-se națiunii cu siguranța cu care Jupîn Dumitrache vorbea în numele poporului, Sturdza i-a adresat autorului un veritabil rechizitoriu, acuzîndu-l de calomnierea nației. Sturdza își formulează acuzarea într-un limbaj înrudit cu cel din *Proces-verbal*, declarînd sentențios că scriitorul „nu trebuie să ia elementele rele din societate, ci a le prezenta ca tipuri sau de urmărit sau care înfățișează națiunea sa proprie, pe care cu intențiune o înnegrește și astfel face de-și pierde iluziunea și speranța”.

Acuzația lui Sturdza a avut în trecut viață lungă. În 1935 N. Davidescu a reluat-o în alți termeni, atunci cînd a vorbit de „inaderența lui Caragiale la spiritul românesc”.

Anii aceștia au adus alte prietenii, dintre care cîteva foarte trainice. Murise Eminescu, pe care Caragiale îl cunoscuse la șaptesprezece ani, de care viața-l apropiase și-l despărțise. După ani de lucru împreună la redacția *Timpului*, Veronica Micle pare să fi fost motiv de ruptură. Dar vestea nebuniei lui Eminescu Caragiale o primise izbucnind în plîns. După 1890 se încheagă prietenia de o viață cu

Vlahuță, cu Delavrancea, cu Gherea, camaraderia intelectuală și colaborarea cu Anton Bacalbașa.

Relațiile cu Anton Bacalbașa au ținut câțiva ani, fructificându-se în prima serie a *Moftului român* și s-au curmat brusc printr-o polemică răsunătoare. Înveninarea relațiilor a pornit de la Bacalbașa care, mai irascibil, a împins polemica spre împunșături personale. Anticipînd gestul „generoșilor”, Tony Bacalbașa abandonase socialismul și trecuse la conservatori. El a publicat în *Epoca* din 1895 o notiță în care comenta jignitor colaborarea lui Caragiale la *Gazeta poporului*, deplora exploatarea numelui unui foarte mare scriitor de către liberali. Aluziile la sterilitatea lui, care confundau greutatea elaborării cu neputința, l-au iritat totdeauna pe Caragiale. Replica a luat forma unuia dintre cele mai acide pamflete politice care s-au scris la noi, model de ironie eficace. Scrisoarea care însoțește *Grămățici și măscărici* e o răfuială personală cu Tony Bacalbașa. Nu coboară însă dedesubtul ironiei. Articolul ridică pamfletul la generalitatea satirei. Redactorii conservatori, recrutați dintre foștii socialiști, cumula vechile funcții ale grămăticilor și măscăricilor de la curțile boierești. Aluzia la gazetari conservatori cu alură științifică recurge la imitația stilistică, alternează savuros termenii moderni cu grecismele menite să sugereze mahmureala boierească : „Afară de grămătic însă orice boier care se respecta mai avea încă un alt slujbaș intelectual, tot atît de neapărat unei curți boierești cu întinse relații sociale... Cînd boierul avea necaz pe cineva, cînd era mahmur din cine știe ce pricină, cînd era scrîbit pînă-n suflet că l-a scos Vodă de la ipolipsie, atunci punea pe măscărici la poarta curții să pîndească pe rival sau pe prietenii ori simpaticii acestuia, să le dea cu huideo, să le arunce murdării și să-i înjure năstrușnic.

Boierul ședea cu ciubucul în pridvor și striga : „Hahaha ! înjură-l, mă ! înjură-l bine, mă !”

Trecerea directă la gazetarii conservatori împrumută stilul doct și cu morgă. Asemănarea de situații e marcată în final prin asemănarea dintre îndemnurile boierești : „Aceștia nu mai scriu jelbi la Divan și la Domnie : dumnealor fac articole politice în privința prerogativelor Coroanei și asupra tacticii de opoziție în urma evenimentelor de la 3 octombrie — dată fatală pentru bazele regimului parlamentar...”  
...Combateți-i, băieți ! combateti-i « sarcastic » de tot !”

Conflictul avea să se întetească. Poate că e de vină iritabilitatea pe care ftizia i-o imprimă lui Bacalbașa. Autorul lui *Moș Teacă* își trăia ultimii ani de viață. Avea să se stingă în 1899, la 34 de ani.

În revista pe care a scos-o în 1895 și pe care a botezat-o tot *Moș Teacă*, Bacalbașa susține enormități, cu o gravitate bizară. Într-o afacere încilcită în care fusese acuzat de a fi calomniat pe proprietara unui pension din Tîrgoviște, silit la scuze și provocat la duel, Tony vede uneltirile lui Caragiale, care ar fi urmărit să-l răpună : „Ex-umoristul a încercat să devină omorist. Din fericire nu era singur și planurile i-au căzut în baltă”. O prietenie literară sfîrșește, astfel, penibil. Dar de pe urma ei au beneficiat și Bacalbașa și Caragiale. Influența lui Caragiale asupra lui Bacalbașa și în special asupra publicisticii acestuia se poate descoperi și în preocupări, și în evoluția stilistică. Maestrul își păstrează tot timpul seninătatea, echilibrul argumentelor și ironiei, discipolul își colorează afectiv articolele, e și în scris nervos, mai mobil, recurgînd adesea la vehemența atacului direct.

Dar influența a acționat și invers. Mai ales prin câțiva prieteni, prin Bacalbașa, apoi prin Gherea a luat Caragiale contact cu mișcarea muncitorească. Contactul

Ion Luca Caragiale, fotografie din 1899.



nu a mers departe. Practic s-a tradus în manifestări de simpatie — o conferință ținută la Clubul muncitoresc, mai târziu o scrisoare în *România Muncitoare*, prin care scriitorul apără libertatea tiparului și își reafirmă cu mândrie obârșia umilă. Dar dacă a privit adesea cu simpatie mișcarea muncitorească, Caragiale a considerat-o mai mult drept un impuls altruist și n-a avut încredere în sorții ei de victorie. Neîncrederea s-a accentuat după dezertarea „generoșilor”, pe care i-a pomenit sarcastic în corespondența cu Gherea. De aceea, Caragiale a urmat să colaboreze pe rând la gazetele liberale sau conservatoare și să alterneze între un partid și altul, fără iluzii în privința vreunuia, „votînd permanent cu opoziția, deși îi era regulat antipatică”.

E bizar cît de refractar s-a arătat față de teorie un scriitor care ne-a lăsat ascuțite considerații despre artă ori despre mecanismul politic al vremii. Dar în aceste cazuri el se păstrează mereu pe terenul observației la obiect, concretizate anecdotice, și se ferește de sistematizări.

„Orice idee, părere sau sistemă, pentru mine e absolut, în sensul cel mai absolut, indiferentă... O idee, părere sau sistemă, ori va trece pe dinaintea mea, ori va trece pe dinaintea unui par de telegraf, aceeași urmă va putea lăsa”. Afirmările acestea peremptorii sînt făcute dealtfel într-un articol călduros despre *Cri-*

ticele lui Gherea, publicate în ziarul conservator *Epoca*. Sînt, evident, excesive, dacă le confruntăm cu ideile enunțate în beletristica și în articolele lui Caragiale. Dar repulsia față de pedanterie și de morga pseudosavantă l-a făcut să respingă ori ce fel de sistem teoretic mai vast, fără a se mai opri să despartă solidul de șubred, adevărul de eroare.

Rod al prieteniei cu Bacalbașa, *Moftul român* a apărut în trei serii, două — în 1893 și 1901 — sub conducerea lui Caragiale. A treia, 1902 — e preluată de Teleor și nu mai are raporturi cu seriile precedente, nici prin atitudine, nici prin calitatea textului.

Există note, care, la prima vedere, înrudesec revista cu publicațiile umoristice obișnuite ale epocii. Sînt glume în doi peri și calambururi facile. În prima serie, numerele 1—8 poartă subtitlul „organ hebdomadar pentru răspîndirea științelor oculte în Dacia Traiană”. Zeflemelile pe socoteala spiritismului lui Hasdeu se reîntîlnesc frecvent și în corpul revistei.

Revista se singularizează în primul rînd prin calitatea materialelor semnate de Caragiale sau Bacalbașa. Printre anecdote și calambururi se păstrează o preocupare pentru ținuta literară, pe care o avuseseră publicațiile satirice scoase de Hasdeu și, în mai mică măsură, cele ale lui Macedonski. Revista condusă de Caragiale și Bacalbașa se distinge mai ales prin anvergura satirică.

*Moftul român* și-a exprimat poziția în mai multe articole programatice. Cîteva glumețe — unul grav. Cu prilejul adunării socialiste din 1 mai 1893, un articol redacțional afirmă solidaritatea de țeluri cu muncitorii întruniți în Cișmigiu.

*Moftul* nu urmărește să procure pentru 25 parale un amuzament facil pentru boieri și pentru „blazatul burtă-verde”. Geneza lui e revolta, deghizată „prin sarcasm, prin satiră, prin ironie, prin moft”.

Fie că l-a scris Caragiale, fie că l-a scris Bacalbașa — ceea ce e mai probabil dacă-l raportăm la alte texte ale revistei — articolul e important, căci dincolo de înțepăturile împrăștiate în toate direcțiile, în mare, comunitatea de țeluri e confirmată de o cercetare mai atentă.

Distanța revistei față de partidele politice e subliniată în mai multe rînduri. Se precizează : „Nu mai este necesar, credem, să lămurim publicului că foaia noastră nu aparține nici unui partid politic...”. Comentînd primirea făcută revistei, un alt articol, *Moftul în fața opiniei publice*, reia identificarea guvernului cu opoziția. De la distanță, programele apar mai șterse, și deosebirea dintre partide sau dintre organele conservatoare și liberale se reduce la cea dintre chinoros și cotonogea : „Chinorosul cu spălătura tot se ia, dar bătaia, după cum spune înțeleptul proverb, nu se mai întoarce”.

Respectînd regula prudentă „cu guvernul s-o lăsăm mai domol decît cu opoziția”, articolul face aluzie la „cetățenii indignați”, pe care guvernul îi trimitea să pună la respect cîte un organ opoziționist mai vehement' „Ce, am fi copii ? de-abia ne-am înjghebat o redacție cu două mese și trei scaune ; să ne pomenum cu *bobborul* «supărat» că vine și ne strică mobilele și poate și cu ce ședem pe ele ? Doamne ferește !... s-a mai întîmplat”. „Cetățenii indignați” devastaseră în 1886 ziarul *Epoca* și-i coto-nogiseră pe redactori.

*Moftul în fața opiniei publice* citează din Beaumarchais „En faveur du badinage / Faites grâce à la raison”, pentru a accentua, cum avea s-o facă și 1 Mai, semnificația glumelor.

Aceeași idee — echivalența dintre pozițiile aparent și zgomotos inamice — e scoasă la iveală și prin parodii. *Politica* alătură fraze scrise în maniera unui organ guvernamental sau a unuia opoziționist. Sînt texte gemene, deși unul afirmă ceea ce celălalt neagă. Procedul va fi reluat în *Temă și variațiuni*.

Portretele de moftangii — *Rromânul* sau *Rromânca* — iau ca model pe demagogul politic și pe cucoana dintr-un *high life* permeabil. Cațavencu se plîngea că avea numai faliți străini. Moftangiul e rromânul cu doi rr — *Moftul în fața opiniei publice* îl ortografia chiar cu trei — care face carieră politică clamînd „jos străinismul — sus rromânismul !”

Se continuă, astfel, o veche preocupare. Rromânismul cu mai multe consoane inițiale e tratat sarcastic. La Moși se servește „adevărata plăcintă română”. E făcută necesara disociere : „Nu ne batem joc de România și de românism, vorbe care se pronunță și se scriu cu un singur r, ci de *Rrromânism* și de *Rrromânia*, cu trei rrr ; nu de popor, vai de capul lui ! rîd destul atîția de el ! ci de poppor, ba cîteodată și *bobbor*, cînd e *rromânul* supărat și răgușit de supărare . . .”

Astfel, glumele *Moftului* capătă deschidere mai largă. Sînt grupate în jurul unor apariții grotești. La rubrica „Școala română”, Caragiale publică o mare parte din seria Rostogan. De „Cazarma română” se ocupă, în fragmente din *Moș Teacă*, Bacalbașa, oarecum specializat în satira militarismului. (În anul următor — 1894 — avea să conferențieze despre „Bătaia în armată”). Chiar fără rubrici speciale, alte pagini din *Moftul* tind să surprindă arii largi de observații. Într-un articol, Caragiale definește ironic „High-life”-ul :

„Este crema unei societăți  
Ca naștere ? Nu.  
Ca talent ? Nu.  
Ca onestitate ? Nu.  
Ca bravură ? Nu”.

Revista își propune „o mitologie metodică” a acestui Olimp. „*Moftul* își ia rolul lui Esiod. În curînd dar « Teogonia Națională » sau « Moftologia Olimpului român »”.

Din această mitologie fac parte portretele de moftangii, articolele, glumele și schițele publicate de Caragiale. Alături de schițele din prima și mai ales din a doua serie a *Moftului*, care vor intra aproape neschimbate în volumul din 1901, întîlnim motive și idei reluate ulterior. Cele trei zeițe prefigurează *Bacalaureat*. Chiar în numărul următor al *Moftului*, ideea e adîncită și fixată printr-o formulă rămasă faimoasă : „*Lanțul slăbiciunilor*”.

Adevărata „mitologie metodică” a realizat-o ansamblul *Momentelor*.

În cei aproape zece ani ce despart cele două serii ale *moftului*, Caragiale își continuă experiențele profesionale și politice. Scoate în 1894, împreună cu Slavici și Coșbuc, revista *Vatra*. Aici Caragiale e mai puțin activ decît la *Moftul*. Un destul de nevinovat exercițiu umoristic — *Cum se înțeleg țărani* — stîrnește iritația lui Vlahuță și prilejuiește o polemică rămasă la un ton decent, dar tăioasă. N-a avut urmări și n-a împiedicat să se înfiripe prietenia din deceniul următor. Cu o mobilitate afectivă similară aceleia intelectuale, Caragiale se aprindea și se potolea la fel de repede, fără a păstra ranchiună.

În presă își urmează peregrinările prin gazetele liberale și conservatoare. Scrie în 1895 la *Gazeta poporului* — liberală — iar după un an colaborează la *Epoca*, organ conservator. Face parte o vreme din partidul radical al lui Gheorghe Panu și scrie

la *Ziua*, gazeta aceluiași Panu, reportaje și articole politice. *Culisele chestiunii naționale* ilustrează un interes ce se va prelungi pînă la sfîrșitul vieții sale pentru mișcarea românilor din Ardeal.

Colaborarea la *Epoca* are consecințe literare. Caragiale conduce suplimentul *Epoca literară*. Secretar i-a fost tînărul St. O. Iosif.

Curba profesională a fostului director al teatrelor fluctuează de la concesionarea restaurantului din gara Buzău (1895) la slujba de registrator la Regie (1899—1901). Devenit primar al Capitalei în 1899, Delavrancea îl numește pe Caragiale în postul onorific de membru în comitetul Teatrului Național. Tot în 1899, Caragiale începe să publice la *Universul* seria de foiletoane din care se va închea în 1901 volumul de *Momente*.

În 1901 i se sărbătorește împlinirea a 25 de ani de activitate teatrală : pană de aur, număr festiv dintr-o publicație ad-hoc (*Caragiale*), banchet și cuvîntări cordiale. Sărbătoritul mai trece în același an prin experiențe negustorești : *Berăria cooperativă* din Piața Teatrului, *Berăria Gambarnus*.

La cîțiva ani după apariția *Momentelor*, în 1904, Caragiale hotărăște să se stabilească la Berlin. Își va trăi acolo ultimii opt ani de viață.

Cauzele exilului voluntar pot fi ușor descifrate. În 1912, cînd i-a explicat fiului său, Luca, de ce a refuzat sărbătorirea oficială, Caragiale a înșirat motive care explică și hotărîrea din 1904 : „Atunci a vorbit mult, cu patos și aproape cu lacrimi în voce. Ne-a povestit toată viața lui. Cum luptase, cum, hulit de unii, neluat în serios de alții, pus la o parte de toți oamenii influenți, în fine, tot ajunsese. Cum o dată celebru, tot nimeni nu lua cuvîntul lui în seamă. . . Tot atunci mi-a făcut și bilanțul cîștigurilor lui de autor. În anii cei mai buni, rețeta totală era de 2 300 lei. Și a încheiat : — Am muncit o viață întregă, mi-am cheltuit averea ca să trăiesc și să vă cresc, am dat în mine pe un om celebru pentru România, dar un om celebru care ar muri de foame dacă ar trebui să trăiască din munca lui. . .”

Faptele au îndreptățit amarăciunea scriitorului. Dintr-o notă a lui Ranetti în *Zeflemeaua* aflăm că un om politic al vremii, C. F. Robescu, îl pomenea drept „ăla. . . berarul”. Cele două respingeri de la premiile Academiei din 1891 și 1902, licențierea de către Dimitrie Sturdza, în 1901, a registratorului I. L. Caragiale din motive de „economii bugetare” confirmă o atitudine la care scriitorul răspunde printr-o ironică autodeprecieri : „Fiindcă un jurisconsult ca dvs. nu este obligat a cunoaște numele tuturor scriitorilor naționali, din norocire atît de numeroși — i se adresează Caragiale lui Petre Grădișteanu, directorul general al teatrelor (în 1898) într-o scrisoare deschisă publicată în *Adevărul*, îmi permit a adăuga spre lămurirea dvs. aci mai jos, după semnătura mea, lista încercărilor mele teatrale. . .”

Procesul Caion a turnat probabil ultima picătură. O acuzație calomnioasă de plagiat nu era lucru neobișnuit. Plagiatul și vînătoarea de plagiatori se întîlneau destul de frecvent în viața literară. Cu puțini ani înainte, Coșbuc avusese de suportat acuzații asemănătoare. C. A. Ionescu Caion, care, iritat de niște înțepături din *Moftul*, a imaginat plagiatele lui Caragiale, s-a distins, ce-i drept, printr-o inventivitate neobișnuită. În intervenția lui la proces, Delavrancea a comentat cu tristețe zelul cu care omul acela foarte tînăr încercase să minjească opera unui mare scriitor : „A inventat un autor, a inventat un traducător, a plămuit cîteva pagini pe care le-a și tipărit cu litere chirilice, și s-a încercat, astfel armat cu probe materiale, să zguduie și să distrugă o fală națională”. Mai grav este că, după ce se dovedise falsul, după ce Caion recunoscuse a fi inventat pe scriitorul maghiar Kemeny Istvan —



presupusul autor al *Năpastei* — alte modele năstrușnice pe care le desemna calomniatorul, *Puterea întunericii* a lui Tolstoi, pentru *Năpasta*, *Rabagas* de Victorien Sardou pentru *O noapte furtunoasă* — au putut fi discutate, luate în serios. Un rol întristător l-a jucat în această privință Macedonski, care, iritat de înțepăturile mai vechi din *Ghimpele* și de parodiile din *Moftul*, l-a sprijinit pe Caion în efemera publicație, *Forța morală*. În pledoariile lor, avocați notorii l-au tratat pe Caragiale cu insolentă disprețuitoare. „Convingerea noastră este că d. Caragiale a copiat”, spune Danielopol. Iar Tanoviceanu se miră cu ingenuitate: „E straniu acest proces în care se cere băgarea la pușcărie a cuiva pentru că a acuzat de plagiat”. Juriul l-a achitat până la urmă pe Caion, care și-a continuat nestingherit calomniile, tipărind după proces broșura: *Originalitatea lui Caragiale, două plagiate*.

Pus în posesia părții ce-i revenea dintr-o moștenire care se afla în litigiu de aproape douăzeci de ani, moștenirea Ecaterinei Momolo, rudă cu Ecaterina Caragiale, Ion Luca a putut să-și înfăptuiască intenția mai veche de expatriere, rod al necurmatelor vexații și umilințe la care fusese expus din neînțelegerea oficialității, cu tot caracterul popular al operei sale literare. Dar la cincizeci de ani n-a încercat să se transplanteze efectiv și nici n-ar fi putut-o face. Viața și scrisul lui Caragiale rămân legate de realitățile țării.

O scrisoare din 1904 adresată protopopului Ilie Dăianu povestește de o mai veche intenție a lui Caragiale de a se stabili la Cluj. (Cu un deceniu mai înainte se gândise să se mute la Sibiu): „Stăruiesc astăzi în dorința aceea mai mult ca oricând. Ce împrejurări mi-au hrănit-o și mi-o hrănesc zilnic, vă rog (cum, dacă v-amintiți, v-am rugat și atunci) să nu mă-ntrebați. Ce vă pot spune acum e că aș intra în mijlocul dv. cu sufletul plin de prietenie recunoscătoare: acolo m-aș afla în sfârșit ajuns la liman ocrotitor; acolo m-aș putea vindeca în liniște de atâtea ș-atâtea ofense, mîhniri și amărăciuni, acolo, cu spiritul senin, aș putea urma nedesăvîrșita mea carieră literară, atît de des întreruptă de adîncă descurajare”.

Modestia e și aci subliniată și recunoaștem în cîteva accente tendința incoeribilă de imitație stilistică. Unei fețe bisericești Caragiale îi vorbește pe tonul corespunzător de „limanul ocrotitor”. Sinceritatea cuprinsului nu suportă însă discuție. Proiectul clujan l-a tentat pe Caragiale și în timpul călătoriei pe care a făcut-o în primăvara lui 1904 în Italia, Franța, Germania. Îi scrie la 1 mai aceluiași Ilie Dăianu: „Proiectul nostru rămîne în picioare, cu toată tăcerea mea de pînă acuma, eu rămîn nestrămutat. . .” Alegerea se va fixa însă asupra Berlinului, deși Caragiale se descurca greu în germană și cunoștea admirabil franceza. Admiratorul lui Anton Pann, părintele lui Kir Ianulea, era atras de ordinea și de buna organizare germană.

Cercul de relații și de interese creează însă la Berlin un nou domiciliu bucu-reștean — pe lîngă numeroasele pe care le cunoscuse Caragiale. Atmosfera vieaie o contaminează și pe bucătăreasa Wanda Winkler, care rostește un miticism reprodus cu încîntare într-o scrisoare a lui Caragiale către Zarifopol: *Il n'y a que le milieu. C'est fini*. Frecvențele călătorii în țară și colaborările la presa bucu-reșteană, la cea ieșană (*Opinia*) și ardeleană (*Românul*) contribuie de asemenea la păstrarea intactă a atmosferei și preocupărilor vechi. Corespondența, cercul de prieteni români aflați la studii în Germania — Zarifopol, Cerna, D. Gusti etc. — ziarele citite și comentate minuțios întretin legătura. Ne-o arată corespondența, în special scrisorile către Paul Zarifopol, care ne îngăduie să cunoaștem mai îndeaproape această perioadă.

Putem urmări, astfel, atitudinea lui Caragiale în fața cîtorva principale evenimente ale vremii.



Ion Luca Caragiale în biblioteca sa,  
îmbrăcat în costum național albanez,  
Berlin, 1910.

În 1906, monarhia română își serbează jubileul de patruzeci de ani. Caragiale pomenește ironic de „jubileu” în mai multe scrisori. Lui Zarifopol îi scrie despre un bard care „a terminat o piesă teatrală de gen eroic și niște ode și poeme triumfale pentru jubileul regal. El contează să câștige atîta cu aceste patriotice producțiuni, încît să poată veni cu familia pe aici”... Poetul respectiv era propriul lui cumnat, Th. Dutzescu-Duțu. Pe Missir îl întrebă : „Ați luat și voi parte la Jubileu ? ... v-a primit și pe voi regele la hiritiseală ? V-a poftit la vreun banchet ? La Moșl ați fost ?...” Ideea de farsă e tratată alegoric în versurile *Mare farsor, mari gogomani*: „Un comediant de bravură / Joacă de patruzeci de ani ... aceeași farsă de prost-gust”, apărute în *Protestarea* din 1906.

După un an, în timpul răscoalelor, tonul se schimbă : „Dragă Petrache, îți scriu în culmea emoțiunii și necazului. Știu ce se petrece în țară ; îmi explic de ce și-mi închipui cum — și firește asta adaugă mai multă amărăciune dorului meu de patrie”. Emoția de care vorbesc rîndurile acestea dintr-o scrisoare adresată lui Petre Missir nu e o formulă retorică. O confirmă amintirile lui Luca Ion Caragiale : „A stat zile întregi nemișcat cu capul sprijinit în mîini. Cînd îi vorbeai, se trezea ca din vis și răspundea întrebărilor cu glas obosit. Pe urmă deznădăjdea era înăbușită de revoltă. Striga că bine le face ciocoilor. Voia să plece, să vadă ce se în-

tîmplă în țara lui și deznădejdea iarăși îl paraliza. Într-o noapte, febril și iritat, a scris broșura 1907 din primăvară pînă-n toamnă.

Articolul scris într-o noapte are claritatea ideilor coapte îndelung. E traducerea în limbajul publicisticii a ceea ce exprimaseră piesele și schițele. Scriitorul a fost conștient de această corespondență. Într-o scrisoare către A. Urechia a arătat rostul unui act despre care știa că avea să-i atragă „huiduielile la unison” ale „mamelucărimii” : „De ce adică astăzi, la bătrînețe, să nu fiu leal, să nu le dau dreptate oamenilor, arătînd pe față de ce sentimente sînt animat față cu actuala lor organizare de stat ? De ce să nu arăt lumii cum am văzut eu împrejurările sociale și politice la care am asistat — și ca istoric, nu numai ca simplu comediante ?”

Apărut mai întîi în ziarul vienez *Die Zeit*, sub semnătura „Un patriot român”, articolul a fost curînd publicat în broșură în România.

Se regăsesc în studiu idei presărate în articolele politice și care dau continuitate unei traiectorii fluctuante. Dar ele au maturitatea experienței. Analiza a devenit în stare să inventarieze mai minuțios faptele. Caragiale își propune un examen sistematic al raporturilor economice și politice, al administrației, al „culturii intelectuale”. În puținele pagini pe care le cuprinde prima din cele două părți principale ale articolului, raporturile dintre proprietari și țărani sînt dezvăluite cu o asprime decisă să spună lucrurilor pe nume. „Învoielile agricole, deși sînt obligațiuni de natură civilă, sînt executate, la nevoie, de către autorități, *manu militari*, ca și așa-numita în drept penal «muncă silnică» ... nici un țăran n-ar îndrăzni să se prevaleze de desființarea constrîngerii corporale prin lege, știind bine că atunci s-ar expune la pedepse corporale, desființate și mai demult, prin Constituția din 1866”. Caragiale observă concordanța de interese dintre proprietar și arendaș, în vreme ce semănătorii își construiau frecvent scrierile pe opoziția dintre boierul onest și arendașul rapace. „Concurența arendașilor a ridicat și ridică neconținut prețul arenzilor, lucru ce convine proprietarilor, și din aceasta, firește, rezultă crescînda îngreunare, pentru mulțimea plugarilor, a condițiilor de subarendare”.

Examinînd politica, administrația și cultura constituite „pe deasupra acestei realități”, studiul explicitează cîteva semnificații majore incluse în teatru sau schițe. „Cele două așa-numite partide istorice care alternează la putere nu sînt, în realitate, decît două mari facțiuni, avînd fiecare nu partizani, ci clientelă”. Concurența dintre cele două partide face „să înflorească în România și o vastă industrie — industria politică”. Administrația e înlocuită periodic, o dată cu alternarea celor două partide, cînd se schimbă „de la prefecți și secretari generali de ministere, pînă la cel din urmă agent de poliție și pînă la moașa de mahala... O clientelă pleacă, alta vine ; frămînzii trec la masă, sătuii la penitență”.

Împăcarea liberalo-conservatoare din parlament — pe care avea s-o înfățișeze și Rebreanu — s-a desfășurat teatral. Actorii, „doi mari între marii frunțași, un conservator și un liberal” au încercat să spele „cu lacrimi fierbinți tot trecutul care, ce-i drept, cam avea nevoie de spălat”. Subtextul „duioaselor scene teatrale?”, „în fața primejdiei, pentru amîndouă egal de amenințătoare, facțiunile de guvernămînt dușmane își dau mîna pentru restabilirea ordinii”.

Se simte în tot studiul lui Caragiale contrastul între claritatea analizei și semnele de întrebare, ori punctele de suspensie cu care se încheie cele trei părți. Articolul avea să fie întregit în cursul anului 1907 de cîteva fabule, publicate în *Convorbiri critice*.

Stabilitatea materială dă anilor berlinezi un ritm liniștit, cu lecturi și descoperiri literare la care contribuie prietenia cu Zarifopol. Concertele sînt anunțate cu aceeași bucurie de „gourmet” cu care scrisorile vorbesc de mesele copioase. Viața de familie e înnoată de escapadele lui Mateiu, lăsat la studii în țară, unde duce o existență boemă, menționată în primele pagini ale *Crailor de Curte Veche*.

Scrisul acestor ani cunoaște eforturile chinuitoare și sterile de a da viață unui proiect ambițios : piesa care să reia, după douăzeci și cinci de ani, personajele din *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută*. Mai multe schițe întregesc însă lumea *Momentelor*, iar ultimul volum, *Schițe nouă* (1910) și cele două volume postume, tipărite în 1915 de Luca (*Reminiscențe*, *Abu Hasan*), descoperă filonul oriental, anunțat de pagini anterioare.

În 1912 Caragiale împlinește 60 de ani. Refuză sărbătorirea oficială organizată în țară. Cauzele refuzului le cunoaștem din pomenitele amintiri ale lui Luchi. De asemenea, sînt implicate într-o fabulă trimisă lui Vlahuță, în care se vorbește de un băiat, caracterizat ironic drept „o secătură, un stricat”, și oropsit de ai lui. Mai tîrziu, cînd rudele care „l-au certat” au hotărît să-l sărbătorească de ziua lui, l-au ghiftuit pînă ce l-au îmbolnăvit. Morala sună : „După prea amară viață / Nu fi lacom la dulceță !”

Caragiale a murit în noaptea de 9 iunie 1912, după ce o seară întregă vorbise cu pasiune lui Luchi despre Shakespeare. În toamna aceluiași an trupul a fost deshumat din cimitirul berlinez și îngropat în București. La reînhumare a vorbit, printre alții, și Mihail Sadoveanu din partea Societății Scriitorilor Români.

După cîțiva ani de exerciții satirice în reviste, Caragiale s-a afirmat ca dramaturg la douăzeci și șapte de ani.

Între cronicile din *Ghimpele* și *O noapte furtunoasă* e o distanță străbătută și de artist, și de literatură. Analogia cu Eminescu se impune. Și la Eminescu, de la *Speranța* sau *De-aș avea*, la *Epigonii*, *Împărat și proletar* sau *Lacul* se transformă și creația poetului și tărîmul literar. Poezia lui Eminescu a fost făcută posibilă de toți marii lui înaintași, dar și de poezii mărunți pe care i-a reabilitat în *Epigonii*. „S-a întors mașina lumii”, se află în V. Bob. Totul e filtrat, absorbit și frînturile reluate dobîndesc alte valori.

În teatru, și mai tîrziu în schițe, Caragiale înseamnă continuare și înnoire. Oricare fir am urmări — tipurile, temele, procedeele stilistice — aflăm punctele de pornire. Zîța continuă un lung șir de personaje. *Franțuzitele* lui Facca, personajele din *O bună educație* a lui Bălăcescu, Gahița Rosmarinovi și Chirița lui Alecsandri, *Îngîmfata plăpumăreasă* a lui Costache Caragiale, Musiu Jorj din *Ortonerozia* lui Hasdeu alcătuiesc o filiație. Rică, la care latinismul presei liberale se adaugă franțuzismului, are ascendenți la fel de numeroși. Stilul de ajutor la arhivă din declarația de amor a studentului în drept și publicist — „Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedentă mea epistolă” — se întîlnește în a doua piesă a lui Alecsandri, *Modista și cinovnicul*, ca și — în parte — la Jorj. S-au propus și numeroase alte surse de detaliu, uneori foarte verosimile.

Literatura satirică avea pe la 1880 o tradiție destul de bogată. Se dezvoltase mai ales în epoca de pregătire a revoluției din 1848.

Fabula, vodevilul, cîntecul comic, ale lui Alecsandri, mlădioasa proză a lui Costache Negruzzi sau Russo improșcaseră toate cu ironii tombaterele, Lunăteștii înpăimîntați de revoluție, Chirițele care-și întocmeau foile de zestre cu cozi de păuni și suflete de țigani, ispravnicii gata să primească curcanul sau cîrboava.



Ion Luca Caragiale în 1902.

Realitatea de după 1860 a prilejuit în aceeași măsură replica elegiacă și cea grotescă, a generat tristețea și mînia eminesciană și lumea lui Caragiale. Într-una din ultimele lui piese, Camil Petrescu îl arăta pe scriitor descoperindu-și personajele în cluburile conservatoare sau în grădinile de vară. Ideea de simplă transcripție e discutabilă. Dar caragialismul acestei lumi iese la iveală cînd deschizi *Românul*, cînd urmărești relatarea dezbaterilor parlamentare luate la întîmplare, sau citești pagini de memorialistică. C. Bacalbașa pomenește de o manifestație împrăștiată de măturătorii care, stîrnind cu măturoaiele lor uriașe valuri de praf, au sugrumat glasul opoziției. E o desăvîrșită situație pentru *Momente*. E oare neverosimil stilul lui Venturiano sau Cațavencu, cînd îl comparăm cu perlele scăpate lui Nicolae Flea în focul improvizăției? „Domnilor, mă aflu astăzi în mijlocul dumneavoastră așa după cum un călător rătăcit pe mare găsește un adăpost numit oasis!”. „Acest guvern îl voi diseca cu scalpul chimistului”.

Înainte de Caragiale, revista umoristică sau cupletul începuseră a nota aspectele „caragialești”. A trebuit să apară Caragiale pentru ca observațiile mai mult sau mai puțin comice să devină un univers — după cum, cam în aceeași vreme, amărăciunea difuză din poezia vremii a căpătat expresia și dimensiunile eminesciene.

Satira a avut cîmp larg de acțiune în teatru. Fostul sufler, urmașul dinastiei de actori, cunoștea bine repertoriul original, ca și pe cel clasic. Un exemplu poate arăta

în ce măsură Caragiale și-a însușit maxima lui Molière și a luat de la înaintași, cu conștiința că transformă și desăvârșește ceea ce ia.

Relațiile personale dintre Caragiale și Alecsandri au fost uneori încordate, deși scriitorul mai în vîrstă și mai consacrat a făcut parte din juriul care a premiat *D-ale carnavalului*. Cîteva din însemnările lui Maiorescu pomenesc de fricțiuni la ședințele „Junimii”. Ele sînt confirmate și de aluziile făcute de Alecsandri într-o scrisoare în care-l felicită pe Iacob Negruzzi că a renunțat la fostul lui colaborator și de un calambur al lui Caragiale, prin care este sugerată ideea că Alecsandri îi invidiază. Iar în *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, partea cu privire la repertoriu nici nu pomeniște de Alecsandri.

Totuși, între cei doi dramaturgi înrudirile și continuitatea sînt evidente. Nu numai pentru că personajele lui Caragiale le continuă pe cele ale înaintașului său, ci și pentru că întîlnim procedee și efecte împrumutate direct de la Alecsandri. Alternativa prin care Farfuridi își stabilește poziția față de revizuirea constituției există în monologul lui Clevețici : „Vreau respectul convențiunii cu condițiunea de a se schimba cu totul”. Dublul sens al cuvîntului „capitalist”, cu echivocul comic al modului în care-l folosește Cațavencu, se întîlnește și la Alecsandri. Iar în *Sînziana și Pepelea*, un personaj stîlcește dictonul latin într-o manieră foarte asemănătoare cu replica lui Rică Venturiano. Alecsandri mai adăugase și un calambur : „Box pipili, box dei”, spune Macovei în *Sînziana și Pepelea* : „Ce box, mă, na box”, ripostează Pepelea, dîndu-i un pumn. Chiar explicația sufragiului universal, oferită de Ipingescu lui Jupîn Dumitrache, e dată de unul dintre țărani lui Alecsandri în *Rusaliile* : în fața frazelor ininteligibile ale lui Răzvrătescu, Toader îl lămurește pe Gheorghe : „sufragiu, cumetre, ca la boieri”.

Nu putem imagina astăzi fraza lui Farfuridi sau citatul lui Rică despărțit de personaje. Le aparțin, fac corp cu un monument nou. Relieful personajelor caragialești e infinit superior față de comedialogii anteriori. Mijloace diverse contribuie, armonizîndu-se. Felul de a vorbi, folosit înainte după anumite scheme de limbaj național sau profesional, sugerează nuanțat caracterul și atitudinea. Gestul sau formula verbală stereotipă accentuează grotesc o dominantă. Cadrul în care e plasat personajul îl definește, indicațiile scenice, amănunțite ca și la Gogol, întregesc portretul fizic și moral. Există în *Conul Leonida*, ori în *O scrisoare pierdută* pasaje în care indicația scenică e dezvoltată ca în caietul de regie al unei pantomime : spaima Efimiței, discursurile lui Farfuridi și Cațavencu. Totul e transpus în mimică, comportare și ton : gestul Efimiței, care caută în dulap inamici nevăzuți, felul în care Farfuridi își pierde progresiv cumpătul și se proptește în aplauze, schimbările de registru ale lui Cațavencu, care trece brusc de la lacrimi și de la glasul în falset la tonul „vioi și lătrător”. Mai tîrziu, în teatrul lui Camil Petrescu procedeele, orientat mai mult spre analiză și comentariul abstract, va dobîndi iar o pondere caracteristică.

Transparentă, fără tumult, în aparență fără penumbră, opera lui Caragiale dezvăluie totuși analizei un echilibru al contrariilor, pe care nu l-ar lăsa să se bănuiască prima și justificata impresie de luciditate și măsură. Ar fi abuz de acrobație interpretativă să-l transformăm pe Caragiale într-un romantic fără voie. Dar, unificate de inteligență și umor, se descoperă linii diferite și virtualități care au constituit puncte de pornire pentru interpretări opuse. Reflectat în paginile critice pe care le-a inspirat — de la Maiorescu și Gherea la Ibrăileanu, Lovinescu, la G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, mai recent la S. Cazimir sau B. Elvin — chipul lui Caragiale

capătă cele mai diferite expresii. Este satirizatorul burgheziei liberale, povestitorul orientat și premergătorul absurdului. Reducerea lui Caragiale la una dintre aceste dimensiuni nu se poate apăra. Dar ele nu sînt numai produsul inventivității interpretative și asociative. Cu ponderi diferite se întîlnesc în jocurile de apă ale operei. De aceea trebuie examinate cîteva dintre opozițiile pe care scrisul lui Caragiale le comportă și le domină : dispersarea și unitatea, structura clasică și observația.

Chiar ținînd seama de descoperirile ce se mai pot face — în ultimul deceniu s-au găsit numeroase texte uitate prin reviste — opera lui Caragiale e cantitativ redusă. Lăsînd la o parte corespondența, patru decenii de scris au încăput în șase volume nu prea mari de opere complete. O elaborare grea, chinuitoare — de care vorbesc amintirile rudelor și prietenilor — sentimentul de răspundere pentru cuvîntul scris, care îl făcea să alcătuiască ciorne pentru scrisorile intime, explică acest ritm lent, pauzele destul de mari.

Varietatea de genuri atinse, de preocupări, de tonuri, e la fel de izbitoare. Caragiale nu a abordat romanul, iar versul l-a practicat — de altfel cu iscusință tehnică — doar în rare încercări juvenile, în traduceri și în parodii. Opoziția dintre poezie și rîs, teoretizată grăbit de critici care uită de witz-ul romantic, de Heine și de Morgenstern, nu se susține. Dar tipul de inteligență caragialiană, autocontrolată, luminînd implacabil, lasă puțin loc poeziei : o aflăm în cîteva fraze de amintiri, în incursiunile fantastice din *Calul dracului*.

Minus romanul, cele patru decenii de scris au trecut prin mai toate genurile, stăruind în special asupra formelor diverse de publicistică. Caragiale a scris poezii, vodeviluri, sonete și o dramă. A umplut o activitate gazetărească desfășurată pe tot parcursul operei cu nuvele, schițe, cronici de artă și articole politice ori cu simple note, anecdote, cugetări malițioase. Raportat la alții de dimensiuni comparabile, este scriitorul nostru cel mai receptiv la solicitări, în special de natură publicistică. O propunere venită din partea unui cotidian prilejuiește volumul de *Momente* din 1901.

Supusă în aparență contingențelor, ocazională în sens goethean, opera aceasta se impune prin unitate. Fragmentele de forme și dimensiuni diferite se îmbină și construiesc. Nu e vorba de „gogoșile” cu care gazetarul de douăzeci de ani a umplut *Claponul*, nici de cutare glumă versificată, redescoperită de pietatea istoricilor literari. Dar se observă că — exceptînd *Hatmanul Baltag*, divertismentul lucrat în colaborare sau *O soacră* — primele comedii mută și largesc obiectivul. Înrudirile dintre Titircă și Leonida sînt certe, factorul comun fiind pasiunea pentru gazeta liberală și deci limbajul politic și savant, practicat mai cu sfială de primul — căci e confruntat cu competențele superioare ale lui Ipingescu și Venturiano — mai cu aplomb de către Leonida care are drept interlocutor pe Efimița. Dar mediul s-a schimbat, așa cum s-a schimbat și familia de personaje, trecînd de la căpitanul din garda civică la pensionarul în halat și cu scufie. Schimbarea e mai sensibilă în *Scrisoarea pierdută*, cînd intră în scenă notabilii unui județ de munte, care conversează telegrafic cu „centrul” și cu miniștrii. O altă schimbare ne situează în lumea frizerilor aseziți de amorul femeilor întreținute, în lumea jucătorilor de profesie. Spre deosebire de Labiche — admirat de Caragiale — care se întoarce, notînd mereu cu agerime alte detalii, la metamorfozele unor domni Perruchon, Caragiale refuză stereotipia vodevilescă, chiar dacă respectă și practică mecanismul impecabil al vodevilului.



Ion Luca Caragiale cu Alexandru Vlahuță—în casa lui A. Vlahuță din București (Casa Funcționarilor Publici, Piața Victoriei).

Tendința de a lărgi scena socială și de a surprinde ceea ce într-o cronică de tinerțe el a denumit *tip* diferențiindu-l de *manieră*, nu se reduce la alternarea de medii, la defilarea de personaje. Urmărește relații care să fixeze istoric un mediu și o situație. Trebuie spus în paranteză că încercările de a-l privi pe Caragiale detașat de lumea pe care a fixat-o în comedii sau în schițe sînt licite, în măsura în care critica e tentată să încerce mereu alte lentile, dar pînă la urmă mutilatoare. Lumea și calitatea privirii sînt inseparabile la Caragiale. Daumier e inteligibil dacă nu e raportat la societatea franceză din timpul lui Ludovic-Filip, deși ar fi un truism să subliniem că universul caricaturistului e, în primul rînd, *universul Daumier*. „Ambițul” lui Dumitrache, prelegerile lui Leonida, complicitatea din *Scrisoarea pierdută* aparțin în același timp societății românești de la 1880 și universului caragialian. Mascarea unuia dintre termeni deformează contururile, schimbă culorile.

Unitatea de viziune care construiește un univers din frînturi și piese de dimensiuni diferite se impune în *Momente*. Nu intră în construcția de ansamblu numai cuprinsul volumului din 1901 sau al volumelor următoare. Articole și butade din *Moftul român* sau din alte publicații adunate cu grijă de Paul Zarifopol sau de Șerban Cioculescu dezvăluie sensuri invers proporționale cu dimensiunile și cu prilejul modest care le-a generat. *Politica* publicată în *Moftul* parodiază editorialele a trei gazete



și degajează, în registrul și la dimensiunile proprii, aceeași impresie de echivalență de limbaj și atitudine ca și *Scrisoarea pierdută* sau *Telegrame*. Textul ocazional, butada azvîrlită în trecere nu pot concura scrierile monumentale, dar capătă adesea deschideri surprinzătoare. Maestru al formulei rotunjite aforistic, Caragiale a enunțat ideea într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu : „Că vorba nu e să umpli lumea largă cu o operă, ci o operă strîmtă s-o umpli cu lumea ; fiindcă o operă trebuie să trăiască în lung nu în larg, ca raza care pătrunde drept înainte, r u ca un balon de la luminație care se umflă în lături”.

Textul citat face parte din numeroasele profesii de credință clasică pe care Caragiale le-a presărat în articolele critice ca și în corespondență. Clasicismul caragialian este incontestabil, cît timp se referă la structura artistului. Se repercutează în operă și — evident — în opiniile critice.

Cultul obiectivității, repulsia față de invazia lirică sînt permanente. Sentimentalismul sămănătorist e parodiat în mai multe rînduri. Tratată mai cu respect, irupția lirică este considerată deplasată în economia unei piese. Cu discretă neîncredere, dincolo de bunăvoința amicală, e tratată și formula nouă, adusă de *Apus de soare* : „frescurile dramatice”. Caragiale își mărturisește teama față de invazia viitoare a unor asemenea „frescuri”. În celelalte opinii despre artă comunicate de scriitorul care a făcut cronică dramatică și muzicală și a scris „notițe risipite” despre „saloa-nele noastre” persistă atitudine clasicizantă în ceea ce preferă, în neîncredere și în refuzuri, Chopin, „omorîtorul de dulce Chopin” e asemuit cu „un fierăstrău circular brevetat”. Dimpotrivă, Haydn e tratat cu venerație și prilejuiește o caracteristică profesiune de credință : „că, drept să-ți spun, stimate domnule Doktor — îi scrie Caragiale lui Zarifopol la 4 februarie 1910 — multe lucruri bune mi-ar fi plăcut și mie, ca oricărui muritor, pe lumea asta, însă nici unul mai mult ca vorba pe deasupra lîmpede, dar adîncă la înșeles”.

Reținerea, refuzul atitudinilor profesionale au împruținat paginile de amintiri, și au dus la pomenita sărăcie de date. Caragiale repetă că autorul nu e interesant pentru înțelegerea operei concepută cu modestie insistentă, ca un onest obiect artizanal. Una dintre scrisorile care refuză unui comentator date biografice minime continuă : „Cînd ai d-ta o pereche de ghete, și ieftine și potrivite, poartă-le sănătos, și nu-ți mai pese de locul nașterii autorului lor, și de împrejurările vieții lui, care n-au de loc aface cu ghetele d-tale”. În același an (1909), *O conferință* reia în registrul comic comparația cu ghetetele. Mai înainte un articol substanțial, *Cîteva păreri*, vorbește de croitor și de costume. Demiurgul romantic generează și aici, prin reacție, imaginea scriitorului ambiționînd a fi doar un conștiincios meșteșugar.

Coordonatele clasice sînt importante în operă. Aspect mai puțin relevant, dar izbitor, teatrul e tentat să respecte unitatea de timp. Nu intră în discuție *Conul Leonida*... , farsă într-un act. Dar încurcăturile se leagă și se dezleagă într-o singură noapte furtunoasă, în ziua și noaptea din *D-ale carnavalului*, în modul cum întîmplările se concentrează în preajma alegerilor din *Scrisoarea pierdută*. Preocuparea aceasta pentru concentrarea într-un timp minim e prezentă și în *Năpasta*, face să fie precedată acțiunea propriu-zisă de un șir de întîmplări care o fac inteligibilă : uciderea lui Dumitru, condamnarea din eroare a lui Ion, căsătoria Ancă; cu acela pe care îl bănuiește a fi ucigașul. Pe scenă, întîmplările se strîng tot într-o singură zi.

De tip clasic e concentrarea cultivată de Caragiale pe toate planurile. Astfel, concentrarea stilistică. Zarifopol ne relatează eforturile lui Caragiale de a curăța de balast începutul unei schițe. Dar peste tot, și nu numai în evitarea verbalismului,

se percepe grija pentru clasicizanta economie de mijloace. Personajele sînt mereu puține, repartizate toate cu sarcini dramatice nete. Chiar cei doi învățători din *Scrisoarea pierdută*, uniformizați și prin nume, sînt prima încarnare a unei familii de personaje care va reveni în *Conul Leonida* și apoi — frecvent — în *Momente*, sînt mărunți combatanți politici, sensibili la seducția retorică. Șapte personaje în *Noaptea furtunoasă*, două în *Conul Leonida*, unsprezece în *O scrisoare pierdută* reprezintă cifre semnificative.

Acestei enumerări extensibile de caractere clasicizante i se pot opune fapte esențiale, în netă opoziție cu viziunea clasică. Interesul dominant pentru generalitate e corectat de atenția acordată unor moduri de a particulariza oamenii și împrejurările. Viziunii statice i se opune interesul pentru mișcarea istorică.

Puțin descriptiv, Caragiale, care dă amploare și multiplică rosturile caracterizatoare ale indicațiilor scenice, nu insistă asupra decorului. Dar amănunțele selectate particularizează social și istoric. Astfel sînt „pușca de gardist cu spanga atîrnată lîngă ea” din *O noapte furtunoasă*, sala de bufet „într-un bal mascat de mahala” lăsînd să se zărească „ușa cabinetului de toaletă” (*D-ale carnavalului*), decorul mai puțin minuțios descris din actul al treilea al *Scrisorii pierdute*. Dar pentru auditivul prin excelență, care a fost Caragiale, planul principal de particularizare este limba personajelor, întregită în narațiune de imitația stilistică — de „stilul indirect liber”, nararea în maniera personajului. Observațiile cu privire la sensibilitatea lingvistică și la registrul comic infinit nuanțat pe care această sensibilitate îl crează la Caragiale formează unul dintre locurile comune ale tuturor comentariilor critice. Acest mod de a particulariza prin limbă e la antipodul eleganței neutre a stilului clasic. Apariția lui literară e, de altfel, tardivă, deși Horațiu teoretizase adaptarea limbajului la personaj. Aparține curentelor realiste din secolul al XIX-lea.

Atenția la etapele succesive ale unui proces istoric — la rafinarea chereștiului, la parvenire și la crearea oligarhiei de care pomenește 1907... este altă coordonată pe care o sesizează orice trecere în revistă.

O reacție antisociologistă din ultimii ani, implicînd bizara propunere a semnului de egalitate între sociologismul hulit și unghiul sociologic de comentare a literaturii sau chiar între sociologism și problematica realismului, l-a luat drept obiect — între alții — și pe Caragiale. Scriitorul care a teoretizat rostul mimetic al artei rezistă însă la interpretările exclusiv tehnice sau la broderiile capricioase ale comentariilor-pretext. Construcția unui Caragiale privit antiistoric lasă pînă la urmă impresia penibilă pe care o trezește orice acrobație agilă, incapabilă însă de a se prelungi peste răpăitul tobei din arenă. Lovinescu a stăruit în aceeași măsură ca și Ibrăileanu sau Gherea asupra fixării istorice a operei caragieliene, oricît de șubrede ar fi concluziile studiului din tinerețe în care Lovinescu consideră perisabilă opera aceasta prea legată de contingent.

Atenția față de tipurile istorice se descoperă în straturile succesive ale scrisului caragialian. Prin gesturi și prin limbaj, personajele comediilor aparțin momentului 1880, sînt în să legate cu multe fire de tarapană, ezită încă în fața neologismelor. Cu excepția generației june, a Ziței și a lui Rică, sînt opace față de comediile de la „Junion” — pentru ele ininteligibile. „Momentele” surprind lumea de la sfîrșitul secolului — ceea ce își propunea să facă, manipulînd personajele primelor comedii și piesa la care a lucrat Caragiale la Berlin. Dar confruntarea de stadii istorice are frecvent loc în aceeași operă: în *Noaptea furtunoasă*, în schițe. Ibrăileanu a remarcat

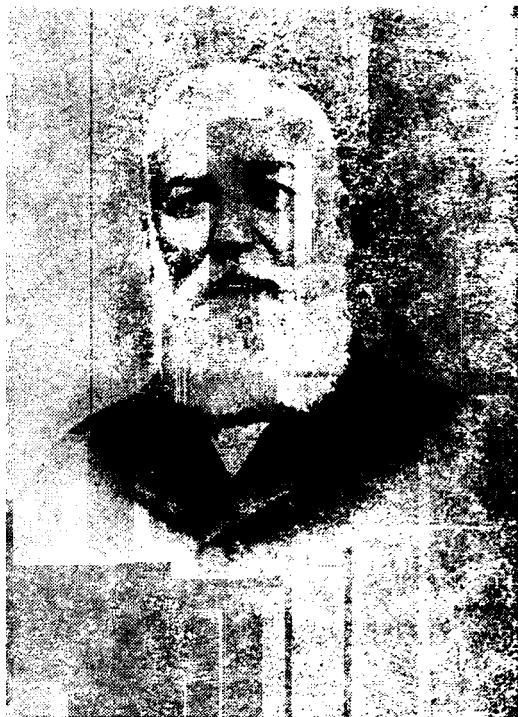
cum se modifică numele personajelor dintr-o schiță, în care mamele se numesc Anca și Ghioala, iar fiicele Matilda și Lucreția.

Plasată într-un moment de maturizare a realismului, viziunea clasicizantă păstrează procedee generalizatoare, categoricale, fixează un personaj prin ticuri, formule, dar abandonează staticul și este interesată de diferitele forme de particularizare, în special de cele ale limbajului. Două afirmații ale lui Caragiale se conciliază astfel. «„Sînt vechi, domnilor” — era vorba favorită a lui Caragiale cînd se certa cu prietenii pentru idei, pentru idei de artă mai cu seamă», ne spune Zarifopol. În schimbul de scrisori publice cu Vlahuță, Caragiale scrie: „Oamenii toți mor; unii mai de timpuriu, alții mai tîrziu... — Da, toți mor; dar numai unii îmbătrînesc, aceia care nu simt că lumea merge și că omul nu trebuie să se-nțepească-n călcîie pe loc, ci trebuie să se lase dus, în pasul lumii”. Caragiale, iubitorul de paradoxuri, gata să accepte ipotetic un punct de pornire contrar celui pe care-l susținuse puțin mai înainte, pentru a putea porni discuția, nu s-ar fi arătat încurcat de afirmații contradictorii.

Sinteza originală între viziunea tipologică, clasicizantă și minuția observației atentă la particularitate și mișcare adeverește, armonizează amîndouă afirmațiile.

Sinteza există din prima piesă. La cîțiva ani distanță, debutantul de la *Ghimpele* a devenit Caragiale. Siguranța liniilor și a culorii e izbitoare în această piesă construită, ca și celelalte comedii, cu mijloacele quiproquo-ului, mijloace prețuite și valorificate mereu de „vechiul sufler”.

În prima lui piesă, Caragiale se oprește asupra burgheziei liberale la trei decenii după revoluția din 1848. Orgoliul de proprietar și de om la putere îl stăpînește pe Dumitrache Titircă. Dumitrache nu se dezlănțuie în văzul lumii: „eu, de l negustor, să mă pui în public cu un coate goale nu vine bine”. În ierarhia socială a lui Dumitrache, tot ce nu e negustor, proprietar — intelectuali, amploaiați, toți scîrța, scîrța, pe hîrtie — e privit cu dispreț de castă. Rică va beneficia de stima devenită umilă a lui Titircă. — „Dacă dumnealui cabulipsește să ne onoreze cu atîta cinste” — doar în clipa cînd se va înfățișa drept ideolog liberal, autorul articolelor silabisite cu venerație. Chiar și gelozia lui Dumitrache se nutrește din orgoliu. Există la acest personaj masiv, violent — deși nu lipsit de bonomie — o pasiune ingenuă pentru politica liberală și o încredere în slova scrisă a gazetei liberale care îl înrudesce cu pensionarul Leonida. Nu are alura savantă a acestuia. În dezbaterile înalte, în interpretarea cu pietate a textelor lui Rică Venturiano, el se află în postura mai umilă a Efimiției, e un învățacel al ipistatului Ipingescu. Dar, ca și Leonida, și-a concentrat toată viața spirituală în această interpretare de texte gazetărești, după cum și-a concentrat toate disponibilitățile de gingășie asupra Vetei. Chiar în momentele de mîhnire, în izbucnirile de gelozie, cînd e convins că „s-a dus am-



Luca Caragiale. Tatăl scriitorului I. L. Caragiale.

bițul", se ferește să spună lucrurilor pe nume, își menajează soția simțitoare. În afară de venerația greoaie arătată în fața feminității, venerație de care beneficiază și Zița, în afară de exercițiul spiritual oferit de lectura cu glas tare a „Venitorelui și trecutului”, scara de valori a proaspătului proprietar și căpitan în garda civică e redusă.

Dumitrache Titircă se află într-o fază incipientă de ascensiune socială. Cheres-tigeria „asigurisită” e încă aproape de negoțul patriarhal. Îi place să folosească neologisme. Dar se mișcă stângaci în tainele politicii și recurge la cele două călăuze : Rică Venturiano și Ipingscu.

Se fac, astfel, simțite în piesă două deformări succesive ale 48-ului. E o sursă principală a comicalului din *O noapte furtunoasă*. Cheres-tegiul liberal se cramponează de ideile 48-ului, pe care le filfăie ca pe niște zdrențuite stindarduri. Dar nu mai are nimic comun cu ele și nu le mai pricepe. Sub pana lui Rică Venturiano s-au transformat în verbalismul din „Venitorele și trecutul” sau în lozinci caricaturale : „ori toți să muriți, ori toți să scăpăm”. Tălmăcite de Ipingscu pentru uzul lui Jupîn Dumitrache, vechile idei suferă a doua deformare. Revendicarea sufragiului universal devine : „bate în ciocoi, unde mănîncă sudoarea poporului suveran... știi : masă... sufragiu”.

În primul lui studiu despre Caragiale, Gherea a vorbit de Dumitrache, Chiriac și Spiridon ca despre trei ipostaze ale aceluiași personaj. Observația cere precizări. Nu e deloc același personaj. Chiriac — mai elastic, în stare să combine dragostea cu politica — nu e doar un Jupîn Dumitrache mai tînăr. Dar ideea lui Gherea pornește de la o față a operei caragialiene.

Trinitatea Spiridon, Chiriac, Dumitrache punctează calea de parvenire spre situație a unui cheres-tegiu, proprietar și căpitan în garda civică. Crescut cu „sfîntul Niculai” din cui, băiatul de pricopseală e un posibil tejghetar și om de încredere al patronului.

Mai evidente sînt tendințele și șansele de parvenire la Chiriac. La nivelul cheres-tigeriei, el desfășoară o tactică complicată pentru a-și asigura situația avantajoasă de om de încredere al patronului și de amant al patroanei. Adulterul în sine nu-i cere eforturi, căci încrederea lui Dumitrache e ineputabilă și n-o poate zdruncina nici legătura de gît găsită pe pat. Dar în vreme ce Dumitrache, ajuns și important, e mai rigid, Chiriac se adaptează, e sentimental cu Veta, dîrz om de încredere cînd vorbește cu Dumitrache și implacabil cu dușmanii politici, pe care-i scoate bolnavi la „izirciț”. Căci Chiriac are în garda națională gradul corespunzător cu situația de la cheres-tigerie : e sergent. Această dublă atitudine e sesizată prin nuanțe de vocabular. Cu Veta sau Spiridon, Chiriac vorbește simplu, ignorează neologisme. Acestea apar, stîlcite cum se cuvine, cînd tejghetarul intră în pielea sergentului în garda națională a politicianului liberal, cînd discută despre „izirciț” sau ripostează cu severitate : „nu cunosc la un așa rezon fără motiv”.

Cele două călăuze politice ale lui Dumitrache, ipistatul și gazetarul, vor reveni sub înfățișări diverse la Caragiale.

Pentru pensionarul Leonida, poliția e atotputernică, își poate permite orice. Frizerul Nae Girimea e în relații de alianță amicală : în schimbul unui bilet la loteriile ipistatului, îi poate solicita oricînd serviciile. Dar, deși îl domină pe Dumitrache prin cultura lui politică, Ipingscu îi rămîne inferior. Ipingscu aprobă toate frazele lui Titircă, cu cîte un „rezon”, și la cel dintîi apel — „săi, nene Nae !” — se repede : „Urgent”. Față de stăpîinii județului spatele polițaiului se va încovoia mai

tare, și dependența lui Pristanda de Tipătescu, Trahanache și mai ales de Zoe va fi absolută.

Gazetarul Rică Venturiano e tratat în piesă într-un grotesc total, redus, ca într-o caricatură, la două elemente — chintesența poziției și ambițiilor sale — jobenul și ochelarii. Ideologul liberal posedă orgoliul împătritei lui calități de arhivar ajutor, studinte în drept, publicist și poet în orele libere — „Ești un crin plin de candoare, ești o fragilă zambilă”. Volubilitatea lui Rică o prevestește oarecum pe cea a confratelui său, Cațavencu. Ca și pe școlarul limousin al lui Rabelais, numai teama de bătaie îl readuce la limbajul obișnuit și-l face să invoace cu rugăminți fierbinți ajutorul sfântului Andrei. Dar îndată ce se simte în siguranță, își regăsește jargonul latinisto-franțuzit și faconda de gazetar.



I. L. Caragiule — caricatură de Iser.

Cei câțiva ani care despart cele două personaje feminine le diferențiază pe toate planurile. Ibrăileanu a glosat cu privire la vârsta celor două femei, arătând că Veta e de fapt tânără. Dar morala chereștigeriai își spune cuvântul. Soția lui Dumitrache e în situație de matroană. Romantismul la care aspiră și care îi e îngăduit, se reduce la adulterul cu omul de încredere al soțului. Deși divorțată, Zița își poate poetiza iubirile cu schimburi prelungite de priviri, bilețele, versuri și comparații florale, cu urmăriri nocturne, turburate doar de cîinii de la maiorul din colț. Deosebiri de vîrstă și situații se însoțesc de altele care angajează întreaga lor atitudine. Veta a rămas la stadiul negustoriei patriarhale. De altfel, Veta nu e tratată caricatural. Nu cunoaște limbajul împeștriat neologistic și nu are veleități mondene. Comediile de la „Union” o plictisesc și stilul declarației lui Rică o face să rîdă. Adulterul ei se consumă simplu, cu oftaturi, jurăminte și romanțe.

Trecută pe la „pasion” și lectoare a *Dramelor Parisului*, Zița are alt orizont. Viața la chereștigeria n-o satisface, nu poate trăi nici cu „pastramagiul”. Aspirațiile de rafinare o fac imediat sensibilă la jobenul și la stilul epistolar al lui Rică. A descoperit și spleenul: e „ambetată absolut”. Zița face legătura cu Esmeraldele din *Momente*.

Conul Leonida față cu reacțiunea se fixează asupra unei noi categorii de personaje. În locul chereștegiului tratat cu deferență de ipostat se ivește pensionarul mărunț, cu prestigiu exclusiv domestic.

Caragiule și-a intitulat acest act „farsă”, gîndindu-se probabil la accentul pus pe grotesc și la uzul quiproquoului. De fapt, toate cele patru comedii principale pun la contribuție încurcătura de situație sau persoane, ca și momentele bufe. Confuzia pe care o face Rică între numărul 6 și numărul 9 își are echivalentul în eroarea lui Leonida, convins că-l urmărește reacțiunea sau în răvașele pierdute și regăsite din *O scrisoare pierdută* și *D-ale carnavalului*. Urmărirea lui Rică și butoiul

în care se ascunde fac parte din aceeași recuzită ca și pregătirile de fugă ale celor doi bătrâni. Dar creatorul clasicizant de tipuri a subordonat mereu comicul de situație celui de caracter. Încurcăturile fac mai sensibil dezacordul dintre pretenție și realitate.

Leonida e liberal. Spre deosebire de Dumitrache sau Chiriac, nu devine nici căpitan în garda națională, nici nu speră vreo parvenire socială. E veteranul bătațiilor politice de care își reamintește cu încântare. Nu mai e căutătorul modest de sensuri pentru termenii grei, aflați în presă. Leonida pontifică în fața unicului și total admirativul său auditor. Postura aceasta de atotștiutor obligă. Leonida nu poate avea goluri în cunoaștere. Explică totul — politicul, psihologicul, medicalul. Nonsensurile sînt bine compartimentate. Răsturnarea lui Cuza de la 11 februarie 1866 e pentru el revoluție. Republica înseamnă cele trei măsuri : „... nu mai plătește niminea bir... fieștecare cetățean ia cîte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate... se face și lege de murături”.

Lectura gazetei îi dă pensionarului orgoliu savant : „ — Ei ! domnule, cîte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap ! ” Stimulat de aprobările Efimiței, Leonida dezleagă cu ușurință toate tainele, pomenește de cumetria dintre Garibaldi și papă, explică cum se transformă fandacia în ipohondrie. Arareori, Efimița încearcă cîte un timid protest al bunului simț. Imperturbabil Leonida îi dă riposta, și Efimița revine la supunerea intelectuală : „Ei, bobocule, apăi cum le știi dumneata toate, mai rar cineva ! ”

Ultimele replici din *Conul Leonida* fac parte dintre finalurile de efect pe care, iarăși în spiritul tradiției teatrale, Caragiale le-a preferat și căutat. Efectele nu sînt întotdeauna fericite. În *O făclie de Paște* sau *Năpasta*, ultimele fraze sună artificial. Dar adeseori efectul este o descoperire comică, concentrînd semnificații multiple. E cazul cu finalul din *Scrisoarea pierdută*. E cazul și cu ultima replică a lui Leonida care scoate la lumină și atotputernicia poliției, și venerația războinicului pensionar pentru ordinea constituită. Ca și formulele stereotipe, astfel de fraze circulă în afara pieselor, au intrat în limbajul comun.

După cele două piese prea puțin caragialești (*Soacră-mea*, *Fifina*, 1883 și *Hatmanul Baltag*, martie 1884), satira capătă maxima cuprindere în *O scrisoare pierdută*. Două tabere se dușmănesc, se părăiesc și se împacă.

Ca mai toate personajele din piesă, prefectul Tipătescu și Trahanache sînt legați de o comunitate de interese împinsă pînă la complicitate. Îi țin uniți prietenia, interesul și posesiunea comună a coanei Joița.

Tipătescu are în gradul cel mai înalt morga posedantului. Pristanda, ca de obicei lucid, îl caracterizează : „moșia moșie, foncția foncție, coana Joița, coana Joița . . . ” Tipătescu are putere absolută în județ și conștiința acestei puteri. Replicile sînt scurte, tăioase ; se controlează cu greu.

Scîrba pe care o arată față de Cațavencu și de manevrele acestuia — „A, ce lume ! ce lume ! ” — sînt, în primul rînd, disprețul posedantului față de arivistul redus la matrapazlîcuri. Ținuta morală nu-l oprește de la adulterul cu soția „venerabilului”. Tolează generos și calculele speciale pe care le face Pristanda cu steagurile.

Trahanache opune aroganței lui Tipătescu o bonomie cam zaharisită, dublată de șiretenia unui politician experimentat. Credul sau indulgent în privința lui Fănică și a scrisorii, el are interesul să nu rupă alianța cu Tipătescu, și de aceea

susține de la început teza plastografiei. Dar abil în tactica de culise, Trahanache opune șantajului lui Cațavencu un contrașantaj.

Între ei și dominându-i, Zoe se zbate să-și apere triumphiul conjugal. Într-o perioadă când parvenirea prin femei avea forța unei instituții, Zoe e atotputernică. Prin soț și amant, stăpânește și județul, și partidul guvernamental. Îi făgăduiește lui Cațavencu deputăția : „Ei ! eu te aleg, eu și cu bărbatul meu”. Când Cațavencu capitulează, Zoe îi promite cu mărinimie : „fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră”.

Ca și Tipătescu, Zoe respectă o anumită ținută morală și-l privește cu ostilitate pe Dandanache. Menajul în trei este însă intrat în uz și singura ei spaimă e scandalul.

Cu acest univers moral îngrădit, Zoe e capabilă de generozități — se arată ostentativ clementă față de Cațavencu, e protectoarea lui Pristanda. Față de Esmeraldele viitoare din *Momente* păstrează o alură de grande-dame. Interpretările actricești șarjate care ar trata-o ca pe o Ziță volubilă, ar merge împotriva textului. Ar contrazice textul și transformarea ei într-o autentică îndrăgostită. Adulterul și participarea la viața politică fac parte dintr-un ritual, configurează o lume diferită de cea a Vetei, dar limitată.

Tot grupul parlamentar se sprijină practic pe zelul lui Pristanda, care nu are iluzii și nu se îmbată cu fraze. „Curat violare de domiciliu, da' umflați-l !”. Pe stăpînii cărora le vorbește în unghi drept, îngînîndu-le frazele cu cîte un „curat”, Pristanda îi tratează după deviza „bietei neveste” : „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot...” Când Cațavencu, pe care-l turnase cu puțin înainte la „hîrdăul lui Petrache” apare ca învingător posibil în casa prefectului, Pristanda îl adulează duios : „Trebuie să-l fi citit, coane Niculae ; eu, gazeta d-voastră o citesc ca evanghelia, totdeauna ; că să nu vă uitați la mine... adică pentru misie ... (*misterios*) altele am eu în sufletul meu...”

Grupului acestuia i se opune un singur personaj, dar de o anvergură excepțională. Literatura noastră nu cunoaște o figură asemănătoare de demagog politic. Tratat în grotesc, ca și Rică Venturiano, Cațavencu e surprins din unghiuri mult mai diverse și dobîndește alt relief.

Cațavencu practică avocatura și gazetăria. S-ar putea, de altfel, alcătui un studiu asupra avocatului în opera lui Caragiale. Erau profesii care cereau permanente exerciții de tupeu și de verbalism.

Spre deosebire de majoritatea personajelor din *Scrisoarea pierdută*, caracterizate — așa cum o face de obicei Caragiale în teatru — prin cîte o formulă sau un gest stereotip, cîte un „curat” sau „fix”, Cațavencu n-are asemenea ticuri, care i-ar contrazice flexibilitatea. Încordat spre parvenire, se adaptează la orice împrejurare și cade mereu în picioare. Își acoperă „machiaverlicurile” cu o perdea alcătuită din fraze bombastice : „Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta”. Ca și Rică, Cațavencu nu-și abandonează frazeologia decît în momentele de restriște, cînd e încolțit de Tipătescu sau crede că a pierdut partida. De îndată ce s-a ivit o nouă speranță, e gata să țină discursul final.

Tupeul și elasticitatea îi asigură lui Cațavencu triumful. Eșecul momentan a fost un accident. În piesa proiectată de Caragiale, *Titircă, Sotirescu et Comp.*, Cațavencu urma să devină ministru.

Caragiale socotea triumful lui Dandanache, drept o pildă de culminație, de deznodămînt cu surprize : e un nou exemplu de felul în care scriitorul subordona un procedeu — pe care de altfel îl aprecia în limbajul tehnicii teatrale — semnifi-

cației. Soluția Dandanache este tot atât de revelatoare ca și finalul piesei. Acționând la centru, Dandanache și-a asigurat un sprijin superior celui la care aspira Cațavencu. El nu restituie documentele compromițătoare nici după ce a primit contravaloarea : „S-ar putea să fac așa prostie ? Mai trebuie s-al'dată ... La un caz iar, ... pac ! la Războiul !”

Îndărățul lui Cațavencu se conturează un alt cuplu de partizani fideli, cei doi dascăli : Ionescu și Popescu. Oastea politică fusese înfățișată în *Conul Leonida* comențind oarecum în spatele frontului. De astă dată apare în acțiune. Și prin nume cei doi dascăli își trădează extracția modestă, dar, mai ales, lipsa de personalitate. Dezinteresată sau urmînd să se căpătuiască odată cu venirea la putere, Ionescu și Popescu sînt inseparabili de Cațavencu. Posibilitatea de succes a demagogului e condiționată de existența unui auditoriu pe care nonsensurile sonore să-l electrizeze. Scena discursurilor e antologică. Intensificările de ton și pedalele retorice fac să crească entuziasmul dascălilor. Indicațiile scenice precizează acest crescendo în care Cațavencu sfîrșește prin a plînge în hohote, în aplauzele zguduitoare ale partizanilor săi.

Despre Cetățeanul turmentat, personajul care face figură aparte în *Scrisoarea pierdută*, Caragiale a scris o pagină interesantă în 1898, cu prilejul unei reluări. Rolul fusese jucat de Ion Brezeanu, care a ajuns să-și lege numele de „Cetățean”. Caragiale accentua umanitatea personajului, socotindu-l drept „simbolul unui popor întreg”.

E vorba, firește, de interpretarea lui Brezeanu, care obține adeziunea entuziastă a dramaturgului. Confruntat cu textul, comentariul cere precizări. Cetățeanul se opune evident celorlalte personaje de pe scenă, aduce o frîntură de umanitate și de candoare. Acest personaj anonim, care rătăcește amețit pe scenă și caută să afle de la prefect cu cine trebuie să voteze — are valoare de simbol. Cetățeanul turmentat se adresează prefectului pentru că, din principiu, el „nu luptă contra guvernului”. Acceptă cu placiditate indicațiile succesive, deși într-un moment de luciditate ripostează la apostrofa iritată a lui Tipătescu : „Votează pentru cine poștești...” — „Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă...”

Se aplică și unora dintre scrierile literare majore formula paradoxală din teoria relativității, care vorbește de un univers finit dar nelimitat. E cazul cu roadele unei optici estetice de tip clasic și deci cu *Scrisoarea pierdută*.

Se pot descoperi și în literatură tipul deschis și cel închis, finit. Construite riguros, rotunjite, cu mecanisme minuțios elaborate, operele celui de-al doilea tip nu-și pierd nici subtextul nici polifonia. Sînt — în acest sens — finite dar nelimitate pentru că ascund sub transparența lor jocuri diferite de lumină și permit unghiuri interpretative diferite. Dar la ele aflăm, pe lîngă rigoarea desenului, cîteva culori dominante. Îndoita deformare a unor idei la origină nobile, transformarea lor în frazele lui Rică și apoi în interpretările de text ale lui Dumitrache și Ipingescu trasează una dintre liniile directoare din *Noaptea furtunoasă*. Alta o creează aspirația spre parvenire realizată în grade și cu mijloace diferite de către Dumitrache, Rică sau Zița. Certitudinile omniscente ale lui Leonida, mimetismul monden din *D-ale carnavalului* sînt linii de forță în jurul cărora se ordonează cu virtuozitate acțiunea și se stabilesc relațiile dintre personaje.

În *Scrisoarea pierdută* o asemenea dominantă o constituie complicitatea generală care, confruntată cu violența disputei, accentuează valențele comice ale textului. Ideile pe care pamfletul politic avea să le dezvolte în registrul sarcastic după un sfert de secol pot fi puse în paralelă cu sensul împlîrîrilor provocate de pierderea



scrisorii lui Tipătescu. În aceeași măsură se percepe contrastul dintre moravurile politice reale și veșmintele parlamentare, rău potrivite pe trup.

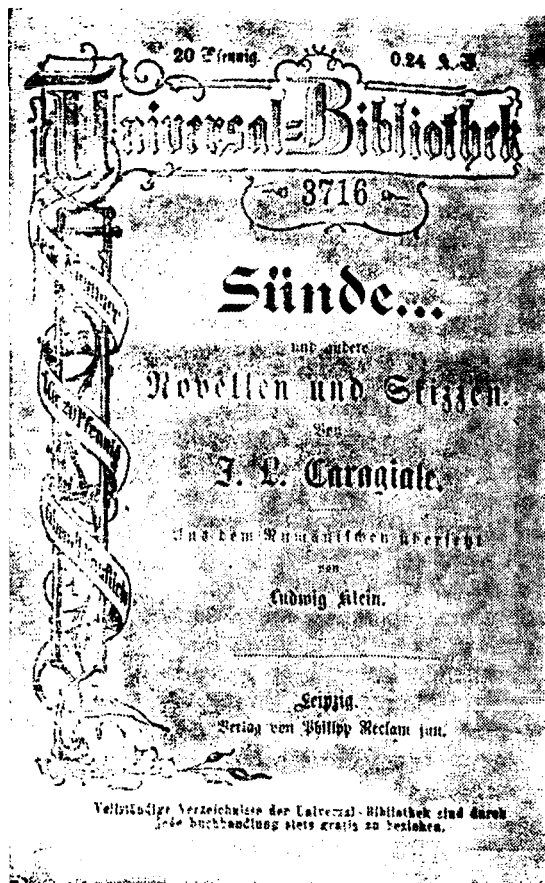
În cele patru acte — și mai ales în scena întrunirii — personajele mimează distincție și gravitate parlamentară. Oratorii se gratifică între ei cu „stimabile” și „onorabile”. Trahanache, cel mai consecvent partizan al acestei ceremonii, o folosește chiar atunci când îl dă afară din sală pe Cetățeanul turmentat : „Stimabile, stimabile (cu afabilitate) rog, dați afară pe onorabilul !” Dar în timp ce Trahanache își sună clopoțelul, la porunca acestuia și a lui Tipătescu, Ghiță Pristanda își adună oamenii. Ceremonialul observat de Trahanache și Farfuridi are drept completare „hîrdăul lui Petrache”.

Întrunirile și discursurile candidaților fac parte din același ritual. Calculele reale se fac la masa unde Trahanache, Farfuridi și Brînzovenescu numără voturile posibile și unde cetățeanul fără drept de vot — „dacă votează, merge la pușcărie onorabilul” — are drept să voteze cu guvernul : „Altă vorbă... Să voteze cu noi e ușor : are procesul cu epitropia bisericii, săptămîna viitoare”.

O sursă a comicului cu implicații profunde este contrastul dintre violența cheluită și înțelegerea de la bază. Conflictul se poartă de ambele părți cu mijloacele încercate ale lui Pristanda și ale băieților lui. Opoziția nu se dă în lături de la bîrfeală și de la șantaj și, cînd simte mîna grea a lui Ghiță, își clamează drepturile înscrise în Constituție, denunță abuzurile : „Ajutor ! Săriți ! Mă omoară vampirul ! prefectul asasin ! ajutor !” Dar toată violența se poate risipi într-o clipă, invocațiile retorice și înjurăturile se pot transforma în pupături. În finalul din *O scrisoare pierdută* Caragiale a căutat replica și a studiat mișcarea scenică, făcîndu-le să exprime chintesența toleranței reciproce. Cu tupeul regăsit, Cațavencu și-a ținut tirada — „Am luptat și am progresat : ieri înstristarea, azi lumină ! ieri bigotismul, azi liber-pansismul ! ieri întristarea, azi veselia ! ... Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituțional !” Pristanda completează : „Curat constituțional !” Ca regizor al triumfului, Pristanda face apel la muzică. În sunetele fanfarei, grupurile scenice traduc armonia dintre cei ce s-au ciomăgit la întrunire : „Muzica atacă marșul cu brio. Urale tunătoare. Grupurile se mișcă. Toată lumea se sărută, gravitînd în jurul lui Cațavencu și lui Dandanache, care se strîng în brațe, în mijloc”.

Despărțită numai cu cinci ani de *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută* surprinde începutul unei alte epoci. Înțelegerea tinde să se transforme în amestec și asemănare. Cele două grupuri se luptă cu fraze, căci nu se mai pot lupta cu idei. Farfuridi admite cu precauție numai reformele care nu reformează, revizuirile care nu schimbă nimic. Tîrît în bulboanel e locvenței, admite și nonsensul contrar. Cațavencu se declară ultraprogresist. Deviza lui și a „Soțietății enciclopedice-cooperative” este ca „România să fie bine și tot românul să prospere”. mbii oratori înoată în oceanul absurdului. Farfuridi citează date istorice — „la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea și la 84, și la 94, și ețetera”. Cațavencu aclamă „munca, travaliul, care nu se face deloc în țara noastră”. Deosebirile efective dintre Farfuridi și Cațavencu rămîn de temperament și de poziție pe scara parvenirii.

În *Scrisarea pierdută* trecerile se propun și se acceptă cu seninătate. Dandanache ni se recomandă : „și eu, în toate Camerele, cu toate partidele, ca românul imparțial ! ...” Înainte de a fi împiedicați de dispoziția venită de la centru, Tipătescu și Zoe sînt gata să cedeze și să accepte candidatura lui Cațavencu. Nu se condează principiul, ci situații.



Prima traducere din proza lui Caragiale în limba germană.

vreme, care-l dojenește cu familiaritate. „Moruzi era rudă cu Filipescu”, ne explică Bacalbașa.

Complicitatea funcționează în *Scrisoarea pierdută* la scări diverse. Farfuridi și Brînzovenescu admit trădarea, „dacă cer interesele partidului”. În același spirit, Farfuridi definește clar ce înseamnă „partidul nostru : „Madam Trahanache, dumneata, nenea Zaharia, noi și ai noștri...” Iar în actul următor, Trahanache accentuează ideea stăruind și asupra poziției sociale a onorabililor : „Ce sînteți d-voastră, mă rog ? Vagabonți de pe uliță ? nu... Zavragii ? nu... Căzuși ? nu... D-voastră, adică noi, sîntem cetățeni, domnule, sîntem onorabili... Mai ales noi trei sîntem stîlpii puterii... Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atîrnă binele țării, și de la binele țării atîrnă binele nostru...”

Complicitatea există însă între cele două tabere. „Să mă ierți și să mă iubești — îi spune expansiv, la sfîrșitul piesei, Cațavencu lui Tipătescu — pentru că... toți sîntem români ! ... mai mult, sau mai puțin onești !” Banul public și funcțiile sînt obiect de tranzacții. Pentru a răscumpăra scrisoarea de la Cațavencu pe un preț mai mic decît deputăția, Tipătescu îi propune fără succes un loc în comitetul per-

Cu cea mai mare ușurință se face trecerea la Cațavencu. Acesta n-are trufia lui Tipătescu ; aruncă peste bord orice scrupul, o dată cu ultra-progresismul și cu liberalismul :

„ZOE : Cu o condiție ; după alegere, o să fie manifestație publică ... d-ta ai s-o conduci.  
 CAȚAVENCU (repede și supus) : O conduc...  
 ZOE : D-ta o să prezidezi banchetul popular din grădina Primăriei.  
 CAȚAVENCU (asemenea) : Prezidez...  
 ZOE : O să chefuești cu poporul...  
 CAȚAVENCU (același joc) : Chefuiesc...”

Viteza schimbării nu provoacă nici un fel de surpriză pentru guvernamentali. Trahanache o înregistrează cu satisfacție : „Și așa zi, ai ? d-ai noștri, stimabile ? bravos ! mă bucur”.

Crește, astfel, de-a lungul *Scrisorii pierdute*, o atmosferă caracteristică de complicitate. Va fi și ea o coordonată a schițelor. Oligarhia funcționa ca o mare familie de interese și adesea de sînge. Întîlnim la memorialiștii timpului anecdote semnificative. La o manifestație de răsturnare, care respecta ritualul busculadei cu jandarmii, Nicu Filipescu, temperament mai violent, e oprit la timp de Dimitrie Moruzi, prefectul din acea

manent, postul de avocat al statului, locul de primar, de epitrop-efor, moșia Zăvoiul...

La câțiva ani după *Scrisoarea pierdută*, Delavrancea a încercat într-o navelă, *Înainte de alegeri*, variațiuni pe tema piesei caragieliene: dispute, intrigi, concilierii. Textul e forțat și fără haz. Pasionatul Delavrancea păstra cu greu distanța comică. Pusă alături de *O scrisoare pierdută*, nuvela lui Delavrancea reliefează prin contrast capacitatea piesei de a obține durabilul descriind contingentul.

Cu *D-ale carnavalului*, Caragiale se reîntoarce la lumea periferică, interesat de astă dată nu de ambițiile și de patima politică, ci de mimarea stângace a high-life-ului, pe care o încearcă Nae, Didina sau Catindatul.

Cadrul are concretețe, multă culoare. În frizeria lui Nae Girimea, posesor de mandolină, așa cum o cer bunele tradiții ale profesiei sau la balul mascat, defilează figuri dintr-o lume amestecată. Frizerul e amantul de inimă al celor două femei întreținute, Mița și Didina. Lordache joacă vechiul rol de confident amoros. Pampon, fostul tist de vardiști devenit jucător de profesie, a păstrat din ambițul lui Dumitrache Titircă violența și gelozia.

Lumea aceasta tratează amor și se traduce, ia parte la balurile de cartier unde se magnetizează și se tachinează. Sînt imitate moravurile și pasiunile distinse. Mița amenință cu „vitriion”, dar în plin complot de răzbunare fuge cînd apare Crăcănel — „mangafaua”. Nu vrea să-și piardă protectorul. Girimea e donjuanul de mahala, dar în momentele dramatice e cu gîndul la mobilier: „Să nu dați la oglinzi, că sînt cu chirie”. Explicația dintre cele două femei începe cu fraze răsunătoare, dar se încheie cu o păruială. Totuși, în această comedie în care virtuozitatea constructorului e desăvîrșită, personajele au mai puțin de comunicat.

Piesa care a urmat după *D-ale carnavalului* și nuvelele scrise în jurul lui 1890 fac corp aparte în opera lui Caragiale. Scriitorul trece de la grotesc la dramatic. Schimbarea de ton și de atmosferă însoțește o schimbare a lumii zugrăvite. *Năpasta* și cele cîteva nuvele se petrec în lumca satului.

Observația aceasta pe care cercetarea operei lui Caragiale o impune nu îngăduie false ierarhii și generalizări improvizate. La Cehov registrul e nuanțat. Subtextul tragic însoțește adesea ridicolul în grade și cu meniri artistice variate. Mediocritatea neputincioasă a lui Andrei din *Trei surori* e tragicomică, ratarea unchiului Vania e numai tragică. Și la Cehov, la cele două capete, găsim separația dintre scrierile tratate doar în grotesc dintre *Majurul Prișibeev*, *La baie*, mai toate colaborările din tinerețe la *Oskolki* și tonurile întunecate, aerul irespirabil din *În rîpă*.

La Caragiale întîlnim însă separația permanentă între tonul și mijloacele consacrate lui Cațavencu și cele din *Năpasta*. Sistemul „curat constituțional” și lumea lui Mitică sînt tratate exclusiv în grotesc. În afara cîtorva glume mărunte din *Mof-tul român*, țărani nu sînt niciodată ridiculizați.

Umanitatea eventuală a lui Cațavencu sau Farfuridi, posibilele lor însușiri familiare sînt ne semnificative pentru optica fixată asupra ridicolului. În sistemul în care e integrat Pristanda, însușirile lui de bun tată de familie îl fac mai servil față de cei care-i asigură pîinea pentru el și cele „unsprezece suflete”.

În lumea grotescă și cea tragică, în „high-life” și la sate, structura personajelor e deosebită. Cu excepția unei schițe, *Arendașul român*, Caragiale a utilizat în această perioadă satul drept cadru pentru probleme psihologice sau morale. De aceea, deși localizarea nu e niciodată absentă, în *Năpasta* sau în nuvele cadrul are mai puțin

relief. Satul din *Năpasta* rămîne înfinit mai vag decît orăşelul de munte din *Scrisoarea pierdută*. Recunoaştem în această separaţie şi viziunea clasicizantă care nu amestecă tragicul cu comicul. Recunoaştem şi un mod de a aprecia diferenţiat. De cîte ori a căutat oameni cu adîncime sufletească şi cu tărie de caracter, capabili de pasiuni şi de frămîntări morale, Caragiale s-a îndreptat către sat. O idee profundă a operei lui Caragiale este că sistemul „curat constituţional”, generînd lichelismul şi superficialitatea, face imposibilă autenticitatea sentimentelor la Zoe sau la Miţa Baston. Nu credem în dragostea Zoiei, cu toate lamentările ei tremolate faţă de Tipătescu. Dar credem în dragostea şi remuşcările lui Dragomir.

Dintr-o asemenea dorinţă de a făuri un caracter puternic s-a născut, probabil, *Năpasta*, chiar dacă punctul de pornire i-a fost sugerat lui Caragiale — după cum afirmă Suchianu — de o „fată frumoasă şi în stare să stîrnească pasiuni”, pe care a întîlnit-o într-o călătorie.

Premiera a provocat aprinse discuţii printre cronicarii dramaturgi. După cum se întîmplă frecvent, cei mai obscuri — Gr. Alexandrescu, I. Last — au persiflat cu superioritate piesa. Intervenţia lui Gherea în replică — scrisese mai înainte despre *O făclie de Paşte şi Năpasta* — a avut meritul de a fixa critic atitudinea celor care condamnau drama. Gherea descoperea la aceştia dispreţul surtucarului, convins că tăcerea şi rezerva ţăranului înseamnă psihologie rudimentară.

Totuşi, pledoaria pe care dragostea pentru scrisul lui Caragiale i-o dictează lui Gherea devine mai puţin convingătoare atunci cînd se referă la Anca. Argumentul că nu răzbunarea Ancăi, ci remuşcarea lui Dragomir constituie tema centrală sună artificial. Zbuciumul lui Dragomir are autenticitate, dar personajul central, cu desfăşurarea lui liniară, e mai mult întruparea unui principiu : Anca e personificarea răzbunării. Caragiale subordonează construcţia piesei intensităţii dramatice. Termenul de prescripţie pentru uciderea lui Dumitru e pe cale să se împlinească şi Dragomir aşteaptă să se elibereze mărturisind. Aproximarea prescripţiei o îndeamnă şi pe Anca să acţioneze cît mai repede. Dar pentru a situa acţiunea într-un moment de tensiune maximă, dramaturgul şi-a pus eroina să trăiască nouă ani alături de ucigaşul soţului ei, implacabilă, ca o mască a lui Nemesis, preocupată numai să smulgă mărturisirea şi să prepare pedeapsa. Astfel concepută, Anca dă impresia de cazuistică psihologică : impresia e întărită de uşurinţa cu care e gata să-l sacrifice şi pe Gheorghie.

În contrast cu artificialul care se percepe în construcţia Ancăi, Ion şi mai ales Dragomir au autenticitate. Ros de remuşcare, Dragomir simte mai ascuţit ceea ce se ascunde sub liniştea Ancăi. O ghiceşte la pîndă. Desluşeşte în vorba ei egală ura şi aşteptarea. De aici izbucnirile lui contradictorii, alternările de violenţă şi umilinţă, febrilitatea lui crescîndă.

În Ion, victima erorii judiciare, care a mărturisit schingiuit de jandarmi, se simte influenţa personajelor din literatura rusă a secolului. Acuzaţia de mai tîrziu a lui Caion, după ce primele invenţii se destrămaseră, e doar calomnie. Prea puţin seamănă atmosfera din *Năpasta* cu cea din *Puterea întunericului*. Nichita nu ucide, ca Dragomir, din pasiune. Dar în *Năpasta*, mai ales la Ion nebunul, cu viziunile lui mistice şi cu teama pe care i-au săpat-o în suflet ocna şi jandarmii, se percep ecouri din proza rusă.

*Năpasta* e ultima piesă cu adevărat caragialiană. Cu excepţia monologului *1 Aprilie*, cele cîteva piese pe care le-a mai scris vreme de un sfert de secol sînt mai aproape de *O soacră* şi de *Hatmanul Baltag*. În 1899, *O sută de ani* a adus o însăilare

de texte literare clasice, menite să evoce marile momente istorice ale veacului scurs. Contribuția originală a lui Caragiale e redusă, și de cele mai multe ori nu-l regăsim nici în ton. În 1909 actul *Începem*, scris pentru deschiderea stagiunii companiei Davilla, e și el prea puțin caragian, chiar în aluziile ironice la adresa lui Pompiliu Eliade, succesorul lui Davilla la direcția Teatrului Național.

Trebuie pomenită însă nu o piesă, ci un proiect. Lumea pe care urma s-o înfățișeze nu mai e cea a lui Titircă și Trahanache, ci aceea din ultimele schițe. Piesa la care Caragiale a lucrat la Berlin a avut succesiv diverse titluri. Se pare că dramaturgul s-a oprit la *Titircă, Sotirescu et Comp.* Rămîne un punct nelămurit în istoria literară cît a scris Caragiale din noua comedie. Într-o scrisoare către Zari-fopol, Caragiale îl informează: „Scriu o piesă de teatru: «Titircă, Sotirescu & C-ie», trei acte. Merge binîșor. Să sperăm că n-o să-ți displacă” (24 octombrie 1906). Au avut cuvintele acestea doar rostul de a împărștia bîrfelile cu privire la sterilitatea lui ori au existat fragmente care s-au pierdut? Fapt este că, în afară de cîteva însemnări răzlețe, au rămas, scrise sau împărșite unor cunoscuți, doar planuri sumare și lista personajelor. În special această listă trezește interesul. Scriitorul intenționa să surprindă personajele din *Noaptea furtunoasă* și din *Scrisoarea pierdută*, după scurgerea a douăzeci și cinci de ani. Toate au urcat pe scara socială. Dumitrache Titircă e senator guvernamental. În altă versiune, apărea și Cațavencu, ajuns ministru. Spiridon n-a devenit chereștiu, cum îi prevestea Gherea, ci deputat, sportsman, „cu automobil și cai de curse” și doctor în drept de la Liège. N-au fost uitați nici dascălii din *Scrisoarea pierdută*: Ionescu și Popescu sînt inspectori, „pentru cursul de Istoria românilor”.

Rafinarea și franțuzirea au atins punctul maxim. Dumitrache Titircă nu se mai duce la Union, ci la garden-party. Printre personajele cu care se află în relații e și un „Prince Arthur”. Veta Titircă și Zița Venturiano au devenit Tante Liza și Tante Zoe. Chiriachița, fiica lui Dumitrache și fina lui Chiriac, și-a înlocuit numele sunînd prea tare a tejghea cu o serie de diminutive — Ninon, Ninette, Nichette, Ninichette. Dumitrache nu e numai mare agricultor și mare proprietar ci și „petrolist”.

Lectura proiectului întetește regretul că n-a putut prinde viață. Un magnific echivalent îl oferă *Momentele*.

Tonul, preocupările tematice, ca și tehnica dramatică a *Năpastei*, se regăsesc în cîteva dintre nuvelele publicate de Caragiale în jurul lui 1890. După foiletoanele din *Ghimpele*, Caragiale scrisese în anii marilor comedii doar cîteva bucăți în proză. Ele certificau maturitatea prozatorului. *Amintirile din teatru*, publicate în 1881 în *Convorbiri literare* și devenite apoi, în volum, *Din carnetul unui vechi sufler*, știau să evoce cu o intensitate a culorii și cu o siguranță a detaliului care transformau anecdota în scenetă. După ce a narat vioi aventurile telegrafistului îndrăgostit de stăpîna lui Bombon, scriitorul de douăzeci și nouă de ani restabilește distanța epică și conchide cu melancolie strunită, ca totdeauna la el, de umor: „Sînt trei după miezul nopții. Mă culc. Nu mi-ar părea rău să visez pe Bombon și pe domnișoara Henriette: asta m-ar întineri pentru cîteva momente cu paisprezece ani. Dar cine visează ce-i place! De una, mai bine — e rău să visezi cal alb”.

În proza acestor ani, accentul e pus pe analiză. Cu excepția lui *Grand Hotel Victoria Română*, lumea e cea din *Năpasta*. Tot cu excepția lui *Grand Hotel*, unde întoarcerea în orașul natal e narată cu sarcasm iritat, în nuvele tonul rămîne grav și ironistul pare uitat. Reapare pe alocuri — cu o asprime dusă pînă la șarjă. După

ce a demonstrat „scurt și răspicat” popei Niță că nu poate sechestra minorul — „legea e cu el, legea proteje pe minori”, „dura lex sed lex” — procurorul din *Păcat*, convins de argumentele oferite între patru ochi de Cuțitei, schimbă încheierea procesului-verbal. În aceeași nuvelă, polițaiul profită de leșinul preotului ca să-i ușureze buzunarele.

În legătură cu aceste nuvele s-a insistat asupra naturalismului lui Caragiale.

Naturalismul nu poate fi redus la deznodământul catastrofal, la frecvența ucidărilor sau a cazurilor de demență. Atunci Shakespeare ar deveni naturalist prin excelență. Nici Leiba Zibal, nici popa Niță, nici hangiuul Stavrache nu sînt produse ale degenerescenței. Niță nu ucide sub presiunea eredității patologice, ca Jacques Lantier, ci pentru a împiedica incestul. Mereu inamic al pretenției docte și al savantlucului exterior, Caragiale ironizează în *O făclie de Paște* teoretizarea degenerescenței. Îi pune pe cei doi studenți poposiți la han să ducă o dezbatere academică despre crimă și cauzele ei : „Atavismul... Alcoolismul cu urmările-i patologice... Vițiul de concepție... Deformarea... Paludismul... Apoi nevroza ! — Atîtea și atîtea cuceriri ale științei moderne... Dar cazul de reversie !

Darwin — Haeckel — Lombroso...”

Se impune pretutindeni ideea de logică internă, ideea exprimată nepretențios în formula „la vreme și cu socoteală”. În toate cazurile, sfîrșitul tragic al personajului încheie necesar un conflict psihologic sau etic. *O făclie de Paște* descompune, filmînd lent, procesul de alunecare în demență a unui om căruia persecuția șovină i-a imprimat din copilărie teama și sentimentul izolării. La baza halucinațiilor și demenței finale a lui Stavrache e sugerată ciocnirea dintre rapacitate și remușcări.

Într-o scrisoare pe care i-a trimis-o în ianuarie 1890 lui Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu și-a spus părerea despre *Făclia de Paște* și despre *Năpasta*. Admirator al literaturii ruse și în special al lui Tolstoi, despre care a scris pagini interesante în *Convorbiri literare*, Duiliu Zamfirescu remarca influența lui Dostoievski din *Amintiri din casa morții*, *Crimă și pedeapsă*, ori a lui Tolstoi din *Puterea întunericului*, asupra nuvelor lui Caragiale. „Încercarea interesantă, însă trebuie băgat de seamă”. Restul scrisorii nu mai amintește de nuvelă și analizează nimicitor *Năpasta*. În afară de cîteva observații îndreptățite cu privire la caracterul Ancăi, scrisoarea alinază obiecții felurite contestînd, între altele, autenticitatea tipurilor țărănești.

Cît privește *Făclia de Paște*, poate părea surprinzătoare lipsa unor aprecieri mai la obiect. Cu un an înaintea lui Caragiale, Duiliu Zamfirescu publicase în *Almanahul României* June o nuvelă cu o temă oarecum înrudită : *Frica*.

Ar fi nedrept să-l acuzăm pe viitorul autor al *Vieții la țară* de mărunte meschinării scriitoricești. Corespondența cu Titu Maiorescu ni-l înfățișează onest și curajos în aprecieri. Dar ni-l arată, în același timp, strîns în corsetul prejudecăților. Morga aristocrației de împrumut, un anumit snobism artistic impun antipatii și verdicte. Au acționat adesea împotriva lui Caragiale. Acesta îl ironiza pe Zamfirescu, îl interpela cu subliniată familiaritate cu cîte un „Mă, Duilă !”

Nuvela lui Duiliu Zamfirescu narează cu finețe, dar într-o manieră anecdotică, un moment de spaimă din viața unui om de obicei curajos. *O făclie de Paște* e departe de acest anecdotism. Spaima care se transformă în nebunie e urmărită procesual, iar condițiile care l-au sensibilizat pe Zibal sînt sugerate treptat : șocul din copilărie, bătaia între hamali, peregrinarea prin meserii umile și hăituite. „Este lungă și nu

prea veselă istoria vieții lui Zibal". Este situația evreului silit să-și cumpere liniștea de la subprefect, care îi primește „peșcheșul modest”, iar apoi îl zeflemisește. În văgăuna Podenilor, în hanul izolat, hangiul măcinat de friguri devine și mai receptiv la spaimă. Pe acest teren șubrezit, întâmplarea cu Gheorghe, amenințarea tradusă în fapt, așteptarea neputincioasă dezlănțuie procesul la capătul căruia tensiunea devine nebunie.

Nuwelele sînt construite adesea dramatic, așa cum pe planul comicului vor fi construite mai toate momentele. *Schițele nouă* aparțin povestitorului Caragiale. În nuvele se poate observa croiala scenelor și gradația lor spre momentul acut — sosirea îndelung așteptată a tilharilor ori gîndul la uciderea copiilor.

Organizată cu mijloacele teatrului, analiza impune și stilului modificări și variații de ritm. Povestitorul din *Grand Hôtel Victoria Română* trăiește o noapte de insomnie pricinuită de cadrul mizer, de spectacolul crud al străzii : femeia bătută de vardist, cîinele ucis în joacă de măturători. Impresiile capătă intensitate de coșmar : „Sînt enorm și văz monstruos... Sînt nervos ; nu mai pot privi ; dar tot ascult...” Așteptarea lui Zibal descompune timpul. Sînt înregistrate sacadat stările de tensiune în care clipa se prelungește imens : „În creerul care ardea, imaginea sfredelului lua niște dimensi nemaiînchipuite. Unealta, învîrtindu-se mereu, creștea 1a infinit, și borta devenea tot mai mare și mai mare, așa de mare în sfîrșit, încît în cadrul ei rotund, monstrul putea s-apară în picioare fără să se aplece”.

Cînd tensiunea depășește granița suportabilului și face loc calmului dement, gesturile lui Zibal devin sigure, în opoziție cu febrilitatea de dinainte. Mișcarea frazei urmărește trecerea de la spaimă la calm : „Se petrecu atunci în această ființă un fenomen ciudat, o completă răsturnare ; tremurătura lui se opri, zbaterea dispăru și figura-i descompusă de o atît de îndelungată criză, luă o bizară seninătate”.

În nuvele Caragiale nu a întreprins pionieratul pe care aveau să-l reprezinte schițele. Cînd a scris *O făclie de Paște*, nuvela avea o jumătate de secol de maturitate, dacă luăm ca punct de reper apariția lui *Alexandru Lăpușeanu* în *Dacia literară*. Alecsandri, Filimon, Odobescu, Creangă, Eminescu, Slavici, mai ales, Delavrancea, consolidaseră genul la a cărui dezvoltare au contribuit și mai mulți scriitori de al doilea plan, ca Sion sau Gane. Analiza fusese folosită de Slavici fără strălucire aparentă, dar cu posibilități de a explora în profunzime relațiile dintre Ana, Ghiță și Lică Sămădăul sau modul cum Budulea descoperă treptat simbolistica scrisului.

După analiza minuțioasă din *O făclie de Paște*, Caragiale trece la maniera sugerată și la fantasticul din *La hanul lui Mînjoală*, apoi la snoava orientală de tip *Pastramă trufanda* și la evocarea umoristică din *Kir Ianulea*. După el, domeniile care se deschid înaintea nuveliștilor din secolul nostru sînt mai numeroase, uneltele mai suplă.

E de notat că inteligența caragialiană, iubitoare de lumină tare, gata mereu să zeflemisească pasiunea romantică pentru irațional și pentru umbră, a cochetat în cîteva rînduri cu fantasticul, ceea ce i-a îngăduit să ne dea *La hanul lui Mînjoală* și mai tîrziu *Calul dracului*.

La acest raționalist, arta sugestiei e surprinzătoare. În *La hanul lui Mînjoală* fantasticul operează în culise, în contrast cu naivitatea povestitorului și dobîndind prin „flou”-ul păstrării în imprecizie valori poetice rare la Caragiale. Ar fi totuși excesiv să vorbim, cum a făcut-o Blaga, despre o față total inedită a artei lui Caragiale. Gustul pentru mister rămîne lucid, ironic. Și aici confruntarea dintre tată și fiu arată polaritatea structurilor. Mateiu Caragiale a cultivat misterul oferind chiar

În *Remember* un exemplu de enigmă fără soluții. La Ion Luca există mai curînd o asemănare de atitudine și de manieră cu Anatole France, pe care avea să-l descopere mai târziu, la Berlin, sub influența lui Zarifopol. În afară de *La révolte des anges*, magnific fruct al ultimilor ani, în care mitul e dublat de ironie, fără a fi rezolvat rațional, France a scris în tinerețe mai multe nuvele fantastice (*Monsieur Pigeonneau*, *La fille de Lilith* etc.). Jocul cu fantasticul și cu magicul lasă mereu să se perceapă zîmbetul mijit al naratorului. Este un ton înrudit cu umorul finalului din *La hanul lui Mînjoală*, navelă atît de specifică totuși pentru o atmosferă românească patriarhală.

Comentînd în *Zeflemeaua* apariția volumului *Momente*, George Ranetti a găsit entuziasmat cea mai fericită formulă: „Nu momente, maestre, ci «monumente» trebuia să botezi admirabilul volum...”. Tîlcul calamburului e adînc. Literatura a cunoscut rareori o atît de solidă fixare a ceea ce la o privire superficială pare efemer.

Dăm termenului de „momente” înțelesul generic pe care l-a dobîndit de mult, ajungînd să se confunde cu cel din schiță caragialiană. Volumul a adunat schițele publicate în *Moftul român* — ambele serii — și pe acelea, mai numeroase, din *Universul*. Dar după 1901 Caragiale a continuat să scrie „momente”. Unele dintre cele scrise ulterior sînt înglobate în *Schițe nouă* (1910). Și e cert că diferite foiletoane din *Moftul* — cum ar fi, de pildă, *Justiția română — Secția corecțională* — pe care Caragiale nu le-a introdus în volum — aparțin lumii „momentelor” și o întregesc.

„Momentele” sînt fixate istoric și caragialian. Acest adevăr elementar — prea des uitat în măsura în care e pusă în paranteză una dintre cele două laturi inseparabile, fie intenția mimetică fie optica proprie — se impune și mai insistent pentru cele cîteva zeci de schițe decît pentru piese sau nuvele. „Mitologia noului Olimp” nu e o simplă formulă presărată în paginile *Moftului*. Caragiale reconstituie din frînturi lumea de la 1900, realizează ceea ce încercaseră mai greoi exercițiile debutantului de la *Ghimpele*. E lumea sfîrșitului de secol, înrudită cu cea a pieselor și totuși adînc schimbată. Destinate să apară în presă, cele mai multe *Momente* sînt fixate în actualitatea 1900, la care se referă frecvent prin aluzii (conflictul româno-bulgar de la începutul veacului nostru, plata cuponului, legea monopolului ș.a.m.d.). Există cîteva schițe care se întorc spre un trecut mai recent sau mai îndepărtat. (În ediția *Minerva*, cele două volume erau intitulate *Momente, schițe și amintiri*). Din perioada 48-ului e reținută cuvîntarea unui boier generos, dar peltic, care cheamă cetățenii să dejoace un complot al reacțiunii și să cucerească cîteva butoaie de praf de pușcă. Butoaiele se dovedesc a conține scrumbii sărate, consumate seara cu delicii de cucoana Marghioala și de amicul ei, chir Mihale. Antiliberalismul se manifestă aici acerb, sub aparența blajină a umorului. *Jertfe patriotice* ne transpune în 1866, în timpul pregătirii complotului care l-a răsturnat pe Cuza. Jupîn Dumitrache în formație, Nea Niță oferă pentru cauză conținutul unui „pungoci unsuros”, dar cere „fitanție” pentru a avea „temei la catastif”. Trecutul e confruntat aici cu actualitatea și încheierea ni-l înfățișează pe fostul Nea Niță cu hotel nobiliar și blazon. Mai personal evocatoare sînt *Garda civică, Națiunea română (Succes), Boborul*.

Cel mai vechi moment evocat în schițe e consacrat părintelui presei, lui Karkaleki, dar cu aluzii direct contemporane. Ciubucele încasate pe spinare de redactorul *Cantorului de avis* pentru că nu a arătat destul entuziasm față de introducerea lumînărilor de spermanțet în sala teatrului sînt raportate ironic la presa vremii.



„S-au dus de mult lumînările de spermanțet, astăzi avem lampa electrică incandescentă. Astăzi sîntem moderni : sîntem departe de vremurile lui Karkaleki.

„— Afară, ticăloșilor.

— Ticăloși, Măria Ta ! ”

Narațiunea istorică și rememorarea se întorc la contemporani. Caragiale era prea mobil și prea discret pentru a-și permite amintirile nostalgice, începuturile de mărturisire.

Datarea istorică poate însemna — chiar în pagini de bună literatură — doar înregistrarea de moravuri revoluate. Există texte din Courteline care rămîn un amuzant muzeu Grévin al moravurilor, de un pitoresc desuet. Funcționarii din *Messieurs les ronds de cuir*, care se spală pe picioare în birouri și pretextează cîte un doliu în familie pentru fiecare absență, se mișcă în această regiune a comicului. Ni se va reproșa nouă, cititorilor lui Caragiale, dacă vom afirma că împiegatul Costică Pe-trăchescu, care face izbutite farse de 1 aprilie sau Ghiță și Niță, perfecți caligrafi, ni se par a avea altă vitalitate ? Vocația lui Courteline e mai mult de moralist. Marile lui reușite sînt ingenuitatea lui Boubouroche și grija de obiecte a nevestelor de funcționari, care întrerup scandalul conjugal cînd sînt periclitate perdelele locuinței. Comentariul din *Messieurs les ronds de cuir* sună astăzi lung și inutil.

Schițele lui Caragiale sînt fără riduri. Artistul avînd drept principii concentrarea și selectivitatea știe să evite riscul descărnării sau al liniarității. Rică Venturiano fusese trasat din cîteva trăsături fizice și dintr-un stil de arhivar poet. Și în schițe personajele, ambiantele, se încheagă rapid din cîteva linii. Sînt realizate și cu mobilitatea comediografului preocupat să nu fie ținut în loc de volutele frazei, de abundența detaliului. Căci *Momentele* folosesc în aceeași măsură posibilitățile epicului și pe cele ale dramaticului. S-au făcut izbutite puneri în scenă la Teatrul Național din Iași, sub directoratul lui Ionel Teodoreanu, ori de către Sică Alexandrescu, în anul centenarului Caragiale. În schițe dialogul are funcție principală, iar povestirea, redusă la minimum, joacă rol de indicație scenică, sugerînd prin notații rapide cadrul și decorul, mișcările, mimica. „Nouă ceasuri și nouă minute... Peste șase minute pleacă trenul. Un minut încă și se-nchide casa. Repede-mi iau biletul, ies pe peron, alerg la tren, sînt în vagon... Trec de colo, colo prin coridor, să văz în care compartiment aș găsi un loc mai comod... Aici. O damă singură, și fumează, atît mai bine ! Intru și salut...” Altoit astfel cu procedeele teatrului, stilul povestirii capătă o oralitate specifică. Și pînă la Caragiale, și după el, epica noastră e bogată în „orali”. La Creangă, oralitatea are desfășurare mai largă, cuprinzînd în faldurile frazelor comentarii lirice, zicale și proverbe. În schițele lui Caragiale oralitatea e aceea a monologului. Povestirea mimează fără a se opri, adesea eliptică, cu oroare de retorică, recurgînd numai cu intenții parodice la formulele stilistice consacrate. „S-a petrecut pînă la șapte dimineața, cînd aurora cu degetul ei de roză a venit să bată la ușa orizontului și să stingă cu luminile ei lumina petrolului, amintind infatigabililor dănțuitori că trebuie, cu regret, să se despartă”. Acı, ca și în dese rînduri, povestirea împrumută stilul personajului, cronicarul monden Turturel ; îl pastișează de fapt pe Claymoor — Mișu Văcărescu — rămas faimos prin cronicile cu piruete și panglicuțe colorate, publicate în *L'Indépendance roumaine*. Altfel, în schițe, povestirea evită orice prisos. Caragiale comprima mereu.

Faptul că *Momentele* au fost scrise pentru publicarea în reviste sau gazete cu spațiul măsurat a însemnat și el un exercițiu de concentrare, în acord cu mijloacele și preferințele stilistice ale scriitorului. A fost doar un prilej, pentru că la aceste

# 1907

din primăvară

pînă 'n toamnă

CITEVA NOTE

de

I. L. CARAGIALE

BUCUREȘTI

Tipografia ziarului „Adevărul” str. Săcindar, 11

1907

Pagină de titlu.

nete. Și mai ales e specifică lui Caragiale puterea de a reproduce — amplificate în registrul grotescului — sinuozitățile și alogismele unei vorbiri agramate, chiar cînd e transcrisă într-un proces-verbal.

„Considerînd că la pretențiunile chiriașelor sus-numitul proprietar a amenințat cu dare afară din casă pe d-șoara Lucreția Ionescu și pe mătușa sa d-na Ionescu, căci nu le mai dă casă, neplătind regulat chiria și avînd chiar pe trecut o datorie de 22 de lei și soba stricată, d-na Anica Ionescu exesperată a strigat să-i crape ochii cui minte, dacă datoria e de la chirie și soba nu era așa, pe cîtă vreme d-șoara Matilda Popescu a dis că dacă se știe cu casa încurcată pentru ce face escrocherie și o mai dă și la alții! iar proprietarul i-a răspuns că cu dumneata nici nu vorbesc pînă nu văz toată chiria, că n-am poftă și de alt bucluc și atunci pretinde dînsul că toate chiriașele au sărit asupra-i caudîndu-i lediuni”.

Vîna aceasta comică a fost din belșug imitată, și amuzanta serie *Post-Restant* a lui Tudor Mușatescu e foarte datoare înaintașului.

Astfel, „momentele” înseamnă în proza noastră o treaptă de importanță asemănătoare aceleia pe care *O scrisoare pierdută* și *O noapte furtunoasă* au repre-

reviste au colaborat și Teleor și Cair. A trebuit ca această școală de concentrare s-o urmeze Caragiale ca să avem nu istorioare cu poantă, ci „momente”.

Cît privește dialogul, noua etapă a teatrului caragialean pe care o constituie schițele înseamnă desăvîrșirea unei capacități prezente încă de la prima piesă: o uimitoare sensibilitate față de nuanțele fonetice, sintactice sau lexicale. În corespondență, Caragiale s-a amuzat să-i scrie lui Zarifopol sau altora în franceza vorbită cu accent armenesc ori în limbajul lui Mitică. Limbajul diferențiază caracterologic sau social personajul. Vulgaritatea care țîșnește din conversația Tincuței Piscopesco, după ce povestitorul ne-a declarat că-i gustă farmecul „causeriei”, o localizează social pe această Ziță cu salon Louis Quinze, după cum verbalismul lui Nae, Mache și Lache, dezlănțuți în perorații politice, se întinde în cascade interminabile de „care” și de „pentru ca să”. E notat limbajul dulce al bețivului, care elimină o jumătate din su-

zentat-o pentru teatru. Mai mult decît în teatru, maturitatea coincide aproape cu nașterea genului. La predecesorii lui Caragiale schița a existat mai ales prin echivalențe: unele povestiri ale lui Alecsandri și Kogălniceanu și mai ales scrisorile lui Costache Negruzzi, mai tîrziu cîteva foiletoane ale lui Duiliu Zamfirescu sau Vlahuță, anterioare „momentelor”: colaborările lui Duiliu Zamfirescu la *România liberă*, *Din goana vieții*, *În vîltoare*, ale lui Vlahuță.

Caragiale a definitivat genul într-o formă care a făcut ca, după el, schița umoristică să se confunde cu stilul caragialean.

Există și un tip de schițe care, păstrînd concentrarea definitorie, recurge mai puțin la dialog, reconstituie un mediu din mici tușe de culoare (I. A. Bassarabescu). Dar influența lui Caragiale se remarcă la cei mai însemnați dintre continuatori. Originalitatea lui Gheorghe Brăescu e incontestabilă. În schițele acestuia se percep ecourile caragialiene în rolul covîrșitor al dialogului, în povestirea-pantomimă și în modul cum sînt transcrise fanteziile logice și gramaticale ale vorbirii inculte. Amprenta lui Caragiale se întîlnește în alte schițe ale lui Bassarabescu, e covîrșitoare la Al. O. Teodoreanu.

Caragiale, omul paradoxurilor, a făcut afirmații care rostite peremptoriu, în aparență exclusiv, se întregesc reciproc. „Îi urăsc, mă” — contrazice aparent pe: „Uite ce drăguți sînt”, exclamație de care ne vorbește Zarifopol... Este expresia bucuriei creatorului încîntat de grația plăsmuirii, dar incapabil să separe semnul literar de universul real. Frații Gudurău, Coriolan Drăgănescu, variantele lui Mache își au toate locul într-un balet comic al cărui farmec — detașîndu-se — Caragiale îl descoperă cu ingenuitatea unei prime lecturi. Dar baletul comic e în același timp — și caracterul de cronică actuală nu se lasă uitat multă vreme — un tablou de ansamblu al unei societăți datate. Laturile sînt inseparabile. Ar fi un exercițiu rudimentar să căutăm corespondențe de amănunt între *1907 din primăvară pînă-n toamnă* și teatru și schițe. Corespondența de viziune se impune. Ignorarea ei nu dă rezultate mai fericite decît rezumarea sociologizantă. Schițele se grăbesc mereu să ne comunice că nu sînt numai balet comic.

În acest sens se poate susține și o latură discutată mai frecvent în ultima vreme — propensiunea lui Caragiale pentru detectarea absurdului, filiația caragialiană — reală, dar parțială — a lui Eugen Ionescu, spirit anxios, foarte diferit ca structură de predecesorul lui. Se poate recunoaște un avatar al Cetățeanului turmentat în *Tueurs sans gage*, se pot redescoperi formule. Și tipul și ponderea absurdului diferă însă enorm.

Mai plurivalente decît ar arăta-o aparențele, schițele se opresc în cîteva rînduri asupra unui absurd în stare nativă. O punere în scenă și o transpunere cinematografică au sesizat acest tip de absurd în *Căldură mare*. Fără rezonanțe metafizice, care ar constitui doar extrapolări, există într-adevăr acolo un dialog în care se ciocnesc două serii de alogisme. După cum s-a mai întîmplat de cîteva ori în schițe, *Căldură mare* fusese anunțată de un exercițiu: *La poștă*. Această schiță a unei schițe este un dialog între un împieगत și un domn care întrebă dacă „n-a venit pe...tru el o scrisoare de la cineva”, declară că se numește Ion Popescu și că locuiește la matusa lui. Împieगतul mulțumește, perfect satisfăcut de datele aflate.

Cu o astfel de accepție absurdul este abundent prezent în schițe, dar integrat într-un univers datat social și istoric, așa cum fusese integrat în cuvîntările lui Farfuridi și Cașavencu sau în articolul lui Rică. E nonsensul agresiv din opiniile politice

și financiare ale lui Nae, agramatismul generator de echivocuri comice din *Proces-verbal*.

Momentele sînt unitare prin viziunea critică. Satul apare într-o singură schiță, dar esențială. E unica schiță a lui Caragiale, care părăsește Bucureștiul lui Mitică și al ziarelor cu reportaje de senzație, ori orașelul de provincie din *Telegrame* sau *O zi solemnă*. Caragiale i-a dat un titlu care ar părea să-i limiteze semnificația — *Arendașul român* și a publicat-o în prima serie a *Moftului* alături de portretele „moftangiilor”. La cîteva luni distanță, Vlahuță a reluat ideea în *Socoteala boierului*, foarte tributară modelului.

Toate celelalte schițe fac să retrăiască lumea *high-life*-ului și apendicele ei, lumea lui Mitică. Cu toată distanța socială, atmosfera e caracteristic asemănătoare. Cu o mai accentuată bunăvoință, funcționează complicitatea la care făcea apel Cațavencu. E o lume fără capacitate de grandoare, de un lichelism senin, aproape ingenuu. *Moftul român* dădea în primul său număr o definiție anecdotică a „moftului”. Mentalitatea moftologică plutește deasupra schițelor. Domnul în blană care respinge solicitările cerșetorului și Mitică cu scepticismul lui bonom apreciază totul drept moft și de fapt reduc totul la nivelul moftului. Personajele momentelor trăiesc placid. Lupta politică e ridicolă, ca efortul clovnului care-și încordează pînă la refuz mușchii ca să ridice greutatea de carton. Frazele zgomotoase solicită mereu ideea de moft. Atmosfera se va schimba doar în schițele care îi privesc pe Lache și pe Mache, nu sub aspectele lor mimetice, ci ca pe niște impiegați umili. De asemenea, în cele care dau viață vreunei figuri de neconformist — lui Ion, lui Cănuță.

La sfîrșitul secolului, sistemul „curat constituțional” continuă să funcționeze ca în *Scrisoarea pierdută*. Conflictul, împăcarea, se petrec cu aceeași vehemență, de preferință în localuri publice. În *Telegrame*, relatarea acestui ritual capătă o savoare specială pentru că frazele sonore sînt silite să se adapteze la clișeele stilului telegrafic. Zestrea doamnei Athenaisa Perjoiu provoacă furtună între guvernamentali și opoziționiști : „insultat grav de dumnezeu mami și palme cafină central. Amenințat moarte. Viața onorul nesigure”. „A doua oară atacat palme picioare piața independentenți...”. Finalul e cel din piesă : „Costăchel Gudurău liberat az dimineață lipsă probe intenție asasinat. Împăcat cu directoru. Papat toți piața independentenți”. Iar Raoul Grégoraschco, directorul prefecturii, îl recomandă pentru postul de avocat al statului pe fostul adversar „de care acuma garantez”.

Disproporția dintre pretext și zgomot e amplificată în presă. Incendiul din Dealul Spirii trezește imprecățiile ziarului opoziționist — „trebuie să serve cetățenilor învățătură și să rămîie o pată neștersă și indelebilă asupra acestui negru regim, pretins alb, regim al incendiului...” Foaia guvernamentală tăgăduiește că ar fi avut loc vreun incendiu : „Sinistrul cel grozav este o pură invențiune ieșită din fantezia nesecată și din bogatul arsenal de calomnii al adversarilor noștri”. Cînd coapta domnișoară Porția Popescu încearcă să se sinucidă pentru doctorul Mișu Zaharescu, folosind, după o tradiție bine stabilită, capetele de chibrituri, *Aurora* și *Lumina* apără fiecare interesele uneia dintre cele două persoane în cauză. Conflictul se continuă cu palme și se încheie cu o căsătorie anunțată de ambele ziare cu flori de stil.

Marea familie funcționează pretutindeni, și schițele redescoperă peste tot consecințele dulcii înțelegeri. În administrație, în viața politică, aptitudinile constituie un detaliu nu totdeauna favorabil. Perfectul caligraf Niță Ghișescu eșuează regulat la toate examenele de copist — „Și ce frumos scrisesem, domnule ! ” și nu izbutește

decît atunci cînd îi vine ideea salvatoare să-și schimbe proba cu Ghiță, cel cu mîna beteagă, dar cu bune recomandatii. În microcosmosul familiei sau al școlii, complicitatea care odinioară se manifestase în formula „partidul nostru, adică madam Trahanache” etc. devine educația maiorașului și dreptul băieților de familie. Odraslele, ca și părinții lor, contează pe bunăvoința inalterabilă a dascălilor. Funcționează lanțul slăbiciunilor. (Formulele au rămas în circulație.) Ca să nu rămîna repetent Mitică Dăscălescu, se găsește un cunoscut „la care ține Piscupeasca, la care ține Sachelăreasca, la care ține Icoameasca, la care ține Diaconeasca, la care ține Preoteasca, la care ține mult grațioasa Popeasca...”

Marius Chicoș Rostogan, pedagogul absolut, își adaptează comportarea. Băiatul mahalagioaicei e întrebare despre „rațiunea pîntru carea românii au kins să urmeză o polikikă jermână pe timpul lui Mihaele Bravul”. Tînărul Ftiriadi, al cărui caracter ambițios profesorul îl cunoaște ca meditator, e examinat cu întrebări socratice, la care răspunde cu „da, dom'le” în entuziasmul conjugat al mamei și al magistrului. Cînd dascălul se cramponează de note, intervențiile curg: oferte favorabile din partea domnului Postolache, senator, sau injoncțiuni tandre adresate de puiculița cocoșelului moțat. Tiberiu Bumbes, prea întegru pentru a ceda la parfumul de vervenă al doamnei Ionescu, mama lui Artur, se comportă disciplinat față de domnul prefect, care i-a oferit alternativa — „Vrei să rămîi aci la noi, ori vrei să pleci mîine! Ai înțeles?”

Înflorește morala marilor indulgențe, a concesiilor reciproce. Adevărurile și, odată cu ele, bîrfeala așternută cu voluptate se servesc în plic închis. Astfel este recomandată pe care bunul amic din *Infamie* o dă solicitatorului. Astfel sînt scrisorile anonime despre a căror caracteristică frecvență Caragiale s-a ocupat și într-un articol. Personajul din *Antologie* colecționează cele mai variate exemplare. Se scriu scrisori anonime din *high-life* pînă în lumea lui Mitică. „Un fanatic partizan” îl denunță pe domnul Mandalache de infidelitate față de „partidul nostru” — „căci vă garantez că este spionul partidului contrar, plătit din fondurile secrete (rușine!) o pot proba oricînd cu documente zdrobitoare”. „Mai mulți vecini curioși” îl înștiințează în franțuzește pe un soț încornorat. Chiar și colegii lui Lache din clasa a II-a gimnazială ori ai lui Giurgică, care a purtat căldărușa părintelui Matache de 1 aprilie, trimis scrisori semnate „Un bătrîn amic sincer” ori „Un creștin enoriaș”.

Dintre gazetari se reliefează inventatorul de știri din *Ultima oră*, reporterul Caracudi, care descoperă în Cișmigiu „ce gîndește suveranul”. În familia cu stare

*Scrisoarea lui I. L. Caragiale către fiul său Matei, 1907.*

*Împrejurările prin care a fost și încă  
sunt răsunătoare și cam 'm' mîndreștează  
de adînc bătrînășile. mîi. și 'i' fîc. și  
sînt la dragăle tîm pînă. Dîmneș  
sînt fîc și fîc de omniur. mîi tîm la  
bîtrînă. fîc de tîcșat cu vechi și tîcșat  
cu mîndre. de vî oia vî, tîcșat, fîc  
mîi mîi mîi mîi mîi mîi mîi mîi mîi  
pe tîcșat mîi tîcșat.*

*Și tîcșat de tîcșat, mîi am, acîl, fîc  
tîcșat. tîcșat de tîcșat. și tîcșat de tîcșat,  
ca tîcșat mîi mîi tîcșat de tîcșat; mîi  
fîc de tîcșat, fîc fîc mîi tîcșat e tîcșat.  
Dîmneș și tîcșat de tîcșat cu vî. și vî tîcșat  
mîi tîcșat. și tîcșat și tîcșat: mîi  
mîi și tîcșat tîcșat. ca tîcșat la vîcșat.  
tîcșat și fîc tîcșat. de tîcșat și tîcșat  
al tîcșat tîcșat.*

Scrisoarea lui I. L. Caragiale către fiul său Matei, 1907.

își află locul tânărul de viitor care meditează copiii și primește cadouri de la mame, participante la câte un triumf conjugal prosper și pașnic. Făcînd portretul *Românului*, Caragiale precizează „crudă, adică necoaptă, primește cadouri de la răscopti bogati ; răscoaptă, face cadouri la săraci necopti, adică la cruzi”. Sînt două ipostaze care se ivesc în cîteva schițe. Diplomația doamnei Mandache și micile economii pe care soția domnului lăncu le realizează cu îndemîinare își au contraponderea în cadourile făcute de Acrivița, soția lui nenea Stasache.

Jupîn Dumitrache își păzea cu ferocitate „ambițul”, onoarea de familist. Cu toată indulgența lui Trahanache, Zoe se temea de scandal. Oamenii cu noroc, femeile care obțin prin diplomație mici economii nu mai au teamă de notorietate. Codul etic, potrivit căruia cadourile primite de Acrivița de la nenea Andrei senatorul („stii cît ține el la familia noastră !”) trec asupra tânărului Mișu, e acceptat cu seninătate. Parazitismul erotic se grefează pe cel social. În *Paraziții*, parafrazînd și adaptînd un text din Diderot la societatea românească de la 1893, Delavrancea îl pune pe Candian să demonstreze lui Iorgu Cosmin lanțul parazitismului. Momentele substituie demonstrației retorice baletul comic cu sensuri înrudite.

De la pungociul unsuros la hotelul și echipajul blazonat, schițele se opresc asupra cîtorva etape de transformare a Chiriachiței în Ninichette. Procesul e dus mai departe decît în teatru, momentele construind din acest punct de vedere echivalentul a ceea ce urma să fie *Titircă, Sotirescu et comp.* Începătoare în drumul spre *high-life*, Zița se mulțumea să-și presare frazele cu cîte un „monșerul meu”. *Românca* „vorbește românește numai «avec les domestiques», încolo franțuzește — acu ia lecții de limba engleză”. Numele s-au transformat ele. Smaranda Episcopescu a devenit Esmeralde Piscopesco, Aglaia Popescu, Aglae Poppesco. Atunci cînd grația franceză nu se potrivește, se recurge la greacă, Tănase Elefterescu devine Athanasie Eleutherescu. Ibrăileanu, care a consacrat un studiu substanțial numelor proprii în opera comică a lui Caragiale, remarcă atenția deosebită pe care scriitorul o acordă nuanțelor onomastice, ca semn al tendințelor de rafinare sporite de la o generație la alta.

Cadrul, toaletele, numele și vorba s-au transformat la Niță și la descendenții lui. Pojghița de rafinement e subțire. În salonul ei Louis Quinze, Esmeralde Piscopesco, care „reçoit tous les jeudis”, își drăcuiește servitoarele. Își bîrfește amicele și, pînă la urmă, se păruiește și ea, ca și Mița cu Didina, cu o concurență la afecțiunea locotenentului Mitică.

Atenția la succesiunea istorică a tipurilor o aflăm și în lumea politică. Limitată de posibilitățile teatrului, *O scrisoare pierdută* ni-l înfățișase pe Cațavencu politic matur, cu elasticitatea dobîndită, aflat în fruntea „grupului independent”. Stadii anterioare din formația lui Cațavencu se ivesc în schițe. Personajul răsunător denumit Coriolan Drăgănescu e tribun al studenților și se distinge prin discursurile pe care le rostește de pe soclul statuii lui Mihai Viteazul. Asediat de poliție, „bravul tînăr a luat pe la spate în brațe trupul lui Mihai Bravul și s-a încleștat de el cu putere. Bandiții îl trăgeau de picioare așa de tare, încît dacă tînărul nu ceda și nu lăsa pe Mihai Bravul din brațe, atunci ori ar fi frînt trupul de bronz al eroului, ori acele fiare sălbatice i-ar fi smuls picioarele din încheieturi” — „Scena e împrumutată îndeaproape din realitate. Eroul ei real, Vasilache Lambru, a condus în 1874 o manifestație studențească care cerea dezvelirea statuii lui Mihai Viteazul, ceremonie amînată de guvern.

Coriolan, care studiază — bineînțeles — dreptul, își trece după șapte-opt ani licența, eveniment consemnat cu toată simpatia de organul opoziției. Peste puțină vreme aceeași gazetă va înfiera în același stil faptele „nerușinatului inspector polițist, canaliei ordinare, mișelului fără rușine, sălbaticului zbir și călău antropofag, care răspunde la dezgustătorul nume de Coriolan Drăg...”.



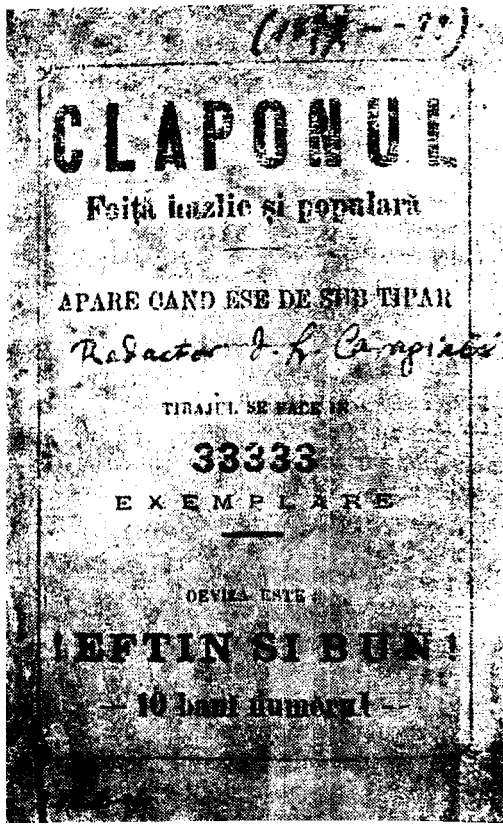
Numeric, schițele care vorbesc despre Mitică și variantele lui nu le covârșesc pe cele cu tematica deosebită și mai largă (*Telegrame, Boborul ori Lanțul slăbiciunilor*). Și totuși, momentele par a se confunda cu lumea lui Mitică, omagiu adus bogăției de implicații a tipului. S-a vorbit de „miticism” ca despre o categorie generală. Camil Petrescu l-a considerat drept un tip național și a dorit să dea o replică viziunii caragialești, plâmuind un personaj care sub glume facile și laudăroșenie ieftină ascunde superioare valori morale. Oricare ar fi interpretările, ele confirmă relieful deosebit al acestui grup de schițe.

Numele însuși sugerează de obicei lipsa de personalitate. Sînt diminutive — Mitică e un personaj care tratează totdeauna pe ceilalți și e tratat cu familiaritate — și puțin diferențiate : Sache și Lache, Tache și Mache, Ghiță și Niță. Numele de familie aparțin adesea ierarhiei bisericești — Dăscălescu, Popescu, Protopopescu, Iconomescu. Crescînd pe scara socială, Mitică își va căuta o personalitate și prin nume, fie folosind ortografia franceză, fie adăugînd un pseudonim în coada unui obișnuit Ionescu. Lazăr Ionescu devine Lazăr Ionescu-Lion, aluzie la modul cum și-a prelungit numele Ionescu-Gion, zeflemisit adesea de Caragiale.

Mitică perorează despre orice chestiune, publică sau privată. Lache sau Nae sînt mereu gata să arunce mînușa și mereu se găsește cîte un Sache Protopopescu, „înmarmat cu un formidabil bagaj de argumente științifice”, care să-i dea replica. Hrînit pretutindeni cu vorbe — la adunările politice, în presă — Mitică le restituie cu dobîndă. Nevasta lui Nae stă să nască, dar detaliul acesta îl aflăm în trecere, pentru că Nae e prea ocupat de chestiunile publice.

Limbajul e asemănător pînă la identitate cu cel al ziarului, cu un plus de incoerență : „... fîncă niciodată nu s-a-ntîmplat în alte țări, nici pe vremea fanarioților, putem pentru ca să zicem, nici înainte de independență, în detrimentul prestigiului, care trebuie toți să lupte dacă e vorba să aibă pretenții de oameni politici...” E numai o frîntură dintr-o frază a lui Nae. Făcute din reminiscențe imperfect digerate, frazele n-au început și sfîrșit, sînt infinite ca și melodia wagneriană.

Starea obișnuită fiind perorația, mediul predilect îl constituie cafeneaua sau bodega. Indiferența și distanța critică sînt rău tolerate. Povestitorul din *Atmosferă încercată* încearcă să afle adevărul aplicînd o rețetă din *Moftul*. Face media afirmațiilor contradictorii din organul guvernului și din cel al opoziției. Dar e pe rînd admonestat de opoziționiști — „Cînd vine, mă-nțelegi, un guvern ca bandiții...”, de guvernamentali. — „Dv., oameni inteligenți, sînteți de vină, fiindcă stați indiferenți. Ia să fi mers dumneata cu mine și cu dumnealor toți...” și de reprezentanții tinerimii universitare : „un domn ca de vreo treizeci și cinci de ani și mai bine, cu o barbă neagră foarte bogată, însoțit de un tinerel ca de vreo paisprezece ani...”



Pagină de titlu.

Amicul X pomenește pe toți frunzașii politici pe numele mic (De unde vii? De la Tache... Ei?... Nu vrea să intre în combinație... Ho-tărît!... Cît n-am stat de capul lui!... Nu vrea și pace!") și e la fel de intim cu problemele politicii și cu mărimile. „Amicul meu salută foarte familiar pe domnul din trăsură, care, uitîndu-se în altă parte, nu bagă de seamă și nu răspunde la salut”.

Viața îi cantonează pe Lache și Mache în vagoanele de clasa a treia, iar capriciile destinului îi pun din cînd în cînd în disponibilitate. Dar fascinați de *high-life*, ei imită o lume inaccesibilă. Participă la preocupările ei politice, cultivă cunoștința cu persoanele marcante, chiar dacă această cunoștință se reduce la salutul de o singură parte.

Există în Mitică, care se aprinde discutînd cît mai stă guvernul, o mare doză de scepticism pentru celelalte valori. Mai există capacitatea de a pierde vremea. Între șpriț și perorație timpul se scurge generos. După o noapte la berărie, în care a trecut în revistă situația internă și externă, Nae ține neapărat să mai treacă și pe la simigerie — „trebuie să scoată covrigi calzi”.

Trimis la București cu petiția cultivatorilor de prune, Costică „s-a abătut la Vălenii de Munte, și s-a-ncurcat o noapte... s-a abătut pe la Valea Călugărească, la un prieten, cu ocazia culesului; s-a-ncurcat o zi și o noapte” și a ajuns la București după închiderea parlamentului. Costică află vestea cu obișnuita lui placiditate:

- „ — Bine Costică, acuma vii?... ai venit cam tîrziu!
- Ei, aș!...
- S-a votat legea!
- Parol?
- Camerele s-a-nchis de sîmbăta trecută!
- ... ,Ș'copil!?”

Volubilitatea placidă e numai una din fețele lui Mitică. Realitatea dublă a personajului se impune și în *Momente*. Mitică nu trăiește numai la cafea. Aspectul mărunț, cenușiu al acestei lumi e mai puțin prezent la Caragiale, dar există și se poate remarca registrul de atitudini. Ironia devine benignă. Astfel sînt descrise distracțiile de Paști ale lui Lache și ale amicului său, fiecare cu cîte un picior strîns de cîte o gheată nouă ori îngurgitările de covrigi, bragă și mititei ale coanei Lucșița, moașă diplomată. Existența personajelor fiind uniformă, orice schimbare e binevenită. Mutatul este un eveniment așteptat și, la nevoie, provocat. Posesori a două case identice, Marin Georgescu și George Marinescu „s-au învoit să se mute



d. Georgescu de la 7 la 7 bis, în casele lui d. Marinescu, iar d. Marinescu de la 7 bis în casele lui d. Georgescu la 7 simplu”.

„... — Încet ! încet ! că spargeți...”

Subtextul e amar atunci când visul de îmbogățire rapidă se ciocnește de realitate. Publicată în 1899, *Două loturi* are alt ton, dar se apropie prin temă — psihologia unui personaj care are un timp iluzia că hazardul l-a favorizat — de *Biletul câștigător* al lui Cehov. Este o interferență accidentală, căci la data respectivă e foarte neprobabil ca autorul lui *Două loturi* să fi cunoscut schița lui Cehov. Lefter Popescu se zbate zoologic după bogăția care să-i asigure independența. Când i se pare că și-a asigurat câștigul, primul lui gust e să scrie o țanțoșă scrisoare de demisie și să-l înfrunte pe șef, spunându-i pe nume, fără titlu. Deși se simte un ales al ghinionului — „Ți-ai găsit, eu și noroc” — Lefter Popescu pîndește șansa salvatoare.

Într-un rînd, Caragiale l-a surprins pe micul funcționar de stat exclusiv în postură terorizată. Credincios din nou tehnicii dramatice, Caragiale a folosit în *Inspecțiune*, ca și în *Două loturi*, finalul cu surpriză. Comportarea bizară a lui nenea Anghelache, casierul blajin care-și uimește prietenii prin nervozitate și violență, atunci când se vorbește de eventualitatea unei inspecții, pare a indica o neregulă. La deschiderea casei, se descoperă că nu lipsește nimic. „S-a găsit în plus un pol de aur românesc din 70, învelit în foiță de țigară”. Încheierea e ambiguă și Caragiale — după cum ne relatează Zarifopol — s-a complăcut în această ambiguitate. Textul sugerează doar că nenea Anghelache s-a sinucis de spaima unui control posibil.

Lefter e doar înăcrit și veleitar. Se ivesc în preajma lumii lui Mitică cîțiva neconformiști la care inadaptația e permanentă și mai profundă. Ca și pe Anghelache din *Inspecțiune*, Caragiale i-a separat și prin nume. Pe unul dintre ei, veșnicul opozant, l-a simțit atît de aproape, încît i-a împrumutat propriul său nume. Ion, din schița la fel intitulată, suferă cu stoicism tîrnuielele. E un combatant izolat împotriva prostului-gust și nu admite cu nici un preț frumusețea unui cîntec de măgar care execută *Carnavalul de Veneția* cu variațiuni. Schița are caracter de apolog. Simbolice sînt și peregrinările lui Cănuță, om sucit, personaj care ia viața în răspar, în veșnică iritare, gata să se supere pe necazurile mărunte care au făcut să se reverse paharul suferințelor mari. Trăsătura e hiperbolizată și, după moarte, oasele lui Cănuță se întorc în coșciug.

Plecarea la Berlin, care n-a rupt legăturile lui Caragiale cu țara, n-a însemnat nici o mutație în operă. Între schițele din *Momente* și cele cîteva care justifică titlul volumului din 1910 — *Schițe nouă*, nu există diferențe esențiale de atmosferă. *Antologie*, *Țal*, *O conferență*, *Monopol* întregesc din toate punctele de vedere „momentele” anterioare.

Se poate vorbi în legătură cu aceste schițe ale celui de al șaselea deceniu de viață de apogeu, de siguranță în mișcarea narativă. Când inima lui Caragiale s-a oprit la șazeci de ani, scriitorul nu cunoscuse involuția. Mai puțin rapide, păstrînd uneori contactul cu dramaticul prin degajarea și flexibilitatea monologului, *O conferență* sau *Țal* au alură capricioasă. Registrele sînt schimbate liber, cu degajare. Proza noastră, care — de la Eliade la Arghezi — a excelat în culorile violente ale pamphletului, nu cunoaște multe exemple similare. Frămîntările conferențiarului care trebuie să explice protectoarele muzelor daco-romane ce este arta trec fără efort de la alura parodic savantă la stilul familiar, pentru a se încheia cu o bufonerie enormă. Conferențiarul ilustrează ideea de artă ca efort artizanal, arătîndu-și ghetele auditorilor. În altă schiță, tonul doct, cu ilustrații fanteziste — declinarea substantivului

țal — alternează cu scena intercalată : lectura făcută de doamna Graziella între zece fără un sfert și două și zece ante-meridiane, în fața unui auditor captat „de o masă ușoară, mezeluri, salam, ghiudem...” Considerațiile puristului iritat de in-vazia formulelor infinitivale se încheie în cel mai autentic spirit al momentelor :

„Sania se deslipește cu greu din loc și pornește scrișnind, pe când amicul meu îmi strigă, rîzînd, infinitiv :

— Țal nene lancule !... a se revedea !

Mă-ntorc și-î strig și eu, categoric :

—A se slăbi, Mitică !”

În *Schițe nouă*, pe toate căile se afirmă povestitorul. Povestirea nu mai e decu-pată în scene, ci se scurge precipitată sau încetinită.

Caragiale a pus în fruntea *Schițelor nouă* câteva fraze care precizează :

„Dintre poveștile de față, unele — precum arătăm în notele de la sfîrșitul căr-ții — se mai găsesc și în alte limbi ; pe cît putem ști însă, apar astăzi pentru întîia oară în românește.

Asupra felului cum sînt date aci, autorul își păstrează întregi drepturile de proprietate literară : căci, fără îndoială, de cînd lumea poveștile sînt ale lumii, însă firește, felul povestirii lor rămîne oricînd al povestitorului...”

Aportul original nu se reduce la „felul povestirii”. Cu privire la *Kir Ianulea*, Caragiale își indică înaintașii : Machiavelli din *Novella di Belfagor*, La Fontaine. De fapt, tema dracului păcălit ori învins de femeie se întîlnește în folclorul mai tuturor popoarelor. Dintr-o anecdotă străveche, Caragiale a făcut ceea ce Ibrăileanu, recen-zînd *Schițele nouă*, denumea o adevărată nuvelă istorică. Caracterizarea lui Ibrăileanu cere însă corectări. *Kir Ianulea* refuză clasificările. Scrierea e ireductibilă la nuvelă sau la basm. Trece cu ușurință de la concretețea cadrului la fantasticul filtrat de umor. Pățania sărmanului Aghiuță, trimis pe pămînt de Dardarot, împăratul iadului, ca să încerce puterea femeilor și refugiindu-se pînă la urmă cu spaimă înapoi în iad, este situată în Bucureștii de la începutul veacului trecut. Nuvela fantastică devine o lecție de stil și de discreție.

Nimic nu e mai depărtat de greoaia reconstituire arheologică. Într-o scrisoare către Zarifopol, Caragiale îi împărtășea acestuia intenția de a pune pe lăutari să cînte în scena „zaiafetului”, pentru a-i lumina mai bine tabloul, „cîntece de lume”, pe versuri de Conachi : „Zori de ziuă se revarsă / Și eu ochii n-am închis...” Pînă la urmă a renunțat. Și e de presupus că a făcut-o tot pentru a feri nuvela de ostentație și de apăsare.

Culoarea vremilor scurse are intensitate. E obținută prin mijloace stilistice și prin detalii anecdotice. Stilul povestitorului e parfumat arhaic cu grecisme. Aghiuță devine negustorul Ianulea : „Și la toată lumea plăcea, fiindcă era om deștept și blînd, cu multă știință despre alé lumii, cu purtări alese și, mai vîrtos, cu dare de mîină : levent și galanton, pătruns de filotimie și de hristoitie — într-un cuvînt, adevărat om de omenie”. Într-un limbaj asemănător stau de vorbă Kir Ianulea și kera Marghioala, așezați pe chilim. Moravurile și gusturile noi, afirmate încă sfios, se amestecă cu cele orientale. Chefurile se fac cu lăutari, și cînd se încălzesc la chiolhan, personajele joacă apelpisite numai în papuci. Dar la petrecerile unde se servesc „dulcețuri, zaharicale...” și „ciubuce peste ciubuce”, Acrivița cade în darul foîțelor — „otusbir, ghiordum, ba și stos”. Cu excepția cîtorva fraze în care Caragiale îi împrumută în mod bizar lui Kir Ianulea limbajul lui Mitică, detaliul de epocă e introdus cu aceeași discretă siguranță.



într-o apostrofă memorabilă : „Voi, care ați pescuit în undele Dunării saci cu ruble ; voi, care v-ați culcat într-o seară pe un modest mindir de paie ca să vă deșteptați a doua zi pe saltele moi, umplute cu bilete ipotecare ; voi, toți, în fine, atâtea nimicuri sociale de odinioară, răsăriți din gunoi de la 78 încoace, nobili străluciți de ieri, — voi, dacă nu ridicați lui Brătianu un monument măreț (dar, bineînțeles, nu în inimile voastre, ci pe o piață mai curată), veți da dovadă de lipsa celui mai elementar sens moral pe care-l are orice cîine cît de hîrbar”.

Întîlnim în cîteva rînduri la Caragiale formule din inspirație junimistă cu privire la „iacobinii de la 1848”. Dar, chiar în articolele publicate în *Țîmpul* sau *Epoca*, se modifică accentele. În locul continuității liberalismului, e subliniată opoziția între cele două generații, transformarea caricaturală care a dus la Jupîn Dumitrache, ba chiar contradicțiile care au opus din timpul revoluției pe viitorii parveniți lui Bălcescu.

Articolele anticonservatoare scrise în această perioadă la *Voința națională* sau *Gazeta poporului* pătrund cîteodată spre straturi mai profunde. O referire la piesa lui Kotzebue, pomenită și în *Amintiri din teatru*, servește la reliefaarea unei trăsături asupra căreia va reveni proza dintre cele două războaie. Sînt ironizate fumurile aristocrației fără tradiții certe și total permeabile, alimentată mereu de infiltrații felurite :

„La noi însă ? vestigii feudale ! aristocrație ? tradiții bătrîne ? Cînd, de unde, cum ?

Nu cumva archontologia grecească ar fi tulpina unei aristocrații feudale românești ? . . .”

Se poate remarca raportul dintre ideea dominantă a acestui articol din *Voința națională*, care îl portretizează pe neoaristocratul conservator, „fecior de preot pravoslavnic, românaș cinstit, cu barba lui, cu anteriorul lui, cu potcapul lui, cu căldărușa lui regulat la zi întîi”, și *high-life*-ul din ciclul Hortensiei Papadat-Bengescu unde Ada Razu pătrunde prin avere, iar Lică Trubadurul prin femeie. După Caragiale, ideea revine la Maiorescu în *Istoria contemporană a României*.

Încă înainte de *Moftul*, Caragiale formulase în articole o observație pe care o comunicase și prin mijloacele teatrului : asemănarea pînă la identitate între cele două partide și conducătorii lor. Articolele publicate în 1889 în *Constituționalul* — *Cerc vicios, Răzeșul de la Golășei și moșneanul de la Florica* — porneau de la atitudinea și procedeele comune lui Lascăr Catargiu și Ion Brătianu : aceleași infidelități făcute constituției, elogiată în opoziție și trădată la guvern.

„Unul este liberal, celălalt conservator — așa au apucat de pe vremuri să se eticheteze. Te pomenești odată cu răzeșul conservator combătînd din răsputeri o lege sub cuvînt că este prea reacționară, or luînd steagul unei mișcări ca cea a porto-francurilor ; sau te pomenești cu moșneanul liberal că ia o strașnică măsură administrativă pentru a duce lumea cu de-a sila la biserică. . .

Sînt două monede de același fel ; același amestec de elemente ; aceeași greutate, ca să nu zicem ușurință ; același tipar. Atîta numai că fiecare arată fața contrară decît celălalt ; cînd unul face chip, celălalt face pajură, și viceversa. . .”

Din perioada 1890—1900 datează cele mai importante articole de critică artistică ale lui Caragiale.

Scriitorul care debutase cu matura *Cercetare critică* s-a reîntors frecvent la considerațiile despre artă. Ostilitatea față de teoretizare și de sistem l-a făcut să evite expunerile încheiate. Chiar articolele cu obiect și dimensiuni mai vaste rămîn

la observații dispersate, subliniind această fragmentare și prin titlu. (*Cîteva păreri, Cîteva păreri anonime, Notițe risipite*).

Ca și în publicistica politică, articolele cu preocupări și tonuri diverse, care lasă să se întrevadă ideea prin ironii și aluzii anecdotice, întregesc totuși o concepție coerentă.

Și aici funcționează sinteza originală clasicism-realism. Cronicile și *Cîteva păreri* aplică emfazei, digresiunilor, irupțiilor lirice, dizolvantul ironiei. Măsura, claritatea, selectivitatea, detaliul plasat la vreme și cu socoteală sînt coordonatele unei estetici clasicizante care se manifesta și în preferințe sau inaderențe, în neîncrederea față de Hugo, în minimalizarea lui Chopin. Insistența asupra subordonării la idee, la „intenție”, și mai ales refuzul retoricii, ilustrat și într-un pasaj din *Cîteva păreri*, fac trecerea spre o estetică a realismului.

În opiniile și preferințele artistice sinteza clasică-realistă are drept urmare și cîteva refuzuri. Caragiale a admirat versurile lui Coșbuc, care îl atrăgeau tocmai prin liniile lor clasice. De Eminescu a vorbit cald în paginile de amintiri, dar nu a arătat a-i fi intuit dimensiunile. Portretul poetului îndrăgostit pe care-l trasează aceste pagini e minor, la nivelul a ceea ce sesizează și cîte o parodie din limbajul eminescian — „mîinile subțiri și reci” etc. În plastică, gustul lui Caragiale a rămas la criteriul mimetic care l-a făcut să respingă cea mai modestă îndrăzneală coloristică: „De exemplu, mie mi se părea straniu lucru să văz o capră verde și o orfană albastră. Ei ! n-aveam dreptate, mă grăbesc a mărturisii. Sînt capre și mai verzi și martire și mai albastre decît acelea pe care le-am admirat anii trecuți”.

În aceste frontiere și cu binecunoscutele repulsii față de „sistem și teorie”, gîndirea estetică are congruență.

Expresia valorificată independent, care nu servește ideii, „intențiunii”, crează un monstru neviabil: „expresia se topește-n vînt, ea nu-nseamnă nimica: fiindcă ea nu este scopul, ea este mijlocul...”

În ceea ce privește ierarhizarea lexicului și procedeele retoricii, opoziția lui Caragiale față de clasicism e totală. Caragiale n-a avut tabu-uri verbale. Lucrul trebuie înțeles în condițiile istorice date. Estetica stilului n-a putut avea în ultimele decenii ale secolului trecut, cînd abia se smulsea de sub prohibițiile retoricii clasice, îndrăznelile argheziene. Dar finețea caracterizării se bazează la Caragiale tocmai pe folosirea îndrăzneată a posibilităților lexicale. În *La Moși* sau într-o altă versiune mai puțin cunoscută a acestei schițe — în *Gazometru* — Caragiale a arătat că nu se sperie de situația rabelaisiană. Zarifopol ne informează de o farsă a lui Caragiale, care a semnat schița *Gazometru* cu pseudonimul lui Alceu Urechia — „Iodoform” — răzbunare probabilă pentru că Urechia considerase schița trivială. Cert este că autorul *Telegramelor*, în care o înjurătură reprodușă în specificul stil eliptic fixează ținuta polemicii Gudurău — Grigorașcu, nu s-a oprit la prohibiții în manipularea cuvîntului.

Ostilitatea față de retorică și de procedeul gata făcut e și mai insistent mărturisită. Textul din *Cîteva păreri* e citat adesea:

„A! sfîntă retorică.

Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul *Cours français de Rhétorique*, prima țîță de la care am supt laptele științei literare.

Minunată carte ! Și ce bucurie mi-a făcut să aflu că principiile și metoda bătrî-nului meu curs francez, în a nu mai știu a cîtea ediție, și, de astă dată, în limba noastră maternă, hrănește și azi, tot așa de bine ca pe vremuri, inteligențele tinerelor generații de la noi, care-și închină viața lor frumoaselor litere.

Toate stilurile le putem învăța din savantul meu curs francez, afară numai de unul singur — dar poate că de acesta nu simt încă nevoie tinerele noastre generații de literați. . . , un singur stil a fost uitat savantul meu curs francez să mă-nvețe, unul singur — stilul potrivit, tocmai acela care-mi trebuia, singurul care se poate numi stil”.

În scris, urmărirea „stilului potrivit”, a procedului care se mulează pe idee, dă, cu mijloacele lingvistice ale lui Caragiale, impresia permanentă de libertate și de flexibilitate, și totodată de singura soluție cu putință. Scriitorul care a făcut deosebirea între stil și manieră nu se închistează stilistic decît aparent — și atunci de obicei cu intenții parodice. Astfel e utilizată comparația nobilă. Astfel sînt în textul critic citat mai sus formulele ironic emfatică despre inteligențele tinerelor generațiuni și despre „frumoasele litere”. Fără a stărui, scriitorul luminează intenția parodică prin efecte de contrast. Elogiul „savantului curs francez de retorică” e urmat de discutarea meșteșugărească a problemelor artistice. Procedul e frecvent la Caragiale, îl reîntîlnim în *O conferență* sau în scrisoarea din 1909 către H. Kanner. În *Cîteva păreri*, metaforele nu pornesc de la perechea de ghete, ci de la altă ramură vestimentară : „Așa, cînd am ajuns și eu calfă și am voit să lucrez pe seama mea, cînd mi-a venit și mie un mușteriu, o idee, să-mi ceară o haină ca să poată prezenta în lume. . . ” Tot astfel în fraza din *High-life*, comparația homerică se continuă contrastant cu „lumina petroleului”.

Aplicată la personajele literare, distincția pe care o face Caragiale între *stil* și *manieră* devine distincția între plămuierea schematică și cea individualizată. Ideea e ilustrată prin „doi artiști deosebiți” — care pornesc de la o intrigă asemănătoare : „Unul ne aruncă înaintea persoanelor fabulei și le dă drumul să facă ori ce vor ele, cum le-o tăia capul și cum le-o îndemna inima : să *facă* în fine tot ce sînt în stare să facă.

Celălalt ne prezintă personajele, dîndu-le misiunea imperativă de a ne spune cum sînt ele. . .

Oricine, credem, a înțeles că am vorbit despre Gloucester cu fiii săi și despre bătrînul Moor cu Franz și Carol”.

Toate îl orientau pe Caragiale spre parodia literară : luciditatea observației, iscusința de a mima stilurile cele mai variate, preferința pentru ideea întrupată. Echivalent literar al caricaturii, parodia e folosită din tinerețe. La *Moftul român*, apoi la *Universul*, ea dobîndește un loc din ce în ce mai important. Caragiale recurge la parodie chiar în articolele cu sau fără voie teoretice, cum e *Cîteva păreri* — în povestirea despre cei doi prieteni, Petru și Paul.

În *Moftul*, parodiile în versuri se concentrează asupra simboștilor, pomeniți în cîte un sonet „parnasian”, „colorist”, sau vreo „Poemă apocaliptică”, — „simbolistă-profetistă”. Aluziile la Macedonski sînt străvezii, dar rezonanța critică e mai largă. Explicabilă în raport cu structura „omului vechi”, transpare însă o rezistență la îndrăzneala inovatoare, echivalată prea ușor cu artificiu și cu farsa literară.

Caragiale nu se arată mai indulgent față de tradiționalismul de tip semănătorist, la care îl irită alte tipuri de artificii ; de asemenea, convenționalul și fandoseala. *Smărăndița, roman modern*, pornește de la *Sultânica* lui Delavrancea, dar reține din

nuvela acestuia, amplificînd caricatural, în special ceea ce avea să devină dominantă semănătorismului: idealizarea satului și opoziția simplificată sat-oraș, traduse prin gătelele stilului sărbătorec, înecat în adjective și dulceață:

„Fata mamei llinchii era bălană, plăviță, cu părul galben-auriu, ca spicul grîului copt, răscopt, cum e pîinea a bună de mîncat și-i place puiului golaș să-l ciugulească și să-l înghiță pe nemestecate în gușa lui îmbrăcată în puf bogat, moale și dulce”.

Repulsiile și aprecierile critice sînt localizate. La triumful prostului-gust contribuie rolul crescînd al saloanelor care lansează măgari în stare să cînte *Carnavalul de Veneția cu variațiuni*. Devenită „Tante Zoe”, Zița a căpătat autoritate literară. Nu se poate trece ușor peste Madam Paguvidi și peste „Societatea Muzelor Dacoromâne”. Acestea lansează sau nimicesc reputațiile, împart premiile oficiale.

„Și tonul îl dă cine? Cucoanele.

*C'est spirituel !*

*C'est fin !*

*C'est délicat !*

*C'est charmant ! charmant ! | Charmant ! ! !”*

Acest rol al saloanelor fusese remarcat cu exasperare de Eminescu. Atitudinea lui Caragiale se completează cu încrederea mărturisită că „vulgarizarea artei evocă talente din cele mai adînci și mai umile straturi ale unei societăți”. Și sub acest aspect, opiniile estetice și critice se inserează în ansamblul operei.

Oroarea de construcția pretențioasă și refuzul argumentării abstracte dau celor mai multe articole politice ale lui Caragiale, ca și considerațiilor despre artă, o notă specifică. Autorul de schițe, uneori chiar comedialogul reapar pe primul plan. Frontiera dintre beletristică și publicistică devine greu de trasat și editorul lui Caragiale se află adesea în încercătură cînd i se cere să claseze o scriere. Foiletonul politic e mereu împins spre schiță. Trecerea e limpede în cazul lui *Karkaleki*, gîndit, după cum o arată ultimele fraze, ca o aluzie ironică la presa timpului. În alte articole din *Epoca*, care nu posedă narațiunea organizată a schiței, observațiile se grupează și definesc — clasicizant — tipuri comice. Astfel este opoziția foarte semnificativă dintre ostașul liberal credul, naiv și șefii vicleni. „Caradalele (cuvîntul e format după numele lui Eugeniu Carada), deși le merg treburile din bine în mai bine, sînt totdeauna grave, posomorîte și deprimante — refluxul unei conștiințe acrite, nu doar de vreo remușcare, acrite pentru că o roade mereu la rădăcină o teamă nedefinită de pagubă în viitor, ori de răspundere pentru trecut. Budalalele din contra, meargă-le trebușoarele cum le-or merge, sînt vecinic vesele, degajate și cheflii — semnul unei conștiințe placide...”

Comicul caragialian a suscitat — după cum e și firesc — interpretări numeroase și diferite — reduceri la o formulă-cheie („prostia responsabilă”, după enunțul lui Scarlat Struțeanu), analize tehnice și căutări de mecanism-tip, apropieri mai îndrăznețe de formule foarte moderne.

Căutarea de chei unice e — pînă la urmă — dezamăgitoare. Fațetele operei introduc mereu alte situații care contrazic flagrant orice cheie propusă. Și totuși nu înseamnă stabilire de simetrii forțate și descoperire a ceea ce ai postulat anterior, atunci cînd constăți și în regiunile comicului varietatea și unitatea. Inteligența mobilă, extraavertită se mulează divers după diversitatea realului, împrumută tonuri felurite, practică un registru de mijloace de o remarcabilă extensie, repunînd în

circulație procedee străvechi ale comicalului de situație, descoperind regiuni care au influențat scrisul ulterior, în special în virtualitățile comice ale limbajului. Spiritul sintetic ordonează procedeele felurite — modeste sau subtile — pe câteva axe care devin un mod de a înțelege lumea.

Tonalitatea acestui comic a fost bizar deformată în câteva comentarii gândite elogios. Slavici, camaradul din tinerețe și Vlahuță, prietenul maturității, au făcut afirmații care coincid, constatînd substratul tragic al comicalului caragialian. Raportată la spiritul moralizator al lui Slavici, la didacticismul duios al lui Vlahuță, o asemenea optică e explicabilă. Aplicată la opera lui Caragiale surprinde. Dincolo de adevărul elementar că orice scriere satirică implică refuz și indignare, această optică ignorează calitatea dominantă a rîsului lui Caragiale. Nu există o tonalitate unică. Accentele sarcastice se ivesc în câteva rînduri — în *Cănuță*, om *sucit*, în *Arendașul român*, mai ales. Dar lacrima ascunsă printre gene cromolitografiază distonant. Caragiale n-a practicat rîsul cu implicații tragice din *Țăranii* lui Cehov, nici rîsul lui Șalom Alechem cu revers sfîșietor, așa cum n-a aliat rîsul cu postura didactică, deși fraze din corespondența sa împrumută uneori tonul de părinte sagace și moralizator. Dominante sînt franchețea și intensitatea acestui comic. Se citează replica lui Fontenelle, care nu a acceptat reproșul că nu a rîs niciodată, recunoscînd doar că nu a făcut niciodată ha ha ha! Caragiale a știut să-și gradeze zîmbetele, dar vocația rîsului e la el izbitor.

Zarifopol a remarcat că, în *Inspecțiune*, momentul sumbru din fața Morgii e comentat astfel de Caragiale: „un nou oaspete a venit sătul de căldurile vieții să coboare în răcorosul hotel”. Criticul constată: „Nu rabdă Caragiale să nu sublinieze clipa jalnic macabră cu o sclipire de viguros umor”. Atitudinea ar putea fi altfel interpretată. Caragiale n-a fost ferit de spaima în fața neantului și — dacă îl credem pe Bacalbașa — a avut temeri ipohondrice. Dar una dintre faptele de grandoare ale inteligențelor lucide, solare, este îndrăzneala de a înfrunta neantul cu un cuvînt de spirit care îl neagă sau îl reduce la dimensiuni comic umane. Este și atitudinea lui Heine sau Shaw în preajma morții. Caragiale creează macabru și-l anulează prin comic.

Vocația rîsului e implicată — deși minimalizator — în paginile autobiografice ale lui Nicolae Petrașcu, care vorbesc de virtuozitatea imitativă a lui Caragiale: „Imitațiile lui Caragiale erau făcute cu atîta putere de evocare, că sub ele dispărea cu desăvîrșire imitatorul. Dintr-un nimica el făcea artă comică”.

Frazele următoare, care-l descriu pe Caragiale imitîndu-l pe un flașnetar italian, pe generalul Fălcoianu, pe neamțul Falke croitorul rămîn la un portret de histrion. Alura bufonă — una dintre atitudinile în care s-a complăcut Caragiale — a înșelat comentariile superficiale. Creatorul lui Mitică a împrumutat frecvent atitudinile și limbajul personajului său. Inaplicabilă scrisului caragialian este și ideea că sub imitații „dispărea cu desăvîrșire imitatorul”. Dar capacitatea mimetică e definitorie pentru comicalul lui Caragiale, este aplicată la gest, la limbă, la mentalitate. Corespondența cu Zarifopol sau Urechia e mereu mimetică. Măștile comice sînt mereu schimbate.

Registrul comic are varietate similară. Inventariile ar fi nerelevante. Se observă însă cum destul de curînd, începînd cu unele texte din *Ghimpele* și mai ales cu *Amintirile din teatru*, registrul se extinde, introduce modalități subtile ale umorului.

Caragiale a avut slăbiciune pentru calambur. E poate tot o consecință a virtuozității și inventivității lui verbale. Corespondența e presărată cu calambururi,



denumite chiar o dată depreciativ „măgambururi”. Opera le-a filtrat mai sever. La „Junimea” — de altfel iubitoare de comic și practicîndu-l cu sau fără vocație — calambururile erau depreciate și Paicu care le practica cu stăruință și fără haz, stîrnea proteste. Oricare ar fi înrîuririle, gustul format al dramaturgului și al autorului de schițe a lăsat relativ puține calambururi în text. Se poate cita declarația Miței, care a fost totdeauna „fidea” lui Girimea. Comicul verbal trece repede spre alte regiuni, fixează agramatismul sau pretenția prin etimologii populare („scrofulos la datorie”), prin improprietăți („N-o mai maltrata, domnule, cu o vorbă bună”) și nonsensuri („rezon fără motiv”).

Mai revelatoare decît extensia registrului sînt siguranța manipulării lui, eliminarea superficialului, alternările de ritm. *Amintirile din teatru* reprezintă altceva decît anecdote cu haz, anunță *Momentele* prin vivacitate, practica raccourciului, întreruperea bruscă, evitarea insistențelor. Iar de la prima piesă, mecanismele vodevilului funcționează cu o viteză comic eficace, despre care Eugen Ionescu a scris fraze pătrunzătoare. Cu precizarea că viteza e obținută fără efort și de către Labiche sau Feydeau. Subordonat construirii de tipuri de care vorbea cronica lui Caragiale din tinerețe, registrul policrom al comicului servește semnificațiilor majore. Diversitatea devine unitate.

Aplicată ca o formulă, afirmația ar risca să simplifice. Nu vom căuta sensuri satirice ierarhizate nu numai în „gogoși” sau „mofturi”, ci în capodopere fără frontieră cu teritoriul satirei: *La hanul lui Minjoală*, *Pastramă trușanda*. Comicul satiric se află însă în centrul operei caragialiene și ingeniozitatea interpretărilor nu poate infirma această constatare fără risc de contorsiune. Diversitatea de procedee și de ramuri este subordonată obiectului. Vocația rîsului e uneori controlată, inhibată. Caragiale rîde în fața Morgii. Dar în *Păcat, O făclie de paște, Năpasta zîmbește puțin* sau nu zîmbește deloc.

Cînd rîsul funcționează cu modalități satirice, mijloacele și tonalitățile se ordonează în jurul cîtorva idei niciodată explicate didactic, mereu prezente în penumbră. Traducînd în termeni de „istoric” și nu de „simplu comediant”, Caragiale a vorbit cu obișnuitul lui dar al formulei expresive — despre „atîta extravagantă deosebire între realitate și aparență, între ființă și mască”. Aplicată întregii opere, formula poate părea prea generală, căci este valabilă pentru comicul satiric de pe toate meridianele și din toate epocile. Se particularizează însă pentru diferitele aspecte ale societății românești din ultimul sfert al secolului trecut și din primii ani ai secolului nostru. Travestițiile succesive — de la oamenii 48-ului românesc la Rică, de la Rică la Ipingscu, au confruntat din prima piesă cele două ipostaze ale liberalismului. Extravaganta deosebire dintre ființă și mască devine în *Conul Leonida* contrastul dintre mimetismul pensionarului și postura lui savantă, tonul sigur cu care Leonida repetă — în sos propriu — frazele din ziare și de la întruniri. Au urmat vacarmul și complicitatea din *Scrisoarea pierdută*, caleidoscopul schițelor.

Dimensiunile operei lui Caragiale s-au descoperit treptat în cele șase decenii scurse de la moartea lui. Piesele și schițele au rezistat modelor, au rezistat și reacțiilor depreciative care izgonesc o vreme în umbră cîte o operă foarte populară. Și, din acest punct de vedere — pe planuri diferite — situația lui Caragiale în literatura noastră se poate compara cu cea a lui Eminescu. Sinteză între contingent și durabil, opera aceasta atît de fixată istoric posedă secretul tinereții intacte.

## BIBLIOGRAFIE

- I. L. Caragiale — *Teatru*, București, Socec, 1889 ; I. L. Caragiale — *Năpasta*, București, Socec, 1890 ; — *Note și schițe*, Sfătea, 1892 ; *Păcat, O făclie de Paști, Om cu noroc*, București, ed. Tipografiei Gutenberg, I, Göbl. 1892, *Culisele chestiunii naționale*, București, 1896 ; *Schițe ușoare* (Biblioteca pentru toți), 1896 ; *Schițe*, Ed. Șaraga, 1897 ; *Notițe și fragmente literare* (Biblioteca pentru toți), 1897 ; *Momente*, Socec, 1901 ; *Două bilete pierdute*, 1901 ; *1907 din primăvară pînă-n toamnă*, Tipografia ziarului Adevărul, 1907 ; *Opere complete*, Ed. Minerva, 1908, 3 vol. (*Teatru, Momente, schițe, amintiri. Nuvele, povestiri*) ; *Schițe nouă*, București, 1910 ; *Abu Hasan*, Ed. Flacăra, 1915 ; *Reminiscențe*, Ed. Flacăra, 1915 ; *Versuri*, Ed. Adevărul, București, 1922 ; *Opere I—VII*, Cultura națională și Fundația pentru lit. și artă, 1930—1942 (ediția Paul Zarifopol, vol. I—III, Șerban Cioculescu, vol. IV—VII ; *Opere alese I—III*, ESPLA, ed. I, 1950, ed. a II-a 1952 ; *Opere I, II, III, IV*, ESPLA, 1959—1964 (ediția Alexandru Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin) ; *Scrisori și acte*, EPL, 1963.
- C. C. Băcaibașa, *Bucureștiul de altădată*, IV, Ed. Universul, 1928 ; Paul Bujor, *Amintiri de A. Vlahuță și I. L. Caragiale*, Ed. Cartea românească. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, 1941. Șt. Cazimir, *Universul comic al lui Caragiale*, EPL, 1966. Șerban Cioculescu, *Correspondența lui I. L. Caragiale cu Paul Zarifopol*, Fundația pentru literatură și artă, 1935. Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, Fundația pentru literatură și artă, 1941 (ed. a II-a revăzută, EPL, 1969). Șerban Cioculescu, *Caragiale*, Ed. tineretului, 1967. Anna Colombo, *Vita e opera di Ion Luca Caragiale*, Roma, 1934. Pompiliu Constantinescu, *Scriseri*, EPL, 1967. I. Cremer, *Date noi despre începuturile publicistice și literare ale lui I. L. Caragiale*, București, 1964. B. Elvin, *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale*, EPL, 1967. C. Dobrogeanu Gherea, *Studii critice, I—II*, ESPLA, 1958. Octavian Goga, *Precursorii*, București, 1930. G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, Ed. Viața românească, 1912 ; *Scriitorii români și străini*, Iași ; *Studii literare*, București, Cartea românească, 1931. Iorgu Iordan, *Limba „eroilor” lui I. L. Caragiale*, București, Societatea de științe istorice și filologice, 1955. Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Ed. Adevărul, 1934. S. Iosifescu, *Momentul Caragiale*, EPL, 1963 ; B. Iordan și L. Predescu, *Viața lui Caragiale*, Ed. Cugetarea. E. Lovinescu, *Critice* (ediție definitivă) I, Ancora, 1927. Titu Maiorescu, *Critice*, vol. III, Socec f.a. I. Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, Cartea românească, 1939. G. Panu, *Amintiri de la Junimea din Iași*, I, II, Adevărul. H. Petra-Petrescu, *Leben und Werke Caragiales*, Leipzig, 1915. Ion Roman, *Caragiale*, Ed. tineretului, 1964. I. Slavici, *Amintiri*, Cultura Națională, 1924. Sc. Struțeanu, *Încercare critică asupra comicalului dramatic la Caragiale*, București, 1926. I. Suchianu, *Diverse însemnări și amintiri*, Universul, 1933.

## IOAN SLAVICI

Prietenia lui Eminescu — profundă și durabilă, pînă la stingerea strălucitei minți a poetului — cu Slavici și Creangă, ca și descoperirea lor de către tînărul lor prieten, n-au fost un simplu joc al întîmplării. Toți trei au fost naturi robuste și sănătoase, copii crescuți la țară, obișnuiți să-i bată vîntul și ploaia, să doarmă somn de piatră pe unde apucau, să rabde stoic de foame cînd peregrinările lor prin împrejurimi și chiar prin locuri mai depărtate îi aduceau în situații neașteptate, să mănînce cu foame de lup cînd dădeau iarăși de belșug. În aceste călătorii din copilărie — oricît ar fi ajuns uneori de departe — ei se simțeau totuși „între ai lor”. Căci dacă nu poposeau, ca de obicei, la rude și prieteni de ai părinților, se aflau totuși printre cameni ai locului, crescuți și trăind în aceleași obiceiuri, păzind aceleași reguli milenare de viață. Aceștia vorbeau același grai înflorit cu zicători și proverbe, cîntau aceleași doine, povesteau aceleași basme, se înspăimîntau sau zîmbeau la aceleași străvechi eresuri ca și cei din satul lor, din casa părintească. În anii maturității Eminescu se va simți adesea pustiu, reclamînd în sufletul său freamătul acelor

„Povești și doine, ghicitori, eresuri,  
Ce fruntea-mi de copil o-nșăinară,  
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri...”

La fel se înfășură și Creangă în dulci melancolii, în celebrele tacturi inițiale ale primelor capitole, în *Amintirile din copilărie*: „Stau cîteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre [...] Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești...” Și lui îi apare lumea copilăriei în aceeași lumină intensă, aproape de basm: „Și, Doamne, frumos era pe atunci, căci părinții și frații și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni-era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă toată lumea era a mea”. Deloc mai puțin legat de vremea și locurile copilăriei lui se mărturisește și Slavici, încă din anii tinereții, într-o scrisoare din Viena studiilor sale universitare: „Sunt unul dintre oamenii care-și par a fi plămădiți din pămîntul pe care au petrecut zilele copilăriei sale”. Mai tîrziu — într-una din scrisorile care au alcătuit confesiunea cu puternic accent etic din *Fapta omenească* — afirma tot atît de categoric: „cheia înțelepciunii o găsești numai în amintirile ce ți-au rămas din

propria ta copilărie". Iar și mai târziu — la bătrânețe, în amintirile lui despre Eminescu, în primele lor pagini, definindu-se în raport cu poetul venit de la Ipotești, în primele momente ale încheurii prieteniei lor — Slavici se explică pe sine, cel de atunci, ca și Creangă, prin luminozitatea lumii în care copilărise, prin coeziunea ei, caracteristică oricărei civilizații de tip folcloric : „Avusesem o copilărie de care, acum, la vârsta la care mi-a fost dat să ajung, după dezamăgirile prin care am trecut și-n împrejurările în care-mi petrec viața, mi se pare înspăimântător de fericită. Eram, alături de o soră mai mare, singurul băiat la părinți, oameni cu stare, fruntași știuți de bine în lumea lor și legați, fie prin înrudire, fie prin prietenie, cum se zice, cu toată lumea. Oriunde mă duceam, dedeam peste o mătușă, colo peste o verișoară, iar în altă parte o fină ori peste o prietenă a casei și eram întâmpinat cu dragoste și purtat oarecum în palme". Prin contrastul dintre lumea aceasta și lumea în care și-a desfășurat apoi firul vieții până la capătul lui — lumea „de dincoace” de Carpați și îndeosebi aceea a Bucureștilor — își explica Slavici meandrele, aparent atât de stranii, ale acestei vieți, într-o scrisoare din anul de teribilă răscruce și pentru el, 1907 : „Sunt și eu de dincolo și-mi cunosc frații cum numai puțini îi vor fi cunoscând, iar aici am venit om făcut, încît nu am putut să mă asimilez, luînd obiceiurile, apucăturile și felul de a vedea al oamenilor care trăiesc aici, căci am rămas mocan, mai mult ori mai puțin nesuferit pentru cei subțiați prin civilizație". Explicația e valabilă nu numai pentru viața lui Slavici, dar și pentru opera lui, a cărei viață pălește ori de cîte ori se înstrăinează de lumea în care s-a format și al cărei prizonier chinuit sufletul său i-a rămas întotdeauna.

Lumea copilăriei și adolescenței lui Slavici era foarte complexă, și în complexitatea ei includea toate elementele de viață care puteau să dea naștere unui mare prozator. Veche așezare românească, Șiria și împrejurimile ei își aveau viața așezată și riguros reglată — clipă de clipă aproape — prin rînduiri milenare ale unei și mai vechi civilizații de tip folcloric. Alături de această clasicitate etică se proiectau umbrele romantice ale trecutului din ruinele, scormonite de căutătorii de comori, ale cetății Vilagoș, care dominau satul de pe dealul din apropierea lui. Tihna și prosperitatea prilejuite de libertățile și drepturile acordate locuitorilor ținutului prin statutul lor de militari ilirici — statutul ținuturilor grănicerești din monarhia austriacă, complexe de apărare militară în punctele ei mai primejdioase — au fost cutremurate puternic, fără a fi dislocate cu totul, de împrejurările istorice din prima jumătate a secolului XIX. Nu mult după seismele provocate de modificarea acestui statut — prin integrarea vechilor comunități grănicerești în administrația comitatelor, adică prin supunerea lor la prescripțiile obișnuite ale legislației habsburgice — a urmat zguduirea, și mai puternică, a revoluției din anii 1848—1849. Orînduiri vechi se amestecau cu cele noi, oamenii crescuți în acele rînduiri, cu aceia aduși de noile împrejurări. Alături de sobrietatea comportării individului după regulile și formulele tradiționale — prescrise aproape pentru fiecare moment al vieții — irumpea exuberanța belșugului de toamnă al podgoriilor, care constituiau una din bogățiile ținutului. Pe lîngă stratificarea socială seculară, cu aparențe de imuabilitate, a așezărilor dintre dealuri, se vălura frenetic și straniu lumea „băieților săraci” ai pusteii învecinate, — oameni fără căpătii, mînați spre aventură cu primejduirea capului, produsul ultimelor cutremure istorice. Împlîntați în străvechiul și masivul substrat etnic românesc, trăiau cei mai feluriți reprezentanți ai mozaicului de naționalități ce caracteriza imperiul habsburgic, — și situația aceasta generase pentru toți o nouă etică a raporturilor dintre oameni, comprehensivă și larg

tolerantă. Secolele — cu felul lor de a gândi și a simți — se amestecau aici, ca și oamenii : epoca întîrzierilor feudale cu secolul luminilor și acesta cu secolul XIX, al revoluțiilor sociale și al afirmării naționalităților. În fața acestei patetice învălmășeli, plină de confruntări dure, — omul trebuia să se simtă ancorat cît mai puternic în forme de viață cît mai trainice, ori să se lase purtat, fără cîrmă, de succesivitatea rapidă a evenimentelor care depășeau destinul lui individual. Iar scriitorul nu se putea să nu se simtă obligat să mediteze profund asupra destinului eroilor săi, asupra marilor implicații etice pe care le putea avea comportarea lor. Destinul literar al lui Slavici a fost înscris astfel, de la început, în palma care îi ținea condeiul.

Lumea din care a pornit acest destin e astăzi cunoscută în amănunțimi, atît din multiplele confesiuni ale scriitorului însuși, cît și din șirul neîntrerupt de cercetări în arhive, împlinit, nu de mult, fructuos, de D. Vatamaniuc.

Șiria e atestată în documente — ca vechi sat românesc — încă din 1331 ; iar cetatea, cu mai bine de un secol înainte. Rodnicia pămîntului din jur și așezarea Șiriei pe Mureșul care se deschidea spre cîmpia arădeană — după ce străbătuse Munții Apuseni, care mărgineau aici Transilvania — îi aduseră în trecutul apropiat prosperitate care culminase la jumătatea secolului XVIII. Cerealele rodeau din plin pe cîmpia încă nesecătuită prin agricultură. În apropiere, pe întinderile puste spre Tisa, trăiau mari herghelii de cai focoși. Pe dealuri, sub un soare generos, creșteau vii vestite.

Primele atestări documentare ale patronimicului Slavici în Șiria coincid cu acest moment istoric. În recensămintele din 1746 și 1747, un Slavit Arszinte și un Slavity Szav sînt înregistrați printre iobagii cu statutul de *hospites* — adică „oaspeți” pe acele pămînturi — supuși impozitelor către administrația habsburgică, în urma desființării statutului grăniceresc al locuitorilor ținutului. Grafia numelor celor doi e interesantă. În ortografierea lor maghiară, primul pare a duce spre afirmația scriitorului că străbunii săi după tată s-ar trage din „Slăviteștii” veniți în Șiria pe la 1740, din Oltenia, în urma expansiunii spre sud a puterii militare a Austriei, care a dus la cîțiva ani după aceea la desființarea drepturilor și datoriilor de militari ai locuitorilor care trebuiau să aperse de turci hotarele sud-estice ale imperiului habsburgic. Al doilea nume, în schimb, sună mult mai aproape de „Slavici”. Existența unui nume ca „Slăvitescu” în Oltenia primei jumătăți a secolului XVIII e însă greu de presupus, dat fiind că adoptarea terminației în *escu* e un fenomen ce aparține abia secolului XIX, în ceea ce privește oamenii din popor. Să nu uităm că această afirmație a fost făcută de Slavici tîrziu, și anume în focul polemicii cu Duiliu Zamfirescu, care îi contesta calitatea de român. Iar dacă statutul de *hospites* ne duce într-adevăr cu gîndul la o imigrație a străbunilor lui Slavici în Șiria, faptul că la 1746—1747 — adică abia la cîțiva ani după presupusa lor venire aici — cei doi erau înscriși ca avînd o gospodărie proprie bine înstărită, ne face să ne îndoim că ei ar fi putut-o realiza în atît de scurt timp. În orice caz, după 1770 Slavicii devin numeroși în Șiria și la sfîrșitul secolului existau aici nu mai puțin de șapte familii, al căror grad de înrudire nu a putut fi lămurit. Ascendența paternă a scriitorului se poate urmări cert pînă la bunicul său, Ilie Slavici, născut — după datele actului de deces, care îl consemnează în vîrstă de 47 ani — în 1782. Dintre cei șapte copii ai lui, cu Măria, născută în 1783, unul este Savu, — acel Savu Slavici, pe care scriitorul îl indică drept tatăl său. Născut în 1818, Savu rămîne orfan de mic și e crescut de o rubedenie : Mihai Fercu, — „tata bătrîn”, care apare adesea în amintirile scri-

itorului și căruia el îi atribuie un rol hotărâtor în formarea lui. Fusese „cătană împărătească”, și aceasta îl purtase departe în lume, în luptele duse de austriaci împotriva lui Napoleon Bonaparte. Nu știm ce avere va fi avut, dar era considerat fruntaș în sat, avându-și loc în biserică, în „cea dintii strană de la dreapta”, rostind în timpul slujbei *Crezul și Tatăl nostru*. Aceasta presupune a fi avut știință de carte și se pare că de la el tatăl lui Slavici ar fi primit învățătura pornită de la cunoașterea tainelor slovei. Mihai Fercu ținea să se diferențieze și vestimentar de consătenii săi. Încă după 1860, Ioan Slavici și-l amintește „păstrînd cu sfințenie portul din tinerețele sale : păr lung împletit în coadă și prins în pieptăn de bagă, pălărie înaltă și cu borduri late, gheroc de postav măsliniu cu pulpanele pînă la genunchi, băț lung cu mînerul de argint și pantofi cu cataramă mare”. Că o fi fost și „căr-bunar” — asemenea *carbonarilor* italieni, luptători conspirativi pentru independența patriei lor — cum afirmă Slavici, este îndoielnic. E destul însă să știm că el se purta orășenește, după moda începutului de secol și persistența pînă la bătrînețe în acest port anacronic nu se putea să nu fi stat în legătură și cu ideologia acelei epoci plină de răsturnări politice și sociale.

Urmările lor le simțise și Sava Slavici, ca și consătenii lui, strîmtorați din ce în ce mai mult de „domnii de pămînt”, nobilii care le absorbeau încet încet proprietățile funciare, profitînd de situația de iobagi a acestora. După 1848, mai poseda cîteva iugăre de pămînt arabil, o vie și două „paghini” de fînețe. În această situație — ca și alții din Țirziu — se îndreaptă spre meserii. Învăță cococăria, ajungînd „maistor” — adică meseriaș cu o întreprindere proprie — deși persistă a fi trecut în recensăminte și ca „econom”, adică agricultor. Sava Slavici stătea astfel între mai multe lumi, ca și satul lui, așa cum apare el într-o descriere din nuvela *Pădu-reanca* : „Drumul de țară de pe valea Crișului Alb, ajungînd în apropierea șesului, la Măghierat, se despică-n două, și o parte o ia prin Pîncota spre mijlocul șesului, iar alta apucă spre Țirziu, ca să înainteze la Arad și să treacă Mureșul în Banat (. . .) Satul se întinde la poalele celui din urmă șir de dealuri. Din sus de sat, locurile sunt presărate cu vii și mai sus coasta e acoperită cu tîrși, pe culmea plaiului se vede marginea pădurilor, iar într-un vîrf ieșit înspre cîmpie, cel mai înalt dintre toate, se ridică zidurile părăsite ale Vilagășului, o cetate veche, de unde ochiul străbate toată cîmpia, cît pătrunde zarea de lumină”.

Aici se naște Ioan Slavici — după cum spun amintirile lui întemeiate pe „cartea de botez” pe care i-a „dat-o popa de la Țirziu” și confirmate de actele din arhive — la 18 ianuarie 1848. Țirzienii luaseră parte din plin la revoluție, mulți dintre ei plătind cu viața. Copil, Slavici se va juca cu orfanii de atunci, dintre rubedeniile familiei sale, uneori pe movila pe care „mai stăteau furcile lîngă drumul Aradului”, spînzurătorile ridicate în timpul revoluției și după reprimarea ei. Mama sa — Elena Borlea, cu care Sava se căsătorise în 1842 — era dintr-o familie veche și numeroasă, răspîndită în multe sate de cîmpie. Din ea se înălțase Sigismund Borlea, ziarist, om politic de ținută românească aprigă, deputat în dieta Ungariei, — care va fi pentru Slavici, în anii tinereții, un ferm punct de orientare în fața drumurilor vieții.

În vremea copilăriei lui deci, părinții lui Slavici se bucurau de o bună stare materială și socială, relativă dar palpabilă, — și aura luminoasă care înconjură amintirile sale din această vreme este o realitate și nu o simplă proiecție în trecut a nostalgiiilor prezentului de mai tîrziu. Copil, Slavici nu e deloc ființa liniștită și ordonată pînă la rigiditate, pe care ne-o înfățișează — în contrast cu Eminescu — evocările anilor de prietenie vieneză ai celor doi, și care au contribuit atît de mult să-i con-

tureze în istoria literară o imagine pe care o contrazic și firea și viața întreagă a prozatorului. Om matur, el se definește astfel în *Fapta omenească* : „Mă știi că sunt un om de un temperament vesel și foarte năvalnic. Mă aprind ușor, vorbesc despre cele mai indiferente lucruri cu o vervă, încît parcă viața mea toată mă cert, mă supăr, mă indignez, îmi iau avînt, sunt aspru și răstit. Iar aceasta acum, la vîrsta de patruzeci de ani : închipuiește-ți ce eram eu ca copil ! ” Zugerăvit cu aceeași paletă de el însuși, Slavici copil apare ca un ghem de contraste și surprize, învălmășit pe același fond temperamental aprig : „Eu însumi, în sfîrșit, eram iute ca piperul, dar slab la față și la trup, aproape totdeauna chinuit și de tusă și de guturai. Ar fi trebuit să fiu ori scrofulos ori tîmpit din naștere, pentru ca să pot ajunge băiat bun și cuminte”. Pînă la bătrînețe, Slavici va dovedi aceeași rezistență de fier, în condiții de sănătate foarte precare, aceeași dîrzenie împinsă uneori pînă la gestul nebunesc de riscant. Scriitorul care a dat viață atîtor personaje năvalnice în epica sa, analistul atît de sigur al pasiunilor pînă la pieirea capului nu putea fi altfel. Copil, spărgea ferestrele vecinilor țintind cu pietre în cuiburile de rîndunele de sub streșini, incita cîinii pe la garduri, păstrînd pe corp cicatrici adînci ale mușcăturii unora, încăleca fără șa caii oamenilor la pășune, trîntit de ei adesea încît uneori era adus acasă în halul cel mai rău. Ca și Creangă copil, fura poame din grădinile altora, deși avea acasă destule, și era nebun după înot, scaldîndu-se unde era apa mai primedioasă, — cu toate că știa că îl va certa maică-sa, la care ținea mult și de care îi era rușine ori de cîte ori făcea vreo ispravă. Ca și Eminescu copil, îi plăcea să hoinărească, dispărînd uneori de acasă, fără veste, zile întregi „pe la rude și pe la fini”, ori petrecînd nopți de-a rîndul „la focul din deal”, cu băieții ieșiți cu vitele la pășune, ca să le asculte povestirile.

Ca și în familiile lui Eminescu și Creangă, casa lui Sava Slavici era plină de copii. Dacă dintre cei cinci copii ai lui trei muriseră de timpuriu, astfel încît Ioan, al treilea născut, rămăsese numai cu sora lui, Maria, — părinții lui mai creșteau și șase orfani de-ai rudelor. Tatăl său — „om slab din fire”, după spusele scriitorului — îl iubea mult, ca pe singurul său urmaș în linie bărbătească și era incapabil să-l bată pentru pozele lui, care-i încîntase pe ceilalți. Din cînd în cînd născocea alte pedepse, dar în majoritatea cazurilor îl ierta. Căuta să-l îndrume spre bucuriile lecturii, cumpărîndu-i o biblie cu ilustrații, pe cînd încă nu știa să citească. El nu făcea decît să continue pedagogia lui Mihai Fercu, care îl crescuse. „Tata bătrîn” visa să scoată din Ioan Slavici un „cărturar de frunte”. Îi spunea seara povești, iar mai tîrziu îl pune să citească din cărțile sale : *Apostolul* și mai ales cărți populare, ca *Alexandria* și *Isopia*. Îndemnurile lui aveau ecou, căci Fercu îl fascina nu numai prin ținuta sa și trecutul lui, nu numai prin poveștile cu care îi hrănise primii ani, dar și prin faptul că îi era „tovarăș de jucărie” : îi cioplea cărucior, îi făcea zmeie și bice. Mama era „singura ființă care n-avea slăbiciune” pentru el, și-l ținea din scurt, învățîndu-l să fie „om între oameni” : să-i respecte pe ceilalți, indiferent de religie și naționalitate, să se poarte după rînduielile tradiționale, să fie ordonat și cuviincios. Pedagogia ei — întemeiată pe forța seculară a obiceiurilor și înțelepciunea proverbelor — detesta violența și constrîngerea și credea numai în puterea de convingere a vieții însăși, a verificării prin propriile pățanii, a consecințelor nerespectării sfaturilor și învățăturilor pe care i le dădea ea.

Dualismul temperamental, nu numai al omului ci și al scriitorului Ioan Slavici, se concretizează astfel din copilăria lui și peripețiile vieții nu-l mai pot schimba. Lumea copilăriei lui îi apare de la început și rămîne astfel pentru totdeauna, într-o

baie de lumină : „Ce lume frumoasă și bună !”, în contrast violent cu tot ceea ce va întâlni mai târziu, în peripețiile vieții sale. Tot ceea ce i se părea mai bun și mai trainic în el — și exista realmente — era lumea în care crescuse. În lumea prin care a trecut apoi, s-a zbuțuit mereu între crezul său absolut în libertatea de afirmare a fiecărei individualități ; în datoria de a fi pînă la capăt, cu orice riscuri, credincioasă ei însăși ; în libertatea de a alege între bine și rău. Iar, pe de altă parte, între obișnuința de a respecta oamenii și vechile rînduiri morale, de a nu le ierta cu nici un preț abaterea de la ele, de a se considera permanent — ca om și ca scriitor — în serviciul lor comandat. Dacă cu Eminescu misiunea scriitorului ca militant pentru cauza poporului său ajunge în literatura noastră culmile și harul genialității, odată cu Slavici se reia în această literatură tradiția cronicarilor, de a fi în scrisul lor neîmbîlziți judecători morali ai oamenilor vremii lor, ca și obișnuința de a-și întemeia și ilustra judecățile doar pe fapte din viață, sau care s-ar putea desfășura aidoma în viață.

Lumea în care s-a născut și a crescut a fost de la început puternic colorată etic și artistic totodată, pentru că această îmbinare inseparabilă constituie însuși specificul culturii populare, în cadrul căreia se desfășura viața familiei lui. În afara ei, întâlnia aceeași lume. Nu e o întâmplare faptul că Slavici a debutat ca prozator prin povești, — forma populară de artă cu o atît de precisă finalitate etică. Cu povești îi hrăniște copilăria nu numai „Tata bătrîn”, ci și copilăndrii cu care-și trecea serile pînă tîrziu, în jurul focului, în hoinărelile lui, care-l duceau la „baltă” sau la „paghină”, în locurile de pășune, cu iarba grasă a pămînturilor mustind de sevă. Ele îl vor face mai tîrziu să exclame : „Cea mai luminoasă parte a copilăriei mele au fost nopțile petrecute astfel, pierdut în lumea cea mare”. La acele focuri tîrzii nu se istoriseau numai basme, ci și tot felul de povești — cele mai multe cu întâmplări nemaipomenite, care înfiorau ascultătorii, izvorînd din fondul de credințe străvechi, păgîne, al folclorului nostru. Ele erau împlinite prin impresiile puternice ale zilelor de joacă cu alți copii, printre ruinele cetății Vilagășului, despre care oamenii credeau — ca și atîția alții despre ruinele din preajma lor — că ar fi fost zidită de „fiica unui uriaș”, dintre aceia care, în mitologia poporului român, ar fi populat pămîntul înaintea oamenilor. Priveliștea acestor ruine — care i se păreau „ceva de tot tainic și fioros” — îi dădea totodată emoția romantică a misterului și grave înfiorări etice, călcînd peste urmele vieții trecutului. Jucîndu-se „de-a ascunselea”, copiii stîrneau ulii și chiar vulturi sau, de departe, glasul bufnițelor. Printre ziduri și prin preajma lor se aflau gropi săpate de căutătorii de comori, despre care știau „că sînt păzite de Necuratul, care purta în cap *chelepușă* roșie și-i schilodea pe cei ce umblau să puie mîna pe cele ce nu li se cuveneau”. Sub picioare, pămîntul suna adesea a gol, căci dedesupt se aflau tainițe „pline de butoaie” la care nu se putea ajunge, sau „bolte rotunde, fiecare cu cîte o gaură în mijloc”. Pe acolo se spunea că erau azvîrliți, ca să piară adesea fără vină, oameni osîndiți de stăpînitorii cetății, „domnii de pămînt”. Copilul îi visa nopțile, zbătîndu-se în așternut. În sat, se învîrtea cu copiii în jurul „crîsnicului” — paracliserul bisericii — ajutîndu-l la treburile lui, pentru care căpătau favoarea de a trage clopotele împreună cu el. Sau asculta vorbele babei Dana, — soția lui și doftoreasa satului, pe care o va evoca mai tîrziu, în schița care-i poartă numele și unde Slavici va însemna una dintre cele mai frumoase pagini despre adîncile înțelepciuni din viață ale folclorului nostru. Orașul pătrundea cîteodată prin spectacolele trupelor de „acrobați italieni”, cu episoade ca acestea : „salto mortale, rezbelul american, zburătorul fără aripi,



dracul la moara părăsită, înțelepciunea unui măgar". Aceste spectacole — care aveau în ele și multă din materia folclorului universal — vor înrîuri imaginația copilului așa cum va mărturisi Slavici într-un articol despre *Teatrul român*, în ziarul *Timpul*. Preocuparea timpurie și voința lui îndrîjită de a fi și autor dramatic — în ciuda nerezultatelor repetate — își au aici izvorul.

Întîile trei clase primare le urmează la Șiria, în școala înființată acolo de curînd, cu un învățător cîntăreț în strană. Ungurește învăța cu copiii, la joacă, iar nemțește cu un învățător catolic. Au fost ani decisivi, de fericire calmă, pentru Slavici. În afară de largul sentiment de solidaritate familială — caracteristic satelor vechi, în care mai toți locuitorii se înrudesc între ei — se adăuga și relativa bună stare materială a părinților : „Mă pomenisem în lume ca băiet născut din părinți nu bogăți dar înstăriți. După ce tata bătrîn a murit, tata rămăsese cu avere destul de frumoasă, ogoare, trei vii, paragini, și mai făcea și negoțarie mai ales cu pește, cu berbeci, cu tei pentru legatul viilor". Toate acestea generau o bucurie de a trăi calmă dar intensă, ce se va revărsa adesea în opera lui Slavici, constituind una dintre tonalitățile ei fundamentale, la fel ca în opera lui Creangă : „O Doamne ! — ce frumos e să stai și să ascuți serile, cînd oamenii stau de vorbă împrejurul focului ! Nu te mai simți obosit de munca zilei și ai trăi și iar ai trăi, mereu ai trăi în asemenea lume. Dacă-i senin, e frumos fiindcă stelele strălucesc pe cer ; dacă-i nor, e frumos fiindcă norii trec rînduri, rînduri pe deasupra ta ; dacă-i lună, e frumos fiindcă se văd umbrele sălciilor și ale ploilor ; dacă-i întunec, e frumos fiindcă oamenii stau mai strînși împrejurul focului și mai apropiați unii de alții ; chiar ploaie și vînt de-ar fi, tot frumos e, căci zăvoiuil răsună, apa cade prin scocuri, roțile se-nvîrtesc și moara huruie". Pasajul acesta din *Vatra părăsită* e caracteristic și pentru funcțiunea sentimentului naturii și a peisajului în epica lui Ioan Slavici. În ea nu unduiește larg lirismul care impregnează opera lui Sadoveanu. Acesta e totuși un citadin care se îmbată de frumosul naturii, ca și Eminescu. Slavici însă rămîne și în acest sens un țaran pentru care peisajul constituie o hieroglifă pentru stări de suflet larg comunitare, și nu individuale. Ca și în poezia noastră populară, natura e văzută în intimă solidaritate de viață cu omul, trecînd de cele mai multe ori neobservată, simțită în treacăt, căci e un dat firesc al acestei vieți. Dar cînd e simțită ca o realitate plastică, sentimentul estetic se îmbină firesc cu o discretă motivare utilitară, căpătînd o profundă și optimistă finalitate omenească.

Școala primară o termină la Arad, unde urmează, în anii 1860—1865, și primele cinci clase la liceul maghiar, cu mari eforturi. Ca toți copiii țaranilor români, întîmpină dificultățile învățaturii într-o limbă de predare străină. Avea colegi și prieteni de naționalități și stări sociale diferite. Din amintirile presărate în nuvela *Sepi*, deducem că rămăsese același ștregar și hoinar. Stătea — ca mai toți fiii de țarani — în gazdă și se hrănea cu merinde de acasă.

În 1865 se strămută la liceul german al călugărilor minoriți din Timișoara. Începe să simtă greul vieții, deoarece tatăl lui sărăcise, încercînd să facă negoț cu cai, pe care i-a decimat o molimă, făcîndu-l să-i vîndă cu mari pierderi, după ce dăduse Mariei, fiica lui, o bună parte din pămîntul său, ca zestre. Ca să poată urma clasele VI—VII, se angajează ca un fel de preceptor al fetițelor unui german care avea un restaurant în Timișoara, în schimbul casei și al mesei. Sentimentul de solidaritate familială însă nu îi slăbește. Pe cînd învăța la Arad, își petrecea sărbătorile în Șiria, unde „se umplea biserica" atunci cînd el sau alți băiețandri din sat cîntau în strană sau citeau *Apostolul*, ori cîntau în cor la nunțile frunțașilor comunei. Planurile de

viitor ale lui Slavici erau pe atunci pragmatice, el declarînd că vrea să se facă negustor. mai tîrziu preot. iar la urmă avocat. Totuși dezvoltarea pe care începea să o ia viața literară în Transilvania nu se putea să nu-i trezească interesul. Pe lîngă vechile centre de cultură romînească — Brașovul și Sibiul — începeau să se afirme și altele. între care cel mai apropiat era Oradea. Sufletul mișcării literare era și aici tinerimea studentească : „gimnaziștii”, „preparanzii” școlii normale și teologii. În Oradea apăruseră într-un singur an. 1854. almanahul *Țiorile Bihorului* și antologia *Versuinții romîni*, rod al strădaniilor societății de lectură de acolo. Studioșii din Arad nu se lasă nici ei mai prejos și în 1859 tipăresc almanahul *Muguri*. iar în 1863 scot revista *Floricele*. Slavici e și el membru în societatea lor de lectură. ca elev, iar unul dintre cei publicați în *Țiorile Bihorului* era chiar din Șiria. Georgiu Crăciunescu — profesorul de limba română al lui Slavici la Timișoara — colaborase la *Muguri*. Tot el organizează în Timișoara. în 1866. o serbare cu cîntece și recitări. Aceasta îi prilejuiește lui Slavici întîia manifestare publică în domeniul artei. declamînd faimosul *Răsunet* al lui Andrei Mureșanu. Totuși îl bate gîndul. iarăși. să urmeze teologia. după terminarea liceului. Ca elev în Arad, asistase la primirea săr-bătorească a lui Andrei Șaguna. venit în vizită la episcopia ortodoxă de acolo. și rămăsese foarte impresionat : „Atunci și numai atunci l-am văzut pe omul care a avut cea mai hotărîtoare înfrîurire asupra vieții mele”. Cînd însemnează aceste amintiri — în *Lumea prin care am trecut* — Slavici se va referi la linia politică a lui Șaguna. la activismul său. în primul rînd în domeniul organizării romînilor din monarhia austro-ungară prin biserică și cultură. la cimentarea unității poporului român pe această cale și la contrabalansarea politicii oprimate față de naționalități. a guvernului din Pesta. prin declarații de fidelitate față de dinastia habsburgică. Dar se va gîndi și la rolul jucat de Șaguna în întemeierea *Tribunei*. ca și în combaterea etimologismului latinist în limba literară a transilvănenilor.

Deocamdată însă Slavici trebuia să termine liceul. Nu mai avea mijloace materiale ca să rămîină în Timișoara. Se înscrie ca elev particular la liceul maghiar din Arad. în anul școlar 1867—1868, și se întoarce în Șiria. Ca să se mai înlesnească. prepară băiatul „grofiței” Königsegg. rămas repetent în clasa a IV-a. Împrejurarea aceasta însemnează în viața lui Slavici o fază mondenă. asupra căreia s-a stăruit prea puțin. Elevul lui era „călăreț și vînător pasionat” și prietenia cu el l-a făcut pe Slavici să ia parte întîmă la viața aristocrației transilvănene. Fetele „grofiței” aveau guvernantă și vorbeau cu ea franțuzește. Tînărul nobil Ștefan Bohuș trăia în același stil. în castelul lui din Șiria. Lua masa la „grofița”. stînd acolo mai toată ziua. făcînd lecturi din literatura franceză. Slavici își cumpără o gramatică și începe să învețe singur limba lui Voltaire. Soția lui Bohuș făcea parte din înalta aristocrație a Ungariei și petrecerile cu invitați din lumea ei se țineau lanț în saloanele sale. iarna la Pesta și Arad. iar vara la Șiria. În amintirile lui. Slavici va descrie participarea sa la această viață : „Am trăit timp de un an în mijlocul unor oameni care toate serile se-ntrebau cum au să-și petreacă ziua de mîne. leșeam cînd călare. cînd în trăsură la plimbare. făceam din cînd în cînd excursiuni mai lungi. jucam cărți ori la biliard. ieșeam — după sezon — la vînătoare. luam parte la mese mari și la serate dansante”. Adolescentul Slavici nu făcea decît să continue stilul de viață al copilului nebnatic de odinioară. cu aceeași dualitate interioară. Căci în același timp ținea legătura cu satul și familia. luînd parte la nunți și înmormîntări ale rudelor sau prietenilor. naș la unele botezuri și cununii, ba încă învățînd și psaltirea, de la cantorul Nică Șontorogul. Trece cu bine examenul clasei a VIII-a. dar întîrzie să

se înscrie la examenul de maturitate, pe care nu-l poate da decît la Satu Mare, cu ajutorul unui amic al familiei. De la Satu Mare se întoarce acasă singur, pe jos, timp de șase săptămîni, cu un mare ocol pe la Baia Sprie, Dej, Gherla, Cluj, Turda, Abrud — cu concluzia însemnată mai tîrziu : „Multe am văzut, multe am trăit, multe am gîndit și am simțit, multe am învățat în cursul acestei călătorii”. Astfel de călătorii lungi pe jos nu erau o ciudățenie a lui Slavici, ci un fapt frecvent în epocă nu numai la noi — să ne amintim de drumul lui Eminescu pînă la Blaj — ci și în Occident. Tînărul Kleist, pornind din Frankfurt pe Main, ajunge în același mod pînă în inima Elveției. Călătoria pe jos era considerată și ca o școală a vieții, iar această funcțiune avea o îndelungă tradiție, în obligația de breaslă a ucenicilor în meserii, de a cunoaște o bună parte de țară, înainte de a deveni meșteri.

Experiența de viață a ultimului an îl determină să abandoneze planurile de a se face preot. Se îndreaptă către profesiunea cea mai practică din cîte erau pe atunci accesibile românilor în cadrul statului habsburgic : aceea de jurist. Se înscrie deci la Facultatea de drept din Pesta, în anul 1869, — împotriva dorinței părinților, care l-ar fi vrut aproape de ei, ca „scrietor la vreun notar”. Slavici păstrase o bună parte din ceea ce cîștigase anul trecut și spera să afle la Pesta vreo meditație sau vreo altă posibilitate de a se întreține singur. Dar în curînd începură deziluziile. În Pesta nu a putut găsi alt sprijin material decît invitația permanentă la masa familiei colegului său Gheorghe Serb, al cărui tată era înalt magistrat acolo. De generoasa invitație se folosea rar, deoarece — deprins acum cu obiceiurile celor din înalta societate — se jena de îmbrăcămintea lui sărăcăcioasă. Totuși mesele acestea au avut consecințe hotărîtoare pentru Slavici. Venise aici ca apolitic, mărturisind mai tîrziu că nu citea nici măcar gazetele. Se înscriesese în societatea „Petru Maior” — a studenților români din Pesta, de curînd înființată — contribuind chiar la întemeierea ei, prin redactarea în limba maghiară a actelor necesare. Dar discuțiile lor aprinse nu le înțelegea, nici „rostul tendințelor politice ale unora” și îl „jigneau certurile lor”. Dar discuțiile din casa Serb — purtate de oameni maturi, cu experiență politică — i-au trezit interesul pentru problemele naționale. În Dieta din Pesta erau trei partide maghiare : al lui Kossuth, care voia desprinderea Ungariei de Austria ; al lui Deak, care lupta pentru menținerea dualismului ; al lui Tisza, care — acceptînd doar o „uniune personală” — își concentra atenția spre problema internă, a desnaționalizării popoarelor din Ungaria. Partidul lui Deak era la putere și în funcțiune de această situație erau împărțite părerile fruntașilor politici români, atît din Pesta cît și din Transilvania. Grupul cel mai numeros considera că trebuia dusă lupta pentru strîmtorarea guvernului maghiar, — cu orice mijloace, între care și „pasivitatea”, neparticiparea la lucrările dietei. Mai puțini erau aceia care cereau să fie sprijinită guvernarea lui Deak, fiindcă doar aceasta recunoștea caracterul multinațional și al regatului ungar, nu numai al monarhiei austro-ungare. Gheorghe Serb — deși nu făcea politică activă, fiind magistrat — era de aceeași părere cu cei din urmă, cu „activiștii”, care acționau pentru federalizarea monarhiei și pentru întărirea autorității Habsburgilor în tot cuprinsul ei, ca o contrapondere a presiunii exercitate de guvernele maghiare asupra naționalităților din Ungaria și Transilvania. Prin influența lui și a prietenilor săi, se cimentează concepțiile politice ale lui Slavici, cărora le va rămîne credincios toată viața. Ele vor înrîuri hotărîtor această viață, ducîndu-l pînă aproape de o prăbușire dramatică, spre capătul ei.

Dar studenția lui în Budapesta nu durează. Universitatea nu îl atrage de lor. Profesorii de la Facultatea de drept — Hofmann, Kautz, Pauler, Wenzel — vorbind

prost limba maghiară în care predau, nu îi inspirau încredere. Mai apropiat îi putea fi profesorul de literatură română, Al. Roman, venit de la Oradea, unde întemeiasă societatea de lectură a tineretului. În materie de politică, avea și el convingeri federaliste, ca și Sigismund Borlea, unchiul lui Slavici, și unul dintre frunzașii politici ai românilor din Pesta. Slavici nu rezistă decît un semestru. Viața de sărăcie îl anemiase. Leșină pe stradă. Ridicat de un comisionar milos și dus la locuință, zace bolnav. Comisionarul îi trimite pe soția lui să-l îngrijească, găsindu-l fără de nimeni pe lume. Aceasta — spălătoreasă la un spital, cu omenia caracteristică celor din popor — îl convinge pe unul dintre medici să-l examineze. Constatînd o peritonită acută, acesta îl internează în spital. După o zăcere de mai bine de două săptămîni într-o cameră în care a văzut „murind mulți oameni”, se înfiripează din nou. Experiența amară a singurătății și a spitalului îl convinge că părinții lui aveau dreptate cînd doreau să fie mai aproape de ei. Pleacă din Budapesta, unde singura activitate publică mai de seamă i-a fost declamarea unei poezii — de Andrei Mureșanu — la o ședință a societății „Petru Maior”, iar în alta, o traducere cu titlul *Orbul amor*. În rest, după propria lui mărturisire, a stat „mai mult prin cafenele”, — refugii de civilizație față de sărăcia locuinței lui.

Întors acasă, urmează voia mamei sale. Se angajează „scrietor” la notariatul din Cumlăuș, — comună românească mare și veche, vecină cu Șiria. Timpul petrecut aici însemnează pentru formarea lui Slavici ca scriitor tot atîta ca Pesta pentru ideologia lui politică : „Școli așa-zise mari, la Cumlăuș, ce-i drept, nu erau, dar eu tot am învățat acolo neasemănat mai multe decît la Universitatea din Pesta, căci trăiam în cea mai strînsă legătură cu lumea cea mai adevărată și vedeam în fiecare zi lucruri care mă ajutau să cunosc oamenii și împrejurările în adevărata lor ființă”. Cumlăușenii erau oameni deschiși la minte și se ocupau nu numai cu agricultura, ci și cu pomăritul, creșterea albinelor, a viermilor de mătase, a vitelor și mai ales a cailor. La târgurile săptămînale se întîlneau în satul lor oameni de la cîmpie, cu cei din podgorii și din lunca Crișului. Bîlciurile din centrul administrativ vecin, Pîncota, erau iarăși foarte frecventate. „Birăul”, Petre Musca — primarul Cumlăușului — era un tip pitoresc. care nu e exclus să-i fi împrumutat unele trăsături similitudinii său din prima scriere dramatică a lui Slavici : *Fata de birău*. Petre Musca se înțelegea în limba lor cu țiganii care locuiau într-o parte a Cumlăușului, — iar aceștia i-au furnizat mai tîrziu scriitorului material de viață pentru o sumă de schițe. Tot în apropiere de Șiria se afla Bîrnoznelul. „Dincolo de Bîrnoznel, pînă-n drumul care ducea de la Sf. Ana la Arad, e pusta Feldioara, de tot întinsă, peste cinci mii de pogoane”. Dincolo, „pînă-n drumul ce duce de la Șiria la Arad”, se aflau „pămînturile cladovenilor”, — oameni și locuri care vor constitui decorul viu al magistralei nuvele *Pădureanca* : „Cladova e un sat mic și înfundat, din sus de Cuvin, în văi. De giur împregiur sunt numai păduri”. Alte trăsături ale vieții cladovenilor ne duc cu gîndul la *Moara cu noroc* : „Cînd s-a făcut împrumutarea, cladovenii au căpătat pămînturi aici, la o depărtare de vreo trei ceasuri de la satul lor. Cînd se pornește munca cîmpului, ei vin aici cu toate ale lor și nu se întorc pînă nu mîntuiesc. Și-au făcut dar sălașuri, care partea cea mai mare a anului stau deșarte”. În aceste colibe se adăposteau așa-zișii „băieți săraci” — oameni certați cu justiția, cărora întinderea goală a pusteii le înlesnea să-și vadă de departe victimele, ca și următorii. Jefuind la drumul mare sau atacînd noaptea locuințele celor avuți, îndrăzneala lor devenise temută. Intendenții și arendașii moșiilor căutau să se pună bine cu ei : „Administratorul îi știa foarte bine căci spre a se ști sigur, le dădea regulat slă-

Ioan Slavici. Portret de tinerețe.



nină, pâine și în genere de-ale mîncării". Exemplul lor îl urmau și proprietarii numeroaselor hanuri din împrejurimi, dintre care unii le deveneau desigur și complici, ca Ghiță din *Moara cu noroc*. Lumea aceasta a cunoscut-o bine Slavici acum. În nuvela *Sepi* — din care am extras citatele — ea este evocată pe larg, eroul nuvelei fiind unul dintre foștii lui conșcolari de la Arad, reîntîlnit acum ca pasionat vînător și petrecăreț, fiul unui bogat proprietar de pămînt și arendaș, din partea locului. La Cumlăuș, Slavici reluase viața dusă înainte de a pleca la Universitatea din Pesta. Acolo, colegii continuau să-l dea prezent la cursuri, după obicei. Aici, se răzbuna de plictiseala muncii din biroul notarial petrecînd. Între altele, mergea la vînătoare de iepuri în pusta Bîrnozelului. Aici, într-o noapte, se întîlnește cu niște „băieți săraci” și aceștia îi iau pușca cu care voise să-i înfrunte. Notarul era sever în ceea ce privea munca de birou, dar încolo era om de treabă. Cînd el era pe drumuri, cu diferite pricini, cei din birou jucau cărți, — Slavici însuși jucînd „calabrias” cu „principalul” — sau mergea cu trăsura „pînă la Criș”, cînd era cald, ca să se scalde. În sărbători, după vînătoare se jucau cărți : „Ce faci, te rog, la pustă, cînd ți-a trecut pofta de vînătoare ? Ceea ce face toată lumea : te pui să joci cărți”... Din

amintirile lui Slavici reiese că — atît la vînătoare cît și la jocul de cărți — era mai mult spectator, preferînd să studieze oamenii. În schimb, participa la mesele îmbelșugate, cu o plăcere care transpare în evocările de mai tîrziu : „Am luat cu toții o masă frugală, ca la pustă, rachiu de drojdii, ca să se deschidă pofta de mîncare, cîteva felii de șuncă, tocană de berbec, tăieței cu brînză dulce, cu smîntînă și cu jumere, spinare de iepure și clapon fript la tavă, iar printre toate din cînd în cînd cîte un pahar de vin de Măderat, să-l tot bei de dimineață pînă-n seară și de seară pînă dimineața” . . . În această viață pătrunsese și politica, uneori chiar pe calea mondenităților. Centrul apropiat al vieții politice era Pîncota. În tineretul maghiar „se pornise mișcarea națională, și era la modă cultul lui Garibaldi, care era înălțat în slava cerului, alături de Kossuth”. . . . Domnișoarele purtau părul în coadă lungă, împletită în panglici cu tricolorul maghiar și cel italian. Mișcarea italiană pentru realizarea unității statale prin scuturarea tutelei habsburgice — al cărui erou popular devenise Garibaldi — își avea și aici ecurile puternice, ca și dincolo de Carpați, unde poeți ca Alecsandri închinaseră ode victoriilor italiene de la Magenta și Solferino și unde „garibaldiștii” aveau să fie evocați, mai apoi, cu umor, de Caragiale. Tinerii maghiari se îmbrăcau „național”, purtînd o haină lungă numită „atila”. Tinerii români — după cum avea să-și amintească Slavici în povestir *ea Leu-paraleu*, a cărei acțiune se desfășoară tot în Cumlăuș — se purtau și ei „național”, în „haine de abă cu găitane albastre, croite ici a la Avram Iancu, colo a la Mihai Viteazul”.

Viața aceasta atît de bogată în impresii violente era un excelent mediu pentru viitorul scriitor, dar nu avem nici un indiciu că s-ar fi gîndit la așa ceva. E adevărat, cînd plecase din Pesta făcuse o cerere de strămutare la Universitatea din Viena, — după sfatul colegilor, căci acolo nu se făcea „apelul nominal”. Cu „indicele” cursurilor subscris de profesori mai tîrziu, prin grija colegilor, înscrierea în semestrul al doilea n-a fost greu să fie obținută. Totuși viața la Cumlăuș era prea ademenitoare și afirmația lui Slavici, că „nu-i trecuse niciodată prin minte”, la Cumlăuș, că o să ajungă „și pe la Viena”, trebuie să fie crezută în acest sens. Dar a intervenit împrejurarea hotărîtoare a recrutării. Practic, Slavici vede aici prilejul de a-și continua studiile „pe banii neamțului”, căci după lege, fiind student, avea dreptul de a-și face armata ca „voluntar”, cu termen redus, la Viena. După oarecari peripeții — cauzate de tonul peremptoriu al petiției sale, care păruse insolent autorităților militare — cererea i se aprobă, și e „înregistrat” în regimentul 33, care avea o companie la Viena, instalată în „Gumpendorfer-Kasern”.

Îmbrăcînd deci, „ca băiat sărac (. . .) haina împărătească”, la Arad, — Slavici ajunge, în toamna anului 1895, tot „pe cheltuiala împăratului”, la Viena. La Facultatea de drept de aici află profesori de mare prestigiu. Cursul lui Lorenz Stein — filozofia dreptului — atrăgea studenți și de la alte facultăți, fiind audiat și de Eminescu, venit tot atunci la Viena, deși era înscris la Facultatea de filozofie. Rudolf Ihering era o somitate în dreptul roman, dar era preocupat și de cultura popoarelor orientale. Robert Zimmermann ținea la Facultatea de drept un curs de psihologie, mai interesante erau însă cursurile lui la Facultatea de filozofie și Eminescu îl duce pe Slavici și acolo. Din ce îmbold se va fi înscris și la cursul de anatomie descriptivă al lui Joseph Hirtl nu apare clar. Va fi fost poate în legătură, pentru el, cu acel curs facultativ despre relația dintre voce și vorbire, al lui Ernst Brücke, la care s-a înscris în semestrul de vară, 1871. Ceea ce apare sigur, e că literatura nu îl ispitesea încă. Chiar mai tîrziu — în 1873, într-o scrisoare către Iacob Negruzzi — afirma

categoric : „Eu am o deosebită aplecare pentru științele politice, nu ca profesiune, ci ca știință”. În același an și în aceleași împrejurări, declară că între științele „politice și administrative” nu socotea și dreptul, pentru care afirma franc că nu are „nici aplecare, nici vocațiune”. Și această afirmație o făcea tocmai când — fiind pe cale de a-și termina examenele obișnuite la Facultatea de drept — urma să se pregătească pentru „riguroase”, adică acele examene care îi confereau titlul de doctor în „iură”. Se pare deci că începuse să îl pasioneze mai mult politica. Împrejurările îl duceau aproape fără voie într-acolo. Consecințele noii condiții a monarhiei — care proclamase dualismul austro-ungar — începeau să se simtă puternic și în viața politică a românilor. În 1869 se înființaseră partidul național român din Ungaria, care era pentru „activism”, și partidul național român din Transilvania, care optase pentru „pasivism”. Discuțiile pro și contra fiecăreia dintre aceste tactici erau aprinse, și ele antrenaseră și pe numeroși români din Viena. Ele se resimt și în viața studenților de acolo. În Viena exista, încă din 1864, o „Societate literaro-științifică”, pe ai cărei membri îi interesa tot atât de mult și politica. Societatea avea un larg program unionist, urmărind să contribuie la unitatea culturală a tuturor românilor, îndeosebi prin cultivarea limbii literare. În 1868 izbucniră și aici disensiuni între „activiști” și „pasiviști”. Cei dintii o părăsesc, întemeind „Societatea literarie-sociale România”. Ambele societăți țineau ședințe, în care se citeau „elaborate” — comunicări cu diferite subiecte la ordinea zilei — și se auzeau recitări. Societatea „România” adăugase și audiții de muzică instrumentală și corală, îndeosebi populară. Eminescu și Slavici — înscriși de către prieteni în Societatea literarie-științifică înainte de a sosi la Viena — sînt primiți cu o deosebită atenție.

Slavici confirmă — prin activitatea lui aici de la început — interesul său pentru „științele politice”, concepute de el mai mult ca un examen al ținutei etice a omului în viața socială. În primăvara 1870, citește un referat *Despre libertatea omului ca individ și membru al societății*. Nu se poate spune însă că era cu totul departe de literatură. În familie — după cărțile populare, din îndemnul bunicului Fercu — trecuse la „publicațiile lui Papiu-Ilarian, la ale lui Moise Bota, la *Mugurul* din Arad și la alte opere mai moderne”. Ariditatea studiilor de istorie ale lui Papiu-Ilarian și stîngăciile de limbaj etimologizant ale poezilor și prozatorilor de felul lui Moise Bota era firesc să nu-l entuziasmeze. „Cu atât mai frumoase” i se păreau cele ce citea din literatura maghiară : „poeziile lui Petöfi, ale lui Eötvös ori ale lui Vörösmarty, romanele lui Jokay ori nuvelele lui Kisfaludy”. . . . Opinia lui era îndreptățită, deoarece aceștia erau mari scriitori ai renașterii literaturii maghiare sub zodia romantismului. Traducerea *Orbul amor* e posibil să se fi datorat acestui entuziasm. Deși stăpînea oarecum limba lui Goethe, nu avem indicii de lecturi consistente din literatura germană, în tinerețea lui.

Primele luni la Viena mărturisește a le fi petrecut „într-un fel de beție sufletească”. Atașamentul la viață, pînă la euforie — specific temperamentului lui Slavici — se manifestă și acum : „Îmi era parcă lumea toată a fost făcută numai pentru ca eu să o pătrund cu ochiul și să o înțeleg cu mintea”. Alerga „din cazarmă la universitate, de la universitate la bibliotecă”. Făcînd de la început o impresie bună prin felul său ordonat de a se purta — obișnuit să trăiască și să se descurce singur — căpitanul unității lui l-a mutat într-o cazarmă apropiată de universitate. Preocupările lui sînt însă deocamdată mai mult extraliterare. În timpul liber, căuta cîte un coleg, pentru a discuta „asupra pricinilor de drept și asupra deosebirilor dintre dreptul roman, cel canonic și cel feudal”. În cazarma „Francisc Iosif”, în ceasurile

de odihnă — avînd „în inimă toată fericirea avîntului” său — citea filozofie : „Kant își desfășura ideile în niște fraze lungi și greoaie și într-o limbă pe care nu prea o înțelegeam”.

Spre lecturile filozofice îl îndrumase prietenia cu Eminescu, care „lucra pe timpul acela la traducerea operei lui Kant asupra rațiunii pure, era plin de Spinoza, pe care-l citise de curînd, și citea pe Fichte”. Cu Eminescu — și cu Ioniță Bumbac „care scria și el versuri” — îi făcuse cunoștință medicinistul Ion Hosanu, singurul român pe care-l cunoscuse în primele două luni. Eminescu îi atrăsese atenția — atît la cursurile lui Ihering și Lorenz Stein, ca și la cafelele unde se întîlneau studenții români — prin înfățișarea lui puțin obișnuită. Eminescu se atașează de la început de el într-un mod surprinzător, petrecînd împreună „toate orele libere”. Nerăbdător a-l întîlni, Eminescu venea de timpuriu să-l ia de la cazarmă, plimbîndu-se prin fața ei pînă-și termina „exercițiile”. Aserțiunile lui Slavici în această privință nu par a fi exagerate, căci dintre toți care și-au scris mai tîrziu amintirile despre Eminescu, cele mai pline de amănunte doldora de viață sînt ale lui. Deși mai tînăr cu doi ani decît Slavici — dar mult superior lui prin cultură — Eminescu îi era prieten și îndrumător totodată. Observînd probabil că amicul său era mai curînd un pragmatic cu o puternică coloratură etică — decît o minte înclinată spre abstracțiuni — Eminescu îl sfătuiește să se îndrepte spre înțelepciunea orientală a lui Confucius și spre filozofia lui Schopenhauer, ca și spre dialogurile lui Platon. Filozoful grec — atît de poet în substanța lui — i-a vorbit lui Slavici mai tîrziu. În schimb, Confucius și Schopenhauer — prin ceea ce aveau ei comun ca linie etică — i-au rămas autori de căpătîi pentru toată viața, o dată cu tot ceea ce îl entuziasma din morala budistă și confucianistă. Tot în urma stăruințelor lui Eminescu a început să citească din literatura românilor de dincolo de Carpați și să-și șlefuiască literar „șirieneasca” lui, expresivă dar butucănoasă.

Se întîlneau și mai aproape pe tărîmul politicii. Cu sufletul lui arzînd în iubirea de patrie, Eminescu visa unirea tuturor românilor și voia să se înfăptuiască deocamdată împăcarea și contopirea celor două societăți românești din Viena. În întreprinderea aceasta, spiritul practic și tactul politic al lui Slavici îi erau de neprețuit. Ea îi și reușește curînd și în 1871 cele două societăți se contopesc în „România jună”. Departe de a fi un simplu ecou al mișcării *Das junge Deutschland*, numele noii societăți indică integrarea tinerilor români din imperiul austro-ungar în mișcarea de idei a Europei de atunci, care urmărea încordată realizarea unității naționale a Italiei și apropierea de același țel în Germania. Unitatea culturală era văzută prețutindeni ca un puternic factor pregătitor al celei politice, iar tineretul era — prin însuși felul său ardent și dezinteresat de a fi — unul dintre elementele decisive în această luptă. În țări care nu-și atinseseră încă idealul unității — în Polonia ca și în Serbia — se constituiseră societăți cu numiri asemănătoare, amintind celebra „Giovane Italia”, fondată în 1830 de Mazzini. Peripețiile creării „României june” din Viena durară mai bine de un an și în cadrul lor rolul lui Slavici, deși puțin vizibil la început, trebuie să fi fost însemnat. La serbarea anului nou 1871, Slavici citește o *Salutare Anului Nou*. În comitetul noii societăți, Slavici este ales președinte, avînd cele mai multe voturi pentru el. La întîia manifestare politică a societății, Slavici este unul dintre oratori.

Paralel, se desfășoară pregătirile pentru serbarea de la Putna, ca un simbol larg al unității culturale a tuturor românilor. Împlinirea a patru secole de la întemeierea mînăstirii Putna, în 1870, era un bun prilej. Epopeea lui Mihai Viteazul



avînd sensuri politice prea dure pentru situația de atunci a românilor în cadrul imperiului austro-ungar, evocarea imaginii grandioase a lui Ștefan cel Mare era mai potrivită, prezentînd mai puține riscuri, Eminescu militează pentru lărgirea semnificației serbării, ca și pentru urmările ei concrete, prin desfășurarea tot acolo a unui congres al studenților români din toate provinciile. În comitetul ales în Viena pentru pregătirea serbării, Slavici nu figurează. În schimb, e raportor în juriul creat ca să aplaneze conflictul iscat prin amînarea serbării, din cauza pierderii fondurilor adunate. Acțiunea lui plină de înțelepciune dar și de entuziasm se dovedește fructuoasă. În noul comitet ales pentru organizarea serbării, el este secretar, adică factorul motor. Același tact politic îl dovedește Slavici și în momentul decisiv cînd el e chemat la poliția din Viena, ca să dea lămuriri autorităților alarmate. În explicațiile sale, Slavici nu a trebuit să mintă. Convingerea lui că soarta românilor din Transilvania și Ungaria nu putea fi îmbunătățită decît printr-o politică de fidelitate față de dinastia austriacă îi venea în ajutor în pledoaria sa. De aceea a și fost convingătoare. Rolul lui Slavici crește în consecință. În comitetul de acțiune format la fața locului, în Bucovina, Slavici e ales președinte. Cu același tact, potolește și acolo aprehensiunile autorităților, luîndu-și răspunderea manifestației. Nu e cazul să insistăm aici asupra desfășurării ei. E destul să subliniem că Slavici a însemnat tot atît de mult în organizarea ei ca și Eminescu în conturarea programului cultural-politic românesc, rezultat din dezbaterile congresului studențesc de acolo. Se hotărîse, anume, întemeierea la Sibiu a unui „ziar național”, a unei „foi literare ilustrate” și a unei „biblioteci populare”. Direcția ziarului urma să o aibă Slavici, principalul teoretician al realizării prin cultură a unității naționale.

Prietenia cu Eminescu, cimentată astfel, e hotărîtoare pentru afirmarea ca scriitor a lui Slavici. Preocupări literare am văzut că avusese și mai înainte, dar ele erau prea sfioase și orientarea spre revistele din Transilvania nu le putea fi deloc prielnică. Intrarea lui Slavici în rîndul tinerilor apreciați de gruparea „Junimii”, din Iași, și îndeosebi de Iacob Negruzzi, redactorul „Convorbirilor literare”, a fost decisivă. Iar aceasta nu e de conceput fără de caldul devotament prietenesc al lui Eminescu. După terminarea stagiului militar și a anului universitar 1869—1870, posibilitatea continuării studiilor la Viena devenise precară, în lipsa unei baze materiale sigure. Deprimat, Slavici se întoarce la Șiria, — îmbrăcat de prietenii „cum s-a nimerit”. Se gîndea să nu mai revină la Viena, deoarece dreptul care se învăța acolo nu coincidea în multe privințe cu legislația maghiară, în vigoare și în Transilvania. Dar prietenii lui gîndeau altfel. Ion Hosanu îi făcu rost ca meditator de germană pentru doi tineri maghiari din institutul particular al cehului Bilca, unde intenționase să-l introducă, ca pedagog. Orașul — „unde sunt teatre, muzee, galerii și săli de concert, profesori adimenitori și prieteni cu care nu te mai saturi a sta de vorbă” — îl atrase din nou. Revine grabnic la Viena. Între timp, Eminescu prinsese prilejul de a-i vorbi, așa cum știa el să o facă, despre Slavici, lui Iacob Negruzzi, la trecerea acestuia prin Viena, în vara anului 1870. La reîntoarcerea spre țară, îl cunoaște personal pe Slavici, revenit și el între timp la Viena. Probabil că Eminescu îi vorbește îndeosebi despre Slavici ca scriitor cu un excelent cap politic, deoarece Iacob Negruzzi se înțelege cu el ca să-i trimită pentru *Convorbiri* un studiu despre raporturile românilor cu maghiarii. Slavici însuși credea, după cum știm, mai mult în vocația lui de observator al vieții sociale și politice. În timp ce lucra la studiul promis, la începutul anului 1871, Slavici trimite foii societății de lectură a teologilor din Arad, *Speranța*, un studiu *Despre creștere și mai cu seamă*

despre creșterea junelor române. Dar una dintre preocupările comune, care l-a apropiat de el pe Eminescu — ca și de Creangă mai târziu — a fost bogata zestre folclorică cu care Slavici venise din Țiria. Amintirile și povestirile lui, în graiul reavăn al locurilor natale, îl vor fi încântat pe Eminescu, care îl îndeamnă să aștearnă din ele pe hîrtie, așa cum le rostise. În căutările de a șlefui limbajul prietenului său, Eminescu reprezenta punctul de vedere al „Junimii” — care era al tuturor scriitorilor de seamă de dincolo de Carpați — că obsesiile etimologice ale latiniștilor constituiau un real pericol pentru dezvoltarea literaturii române în Transilvania. Nu e de mirare deci că prima operă literară scrisă de Slavici din îndemnul lui Eminescu e comedia *Fata de birău*. — totodată evocare a moravurilor dintr-un sat ardelean și blajină răfuială cu unul dintre personajele tipice ale lumii de acolo : teologul Tănase a Popii, emulul lui Galuscus, din *Rusaliile* lui Alecsandri și al lui Numa Consule din *Ortonerozia* lui B. P. Hasdeu, care s-a publicat în *Columna lui Traian*, în același an în care a apărut și comedia lui Slavici în *Convorbiri*. Tănase a Popii e și el un candidat fără noroc la mîna fetei unui om simplu dar cu oarecare avere, planurile lui fiind dejucate de judecata sănătoasă a părintelui ei. Legătura subterană între articolul trimis revistei *Speranța* și *Fata de birău* e semnificativă. Cu toată apropierea imaginației aprinse a lui Eminescu, vocația de pedagog se afirmă de la început în scrisul literar al lui Slavici. Nu fără motiv, paragraful intitulat *Scrietor*, din confesiunea *Lumea prin care am trecut*, începe cu următoarele cuvinte : „Eu m-am simțit viața mea întreagă mai presus de toate dascăl. A le da altora învățături a fost pentru mine totdeauna o mulțumire...” Ceea ce însă îl va fi atras mai mult pe Eminescu va fi fost traista cu povești a lui Slavici. Ea era plină. În scrisoarea-prefață la *Zîna Zorilor* — pentru apariția ei în *Convorbiri* — Slavici spunea : „cît am fost în casa părinților mei am ascultat, cît am fost departe de ea am spus la povești : povestea a fost fondul plăcerilor mele din copilărie”. Slavici afirmă că imboldul scrierii ei îi venise de la Eminescu. Citind *Făt-Frumos din lacrimă*, apărut în noiembrie 1870 în *Convorbiri*, Slavici găsisse „frumoasă” povestea, dar socotea că Eminescu „n-o scrisese bine”. Aparenta contradicție între cele două afirmații se lămurește prin scrisoarea-prefață. Ca autor de povești, Slavici se așeza oarecum în postura culegătorului de folclor gen Alecsandri sau Ath. Marienescu, — adică un „prelucrător” căruia i se acordă doar dreptul să „combine din toate variantele un întreg nou”. Eminescu, strămutînd basmul din tiparele lui tradiționale — în care finalitatea etică organiza întreaga structură artistică — în lumea plină de fantezie a epicii romantismului, realizase o operă profund personală. Depășise prin urmare, după opinia lui Slavici, limitele libertății permise față de creația populară. Eminescu, fără să se supere, l-ar fi îndemnat să scrie și el o poveste, în felul cum știa să povestească „Tata bătrîn”. *Zîna Zorilor* e citită la „Junimea”, în două ședințe la rînd. În seara de 23 februarie 1872, prima parte a lecturii se desfășoară într-o competiție copleșitoare. Alecsandri citise el însuși *Dumbrava Roșie*, apoi legenda în versuri *Răzbnarea lui Statu-palmă*. Povestea lui Slavici este „ascultată cu cea mai mare plăcere” și se hotărăște publicarea ei. Lectura sfîrșitului poveștii, alături de un basm al lui Miron Pompiliu, întărește succesul. *Zîna Zorilor* e caracterizată ca „încîntătoare”, apărînd în *Convorbiri* în iunie 1872, după ce în anul precedent i se publicase acolo *Fata de birău*. Deși într-altă ședință din martie *O comedie la țară* e declarată de „greșită și se respinge”, după lectura actului I, Slavici nu mai poate fi oprit din lucru. Se aflase pe sine ca scriitor și începea să fie recunoscut ca atare, la „Junimea”, care îi acordase de altfel și o subvenție, ca să-și

Ioan Slavici la maturitate.



poată continua șederea la Viena. În același an 1872 îi apar în *Convorbiri*, pe rând, poveștile *Ileana cea șireată*, *Peștele pe brazdă* — mai mult o snoavă — și *Florița din codru*. Activitatea pur literară câștigă astfel pasul asupra publicisticii social-politice, din care nu avem de înregistrat decât publicarea *Studiilor asupra maghiarilor*. În același timp, continuă să scrie asiduu piese de teatru. Îi comunică lui Iacob Negruzzi că a scris „trei comedii” și a început „câteva tragedii”. Continuând să afirme că „predilecțiunea permanentă” îl „trage în lumea gândirii speculative”, consideră „dispoziția” pentru comedii ca „ocasională”, în starea sufletească în care se afla la Viena... Aceasta nu era deloc luminoasă. Avea „o mulțime de datorii” care creșteau mereu. Studiarea dreptului austriac nu i se părea de folos. La ultimul examen a fost respins. Astfel că, în iulie 1872, îl aflăm din nou în Șiria, continuând de aici corespondența cu Iacob Negruzzi. Din lumea basmelor reintră în cea a realității. De-abia în 1874 îi va mai apare, în *Convorbiri*, povestea *Doi feți cu stea în frunte*. Acasă, aflase „o mumă bolnavă și un taică bătrîn”. Se angajează practicant în cancelaria din Arad a avocatului M. B. Stănescu, deputat în dieta Unga-

riei și om cu pretenții de scriitor, mai mult din dorința de câștiguri suplimentare. Nu numai cunoștințele juridice dar și buna stăpânire a limbii maghiare îl făceau pe Slavici foarte util aici. Presiunile guvernului maghiar tinzând la înlocuirea limbii române — a populației celei mai numeroase — în administrația locală, dădeau mult de furcă, mai ales țăranilor, care nu știau limba maghiară. Astfel că în cancelaria lui Stănescu era mult de lucru, dar plictisitor pentru un literat : copieri și traduceri de acte. Seara întreprinde pe cont propriu lucrări similare, ca să mai câștige ceva. Noroc că vizitele țăranilor veniți la cancelarie cu plîngeri și mai ales drumurile prin sate, pentru asistarea lor juridică, îl pun din nou în contact cu viața poporului. Una dintre acestea, în comuna Păuliș, e gata chiar să-l aducă în primejdia de a fi arestat. Asistînd la o anchetă făcută aici de administrație, satul întreg cere alungarea notarului și „solgobirăul” fuge împreună cu acesta, cerînd ajutorul forței publice pentru punerea la punct a „rebelilor”, între care îl includeau și pe Slavici. Temperamentul lui aprig de luptător ieșise din nou la iveală. Procesul nu a avut din fericire urmări grave, în afară de aceea că Slavici renunță la avocatură. Converstește peripeziile în umor amar, scriind povestea *Revoluția din Pîrlești*, publicată în 1873 în foaia umoristică *Gura satului*. Foaia era tot a lui M. B. Stănescu, și Slavici se angajase aici „colaborator intern”, neizbutind în încercarea de a fi numit într-un post de viconotar. Semnează cu numele lui de acasă, din sat : Ioani Lenei Savului lui Mihai Bogii. Lumea nuvelor lui „din popor” începe să se contureze acum. Totuși, încurajat de buna primire aflată de *Zina Zorilor*, continuă să scrie povești. Chiar după sosirea de la Viena în Șiria, îi scrie lui Negruzzi că adună „variantele” mai multor povești. Slavici numește — ca și poporul de acolo — „povești” orice fel de povestiri, inclusiv snoavele. Totuși face deosebirea dintre „lumea ideală” a basmului și cea „limpede” a snoavei. Adună material despre Păcală și Tîndală și „Pepelea al nostru”, observînd că „e greu a afla un povestitor bun”. Speră mult în ajutorul unui fost „conșcolar” care, fiind țăran, „va culege nefalșificat”. Se bucură descoperind „un gen cu totul nou în poezia poporală : cîntice satirice cu obiect politic”. Mai tîrziu — în *Foaia poporului*, dublura pentru sate a *Tribunei* întemeiate de Slavici — se va da o mare atenție în publicare acestei specii de poezie țărănească, mai mult cvasifolclorică decît folclorică, apropiată de satirele semnate de poeții citadini ai epocii, în Transilvania. E bine să amintim și că — în culegerea acestor poezii — Slavici face deosebirea între cele care „au valoare estetică” și acelea interesante doar documentar, pentru „studiul poporului de aici”. Subliniind importanța criteriului estetic în aprecierea literaturii, Slavici se arată bine îndoctrinat în vederile „Junimii” și discipol credincios al *Direcției noi* proclamate de Titu Maiorescu. El traduce aceste convingeri nu numai în profesioni de credință, în corespondența cu Negruzzi, ci și în faptă. După modelul „Junimii”, organizează în Arad, în 1872, o serie de „prelegeri publice”, al căror greu îl duce cu deosebire tot el. Pe lîngă acelea cu caracter practic-economic, sau moralizator, este semnificativă cea intitulată *Asupra mișcării literare a românilor de azi*, în care vorbește mai mult despre scriitorii apreciați de Titu Maiorescu.

Între timp însă situația lui se înrăutățește. Cu nepriceputul Stănescu are neînțelegeri în redacția foii *Gura satului*. Reînvierea unei dragoste din adolescență — pentru Luiza, o croitoreasă — îi complică existența materială. Pentru această femeie — pe care o consideră „soarele sub a cărei răzare s-a dezvoltat sufletul meu”, considerînd

probabil experiența erotică un dat necesar în activitatea lui de scriitor — trebuie să lucreze „și noaptea”. Viața excesiv sedentară — pentru el, copilul hoinar și zvînturat de odinioară — e un regim de atrofiere fizică. Îi produce „durere de piept” și lenevire a stomacului. Anunță adesea că a fost bolnav. Lucrările juridice pe care ar dori să le scrie nu se pot împlini, din lipsa cărților de specialitate. Închegarea unei asociații culturale, dezvoltată din prelegerile publice, merge greu. Comentând pregătirea intelectuală a modeleștilor oameni aleși în comitetul asociației, scrisul lui Slavici începe să aibă accente de sarcasm : „Noi sîntem aceia, cari am avea misiunea să pregătim viitorul nației !” Scrie „o mulțime” de epigrame, pe care le califică drept „prostii înțelepte”, ca tot ce publica în *Gura satului*. Sînt alcătuite în factura epigramei antice, adoptată de epigramiștii germani, începînd cu Lessing : „Vezi ! să te miri, că deodată antagoniștii tăcură : / Dacă și cîinii numai noaptea latră pe stele” (*Către T. L. Maiorescu*). Se adaugă și încordarea morală. În Arad, e suspectat de autorități ca „agitator daco-roman”, deci „om primejdios”. Citat la cabinetul de justiție, se teme să nu fie arestat. Strămutarea lui Eminescu, de la Viena la Iași, îi dă ideea plecării în România. Îl mai rețin încă bătrînețele părinților săi. Aspra școală a vieții își dă totuși roadele. Pornind de la „glumele poporului de aici”, scrie „piese teatrale solo”, probabil monologuri — ca *Ciors întors*, *Dascălul Pantilie*, *Fitingău*, *Cotrihaița*, *Taie-fuga* — și începe un roman, *Osînda răului*. Tuturora li s-au pierdut urmele. Chemat la manevrele de toamnă la Oradea, Slavici — sătul de munca pentru Stănescu, „care n-are bani, n-are cunoștinți literare, n-are gust”, părăsise între timp redacția *Gurii satului* — pregătește numirea ca arhivar al Consistoriului ortodox de acolo. Documentele din arhivă și drumurile prin satele din jur îi oferă noi priveliști din viață. Între altele, întîlnește un caz asemănător cu al popii Tanda și începe să lucreze la nuvela în care l-a nemurit. Nu vrea totuși să ancoreze durabil în viața clericală, refuzînd propunerea episcopului Miron Romanul de a reveni la Arad, ca redactor al foii bisericești *Lumina*. Legăturile cu viața de aici se rupseseră cu totul. Părinții îi muriseră, la un scurt interval — tatăl fiind prăpădit de holeră — și Luiza îl abandonase. Apelează din nou, patetic, la Iacob Negruzzi. Acesta îi pune la contribuție pe membrii „Junimii”, pentru Slavici, „autor care începuse a scrie povești populare mai frumoase și mai bine decît se scrisese vreodată înaintea lui în limba română”. Precum se vede, Slavici era considerat atunci la „Junimea” — ca și Creangă mai tîrziu — doar ca un modest „scriitor popular”, bun să transpună basme. Esențial este că Slavici a primit ajutorul necesar și a plecat din nou la Viena, la sfîrșitul anului 1873. De continuarea studiilor universitare nu putea fi vorba deocamdată, deoarece Slavici plecase serios bolnav, — o infecție la brațul stîng. Revenirea îi produce totuși o stare euforică : „am vizitat cafenelele, bereriile și cabinetul de lectură a tinerilor români de aici”. Deși nu mai regăsește „acea însuflețire oarbă” a spiritului național de mai înainte, conversațiile cu intelectualii români de acolo îl reconfortează : „iarăși devin, precum am fost, un om care-și bate joc de iarnă, cînd îi intră apă în ciubote”. Vitalitatea lui temperamentală, atașamentul profund de viață, îl fac să treacă cu bine prin chinurile — uneori atroce, provocate de inflamarea brațului — care l-au făcut să stea aproape un an prin spitale. Țintuit luni întregi în pat, — „suvanirea zilelor mele senine se reivește în sufletul meu zugrăvită cu cele mai vii colori”. Se gîndește la Eminescu și îi înțelege pesimismul. Prietenia caldă a lui Negruzzi, încrederea manifestată în el de „Junimea”, îl fac să învingă dorința de a muri : „Fatalitatea a pus capăt vieții mele individuale ; de aici înainte trebe să trăiesc numai ca parte a

societății". E un crez de la care nu se va mai abate în toată viața. Începe aproape să se detașeze de sine, esteticeste, contemplându-și suferințele fizice din spital sub amenințarea de a i se amputa brațul ca o disperată încercare de salvare : „nenorocirea mea începe de a fi un fel de frumuseță tristă". Conștiința de sine i se fortifică. Termină în spital *Popa Tanda* și lucrează „cu tot sufletul" la un roman : „ceva din *Dionis* al lui Eminescu și ceva din statul ideal al lui Plato". În scrisorile către I. Negruzzi nu se ferește de a-i discuta critic scrierile. Cu aceeași independență de spirit — întemeiată pe convingerile sale etice, estetice și politice care nu se vor mai schimba de acum înainte — judecă în această corespondență scrieri și atitudini ale lui Maiorescu, Eminescu, Alecsandri.

Însănătoșit relativ — întrucât se putea mișca cu brațul în eșarfă — se îndoieste iarăși de utilitatea continuării studiilor juridice la Universitatea din Viena. Maiorescu, ministru al Instrucțiunii Publice — socotindu-l „între bărbații care reprezintă această direcție", a „Junimii" bineînțeles — îl întreabă ce ar putea să facă pentru el. Se decide să plece la Iași, sosind acolo în toamna anului 1874. E găzduit de Samson Bodnărescu, la școala normală de la Trei Ierarhi, al cărei director era. Aici se reîntâlnește cu Eminescu și Miron Pompiliu, locuind împreună cu ei. Se împrietenește și cu Ion Creangă. Convorbirile îndelungi și lecturile împreună, cu Eminescu, Bodnărescu și Pompiliu, reîncep. Saloanele Veronicăi Micle și Matildei Cugler erau și ele deschise celor patru prieteni și literaturii lor. Slavici definitivează *Popa Tanda*. O citește la „Junimea" și auditoriul decide publicarea ei. Lumea saloanelor din Iași — cu toată mărturisirea de mai târziu a lui Slavici că i se punea „un nod în gît" cînd intra în „societate" — își are curînd ecoul în opera lui. Scrie comedia *Toane sau vorbe de clacă*, în care — în pofida titlului ei rustic — acțiunea se desfășoară în saloanele lui Costică Luncan, moșier moldovean, și într-un „otel" de oraș, cu „muscal" la scară. Piesa vrea să fie un fel de „proverb" mussetian — o demonstrație spumoasă a preceptului formulat în final : „Să nu se amestece nime în certele căsătoritorilor" — dar Slavici se mișcă greoi în limbaj și lipsit de invenție în fabulație. Pe de altă parte, caută să reia firul preocupărilor sale de istoric și observator politic, înscriindu-se cu o astfel de temă la ciclul de prelegeri pregătit de „Junimea". La Iași însă nu-și găsea un rost trainic, intrarea lui în redacția *Curierului de Iași* fiind puțin probabilă. Primind numirea la București, ca secretar al comisiei pentru publicarea documentelor Hurmuzachi — numire ordonată de Maiorescu, încă ministru — pleacă din Iași, mai mult spre regretul lui Iacob Negruzzi decît al său.

În primele zile ale lunii decembrie 1874, Slavici sosește în București, anunțînd unui prieten din Transilvania că intrase în „tagma literaților de profesiune". Pentru Slavici, în toată viața lui, cuvîntul „scrietor" a însemnat deopotrivă și funcționar în vreun birou advocațial și publicist și autor de opere literare, — scrisul fiind pentru el un mijloc de a sta în serviciul societății umane. Tot atît de generos pragmatică era pentru el și profesiunea de „dascăl", vizînd chiar la Iași să intre în învățămînt, ca inspector școlar. Aceasta era mai greu de realizat, deoarece Slavici — hotărît să se întoarcă în Transilvania, printre ai săi, îndată ce ar fi fost posibil — nu voia să renunțe la cetățenia austriacă. Deplin format la 26 de ani, cu temperamentul său puțin flexibil, Slavici s-ar fi putut adapta cu greu unei situații de viață deosebită, și comedia scrisă la Iași stă dovadă că se simțea străin în saloanele unde era totuși apreciat ca scriitor. Secretariatul comisiei documentelor Hurmuzachi corespundea și predilecției lui pentru istorie și dorinței

lui de a fi de folos în mod concret românilor din monarhia austro-ungară, căci scopul principal al publicării acestor documente nu era altul, acum când se apropia împlinirea unui secol de la moartea tragică a lui Grigore Ghica Vodă. Avînd ca sarcină „pregătirea execuțiunii tipografice” a volumelor, Slavici făcea de fapt mai mult : traducea documentele scrise în limbile pe care le cunoștea și alcătua indicele volumelor. Se devotează de la început acestei lucrări, pe care nu o va părăsi nici în împrejurările cele mai neprielnice, considerînd că era o datorie a lui, ca transilvănean, să contribuie la înfățișarea prin documente incontestabile a secularei politici de hrăpire și oprimare a monarhiei habsburgice. În calitatea lui oficială — însoțindu-l pe N. Burghele, directorul Bibliotecii centrale — Slavici întreprinde călătorii pe la monumentele istorice din Muntenia și Oltenia, în vara anului 1875. Dar conservatorii se retrag de la putere, în martie 1876, și noul guvern liberal îl dă în judecată pe Maiorescu pentru ajutoarele bănești acordate, ca ministru, lui Eminescu și Slavici. Iar pe Slavici îl destituie din postul său. Totodată e destituit și de la catedra de filozofie a liceului Matei Basarab, unde fusese numit suplinitor, în 16 oct. 1875, tot de Maiorescu. Comisia documentelor se solidarizează însă cu el și Slavici își continuă munca gratuit. Maiorescu îi acordase într-adevăr lui Slavici o subvenție pentru susținerea examenului de doctorat la Viena. Slavici trebuia să își dea mai întîi „riguroasele”. Fiind ocupat cu lucrările la documentele Hurmuzachi, nu putuse pleca la Viena decît în octombrie 1875. Avînd încurcături în urma pierderii „indexului” de studii și examene anterioare, depășise termenul de înscriere și se întorsese la București fără vreun alt rezultat decît acela de a contribui la o relativă împăcare a fricțiunilor dintre studenții români din Viena. Revenit la București, continuă munca la documente, astfel că în 1876 apare volumul VII, iar în 1878 primul tom al unei lucrări de istorie a lui Eudoxiu Hurmuzachi, precum și *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul* de N. Bălcescu, — toate sub îngrijirea lui Slavici.

În 1876, Maiorescu începe să organizeze cercul „Junimii” de la București. Slavici ia și el parte la ședințe, și Maiorescu îl consideră « cel mai capabil scriitor al întregii „Junimi” ». Înainte de plecarea la Viena, Slavici se căsătorește cu Catherine Magyarosy, și Maiorescu avea motive să fie nemulțumit. Se pare că Slavici, candid, căzuse din nou în o cursă a iubirii — de astă dată cea clasică, ducînd la obligația căsătoriei — pe care o justifică însă prin dorința de a ridica femeia căzută „la nivelul etic” al lui. Totuși împrejurările nu-l opresc nici din munca lui literară. Lucrul la documente îl îndreaptă spre drama istorică și la începutul anului 1876 termină piesa *Bogdan Vodă*, pe care însă I. Negruzzi refuză să o publice în *Convorbiri*, cu toate stăruințele lui Maiorescu. Confruntarea morală cu viața de societate din România îl face să continue linia comediei începută prin *Toane sau vorbe de clacă*, de astă dată cu un creion apăsător gros, spre bufonerie, în *Polipul unchiului*. Însă reîntîlnirea cu lumea transilvăneană — prilejuită de peripețiile doctoratului său, care-l purtaseră la Viena, la Budapesta și la Arad — consolidează sentimentul de apartenență la ea, care nu îl părăsise niciodată. În anii 1876 și 1877 continuă asiduă colaborarea la *Telegraful român* din Sibiu, începută în 1875. Povestea *Stan Bolovan* și nuvela *Scorman*, apărute în *Convorbiri*, în 1875, nuvelele *La crucea din sat* și *Crucile roșii*, publicate în 1876, sînt evocări ale acestei lumi. În același timp — și desigur sub influența aceluiași climat — abandonînd linia comediei cu subiecte din „lumea bună” a României de atunci, se îndreaptă în proza lui epică și spre lumea celor mărunți și umiliți, a meseriașilor din București. Eroul schiței *Ac și ață* e un frizer îndrăgostit de fata unui curelar ; cel din nuvela *O viață pierdută* e căruțaș din preajma Oborului ;

Elena din *Norocul* e croitoreasă. Când va pregăti, în 1881, volumul *Novele din popor*, va putea să introducă aici și *O viață pierdută*, fără nici un sentiment de contradicție a titlului. Intrarea sa în redacția ziarului *Timpul* — la începutul anului 1877, când Maiorescu îi preia direcția — e determinată și de dorința lui de a lucra, și pe această cale, pentru îmbunătățirea situației politice a românilor transilvăneni. Aceștia nu prea stăteau la inima frunțașilor partidului conservator, care supraveghiaseră pînă atunci conducerea ziarului. Slavici publicase aici, mai înainte de intrarea lui în redacție, în afară de nuvelele amintite, articole politice, căutînd să determine — așa cum va preciza ceva mai tîrziu — „oamenii grei prin bogățiile și relațiunile lor cu străinătatea”, din conducerea partidului conservator, în folosul cauzei românilor din Austro-Ungaria. De aceea Slavici ia asupra sa — pe lîngă îngrijirea părții literare — și pe aceea a politicii externe, căutînd să organizeze mai bine corespondențele de la românii de peste Carpați. Ca să evite reproșurile frunțașilor conservatori — atașați politicii de apropiere de Austro-Ungaria — tratează chestiunile mai gingașe în articole publicate în *Telegraful român*, pe care le reproduce apoi în *Timpul*. Totodată colaborează, cu literatură și articole, la revista transilvăneană *Albina Carpaților*.

Sarcina era grea și de aceea se gîndește să-l aducă și pe Eminescu în redacție, știindu-l aproape de el mereu, în lupta pentru aceleași idei. Părăsind redacția *Curierului de Iasi*, Eminescu începe să lucreze la *Timpul* din noiembrie 1877. Eminescu îl aduce și pe Caragiale la *Timpul*, foarte curînd după venirea lui. Se închea astfel cea mai strălucită redacție pe care a putut-o avea un ziar românesc, în secolul XIX. Ca și Slavici, Eminescu lucra aici cu pasiunea și înflăcărarea lui temperamentală, dar și cu convingerea că ceea ce întreprindeau ei la ziar era de folos cauzei românismului. Sub imboldul lui mai ales, *Timpul* capătă o orientare răspăcată în favoarea țărănimii, — lucru ce nu putea face plăcere moșierilor conservatori, dar era îndreptățit prin comportarea eroică a dorbanților în războiul pentru independență, care tocmai se desfășurase. Maiorescu n-a putut rezista la conducerea *Timpului* mai mult de trei luni, dar cei trei redactori au rămas, neplătiți uneori luni în șir, fiindcă ziarul se susținea din contribuțiile benevole ale conservatorilor cu dare de mîină și mai ales ale junimiștilor, căci ceilalți nu aveau motive politice să fie prea încîntați de ideile pentru care se jertfeau acești redactori. După cum se știe, e greu să se identifice tot ceea ce a scris aici fiecare dintre ei, semnăturile depline fiind rare în gazetele de atunci. Ne putem da totuși seama de ceea ce a realizat Slavici în „partea literară” a ziarului. În afară de nuvelele amintite, aici apare și *O viață pierdută*. Semnînd „Tănda”, dă aici la lumină și o serie de „icoane scrise cu degetul” — gravuri în cuvinte, conturînd peisaje din viața bucureșteană — *Grădina cu cai*, *Sfîntul George*, *Moșii*. Desigur că nu se putea limita la proza epică. În foiletonul ziarului își mai află locul și cronici literare — uneori deosebit de ample — și cronici dramatice ; iar la rubrica *Bibliografie*, notițe asupra revistelor românești. Viața în redacția *Timpului* — cu lectura împreună a articolelor fiecăruia, cu discuțiile nesfîrșite între cei trei, continuate adesea pînă noaptea tîrziu, acasă la Eminescu — crează un climat stimulant și pentru scriitorul Slavici. Sărăcia celor trei redactori — uitați adesea cu plata de către potențaii junimiști — devenea însă din ce în ce mai puțin suportabilă. Slavici și Eminescu n-au bani ca să-și facă fotografiile pentru albumul aniversar al „Junimii”. Noroc că — în urma unor articole din presă deplîngînd întîrzierea publicării documentelor Hurmuzachi — Slavici își văzuse, în anul 1878, munca iarăși retribuită, achitîndu-i-se și drepturile convenite anterior. În 1879 Caragiale părăsește redacția. Slavici procedează la fel, cu atît mai mult cu cît în 1880 obține o catedră de limba



română și geografie, la Școala normală a Societății pentru învățătura poporului român. Eminescu rămîne să ducă singur greul redacției.

Ca și cum s-ar simți din nou liber ca în adolescență, Slavici întreprinde o lungă călătorie, în primăvara anului 1880, prin Banat și Transilvania. Încă din 1879, lucra la o carte : *Die Rumänen in Ungarn, Siebenbürgen und der Bukowina*, care avea să apară în 1881, scurt timp după *Novelele din popor*. Sînt primele cărți masive ale lui Slavici, consolidîndu-i reputația de scriitor. Mai ales *Novelele din popor* se bucură de o foarte bună primire. Nu numai foile ardelenе — *Familia, Biserica și școala, Gazeta Transilvaniei* — dar și cele din România — *Timpu*, prin condeiu

lui Eminescu, și chiar ziarul liberalilor adversari, *Românul*, sub semnătura lui N. Xenopol — îl copleșesc pe Slavici cu elogii. Titu Maiorescu — în articolul *Literatura română și străinătatea* — subliniază recunoașterea valorii nuvelor sale incluse în volumele de proză românească traduse de Mite Kremnitz, reproducînd din comentariile presei germane, la apariția lor în 1881. Slavici este astfel cel dintîi dintre marii scriitori ai „Junimii”, care se afirmă în deplinătatea valorii lui, prin înmănușcherea operei sale de pînă atunci, într-un volum. Creangă — stimulat de lectura nuvelei *Budulea Taichii* la „Junimea” — își scria de abia acum *Amintirile*, trecînd și el în alt gen decît al poveștilor. *Novelele din popor* — aducînd la un loc tot ceea ce a scris mai bun Slavici în acest gen, cu excepția nuvelei *Pădureanca* — deschid o nouă cale în proza epică românească : aceea a înțelegerii lumii celor de jos dinlăuntru ei, din miezul vieții și sufletului lor. În sesiunea 1881—1882, Academia Română îl alege membru corespondent al ei. Se gîndește să se întoarcă în Transilvania, unde continuase colaborarea la *Telegraful român*. Dar între timp crescuseră și posibilitățile de activitate în învățămînt, în București, ceea ce desigur îl atrăgea. E numit într-o „comisie literară”, menită a face propuneri pentru reforma învățămîntului secundar, și predă ore de limba română și filozofie și la Azilul Elena Doamna. Directorul de studii de aici, Barbu Constantinescu, întemeiază și o revistă a școlii : *Educatorul*, la care Slavici va avea, cum era și de așteptat, o colaborare asiduă.

Totuși sănătatea lui Slavici din nou nu era din cele mai bune. Avea și necazuri sufletești, căuțînd să pună capăt nefericitei sale căsătorii cu Catalina, care uza de mijloacele melodramei ca să-l mai poată păstra. Maiorescu socotește oportun să intervină discret și-i dă posibilitatea de a călători în Italia, în vara 1882. Scrisorile către prieteni și îndeosebi către Maiorescu, din cursul călătoriei, nu adaugă nici dimensiuni nici valori noi operei lui literare, dar sînt semnificative pentru ceea ce putea și ceea ce nu putea înțelege Slavici din fenomenologia artei, pentru limitele riguroase ale sensibilității lui artistice. Slavici rămîne și aici țăranel transilvănean cumpănit — cu rare momente de exuberanță, pe care i le produce mai ales contactul cu natura, cu evocarea bucuriei înotului în largul mării, la Lido — care admiră forța lui Michelangelo, claritatea lui Rafael, dar e atent mai ales la comportarea oamenilor vii, din piețe și de pe stradă. În orice caz, meditațiile prilejuite de contactul cu muzeele și orașele Italiei își au ecoul în cursul de *Estetică* pe care — împreună cu acela despre *Literatura poporană* — l-a ținut la Azilul Elena Doamna, în calitate de profesor și membru în comitetul de direcție, publicîndu-le pe amîndouă în *Educatorul*, revista școlii, în anul 1883. Colaborarea lui Slavici la această foaie nu se rezumă la atît. Aici mai publică articole, versuri populare și poezii pentru copii. Redactorul foi era Barbu Constantinescu, un excelent profesor, cu o bună pregătire filologică Merită să fie subliniat faptul — care nu se poate să nu fie pus în legătură cu prezența

lui Slavici acolo — că *Educatorul* se ocupa și de românii de dincolo de hotarele de atunci ale României, și îndeosebi de cei din Transilvania, solicitînd colaborări de acolo. Dintre versurile publicate de elevele școlii, amintim pe acelea ale Hortensiei Keminger, ultima pasiune de mai tîrziu a lui Al. Odobescu. Revista e viaie și multi-dimensională — de la politică la artă, de la literatura populară la pedagogie, de la versurile pentru copii la cursurile cu ținută aproape universitară — și această vitalitate a ei se explică desigur și prin forța de viață a personalității lui Slavici. Dealtfel, în anul 1884 — după plecarea sa la Sibiu și după moartea lui Carol Davila, întemeietorul Azilului Elena Doamna, acesta decade, pierzîndu-și caracterul său de școală de elită. Numai numirea lui Al. Vlahuță, în locul lui Slavici, nu poate frîna mersul evenimentelor.

Slavici devenise astfel o forță recunoscută în România de atunci, nu numai pe planul literaturii. Maiorescu — căruia Slavici îi dedicase *Novelele din popor* — primise bucuros să fie nașul unora dintre copiii lui. În 1883, cînd Slavici se simte iarăși bolnav, Maiorescu îi înlesnește de îndată să plece la Viena, pentru tratament. Mite Kremnitz — încă din 1880, într-o scrisoare către N. Gane — îl consideră printre „oamenii eminenți ai României”. Totuși nu avea motive Slavici să fie încîntat de cele ce se petreceau în jurul lui și nici pe locurile lui natale, de care rămăsese mereu legat. În Transilvania, partidul național român — rezultat din contopirea celor două grupări dezidente, în 1881 — era sfîșiat de vechile disensiuni, mărginindu-se să protesteze prin petiții și memorii către împărat, tocmai cînd politica oprinatoare a guvernului maghiar apăsa mai mult pe românii de acolo. Societatea „Carpații” — înființată în București, în 1882, pentru sprijinirea luptei românilor din Transilvania, societate la a cărei întemeiere luaseră parte și Slavici și Eminescu — nu putea realiza prea mult. Partidul liberal începuse să se apropie de cel conservator, în politica de înclinare a României spre puterile centrale, și aceasta se făcea cu sacrificarea intereselor românilor de peste Carpați. Eminescu fusese și el înlăturat de la *Timpul*, în 1882, și — deși și el și Slavici își continuaseră colaborarea acolo, militînd pentru cauza românilor din Transilvania — n-au putut obține nici ei prea mult. În 28 iunie 1883, Eminescu are primul acces de alienare — chiar în casa lui Slavici, care îl luase sub îngrijirea lui — și e internat în sanatoriu. Cu această tragică întîmplare, se rupea una dintre cele mai puternice verigi care îl legau pe Slavici de România. Dimpotrivă, altele îl chemau dincolo de munți. În urma atitudinii răspicat critice față de obediința unor fruntași români — între care mitropolitul Miron Romanul era dintre cei mai obedienți — înaintea autorităților austro-maghiare, ziarul *Telegraful român* este aproape sugrumat, de însuși mitropolitul acesta, de care depindea. Slavici — rămas credincios colaborator al foii pînă atunci — primește aceasta ca o grea lovitură. În toamna aceluiași an 1883, Eleonora Tănăsescu — fosta lui elevă la Azil și viitoarea lui soție — pleacă la Sibiu, ca directoare a școlii române de fete de acolo. În același timp, redactorii *Telegrafului român* — formați de Andrei Șaguna și rămași credincioși vederilor lui politice — sînt izgoniți din redacția ziarului. Ei îl cheamă pe Slavici la Sibiu — rugîndu-l să-l aducă și pe Eminescu — deoarece se plănua acolo un ziar independent, în stare să se opună frunțașilor politici români care făceau jocul guvernului, ca și mitropolitul Miron Romanul, înscăunat de guvern. Slavici nu se hotărăște cu inima ușoară : „Trăisem timp de zece ani aproape la București, unde îmi asigurasem o pozițiune și intrasem în legătură cu frunțașii societății, care stăruiau să rămîn. Singurii care mă sfătuiam să fac cum mă trage inima erau M. Kogălniceanu, T. Rosetti și I. C. Brătianu”... În aprilie 1884, Slavici pleacă la Sibiu,

unde e primit cu multă prietenie. Eminescu, bolnav, nu putea veni. Aici află noul cotidian ca și constituit : *Tribuna*, pe care Slavici o va considera „cea mai scumpă dintre creațiunile mele”. Existența ei era asigurată printr-un „institut tipografic” propriu ; redacția era bine încheată, din oameni cunoscuți de mult și chiar prieteni. *Tribuna* — odată apărută sub direcția lui — „a reușit peste așteptările sale”. A fost cîștigat pentru ea pînă și Blajul, de unde se aștepta cea mai mare rezistență. Slavici pune în slujba ziarului toată puterea lui de muncă și inflexibilitatea convingerilor lui morale și politice. Venea în redacție la cinci dimineața și o părăsea după douăsprezece ore muncite, cu o scurtă pauză la masă. Ca director, se angajase și să scrie „trei articole de fond pe săptămîină și material pentru minimum trei coloane în celelalte zile”. În concepția lui și a prietenilor săi, *Tribuna* urma să fie ziarul la care visaseră congresiștii adunați din toate părțile pămîntului românesc la Putna, în 1871. Militînd pentru unitatea culturală, una dintre demonstrațiile necesare era limba în care trebuia să fie scris. Aici se întîlnea adversitatea etimologismului latinist, aliată cu localismul îngust. „Cea mai grea parte din sarcina” pe care și-o luase era corectarea corespondențelor primite din diferite părți ale imperiului locuite de români, — „limba plină de localisme”. Farul de orientare nu putea fi decît limba literară pe care o crease activitatea culturală a românilor de peste munți : Eliade, Bolintineanu, Alecsandri, Bălcescu, Hasdeu, Odobescu, Eminescu și Maiorescu, — pe care Slavici îi amintește adesea, cu evlavie, în coloanele *Tribunei*. Pe frontispiciul *Tribunei* scria : „Soarele pentru toți românii la București răsare”. Pentru a contrabalansa aprehensiunile politice ale autorităților, se continua linia *Telegrafului român* de pe timpul lui Șaguna, de accentuare a fidelității față de monarhia austriacă. Pentru Slavici, aceasta nu era o tactică numai de moment, ci se întemeia pe convingerea — care avea să-l ducă la atîtea greșeli mai tîrziu — că într-o monarhie austriacă în a cărei durabilitate credea, lupta românilor pentru o constituție federală a ei ar fi fost singura cale pentru a le făuri o viață națională mai bună. În același timp, printr-o intensă activitate culturală, românii transilvăneni trebuiau — după concepția lui și a „tribuniștilor” — să realizeze unitatea cu cei de dincolo de Carpați. În acest sens, voia să facă din *Tribuna* un „centru de lucrare literară, în care se întîlnesc talentele”, a cărei bază nu putea fi decît „poezia noastră populară”, după cum sublinia Slavici chiar de la începutul apariției ziarului, înscriindu-l astfel pe linia *Daciei literare* și a *Convorbirilor*. În acest scop, *Foița Tribunei* — adică foiletonul ei — cuprinde multă literatură populară. Se creează „Biblioteca populară a Tribunei”, în care Slavici publică, după ce apăruse în foiletonul ziarului, *Pădureanca*, — una dintre cele mai bune creații ale nuvelisticii sale, scrisă în 1884 și citită la Titu Maiorescu, înainte de a pleca din București. Aici i-a fost de bun ajutor mai tîrziu și tînărul George Coșbuc, remarcat de Slavici la Cluj — pentru versurile trimise de acolo *Tribunei*, încă din 1884 — și adus de el în redacția ziarului, în 1887. Politica de concentrare și stimulare a talentelor nu era deci la *Tribuna* o simplă vorbă goală, ca și afirmația că „nu poate să fie vorba de ardeleni, de moldoveni, de munteni, nici de bănățeni, ci numai de români în viața noastră culturală...” Într-adevăr, Slavici făcea să fie prezenți în *Tribuna* : Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, deși încă înainte de apariția ziarului fusese obligat să dea o declarație că nu va sprijini junimismul la Sibiu. Sub imboldul lui, *Tribuna* publică multă literatură populară și încurajează scriitorii ardeleni evocînd viața satelor.

Găsește timp ca să nu părăsească nici profesiunea care i s-a părut toată viața mai apropiată de firea și idealurile lui : predă limba română și la școala română de fete

din Sibiu. Dealtfel, în 1886 — după divorțul de Catalina — se căsătorește cu Eleonora Tănăsescu. De astă dată a fost o căsătorie nu numai rodnică, prin cei șase copii pe care i-a adus pe lume. Dintr-o familie oltenească, rudă cu aprinsul ziarist și pamphletar N. T. Orășanu, noua soție avea să-i fie lui Slavici un punct de reazim tare și sigur, în toată viața lui zbuciumată. Dar tot școala dă prilej uneia dintre cele mai violente disensiuni în sînul frunțașilor români din Transilvania. În 1886 se întemeiază aici o școală de fete cu nivel mai înalt, pentru care li se cereau părinților cheltuieli mari. Slavici stăruie pentru păstrarea tradiției democratice a învățămîntului românesc din Transilvania și intră în conflict cu aceia care-l voiau altfel și — ceea ce era mai dureros — cu *Gazeta Transilvaniei*. Dar în 1887 se adunaseră și alte furtuni, dintre care cea mai gravă era cea produsă de pregătirea Memorandului. În timp ce tribuniștii stăruiau pentru urgentarea și amplificarea lucrărilor, grupul lui Miron Romanul, făcînd jocul guvernului, tergiversa. În conflictul izbucnit în conducerea partidului național român, oamenii mitropolitului izbutesc să-și impună punctul de vedere și Slavici trebuie să părăsească secretariatul partidului național. E gata să revină la București, unde Eleonorei i se oferea direcția Azilului Elena Doamna. La conducerea *Tribunei*, de asemenea, trebuia să vină altcineva. Dar consecințele dramatice ale neînțelegerilor dintre frunțașii români — dîrzul luptător Vasile Lucaci fusese arestat în august 1887 — îl fac pe Slavici să se simtă obligat moralmente să rămîină totuși la datorie, cu atît mai mult cu cît pentru *Tribuna* începuse, din 1885, o serie grea de procese și condamnări la închisoare a redactorilor și a directorului. Rămîine, cu toate că i se sugerase să părăsească *Tribuna*, fiind prea legat de București. Dar și aici i se produsese dezamăgiri prin respingerea tragediei *Gaspar Grațiani*. Scrisă în 1886, cu multă încredere în valoarea ei, D. Olănescu — membru în comitetul Teatrului Național — o găsisse „nulă și ridicolă pînă în ultimul grad”, deși Maiorescu și V. A. Urechia o recomandaseră călduros. Urmarea celui de-al cincilea proces al *Tribunei* a fost condamnarea lui Slavici la un an închisoare, în 1888. Îl execută în temnița de la Vacz, o localitate pe malul Dunării, aproape de Budapesta. Era acolo și scriitorul maghiar Ferenz Herczeg, căruia îi cîștigă stima, făcîndu-l să afirme despre el că „din punct de vedere intelectual și moral, se ridică la înălțimea unui turn”. Regimul închisorii nu era prea sever. Aveau voie să primească ziare și reviste, să citească și să scrie, să primească vizite în orice zi, în grădina unde cultivau straturi de flori. Directorul Kovács — „om acum bătrîn, care a stat și el, cînd cu revoluțiunea de la 1848, timp de vreo opt ani în temniță” — îl tratează cu multă omenie, creindu-i cele mai bune condiții pentru lucrul în continuare la documentele Hurmuzachi și ajutîndu-l chiar la corectura în tipar a textelor maghiare, germane sau latine. Aflînd că la Vacz se stabilise soția lui Slavici — cu primul copil de doi ani și așteptîndu-l pe al doilea — le înlesnește să se vadă zilnic, în liniște. Dar liniște Slavici nu avea. În terenul calcaros al orașului trăiau scorpionii și șerpi, pătrunzînd în casa unde locuia soția, și Slavici avea noaptea coșmaruri, gîndindu-se la primejdiiile posibile. Totuși, lucra intens, continuîndu-și și colaborarea la *Tribuna*. Ieșind din închisoare, stă o lună de zile, pentru refacere, la Graefenberg, în sanatoriul unde funcționa vechiul prieten vienez, Ion Hosanu. Întors la Sibiu, la sfîrșitul lui august 1889, e primit sărbătorește. Încă pe cînd era la Vacz, aflase de moartea lui Eminescu. Își reia activitatea pe față la *Tribuna*, primul editorial apărîndu-i la 1 septembrie. Tot atît de combativ, neschimbat în atitudini, parcă nici nu stătuse un an în temniță. Totuși *Tribuna* avea o situație materială grea, fiind persecutată de autorități și subminată de adversarii săi dintre frunțașii partidului național român. Postul de

redactor al lui Coșbuc se desființează, pentru economii. Slavici îi cere lui Maiorescu să-l ajute pe Coșbuc, caracterizându-l ca „un tânăr cu minte bătrână”, un om de veritabil talent, care nu e nici „un cap năvalnic ca Eminescu”, nu e nici „o mediocritate ca Vlahuță”. Maiorescu însă — supărat de franca desolidarizare a lui Slavici de politica junimiștilor, spre deosebire de credința păstrată „direcției noi” în literatură — nu se ostenește. Avînd mai multă nădejde în sprijinul liberalilor, tribuniștii se gîndesc că le-ar fi de mai mult folos întoarcerea lui Slavici în România. În toamna anului 1889, Slavici călătorește la Sinaia, unde are întrevederi cu unii oameni politici. Ultimul său editorial în *Tribuna* apare în februarie 1890. La începutul lui martie, era la București. La plecarea lui din Sibiu, *Tribuna* scria că fondatorii ei „au cerut de la dl. Slavici o jertfă, el a adus această jertfă într-o măsură pe care nici nu se aștepta”.

Întors în țară, Slavici continuă munca la documentele Hurmuzachi — al cărei salariu îi fusese singurul sprijin material în timpul întemnițării — ca și la catedra de la Azilul Elena Doamna. Își completează veniturile predînd la diverse școli particulare. Preocupările lui școlare depășesc și de astă dată simpla activitate la catedră. Chiar în anul revenirii lui la București, îi apare broșura *Școlile noastre sătești*, semnificativă pentru continua lui aderență la realitățile rurale. În același timp își urmează lucrarea la *Tribuna* și pentru românii transilvăneni, în împrejurările grele ale luptei în jurul Memorandului. Participă activ la întemeierea Ligii culturale, creată la București pentru a întări unitatea poporului român. În 1893 — *Tribuna* fiind amenințată cu desființarea — Slavici pleacă grabnic la Sibiu, ajutînd la scoaterea ei din impas. La reapariția ei, în 1894, semnează editorialul intitulat *Revedere*, — o rememorare fermă a liniei neschimbate a gazetei și a rolului lui Slavici, ca îndrumător al ei. În 1892, Slavici publică aici *Un răspuns d-lui B. P. Hasdeu*, în care ia apărarea memoriei lui Eminescu, împotriva celor care căutau să micșoreze grandoearea viziunilor sale. Colaborînd, în 1893, la ziarul *Voinea națională* din București, pledează în favoarea moșilor din Scărișoara, angrenați într-un conflict sîngeros cu autoritățile. Ei îi trimit o inscripție de recunoștință, gravată pe o placă de platină ornată cu aur și însoțită de o scrisoare cu peste cinci sute de semnături. În 1893—1894, timp de cinci luni, Slavici e „răspunzător pentru redacție” la ziarul *Correspondența română*. Fără a-i întîlni semnătura, ne dăm seama din paginile gazetei că Slavici scria mult și aici, militînd pentru unitatea culturală a tuturor românilor. Printre colaboratori, îi aflăm pe tribuniștii Eugen Brote și A. C. Popovici. Discutarea critică a învățămîntului din România îi produce lui Slavici primul conflict cu autoritățile de aici, indispuîndu-l pe ministrul instrucțiunii, care-l lovește indirect, printr-o campanie în ziarul *Țara*. Sub pretextul intervenției lui Slavici la Sibiu, în ajunul procesului memorandiștilor, i se aruncă pentru întîia oară în față epitetul de „trădător” al cauzei românești. O dată cu începerea necazurilor politice ale lui Slavici în România — cauzate în primul rînd de temperamentul său dîrz, care-l determina să-și expună convingerile indiferent pe cine ar putea supăra ele — începe și seria scrierilor sale din istoria contemporană a românilor transilvăneni. Ele au dublul scop : de a lămuri celor mai puțin cunoscători complicațiile de culise ale situației lor politice și de a lumina și îndreptăți partea lui de merit sau de pretinsă vină, în aceste complicații.

Aceste împrejurări nu ajung încă să altereze prestigiul de scriitor al unui om pe care chiar ziarele maghiare adversare nu ezitau să-l numească „un om mare”. Prin înțelegere cu editura „Socec”, începe în 1892 publicarea în volume a nuvelor sale. Cele dintîi două volume reproduc — cu puține adausuri — cuprinsul *Nove-*

lelor din popor, de inspirație predominant transilvăneană și rurală, publicate cu deosebire în *Convorbiri literare*.

Anul 1893, care a urmat, era un an greu de evenimente și semnificații. În Transilvania, memorandiștii fuseseră dați în judecată; în România, se desfășurau răscoalele țărănești. La Iași își începuse existența, spre sfârșitul anului, *Evenimentul literar*, în care vor apărea întâile teoretizări ale poporanismului. Din inițiativa lui Caragiale, Slavici și cu Coșbuc, venit și el în București, se înțeleg cu editorul Sfețea, cumnatul poetului, și scot toți trei revista *Vatra*, la începutul anului 1894. Articolul-program, *Vorba de acasă*, e semnat întâi de Slavici și apoi de Caragiale și Coșbuc, deși în ordine alfabetică ar fi trebuit să fie el ultimul, — ceea ce indică ponderea lui în ceea ce privește paternitatea. Se afirmă aici pentru întâia oară posibilitatea profesionalizării scriitorilor români, având un public pe care să se sprijine și materializește. Dar creșterea interesului editorilor pentru ei implica primejdia de a-i aservi intereselor comerciale și fenomenelor de modă străine. Ca o contrapondere, se formula răspicat: „Trebuie să ne întoarcem, pe cât întoarcerea mai e cu putință, la vatra strămoșească, la obârșia noastră culturală”, adică a ține seamă „de gustul poporului, de felul lui de a vedea și de a simți, de firea lui care e pretutindeni aceeași”. În fond, era o reluare a programului literar al *Tribunei*. Concretizarea literară a acestui ideal o realizează Slavici însuși, începând să publice aici romanul *Mara*, care e considerat ca „magistral” de *Gazeta Bucovinei*, iar *Foaia poporului* din Sibiu — complementul literar al *Tribunei*, devenită o foaie aproape numai politică — îl salută în *Vatra* pe Slavici ca pe „cel mai bun scriitor de novele populare”. *Vatra* împlinește deci în România ceea ce începuse Slavici în *Tribuna*, pentru promovarea unei literaturi apropiate — fără edulcorări idilice și pitoresc de suprafață — de viața poporului, de la sate ca și de la orașe. Începând să scrie romanul *Mara*, Slavici încheia perioada inspirației din realitățile transilvănene în epica sa, perioadă care a generat toate capodoperele prin care el rămîne la loc de frunte în literatura noastră. Ceea ce publică el în *Vatra* sînt schițe și nuvele din viața nouă în care intrase, o dată cu stabilirea în București. Nu s-ar putea spune că nu cunoștea bine această lume, chiar de mai înainte, din cei zece ani petrecuți în România înainte de întemeierea *Tribunei*. Totuși culorile epicei sale de aici nu mai au strălucirea de odinioară, chiar cînd revine la lumea locurilor natale, evocînd întîmplări din amintire, — ca în *Sepi*, *Din țigănie*, *Baba Dana*, *Domnul Istrat Gorăuț*, *Purceluș cu coada sfredel*. În afară de *Sepi*, acestea nici nu sînt propriu-zis nuvele, ci schițe ușoare, portrete caracterologice creionate mai mult de dragul unor concluzii etice. Nici epica lui de inspirație bucureșteană nu se deosebește prea mult de ele în acest sens. Majoritatea ei se desfășoară în lumea măruntă a meseriașilor și negustorilor — cei mai mulți trăind în Obor, cartier pe care Slavici se pare că îl cunoștea foarte bine — sau a micilor funcționari și pensionari. Problema centrală a vieții lor este aceea a „chivernisirii” înțelepte, prin cumpătare, economie, cinste, o căsătorie bine chibzuită, — ceea ce nu putea duce la tensiunile dramatice inerente mării literaturi. Cînd întreprinde sondaje în „lumea bună” — în pătura dominantă, mai ales în lumea moșierilor — le face cu o inaderență totală, cu un rece spirit critic, care-l fac să rămînă la suprafața mișcărilor ei sufletești.

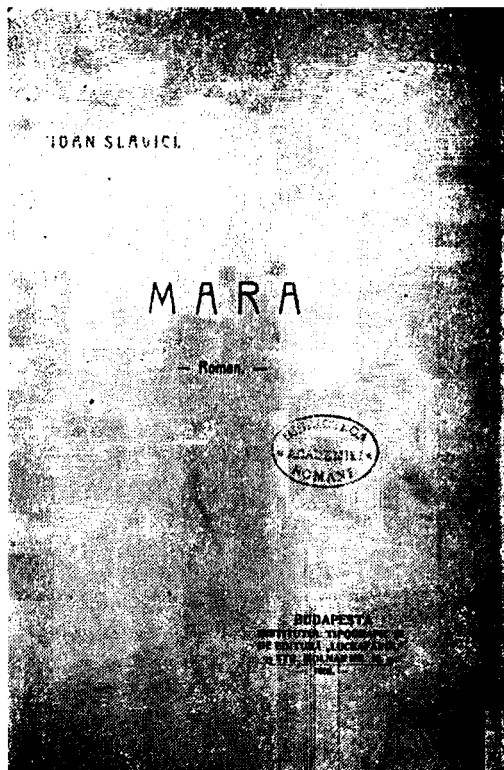
Primită bine de marele public de pretutindeni și de periodicele de peste munți, *Vatra* stîrnește reacții diferite în cercurile literare din România, tocmai prin orientarea ei cu implicații politice, vizibile mai ales în colaborarea lui Caragiale și Coșbuc. În primul rînd, ea aduce schimbarea atitudinii „Junimii” față de Slavici și îndepăr-

țarea lui de ea. Duiliu Zamfirescu, într-o scrisoare către I. Negruzzi, crede că „scriitorii populari ca Slavici și-au trăit traiul”. Revista intră în polemică violentă cu Viața lui Vlahuță, iar Adevărul îl deplînge pe Caragiale pentru ancorarea în paginile ei. Dimpotrivă, linia ideologică a *Vetrei* — în ceea ce privește atitudinea de compasiune față de țărănime — îl va apropia pe Slavici de *Sămănătorul*, de revistele satelite și de N. Iorga. În *Sămănătorul* va publica mai târziu un fragment din romanul istoric *Din bătrîni*, iar în *Luceafărul* alt fragment, cîteva povestiri și un capitol din *Mara*, partea a doua. Pînă atunci, în anii de apariție ai *Vetrei* (1894 — 1896), Slavici îi consacră toată energia literară — fiind de fapt directorul ei, mai ales după plecarea lui Caragiale din redacție — și publică aici, după obiceiul lui, nu numai literatură.

În acești ani, Slavici se stabilise la Măgurele, unde — la 15 iunie 1894 — Academia Română îl numise ca director și pe soția lui ca subdirectoare la Institutul Ioan Oteteleşanu. Acest institut — o școală de fete înființată în castelul de la Măgurele, unde Slavici și Eminescu se plimbaseră și visaseră în trecut adesea — era

o fundație testamentară a boierului căruia îi purta numele, stînd sub custodia Academiei. Cu aceasta Slavici nu prea stătea bine. În 1890 căzuse la alegerea de membri plini, iar în 1893 volumul său de nuvele din 1892 fusese respins de la premiere. Participarea lui Slavici la campania Memorandului în Transilvania nu era pe placul conservatorilor, care aveau poziții puternice în Academie, și nici chiar al unora dintre liberalii de acolo. Totuși Academia nu avea pe altcineva mai pregătit pentru delicata sarcină a conducerii unei asemenea școli, iar Slavici avea în sînge pasiunea pedagogică. Munca la Măgurele însemnează paisprezece ani din viața lui Slavici, — mai puțin rodnică pentru literatură, tot așa de bogați însă, ca și în trecut, în scrieri politice și cu teme de educație. În toți acești ani, Slavici va colabora neînterupt, cu asemenea articole, la *Tribuna* și la *Foiaia poporului* din Sibiu, apoi la *Tribuna poporului* din Arad.

Institutul de la Măgurele fiind destinat în primul rînd fetelor sărace — ca și Azilul Elena Doamna — trebuia să dea elevelor nu numai instrucțiunea obișnuită, ci și o educație practică, avînd la îndemîină încăperi spațioase și un teren în care se putea face gospodărie și grădinărit. Pentru a se lămuri asupra organizării celei mai potrivite, Slavici e sprijinit să întreprindă o călătorie de studii în Germania și Elveția, ale cărei ecouri răzbat în nuvela *Fiul cuiva*. Înhamat la muncă — cu perseverența lui obișnuită — Slavici realizează aici o operă de adevărat Popa Tanda, transformînd într-o gospodărie înfloritoare castelul și întinderile din preajma lui, care căzuseră în părașină pînă atunci. Secundat de soția lui, era totodată director, gospodar și profesor, predînd amîndoi aproape toate materiile. În institut Slavici



Pagină de titlu.

plantează pe rînd legume, pomi roditori, viță de vie, aduce stupi, organizează pescuitul în eleșteu, modernizează bucătăria, întemeiază ateliere de țesătorie și croitorie, muncind cot la cot cu elevele și învățîndu-le să se gospodărească singure. Dar Popa Tanda era Popa Tanda și Slavici nu era departe de el, cu deosebire că finalul nu putea fi, în împrejurările date, tot atît de luminos ca în nuvelă. Intră în curînd în conflict cu administrația Academiei, nemaîngăduind funcționarilor ei mai cu putere să se înfrupte din bunurile materiale produse de institut. Pe de altă parte, intră în încurcături de bani tocmai din entuziasm gospodăresc. După ce își cumpărase cu bani de împrumut un loc de casă în București, cu cei zece mii de lei primiți de soția lui — din partea sibienilor, pentru tot ce făcuse ea la școala de fete de acolo — construiește o vilă la Bușteni, pe un loc cu ape minerale, fiind vizitat acolo, vara, de Caragiale. Ca să poată găzdui gratuit, în vacanțe, elevele sărace ale institutului, Slavici mărește vila și intră astfel în datorii mari, la băncile din Transilvania, pe care nu le poate plăti pînă la urmă, cu toate că vînduse partea lui de moștenire în Șiria.

Toate acestea îl absorb de la literatură. O schiță publicată în *Albina* — unde colaborase și cu articole referitoare la educație — și nuvela *Vatra părăsită*, tipărită postum, apar ca niște oaze. Munca continuată la documentele Hurmuzachi îl duce la narațiunea istorică. În anii 1902 și 1905 publică cele două romane din ciclul *Din bătrîni*. Romanul *Corbei*, din foiletonul *Tribunei poporului*, nu e un roman „istoric” — așa cum îl arată subtitlul — ci o narațiune din viața contemporană. În anul 1902, în schimb, se îndreaptă către memoriile literare, care vor constitui a doua latură forte a operei sale epice. În acel an, Maiorescu donase Academiei manuscrisele lui Eminescu și — o dată cu cercetarea lor — încep discuții aprinse în jurul poetului, prilejuite mai ales de pesimismul epigonilor lui. Slavici se simte dator să intervină, înfățișîndu-l pe Eminescu așa cum îl știa el bine și apărîndu-l de acuzația de „pesimist”. În același timp, se înteteau și atacurile împotriva „scriitorilor populari”, în genul lui Slavici. Duiliu Zamfirescu — care-și manifestase și mai înainte aversiunea față de această literatură — își reia atacurile în articolul *Literatura românească și scriitorii transilvăneni*, în 1903, în *Revista idealistă*, dînd vina asupra transilvănenilor. Slavici îi răspunde prin articolul *Literatura „românească” și D-nul Duiliu Zamfirescu* — în aceeași revistă — accentuînd unitatea spirituală a întregii literaturi românești. În schimb, articolul despre *Pesimismul lui Eminescu* îi prilejuește lui Slavici o relativă împăcare cu „Junimea”, apărînd în *Convorbiri literare*. Cu Academia însă, treburile mergeau mai rău. Romanele *Din bătrîni* îi fuseseră de astă dată premiate de Academie — e drept, cu destule dificultăți — dar limba ascuțită a lui Slavici îi crease noi necazuri. Ca un alt Popa Tanda, nu se sfiise să dojenească — în chestiuni de cultură română — potențați de acolo, precum Kalinderu, executorul testamentar al lui Ioan Oteteleşanu, de față cu însuși D. A. Sturza, secretarul general al Academiei. Ei îi plătesc polița, numind un administrator și lăsîndu-i lui Slavici numai conducerea pedagogică a institutului. Se ajunsese la o mare tensiune, Slavici considerîndu-se lovit tocmai în ceea ce constituia mîndria lui acolo. Trebuia o scînteie ca să declanșeze explozia, — și aceasta o provocă tot Slavici, consimțînd ca lorga să publice în *Neamul românesc* o scrisoare în care critica violent stările de lucruri din România și îndeosebi decăderea moravurilor boierimii, subiect de altfel și al literaturii lui din acel timp. De la Academie i se cere demisia și — la începutul lui aprilie 1908 — Slavici se întoarce în București, tot așa de sărac cum venise în 1894 la Măgurele. Aici, într-un deceniu și aproape jumătate, încer-



case să-și transforme literatura în faptă concretă de viață. Finalul era cu totul altul decât cel visat. Iar din această lungă experiență, literatura lui a câștigat prea puțin. Nimic aproape din ea n-a trecut în substanța epicii sale de mai târziu. Cele trei broșuri consacrate *Educațiunii* — rațională, morală și fizică — apărute în anul imediat următor — sînt onorabile pentru pedagogul, dar nu însemnează mai nimic pentru scriitorul Slavici. În 1908 își adună *Poveștile*, în două volume, al doilea apărînd fără dată. Întors în București, Slavici revine totodată la ziaristică, pentru a-și câștiga existența. Cu toate că se bucurase, încă de mult, că scriitorii începeau să devină o realitate pentru editori, totuși un autor cît de renumit nu putea trăi numai din editarea operei lui. Preia direcția ziarului *Minerva*, care începe să apară de la sfîrșitul lui decembrie 1908. Întreprinderea era comercială, diriguată de un profesionist în materie, G. Filip, ca director administrativ. Dar Slavici se angajează și aici, ca de obicei, cu întreg felul său de a fi. Scrie, aproape în fiecare număr, articole în care discută deopotrivă situația românilor din Austro-Ungaria, ca și gravele stări politice și sociale din România, care duseseră la cutremurul din 1907. Evocă din nou amintirea lui Eminescu. Comentează cald premiera dramei *Apus de soare* a lui Delavrancea și apariția volumului lui Goga, *Ne chiamă pămîntul*. Se interesează de durerile și mișcările muncitorimii. Literatura pe care o publică aici și în *Minerva literară ilustrată* nu se deosebește de aceea semnată de el de la 1896 încoaice : aceeași lume a micilor meseriași și funcționari din România, în lunga nuvelă — aproape un mic roman — *Din două lumi*, în opoziție cu moșierimea și odraslele ei proliferate în aparatul de stat. Cîteva povestiri cu subiecte italiene, chiar dacă încearcă o altă linie de inspirație, nu aduc nici o trăsătură deosebitoare față de proza ternă a celorlalți colaboratori ai celor două *Minerve*. Nici revenirea la amintirile din Cumlăuș nu se dovedește mai fericită, povestirile rezumîndu-se la o anecdotică ușoară din traiul țiganilor de acolo. Pînă la urmă, ca de obicei, Slavici intră în conflict cu directorul administrativ, pe motive de etică profesională. În pragul anului 1912 părăsește direcția *Minervei* mai sărac decât oricînd, rămînînd simplu colaborator. În anii 1902—1904 încercase să creeze, pe locurile lui din Bușteni, un „stabiliment balnear”, cu apele minerale ale subsolului. Se înglodase pentru aceasta în mari datorii, care crescuseră — prin jocul polițelor și al dobînzilor — pînă cînd îl aduseră la ruină în 1912, obligîndu-l să-și vîndă biblioteca și tot ce avea de preț în casă, fără să-și poată salva „stabilimentul”. Dar nu se liniștește cu aceasta. În același an, începe să-și construiască o casă în București. Urcînd pe schele ca să controleze lucrarea, cade alegîndu-se cu mai multe fracturi, rămînînd „diabetic și asmatic” de pe urma îndelungii zăceri. În 1910 încercase, cu Eug. Brote, anul politicii lui D. A. Sturdza, notoriu germanofil, întemeierea unei agenții de presă, care dă și ea faliment. Zbuciumul acesta ne amintește de atîtea dintre personajele nuvelisticii lui din perioada următoare *Novelelor din popor*, oameni preocupați de statornicirea independenței lor sociale și a liniștii lor sufletești — al căror prototip e într-un fel Spiru Călin — căutînd să împace utopic cei doi termeni ai antinomiei între capitalism și rigoare etică, prin mijloacele acumulării : cumpătare și chibzuință în cheltuieli, răbdare în așteptarea creșterii averii prin economii și sporul lent al dobînzilor. Nici iluzia, ilustrată prin *popa Tanda* — a reîntoarcerii intelectualului la darurile pămîntului, cultivîndu-l prin mijloacele noi ale inteligenței și ale științei, dar fără capitalul necesar, experimentată în cei patrusprezece ani petrecuți la Măgurele—nu s-a dovedit mai puțin utopică.

Sederea lui acolo — aproape și totuși departe de București, prin faptul că îl obliga să aibă alte preocupări — l-a izolat atît de evoluția rapidă a literaturii româ-

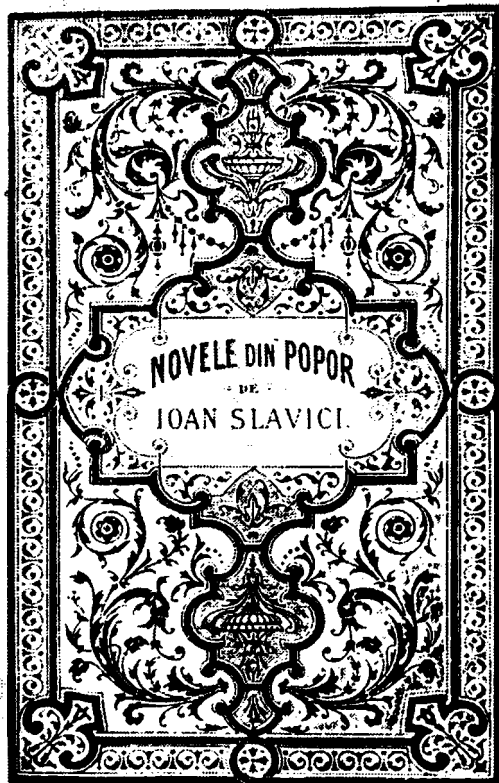
nești, în ultimul deceniu al secolului XIX și primul deceniu al secolului XX, cât și de starea generală a opiniei publice în problemele naționale. Din cele ce a publicat în acest răstimp, se pare că a rămas străin și de marile dezbateri provocate în literatura europeană de naturalism și apoi de impresionism și simbolism. Pe Macedonski îl amintește o singură dată, ca termen peiorativ. Despre *Viața nouă* și apariția zgomotoasă a lui Minulescu — ca să nu mai vorbim de *Linia dreaptă*, de tot ceea ce aducea nou scrisul lui Arghezi, Galaction, Cocea — nu găsim nici o urmă în articolele lui despre literatură și artă. În ceea ce privește artele plastice, rămîne la ceea ce văzuse în Italia, la pictura Renașterii și cel mult a Barocului. O călătorie de trei săptămîni în Elveția, în primăvara anului 1907, pentru un tratament medical — fiind ajutat și însoțit de fostul episcop catolic din Iași, Jaquet — nu are alt ecou în intelectul lui decît tot amintiri din întoarcerea prin Italia, istorisite în nuvela *Fiul cuiva*. În literatură — încercînd să se apropie de *Sămănătorul* și de N. Iorga, colaborînd și la *Luceafărul* — discută despre *Ce e național în artă* și *Poporanismul în artă*. Dar nu se referă la discuțiile despre specificul național din *Sămănătorul*, nici la cele despre poporanism din *Evenimentul literar și Viața românească*. Pentru el, poporanism însemnează tot „literatura populară” — așa cum era înțeleasă ea în anii participării lui la „Junimea” — adică o literatură cu subiecte „din popor”, ca demonstrație a purității morale a acestuia, în contrast cu „pătura suprapusă”, împotriva căreia prietenul său Eminescu descărcase atîtea fulgere. Această poziție îl putea duce cel mult la aplaudarea dramei istorice a lui Delavrancea și a poeziei sociale a lui Goga, așa cum a și făcut. Colaborarea în 1912 la *Flacăra* — revista lui C. Banu, deschisă moderat tuturor mișcărilor de idei ale acelor ani — i-ar fi putut anima și altfel gîndirea. Dar această colaborare a fost cu totul sporadică, rezumîndu-se la un articol despre Eminescu și două schițe mediocre. Mai semnificativă rămîne tot colaborarea la *Minerva*, pînă în pragul războiului mondial, și cu deosebire în anii 1913 și 1914, cînd din nou Slavici nu se rezumă numai la literatură. *Minerva* se voia ziar independent, dar era proprietatea boierului conservator Gr. Cantacuzino. Colaboratorii constituiau un grup eclectic, dar majoritatea lor erau veniți de la *Sămănătorul*, desigur și din îndemnul lui Slavici : Goga, Șt. O. Iosif, în cuplu cu D. Anghel, Sandu Aldea, Zaharia Bîrsan, iar mai tîrziu Al. I. Hodoș, S. Mehedinți. Cei de la *Sămănătorul*, în frunte cu N. Iorga, îl priveau cu simpatie, ca pe un predecesor al lor, scriind cu respect despre el ori de cîte ori aveau ocazia.

Dar din colaborarea la *Minerva* nu se putea trăi. Slavici începea să fie bătrîn. Trecuse de 60 de ani, avea șase copii, dintre care cei mai mari trebuiau pregătiți pentru intrarea în viață. Prin maiorul C. Crăiniceanu — care se căsătorise cu una dintre elevele lui — Slavici intră în redacția *Buletinului armatei și marinei*, pentru partea literară. Dar modul lui de a se angaja total în fiecare dintre acțiunile sale și de a nu renunța la nici una dintre convingerile lui, își spune cuvîntul și aici. Prin criticile aspre la adresa unor stări din armată, *Buletinul* indispuce Ministerul de Război, care în curînd interzice ofițerilor să se mai aboneze. Nici nu se sfîrșise anul 1913, în care începuse să apară. Slavici cade victima iluziei că îl va putea ține singur, ca „revistă independentă”. Dar nu poate rezista decît o lună și, în decembrie a aceluiași an, își încetează apariția. Mai gravă în consecințe este însă cealaltă sursă de venituri pe care Slavici — înecat în datorii făcute cu „stabilimentul balnear” din Bușteni și în imposibilitatea de a obține un serviciu la stat, în urma conflictului răsunător cu Academia — o încercase încă din 1910. Nevoind să renunțe la profesorat, se angajează ca „Oberlehrer” la școlile superioare ale Comunității

evangelice germane din București, predînd limba română și geografia. Cunoscut prin traduceri din nuvelele sale făcute de Mite Kremnitz, Slavici era apreciat de germanii din România, care voiau să-l cîștige pentru cauza puterilor centrale. Astfel, la izbucnirea conflagrației mondiale — cînd Comunitatea germană din București, în înțelegere cu legația austro-ungară, plănuește un ziar care să militeze pentru scoaterea României din neutralitate și alăturarea ei de puterile centrale, în război — omul la care se gîndesc ca să acopere cu numele lui această întreprindere este Slavici. El primește, și la 31 iulie preia direcția cotidianului *Ziua*. Ca de obicei, așa cum îi stătea în fire, izbutește să-și atragă furia oamenilor politici români care militau pentru intrarea în război alături de adversarii Germaniei și dezamăgirea celor care puseseră fondurile legației austro-ungare pentru apariția ziarului. Convins că aici continua linia *Tribunei*, deși nu mai avea încrederea de atunci în „drăguțul de împărat” și nici convingerea în durată nelimitată a monarhiei habsburgice, dar necrezînd nici în dragostea pentru România a puterilor antantei, militează la *Ziua* împotriva răz-

boiului, ca flagel al omenirii, și pentru rămînerea în neutralitate. Admiratorii lui români de odinioară — în frunte cu Iorga și Goga — îl acuză pe față de trădare a intereselor țării; iar patronii germani ai ziarului îl destituie, anunțînd eufemistic că e plecat „în concediu”. Se propune excluderea lui din Societatea Scriitorilor Români — la a cărei întemeiere, în 1909, contribuise și el, printr-o inițiativă a ziarului *Minerva* — dar părerile sînt împărțite, printre cei acuzați de filogermanism fiind și Arghezi, Galaction și V. Pîrvan.

Intrarea României în război îl gasește la Panciu — în casa unui ginere al său — lucrînd la terminarea gramaticii române, pe care o plănuse încă la *Timpul*, cu Eminescu și Caragiale. Afirmă că ar fi scris și un roman, *Musculița*, care s-a pierdut o dată cu manuscrisele confiscate mai tîrziu de autoritățile române. Revenind în grabă la București, e arestat o dată cu mai mulți germani, oameni politici sau de afaceri, și ziaristi români cu simpatii manifestate pentru puterile centrale. Începe al doilea capitol al „închisorilor” lui, — de astă dată mult mai dureros și pentru el ca om și pentru meseria lui ca scriitor. Reținut la prefectura poliției, închis la fortul Domnești, mutat apoi la hotelul „Luvru” din București, ca într-o temniță elegantă, i se dă drumul de aici, cu sfatul ca să nu se mai amestece în politică. Sfăt inutil, deoarece Slavici, la 68 de ani, rămăsese același obstinat al ideilor sale.



Coperta.

Trăia izolat, deoarece apariția lui pe străzile centraie provoca violente manifestații ostile, dar nu se răzgîndea. Înfrîngerile trupelor române, lipsite de armament modern, le obligă la retrageri succesive și, în noiembrie 1916, guvernul român se refugiază la Iași. Slavici rămîne sub ocupația germană. Plecarea la Iași ar fi însemnat pentru el supunerea la aceleași manifestații de oprobriu, și mai violente poate. În București, evenimentele încep să se desfășoare, pentru Slavici, ineluctabil, ca într-o tragedie antică. În sărăcie cumplită — deoarece Comunitatea germană nu-i plătise salariul de profesor — primește oferta soției lui Lulu Pop, proprietarul ziarului *Bukarester Tageblatt*, care fusese rechiziționat de comandatura germană și apărea în două ediții : germană și română. Pop fusese coleg de catedră cu el la școlile germane din București și se întâlniseră și în temnița de la Domnești. Slavici e angajat să corecteze, începînd din decembrie 1916, textul ediției românești, apărînd sub titlul *Gazeta Bucureștilor*. În martie 1917 — o dată cu formarea în București a unui pseudoguvern român în serviciul ocupanților — gazeta apare ca „foaie românească” independentă. Slavici acceptă colaborarea, crezînd că poate repeta jocul dublu de la *Ziua*, apărînd interesele populației românești. La fel credeau și alți colaboratori, ca T. Arghezi și Dem. Teodorescu. De germani începuse să-i fie lehamite, ajungînd pînă la conflict cu autoritățile de ocupație, în urma felului său de a vorbi fără menajamente de tot ceea ce nu-i plăcea din mersul lucrurilor. La redeschiderea școlilor germane, Slavici nu mai fusese chemat ca profesor. La *Gazeta Bucureștilor*, Slavici se obligă să dea trei articole săptămînal, plătite foarte modest, cu 50 lei fiecare. Dar Slavici nu era omul în stare să scrie pe placul stăpînirii, astfel că și acest venit i se reduce, unele articole fiindu-i suprimate de cenzură, iar altele îmbucătățite. Era și firesc, deoarece în ele Slavici rostea adesea cuvinte aspre la adresa politicii germane. Era astfel firesc ca, încă de la mijlocul lui martie 1917, să-și înceteze colaborarea la gazetă. O dată cu prăbușirea imperiului austro-ungar și înaintarea trupelor românești, guvernul refugiat la Iași se întoarce în Capitală. Începe procesul moral al „răspunderilor”. Dar în loc să fie judecat guvernul Marghiloman, sînt arestați ziariștii care rămăseseră în București. Cunoscînd atitudinea lui — care nu îl califică drept un instrument orb al autorităților de ocupație — autoritățile române îl asigură că nu va fi pus în cauză. Dar opinia publică nu îl ierta. Întîlnindu-l pe stradă, lorga îl apostrofează violent. Ziarele cer judecarea tuturor ziariștilor incriminați. Slavici este invitat și el la Curtea marțială și în ziua de 20 noiembrie 1919 e trimis la Văcărești. Aici, ca și Arghezi, va avea viziunea unui infern dantesc, consemnînd-o apoi în *Închisorile mele*, mai puțin violent decît autorul *Porții negre*, dar cu accente de profundă omenie suferitoare și cu amare ironii revărsate nu numai peste ceea ce vedea, dar și asupra lui însuși, asupra temperamentului său, a cărui dîrzenie tăioasă, în confruntările cu cei pe care îi disprețuia, îl punea de atîtea ori în situații fără ieșire. Aici întîlnește și pe socialiștii arestați în urma sîngeroasei zile de 13 decembrie, și regretă că nu i-a cunoscut de aproape mai devreme. La încheierea procesului ziariștilor, Slavici e același, cerînd nu numai achitarea ci și repararea nedreptății care consideră că i se făcuse. E condamnat la cinci ani temniță și readus la Văcărești. Ca și la Vacz, sădește flori și zarzavaturi în fața celulei sale. În presă începe o campanie pentru punerea în libertate a ziariștilor. Ziarul *Socialismul*, într-un articol intitulat *Ioan Slavici*, pledează pentru nevinovăția lui. În ziarul *Avîntul*, Gala Galaction scrie : „Ce a greșit Slavici e simplu de tot [...] a avut nenorocirea să nu poată, la bătrînețe, să zică altfel decît ce a zis la tinerețe și în floarea vîrstei”. Autoritățile judiciare pretind ca cei

În cauză să facă cereri de grațiere. Socialiștii refuză și Slavici se alătură lor, — singurul dintre ziariștii întemnițați. Solidarizarea cu socialiștii nu provine numai din similitudinea dîrzeniei morale, ci este și o formă de respect față de ei, după cum va mărturisii mai tîrziu el însuși, amintindu-și de clipele cînd mînca împreună cu ei la Văcărești : „Stat-am la masă cu cei mai de frunte dintre contemporanii mei, [...] dar niciodată nu m-am simțit atît de înălțat în gîndul meu ca stînd la masa aceasta, unde toți stăteau în picioare, căci ne aflam în temniță. . .” În 19 decembrie 1919 — la cîteva zile după declararea grevei generale în amintirea sîngeroasei represiuni din 13 decembrie 1918 — guvernul se vede silit să-i pună în libertate pe ziariști, între care și pe Slavici. Bătrîn și bolnav, la 71 de ani, se părea că e un om sfîrșit. Cuprins de amețeli, leșină și o nouă fractură îl condamnă la zăcere în pat, trei luni de zile. Cei de la *Viața românească* îi vin în ajutor, dîndu-i o mie de lei acout pentru o nuvelă care nu a apărut. Apropierea de socialiști și de cei care le iubeau ideile și lupta a fost factorul motor al unei reînvieri a energiei literare a bătrînului. Nu e de mirare deci că reintrarea în publicistică și-o face, în 1920 — cu un articol și o povestire, *Pascal săracul* — într-o foaie al cărei titlu spune totul : *Umanitatea*, scoasă de C. Costa-Foru, umanitarist convins, avînd vechi legături cu socialismul. În 1920 mai avea scrise, în primă versiune, *Întemnițările mele*, romanul *Cel din urmă Armaș* și un nou volum de povești. Tot cu povești își continuă, în 1921, colaborarea la revista lui Costa-Foru. Dar revista care l-a reanimat literar, pînă la o nouă tinerețe, a fost *Adevărul literar și artistic* care — apărînd cu un an înainte într-o nouă serie — întrunise cîteva dintre cele mai de seamă condeie ale vremii. Aici, pe lîngă continuarea cu aceeași lipsă de profunzime a schițelor și nuvelelor sale dinainte de război, adîncește mult două linii de preocupări, pe care le însemnase și în scrisul său anterior. Una este aceea începută în 1905, prin comunicarea sa la Academie : *Așezarea vorbelor în românește*. Acum este preocupat de păstrarea nealterată a limbii literare, creată de clasici aproape de graiul popular, împotriva a ceea ce el numea „*Păsăreasca*” de azi. Pentru apărarea limbii, semnează în 1924 o serie de articole sub titlul *Cum se scrie românește*. Dar partea memorabilă a scrisului său din acești ultimi ani rămîne bogata serie de amintiri despre Eminescu, Caragiale și Coșbuc, pe care o publică în *Viața românească* și mai ales în *Adevărul literar și artistic*. Dimpreună cu *Inchisorile mele* și *Lumea prin care am trecut* — scrisă se pare în această perioadă, apărînd doar după moartea lui — și cu unele amintiri despre marii săi prieteni, date la lumină mai înainte, constituie a doua latură forte a operei lui : memorialistica. Editura de mare prestigiu „Cultura națională” îi dă cinstirea cuvenită, publicînd frumosul volum de *Amintiri*, în 1923. Romanul *Cel din urmă Armaș* — apărut în aceeași editură în același an — impresionează prin masivitatea proporțiilor lui, dar nu depășește calitatea de onestă cronică a ceea ce M. Sadoveanu denumea „căderea neamurilor” : prăbușirea marii boierimi, accelerată puternic după război. Nici romanul *Din păcat în păcat* — scris în ultimii doi ani ai vieții și rămas needitat — nu aduce nimic deosebit în opera lui, înscriindu-se pe linia dezbaterii puternic colorată etic, a decăderii aceleiași boierimi. Multe dintre revistele vremii — de la foaia de stînga *Omul liber* pînă la magazinele literare *Cețiți-mă* și *Lumea* — se onorează solicitîndu-i colaborarea. Ca un fapt cu rezonanțe de simbol — cum observă D. Vatamaniuc în monografia în care a adus atîtea lumini noi asupra vieții lui Slavici — această viață se încheie, în 1925, cu un articol al lui despre almanahul jubiliar al semicentenarului societății studenților români din Viena, „România jună”, în mediul căruia deschisese pentru întîia oară ochii mari spre lite-

ratură. Obosit și bolnav, se refugiază la Panciu, la fiica lui, într-un ținut de vii care îi amintea de Siria. Aici, în ziua de 17 august 1925, trece în lumea umbrelor. E înmormântat la schitul Brazi și cuvîntul de rămas bun îl rostește Gala Galaction, printre puținii prieteni rămași credincioși pînă la urmă.

În cuvîntul de apărare — la sfîrșitul procesului său din 1919 — Slavici spunea: „Domnul comisar regal nu e om bătrîn ca mine, ci e tînăr, levent, plin de vigoare. Nu e cu toate acestea în stare să ducă-n spinare toate cărțile pe care le-am publicat în românește, istorie, știință, literatură, drame”. E o figură de stil aici, menită să impresioneze, dar și o mare doză de adevăr. Personalitate complexă — scriitor și luptător politic, istoric și pedagog practic, gramatician și teoretician al educației, gazetar și memorialist, autor epic și dramaturg — opera lui adunată în volume e vastă și diversă ca și personalitatea lui, ca să nu mai vorbim de tot ceea ce a rămas numai în paginile revistelor și ziarelor la care a colaborat. Fenomenul acesta nu e unic în trecut la noi, cînd scriitorul nu putea trăi numai din produsul operelor lui literare, ci trebuia să-și caute în alte părți baza existenței sale materiale și în primul rînd în ziaristică. Dar ceea ce e specific la Slavici e faptul că el nu a considerat nici una dintre activități ca mai puțin importantă, ca mai puțin vrednică de a fi cît mai larg înfățișată publicului său. Concretizare a unei concepții unitare asupra vieții și a unui mod de a gîndi și de a scrie format din tinerețe și de la care nu s-a abătut în tot lungul vieții sale atît de bogată în fapte — chiar cu riscul de a greși uneori enorm — această consecvență îi acordă operei sale întregi un caracter neobișnuit de unitar și contribuie ca ea să fie totuși literatură în primul rînd, sau cel puțin indispensabilă pentru cunoașterea în profunzime a scriitorului Slavici. Dar în examenul estetic al scriitorului Slavici nu trebuie să uităm niciodată că el s-a considerat totdeauna un pedagog al poporului său, subordonînd acestei misiuni întreaga lui activitate. Dacă la vremea debuturilor sale, în 1871, el se considera înclinat în primul rînd spre „studiul social”, definindu-l ca „elementul meu, aș putea zice atmosfera mea spirituală” — în 1911, pășind spre bătrînețe, se definea tot atît de răspicat: „Sînt om de șaizeci și doi de ani, dintre care patruzeci au fost petrecuți în lucrare pentru ridicarea nivelului moral și intelectual al neamului românesc [...] prin lucrarea ce am săvîrșit în timp atît de îndelungat, ca scrietor, ca dascăl, ca ziarist și ca luptător politic...” Această activitate era în primul rînd rodul modului său de a contempla și înțelege viața mai întîi de toate sub aspectul ei etic, și anume în perspectiva unui larg și generos umanitarism: „Am spus-o-n multe rînduri și o spun cu atît mai vîrtos acum, că eu nu din rîvnă națională, ci din iubire de oameni am susținut și susțin cauza poporului român. Am ostenit, am luptat și am adus jertfe nu pentru că îmi sînt frați de sînge românii, ci pentru că iau parte la durerile lor. Ceea ce m-a răzvrătit și m-a mînat înainte sînt marile nedreptăți ce li se fac”. După opinia lui categorică, aceste nedreptăți nu le făceau numai stăpînitorii străini, ci „totodată și mulți dintre cei ce se socotesc și ei români”. Pe linia gîndirii patruzeoptiste și coincizînd cu poporanismul — pe care l-a pregătit prin literatura sa, dar la care nu a aderat niciodată categoric — marele nedreptățit era pentru Slavici omul de la sate: „Țăranul român, sărmanul! Trăim cu toții din roadele muncii lui și în schimb i-am pocit limba, i-am stricat moravurile, i-am încurcat tot rostul vieții și i-am slăbit credința”. Rîndurile acestea sînt extrase din prefața, sub formă de scrisore către autor, la o broșură apărută în 1903 și intitulată *Viața țaranului*

român. Ca un reflex foarte târziu al iluminismului — de altfel nu singurul în Transilvania în acel timp — Slavici considera, anacronic, că principala soluție era înălțarea morală a țaranului român : „Rău îmbrăcat, rău hrănit, rău adăpostit, crescut în mizerie și trăit în luptă necurmată cu mari nevoi, el s-a mai lepădat de bunele moravuri ale părinților săi și a ajuns, cum zici d-ta, nu numai trupește, ci totodată și sufletește, un fel de iazmă”. Broșura — și deci și cuvintele lui Slavici — se refereau la țăranul din România de atunci, și Slavici îl judeca mai ales după cel din preajma Bucureștiului, pe care-l cunoștea mai de aproape. Imaginea e oarecum diferită de aceea a țăranului transilvănean — din preajma Șiriei ori a Sibiului — și conceptul de „națiune” în gândirea lui Slavici e determinat de situația din Transilvania și de felul cum viața politică și culturală de acolo se sprijinea pe țăranime : „Semnul distinctiv al tuturor acestor așezăminte culturale e participarea țăranimii la ele. Adunarea de orice natură nu e răușită, dacă elementul țăranesc nu e îndeajuns reprezentat la ea, căci toate sînt pornite din gîndul de a strînge legăturile între deosebitele părți ale poporului și în Ardeal « nație » va să zică « țăran » și « național » e numai ceea ce e potrivit cu felul de a fi al țăranimii”. Scrierile politice ale lui Slavici ne dau astfel indicații prețioase în lămurirea specificului literaturii lui. Pentru el — literatura fiind un factor important în lupta națională — cu deosebire în Transilvania, ea trebuia să țină seama de realitatea masivă a țăranimii : să i se adreseze ei în primul rînd și într-un fel în care să o intereseze și să o poată pricepe. De aici, predominanța aproape exclusivă a temelor din viața satelor în perioada strălucitoare a debuturilor sale. De aici, preocuparea pentru o limbă literară populară, — nu numai la întemeierea *Tribunei* și în toate activitățile din preajma ei, dar și în tot decursul vieții lui literare și după ce se stabilise de mult în România : „Am făcut noi scriitorii români un mare pas înainte cînd am recunoscut adevărul că numai într-o limbă populară se poate face propagandă literară. « Poporală » însă nu e limba vorbită azi fie prin mahalalele orașelor românești, fie prin vreunul dintre colțurile de țară, — ci limba pe care pot toți românii s-o înțelegea”. Pentru a putea făuri și mînuî o astfel de limbă, Slavici — păstrînd în amintire demonstrațiile făcute de Eminescu în discuțiile cu Caragiale, din redacția *Timbului* — preconiza și cunoașterea literaturii, atît a celei contemporane, cît și a cronicarilor și a cărților bisericești. Dar mai presus de toate, aprecia „deprinderea buneî chibzuințe în ceea ce privește alegerea, întrebuițarea și așezarea vorbelor”. Nu e de mirare deci că singura comunicare făcută de Slavici la Academia Română are titlul *Așezarea vorbelor în românește*, că ea se încheie cu afirmația că această așezare trebuie să se facă „potrivit cu deprinderea obștească”, nici că ea începe prin postulatul că aici „tot poporul român e suprema autoritate”. Sprijinit pe această autoritate, Slavici își permite aici să critice chiar stilul uneori emfatic al lui Odobescu, deși îl recunoaște ca „maestrul în ale scrierii românești”. Potrivit acestei convingeri, nu numai literatura lui Slavici, dar și tot ceea ce a scris el în cele mai diferite domenii, au la temelie — teoretic ca și practic — cunoașterea întocmai a poporului, prin experiența directă de viață. Om fără o prea vastă cultură — în sensul modern al cuvîntului — Slavici îți face permanent impresia că ar avea și mai puțină în realitate, prin limbajul său, voit, extrem de simplu, apropiat permanent de oralitatea populară : „Le spun toate acestea pentru ca cititorii mei să știe că nu le vorbesc nici din cărți, nici din auzite, ci le spun ceea ce am văzut cu ochii mei” (subl. ns.). Fraza aceasta e decupată dintr-un studiu cu caracter politic, strîns legat de frămîntările istoriei românești contemporane lui Slavici — *Românii din Ardeal* — studiu care

putea foarte bine să fie făcut numai după informații de arhivă și bibliotecă. Și totuși Slavici simte necesitatea să afirme aici categoric primatul propriei experiențe: „M-am simțit îndemnat să fac această dare de seamă, pentru că nu știu între oamenii mie cunoscuți pe nimeni, care ar putea s-o facă tot ca mine, care am copilărit în podgoria Aradului și-n valea Crișului, mi-am făcut studiile secundare la Arad și la Timișoara, mi-am luat diploma de maturitate la Sătmar, am trăit după terminarea studiilor timp îndelungat la Arad, la Oradea Mare și la Sibiu, am luat parte la toate mișcările naționale și am călătorit foarte mult printre români, mai ales pe jos, uneori călare ori cu căruța, totdeauna pe îndelete și oprindu-mă mai ici, mai colo, ca să mă dumiresc deplin”. Astfel se face că un studiu precum *Die Rumänen in Ungarn, Siebenbürgen und der Bukowina* — cu o evidentă finalitate politică, apărând în 1881, an în care erau editate și *Novelele din popor* — cuprinde și magistrale capitole de observație etnografică, printre care cel intitulat *Nationale Eigenthümlichkeiten* conturează însăși lumea acestor nuvele. Analizând stratificarea socială a satelor românești din Transilvania, Slavici conturează și o frescă a moravurilor, a comportamentului oamenilor în funcție de această stratificare ce impune reguli de purtare, nescrise dar obligatorii prin stilul tradițional de viață, pînă la cele mai mici detalii ale ținutei, îmbrăcăminții, gesturilor, vorbirii. Astfel, mecanismul acestei stratificări sociale se întemeiază pe formula: „omul, starea și neamul”, — capacitățile individuale, averea și familia din care face parte individul. Conform acestei stratificări, codașul, mijlocașul și frunțașul — cele trei ipostaze ale stratificării — trebuiau să se poarte cum „li se cuvine”, adică în funcție de una dintre aceste ipostaze. Slavici descrie minuțios cum trebuie să se comporte la masă, bunăoară, fiecare dintre aceștia în raport cu celelalte „clase”, într-o aproape infinită țesătură de prescripții, controlînd cel mai mărunț gest. Evocă forța socială, aproape autocratică față de ceilalți, a „frunțașului” înconjurat de numeroșii săi „fini și oameni de casă”, care îi acordă, „o încredere oarbă”, și tot ceea ce îi impune această situație în ceea ce privește comportamentul. Dar nu uită să menționeze că tocmai această situație îi impune adesea frunțașului să se depărteze de cadrul tradițional, să inoveze imitîndu-i pe orășeni, pe „străini”. În acest sens, pentru Slavici, mijlocașul „este cel mai credincios păstrător al datinilor și obiceiurilor și nu acceptă niciodată ceva de la străini”. „Codașul” — dimpotrivă, după Slavici — nu are numai cea mai precară stare materială, dar e apăsător permanent și de lipsa de considerație morală, în cadrul vieții sătești. E creionată în aceste pagini aproape întreaga atmosferă în care se desfășoară viețile și datinile nu numai ale eroilor rurali ai prozei epice a lui Slavici, dar și ale umililor de la ora e, care nu s-au desprins cu totul de tipologia vieții sătești. Slavici definește nu numai comportamentul celor trei categorii în cadrul vieții aceleiași localități, ci indică și diferite zone în Transilvania, integrate aproape total uneia din aceste categorii. Dacă zona din preajma Șiriei — sau a Sibiului de exemplu — era considerată frunțașă, în schimb cea a „pădurenilor” era judecată la nivelul celor codașe. Drama din nuvela *Pădureanca* e într-un fel consecința cu forță de destin a acestei stratificări, cu regulile severe de comportament pe care le impunea. Raporturile sînt și aici foarte complicate. Un codaș dintr-o zonă considerată frunțașă „stă în fruntea mesei” cînd vine într-un ținut mai sărac în prestigiu. Dimpotrivă, unul dintre frunțașii acestuia se simte onorat dacă e primit cum se cuvine într-o zonă frunțașă. Dacă se căsătorește cu o femeie de acolo, ea își păstrează mîndră, în satul lui, „portul, graiul, datinele și obiceiurile” din ținutul ei; ochii tuturor sînt ațintiți asupra ei și e imitată pe cît posibil. Totul e reglementat minuțios. Dacă are oaspeți sau chiar



oameni din altă parte la muncă, omul trebuie să știe cu cine să stea la masă tot timpul, cu cine să guste numai din mâncare, cu cine să închine numai primul pahar — după cum ținutul său este frunțaș sau codaș. De asemenea, este în funcție de stratificarea socială toată arhitectura complicată de formule orale, la primire, la plecare, la nuntă, la ospete ș.a.m.d. Paginile de etnografie din scrierile politice ale lui Slavici sînt astfel extrem de semnificative pentru opera lui literară, pentru romanele și nuvelele lui. Ținuta hieratică a vieții dintr-unele, umorul sfătos din altele, dramele care se ivesc năpraznic și totuși ca ceva inevitabil, dinainte hotărît, ca și luminile — ce pot părea idilice unui lector neprevenit — din aceste scrieri de aici vin, din însăși observarea riguroasă a stilului de viață al lumii pe care o evocă. Biruințele, ca și căderile epice sale aici își au sursa în cea mai mare parte. S-a căutat explicația acestor căderi într-o accentuare excesivă — o dată cu înaintarea în viață — a judecării morale. E adevărat, literatura lui Slavici a avut întotdeauna o răsplată finalitate etică și socială, — nici nu o putea concepe altfel. Dar se uită adesea că factorul etic dă impresia că inundă acolo unde substanța de viață e mai rarefiată, mai transparentă. Adică, de obicei, atunci cînd acțiunea scrierilor sale epice se strămută din lumea transilvăneană — al cărei stil de viață făcea parte din însăși ființa lui sufletească, pînă în cele mai mici detalii — în lumea orașelor și chiar a satelor din România de atunci, în care Slavici s-a simțit tot „mocan” — tot oarecum venit de departe, după propriile sale mărturisiri repetate — pînă la sfîrșitul vieții.

Scrierile sale cu acut caracter politic — precum sînt cele prilejuite de aprinsele dispute în jurul *Tribunei* și a „tribuniștilor” — interesează istoria literară nu numai prin amănuntele biografice în legătură cu rolul lui Slavici în acest proces istoric, dar și prin aspectele lor memorialistice. Dintre oamenii noștri politici, poate numai N. Iorga a simțit atît de intens necesitatea de a se confesa public, explicîndu-și nu numai atitudinile pe scena istoriei, dar și însăși ființa lor intimă, care a determinat aceste atitudini. O modestă *Dare de seamă* despre broșura tot atît de modestă — *Arhiepiscopul și metropolitul Andreiu baron de Șaguna, de Nicolae Popea* — nu ne dă astfel numai o cheie a adîncii influențe a ideilor politice ale lui Șaguna asupra lui Slavici, dar cuprinde și pagini de incantație aproape biblică : „Nevrednic mă simt față de dînsul și nu voi îndrăzni a mă face apostol al învățăturilor sale, pe care le simt, precum orbul binefacerile luminii, dar nu le pătrund cu mintea și nu mă voi încumeta a le cuprinde în cuvinte : el însuși a trecut prin mijlocul nostru și această trecere a lui prin viață este o carte de învățături înțelepte, din care m-am trudit să scot cîteva pagine răzlețe pentru cei ce vor și știu să le citească”. Rîndurile acestea sînt scrise în 1880, după moartea lui Șaguna, astfel că orice bănuială de îngroșare a tonului pentru flaterie este exclusă. În cîrticica *Românii din Ardeal* — publicată în 1910, deci tîrziu, cînd Slavici trecuse de șazecei de ani — intensitatea amintirii e atît de mare, încît argumentarea rolului pe care l-a avut teatrul în cimentarea conștiinței naționale se transformă în pagini de literatură, evocînd turneul actorului Ionescu prinsatele transilvănene : „Întreaga reprezentațiune a fost un fel de zbuciumare, și actorul nu putea să-și reprezinte rolul decît tăiat în bucăți și stăruind mereu să înceteze publicul a-l întrerupe. Cînd a ieșit însă, om chipeș, îmbrăcat în costumul lui de cioban pe scenă, și a început, cîntăreț bun, fost psalt în biserică, să cînte doina, s-a făcut o liniște fioresă, cîteva femei au început să plîngă. bătrînii n-au mai putut nici ei să-și stăpînească lacrimile, Ionescu și-a ieșit și el din rol și-și urma doina cu glas înăbușit în vreme ce lacrimile îi curgeau peste obraji, și plîngeam în cele din urmă cu toții, fără să ne dăm seama de ce”. În broșura *Sbuciumări politice la români*

*ain Ungaria* — scrisă și publicată în 1911, când la criza sa morală, produsă prin înde-  
părtarea lui din învățământul românesc, în urma conflictului de la școala din Măgu-  
rele, se adăugau atacuri violente ca niciodată, prin presă, la adresa lui — răzbat  
accente de amărăciune aspră, pînă la autoflagelare, ce vor caracteriza mai tîrziu  
*Închisorile mele*: „Lasă cerneala să îți se usuze-n pană! — mi-a zis, răpus de amă-  
răciune, unul dintre copiii mei. — Nu e vrednic de scrisa ta publicul, care nu s-a  
răzvrătit citind ocările ce ți-au fost adresate pînă chiar și prin coloanele unor ziare  
înfiripate cu ajutorul tău.— Așa ar trebui să și fac, dacă ar fi vorba numai de mine  
[. . .], dacă prin lucrarea ce am săvîrșit în timp atît de îndelungat ca scrietor, ca dascăl,  
ca ziarist și ca luptător politic nu am putut să-mi asigurerez nici măcar cruțarea cuve-  
nită vîrstei mele, nu-mi rămîne decît să mă-mpac cu gîndul că în zadar am ostenit,  
— să sufăr și să rabd retras într-un colț”.

Scrierile sale despre educație — atît de numeroase și de semnificative încît  
au putut constitui, recent, obiectul de studiu al unui întreg volum — de asemenea,  
cu toată ariditatea lor adesea, nu ne pot face să separăm pedagogul de scriitor.  
La temelia concepțiilor sale pedagogice stă etosul popular care animă epica sa:  
„Orîșicare datorie trebuie să fie împlinită ; orîșicare drept trebuie să fie respectat ;  
orîșicare abatere de la obiceiuri e un păcat, o faptă rea” . . . — scrie el în *Povețe  
pentru buna creștere a copiilor*, ca un ecou al învățăturilor mamei sale, din copilărie.  
Slavici își imaginează societatea umană așa cum o știa din amintirea locurilor natale :  
ca un întreg organic coerent, al cărui ciment îl constituie „legile”, atît cele scrise  
cît mai ales cele nescrise, moștenite în popor : „Cel mai mare dușman al societății  
e deci omul ce calcă ori nesocotește legi, se leapadă de obiceiuri, ori trece cu vede-  
rea călcarea de legi și lepădarea de obiceiuri, căci el iese din organismul viu al socie-  
tății și împinge societatea spre descompunerea în indivizi”. Ca și poporul, Slavici  
consideră *omenia* ca principala lege morală nescrisă : „Acesta e gîndul luminos pe  
care-l dă pe față românul prin vorba *omenie*, ceea ce va să zică viețuire potrivită în  
toate amănuntele ei cu firea cea omenească. A *omeni* pe cineva va să zică a-l trata  
ca pe semen socotit deopotrivă cu orîșicare membru al societății și *om de omenie*  
e cel ce nici nu se abate, nici nu suferă ca alții să se abată de la rînduiala morală a  
societății din care face parte”. Integrarea în viața morală a societății nu e pentru  
Slavici numai o formă pasivă de supunere ; ci una larg activă, de luptă continuă  
pentru perfecționarea lui. Această dualitate — care merge uneori pînă la contrast  
puternic — nu e caracteristică numai pentru pedagogul Slavici, ci pentru întreaga lui  
personalitate, inclusiv cea literară. Incluzînd și înfrîurirea literaturii în sistemul său  
pedagogic, Slavici se zbuiciumă și de astă dată — ca și în propria lui literatură —  
între funcțiunea cognitivă și cea educativă a artei : „Ceea ce ne fură atențiunea și ne  
emoționează e partea individuală a omului intrat în luptă cu slăbiciunile sale, și de  
aceea sîntem ispitiți a-l prezenta pe om în toată golătatea individualității lui, păcă-  
tuind, biruit și răpus de propria lui nemernicie, iară nu ieșind învingător. Pretu-  
tîndeni, ce-i drept, a voi să moralizăm societatea și să-i facem de rîs ori chiar urgisiți  
pe cei care păcătuiesc, arătăm grelele suferințe la care duce păcatul, — înspăi-  
mîntăm pe alții, ca prin reacțiune să fie încă mai stăruitori în căile cele bune. Dar  
l-am deprins pe cititori să vadă ceea ce se ascunde și am produs în inimile lor urîtul  
simțămînt că e osîndit omul să treacă păcătuind prin viață și altfel nu se poate, —  
ceea ce nu-i adevărat”.

Astfel se explică poate faptul că — pe măsură ce Slavici se leagă din ce în ce  
mai mult, în viața sa, de învățămînt — se accentuează mai excesiv funcțiunea

moralizatoare a literaturii lui, de cele mai multe ori în detrimentul realizării artistice.

Acestea fiind opiniile sale despre rosturile artei, nici *Estetica* lui nu putea fi diferită de ele. Concepută ca o parte din cursul său de filozofie în primul an, 1883, de profesorat la Azilul Elena Doamna — care trebuia să cuprindă în primul an psihologia și logica iar în al doilea, estetica și etica, însăși alăturarea lor fiind semnificativă — *Estetica* lui Slavici îmbină teoria junimistă a artei, atît de îmbibată de idealismul filozofic german, cu propriile sale observații și meditații asupra artei. Așa cum am arătat, Slavici nu era un om de vastă cultură, cu tot exemplul fascinant al prietenului său Eminescu, — astfel că substanța proprie e aici mai mult de natura bunului simț popular decît din domeniul informației artistice, sprijinită de puține lecturi din literatura universală ; iar în domeniul artelor plastice, mai mult pe impresiile din muzeele vizitate în scurta lui petrecere în Italia. Păstrează dicotomia obișnuită nu numai la „Junimea” dar și în atmosfera epocii, la noi : fond și formă. Cuprinzînd „cercetările făcute asupra simțimintelor omenești”, — estetica e pentru Slavici „știința inimii”, așa cum logica ar fi „știința minții” iar morala, „a voinței”. „Fondul” micului său curs de estetică constă din studiul „trebuințelor” — „trupești”, „artificiale”, „sociale” și „sufletești” — factorul estetic constînd din „echilibrarea” lor în lăuntru al fiecărei categorii. De fapt, această „echilibrare” înseamnă anularea lor prin ficțiunea artistică, aceasta neputînd satisface — conform esteticii maioresciene — „decît trebuințe impersonale, adecă curat sufletești”. Cum devin impersonale trebuințele trupești, sociale etc. ? Prin faptul că ele sînt atribuite unui „om închipuit”, unei ficțiuni — Slavici o numește „iluzie” — pe care artistul și-o creează „spre a se mîngîia”. Prin aceasta, s-ar exclude orice scop premeditat în „producerea poetică”, fiind doar „întruparea unei iluzii”, care nu cere satisfacerea „trebuinței” ce a provocat-o, ea însăși fiind această satisfacere ; adică, „întruparea unei dureri împăcate” prin însuși caracterul de ficțiune. Rămînînd numai la capitolul „fondului”, estetica lui Slavici ar da impresia unei acute contradicții cu întreaga sa operă. Dar în capitolul despre „forma estetică”, Slavici îi aduce corectivele pe care le simte necesare. Artistul fiind un om cu „stări sufletești mai puternice” decît ale indivizilor obișnuiți, rămîne totuși om, și ca atare nu se mulțumește doar cu exprimarea lor. El caută „simpatie” în ceilalți oameni, — noi am zice : „compasiune”, văzînd aici în genere estetica *Einfühlung*-ului german. Astfel „fieștecare operă de artă este o dovadă despre iubirea de oameni a celui care a creat-o”, ea avînd menirea de „a reproduce” în sufletul a cît mai mulți starea sufletească din care s-a născut. Această „simțire într-un fel” — cum o numește el, foarte aproape de termenul german — este pentru Slavici „gustul estetic”. Opera de artă trebuie să fie deci, „atît în fond cît și în formă, potrivită cu felul de a simți nu numai al poetului, ci și al publicului”. Astfel, „deși pornită de la un singur individ”, ea „nu este individuală, ci socială”. Gustul estetic — ca funcțiune socială — impune „alegerea formelor pentru reproducerea stărilor sufletești de care e cuprins poetul”. Această alegere nu este întîmplătoare, după cum raportul *artist—societate* nu funcționează automat. Cînd autorul caută să măgulească fondul estetic al unei societăți decadente, el va produce opere „tendențioase”, „de senzație” sau „meșteșugite”. Ele nu vor avea decît o trecătoare „putere de înrîurire” : atîta cît durează tendințele viciate ale societății, cîtă vreme nu li se opune lor. Valoare „absolută” — adică „trăinicie” — le dă numai respectarea de către artist a cinci „cerințe” fundamentale : „adevărul estetic, originalitatea, unitatea, seninătatea și obiectivitatea”. Cît despre „adevărul estetic”,

e necesar să amintim că pentru Slavici este „esențial deosebit de cel istoric”, prin faptul că opera de artă nu e o „copie exactă” a realității, ci expresia a ceea ce autorul a simțit și și-a imaginat, pornind de la realitate. Proba valorii estetice a „adevărului” ei este faptul că ea își „mișcă”, adică își entuziasmează publicul. Altfel, — „oricât de frumoasă ar fi, e lipsită de viață și rămîne un simplu obiect de lux”. Cît despre „originalitate”, ea e pentru Slavici numai „a operei, iar nu a autorului”, — ea fiind consecința firească a puternicei individualități a creatorului ei. Aici se întrerupe „cursul de estetică” al lui Slavici. Fără a fi rezultatul unei vaste și bine informate meditații asupra fenomenului artei, — el nu numai că aruncă lumini interesante asupra felului cum își imagina ideal propria sa operă literară, dar conține și multe propoziții de bun simț, valabile oricînd. Cele cîteva aplicări concrete ale acestor puncte de vedere — asupra literaturii române contemporane lui — nu aduc nici ele surprize. Astfel, în articolul *Naționalitatea în artă* — publicat în *Sămănătorul*, în anul 1906 — Slavici își menține afirmația că opera de artă este în primul rînd o formă a „iubirii de oameni”. Dar precizează : „Niciodată însă deosebirile între popor și popor n-au să fie cu desăvîrșire înlăturate. . .” Arta deci — pentru a avea adeziunea firească a unui public larg — trebuie să fie națională. Deoarece pentru Slavici stilul constă în primul rînd din „așezarea vorbelor” conform firii limbii fiecărui popor, „național” va fi acel scriitor care poate fi înțeles de către întregul popor. Adică, neavînd în vedere „numai pătura cultă, cea mai stricată a poporului român”, literatura trebuie să fie apropiată „de masele mari ale poporului nostru”. Concluzia nu poate fi decît aceasta, pentru Slavici : „În orișicare gen de artă, opere de adevărată valoare vom crea numai adresîndu-ne la toți românii azi în viață și avînd în vedere și pe cei viitori, căutînd în toate ceea ce se potrivește cu firea românului și dîndu-ne silința nu să copiem natura, ci să ridicăm nivelul moral al întregului popor român”. E aici întregul crez concretizat prin opera literară a lui Slavici însuși, — cu toată înalta noblețe a intenționalității ei și cu toate consecințele inevitabile ale accentului pus pe misiunea ei culturală. Aceeași atitudine o are și în articolul *Poporanismul în artă*, publicat în 1910 nu în *Viața românească*, ci în *Luceafărul*, care mergea mîna în mîna cu *Sămănătorul*. Nu e de mirare deci că discuția de aici se transformă, dintr-o dezbateră asupra limbii „poporale” — graiul românilor „de pretutindeni”, nu numai cei de azi ci și „cei viitori” — într-o meditație asupra specificului național. Căci „valoarea pozitivă are numai ceea ce dă pe față firea românului” și ceea ce adaugă „la viața culturală a omenerii o notă nouă, cea românească”. Nu e de mirare deci că a reacționat violent la articolul prin care Duiliu Zamfirescu considera pe „scriitorii transilvăneni” ca un pericol pentru literatura românească, călcînd principiul unității naționale ; nici că în același articol îl condamnă pe „marele Zola”, ale cărui scrieri ar fi „un spital”, în care oamenii cu „păcatele lor” nu pot duce decît la concluzia falsă : „Iată francezul, iată omul, și altfel nici nu poate să fie !” După cum nu e o întîmplare că a consemnat cu entuziasm, în cronici, premiera dramei lui Delavrancea *Apus de soare* și apariția volumului *Ne chiamă pămîntul* de Octavian Goga, după cum va elogia, ceva mai tîrziu, poezia socială a acestuia, din *Clăcașii*.

**Opera literară.** Scrierile memorialistice ale lui Slavici — ca mai toate operele de acest gen — par a sta la o zonă de tranziție spre literatura propriu-zisă. Scrisă fără intenția de a face literatură — adică fără a avea în vedere în primul rînd producerea emoției estetice — memorialistica lui are o finalitate etică : sfătuitoare sau

justițiară. Prin această caracteristică se depărtează și totodată se apropie de literatura lui, căci și ea are — în ultimă instanță — aceeași finalitate. Astfel se face că o scriere a lui precum *Fapta omenească* — dialog prin scrisori cu un tânăr amic despre lume și viață, din anul 1888, când nu se gădea nici pe departe să-și scrie amintirile — e totuși îmbibată de astfel de amintiri, în multe dintre epistolele care o compun : amintiri din copilărie, despre părinți și neamuri, despre Eminescu și alți mari prieteni. Aceste amintiri nu au nici o funcție memorialistică, ci sînt demonstrații din viață pentru adevărurile morale pe care le propunea. Un pasaj din această scriere e cît se poate de semnificativ : „Nu scăpa din vedere că sînt dascăl și că nu voiesc să-ți fac biografia mea, ci să-ți arăt cum am ajuns eu să-mi pun întrebarea : *Omule, ce ai tu să iubești mai presus de toate și pînă unde are să meargă iubirea ta*. pentru ca mereu vesel, mereu avîntat și mereu mulțumit să treci prin viață ?”. Aceeași finalitate o au pentru Slavici și știința și literatura, deopotrivă : „Eu n-am iubit știința niciodată ; de aceea nici n-am jertfit nimic pentru dînsa ; nici n-am ostenit vreodată ca să mă adîncesc în ea. Ceteam și întrebam și scrutam, pentru că voiam să mă dumeresc asupra unei întrebări mai mult sau mai puțin lămurite pe care mi-o puneam în fiecare clipă a vieții mele. Nu dar studiind, ci căutînd cu neastîmpăr am trecut eu prin literatura universală, nu pas cu pas am învățat, ci alergînd am rătăcit prin lumea științei omenești. Eu n-am să-ți arăt decît punctele prin care am trecut în această rătăcire a mea spre a mă întoarce iar acasă la noi”. Demonstrațiile acestea devin de multe ori literatură mai bună sau mai rea, după întîmplare, căci Slavici nu intenționa să facă aici literatură. Pentru a lămuri mecanismul fricii în dispută cu conștiința morală, Slavici imaginează sau își amintește — e greu de precizat — o întîmplare : o întîlnire a lui cu ucigașul Petrea Ciobanul. Dacă stă să evoce copilăria, o face aici pentru a-l ajuta pe tînărul său amic să înțeleagă omul în starea lui morală cea mai aproape de puritate : „Adu-ți aminte de copilăria ta și de sentimentele pe care le aveai atunci, pe la începutul vieții tale, cînd lumea ți se părea atît de bună și de frumoasă fiindcă n-ajunsesesi încă să te desparți atît de tare ca mai tîrziu de ea [...] îți era parcă viața ta nu era a ta, numai că lumea toată viețuia prin tine. Așa mă simt eu cînd îmi reamintesc viața mea de copil [...]. Ce lume frumoasă și bună !” Astfel se deschid paginile de amintiri, în aceeași lumină senină ca și aceea a *Amintirilor* lui Creangă. Aici, în *Fapta omenească*, e totuși un alt registru de tonuri sufletești. Iată momentul similar al „plecării între străini” — disputa între părinții lui Slavici — în ajunul reîntoarcerii lui la Viena : „Tata, omul duios și totdeauna vesel, era închis la inimă, răstit cu toată lumea, umbla ca prin cuțite și nu mai știa ce să-mi facă și unde să mă pună. Vedeam că are ceva pe inimă, dar nu-mi păsa [...]. — Lasă-l să plece cu inima întreagă, îi zise apoi mama. Acum e om și el și știe mai bine ca noi unde și cum îl trage inima. — Să fie cu barba pînă în brîu și să ajungă chiar împărat, grăia tata, eu sînt tot mai mare ca el ! — Ești, zise mama, dar n-ai nevoie să fii, e destul să-i spunem și el face de bună voie cum zicem noi. Am avut și eu, urma apoi întorcîndu-se spre mine, gîndurile mele de femeie neumblată prin lume ; văd însă acum că tatăl tău avea dreptate, fă tu cum știi, fiindcă e mai bine să faci și rău decît să-ți pară toată viața rău că ai ascultat de noi. Dacă ar fi să te căiești vreodată, o să-ți vii în fire. Du-te, dragul mamei ! du-te cu toată inima, zise ea, apoi începu să plîngă. Sînt atît de proastă eu. Mă tem fără ca să știi de ce. Numai dacă tu n-ai crede că ești bun cînd ești slab și te lași ca oricine să facă ce vrea cu tine. Dar, zise iar întorcîndu-se spre tata, vina e a noastră, căci prea l-am lăsat să fie al tuturor !

lar mie nu-mi păsa !”

Trăsăturile scenei de viață sînt estompate — sîntem departe de verva din evocările lui Creangă — iar portretul psihologic se încheagă din cîteva linii fumurii, — atenția scriitorului fiind îndreptată spre meditația asupra vieții, spre descifrarea consecințelor morale ale „faptei omenești”.

Ceea ce a început aici, Slavici împlinește, tocmai spre sfîrșitul vieții, în larga rememorare : *Lumea prin care am trecut*, apărută postum. Prefața acestei scrieri, intitulată *Gîndul meu*, e atît de lămuritoare încît face aproape superfluu cuvîntul istoricului literar. Slavici se despărțea, pentru totdeauna — după încheierea primului război mondial și realizarea Unirii depline — de lumea dinaintea acestui război, mai ales cea din fosta monarhie austro-ungară, de oamenii care îi fuseseră mai aproape și nu mai existau : „Sînt cuprins de simțămîntul că stau rătăcit, rămășiță a unei lumi care încetul cu încetul se stinge”. Lumii noi de după război — cuprinsă de febra căutării dureroase a unor noi așezări — i se opunea în sufletul său lumea trecutului, care îi apărea acum luminoasă : aceea a copilăriei și tinereții lui. Oamenilor noi — care luptau acum pentru altceva, și în politică și în literatură — le stăteau în față acei ai maturității sale creatoare, culminînd în momentul *Tribunei*, oamenii cu care stătuse alături ori se înfruntase. Despre toate și despre toți aceștia se simțea dator să depună mărturie, nu ca scriitor, nu ca istoric, ci ca om : „gîndul meu nu e să-mi scriu biografia, nici să sporesc literatura cu așa-zise memorii”. Ca și cronicarul — care le aflase pe toate scrise în inima lui — s-a îndemnat și el, la acea vîrstă de acum și slăbită, de 77 ani, să țină judecată asupra oamenilor și vremilor, cîntărindu-le faptele ca și Ion Neculce, în lumina principiilor morale în care credea : „țin să spun despre dîșii numai ceea ce după cea mai bună a mea știință e adevărat, căci azi mîine am să trec și eu și nu pot să depărtez de la mine gîndul că am să stau față-n față cu dîșii și să dau socoteală despre spusele mele”. În același timp, ține să se supună și pe el însuși nu numai propriei sale judecăți ci și celei a istoriei : „Pentru ca înțelesul adevărat al acestora să iasă lămurit la iveală, cititorii au să fie dumiriți și asupra drumului în care am umblat, precum și asupra felului meu de a simți și de a vedea cele ce se petrec în lumea aceasta”. Căci, departe de a se considera un judecător infailibil, el își mărturisește subiectivitatea, comparîndu-se cu „un lac cu apă limpede” în care se văd „cele oglindite în fața lui, deci nu cum aieveau sunt, ci cum par în oglinda nestatornică”. Imaginea e definitorie, deși s-ar putea observa că această oglindire — subiectivă așa cum e, inevitabil — e totuși foarte statornică, Slavici caracterizîndu-se în toată viața sa printr-o inflexibilitate a convingerilor lui dusă adesea pînă la ultimele consecințe, neținînd seama de mersul vremii. E tocmai ceea ce a dăunat atîta operei lui politice cît și celei literare, în primele decenii ale secolului nostru. Pe el așa cum a fost în acești ani încercase să se justifice în *Închisorile mele*. Aici și acum insistă asupra epocii lui de formare și apoi asupra aceleia de afirmare incontestabilă, încheind evocarea drumului său în viață numai cu cîteva pagini despre activitatea lui la documentele Hurmuzachi și la Institutul „Ioan Oteteleşanu” și cu o confesiune asupra ținutei lui ca scriitor, considerîndu-se și aici tot învățător : „Cu atît mai vîrtos ieșea la iveală această rîvnă dascălească în scrierile mele literare. Nu puteam să mă-mpac cu gîndul că lectura de orișice fel e numai o plăcută pierdere de vreme. În gîndul meu, rostul scrierii a fost totdeauna îndrumarea spre o viațuire potrivită cu firea omenească”. Tonul relatărilor e în general voit uscat, consemnînd strict faptele și adăugîndu-le de cele mai multe ori interpretarea morală. Numai în paginile dintîi — în care evocă lumea copilăriei sale — intonația devine adesea aproape lirică și un belșug

de lumină, pînă aproape de idilă, inundă amintirile : „O fi fost așa, o fi fost altfel, eu știu că m-am pomenit umbînd printre picioarele unor oameni stăpîniți de gîndul că e bine să fii om în lumea lui Dumnezeu. Știau să se bucure de viață, încît mulți îi socoteau chiar ușuratici [...] pentru mine lucrul de căpetenie este că-n lumea copilăriei mele oamenii nici în zile grele nu-și pierdeau voia bună și, gîndindu-mă la cele de atunci, eu mă văd mereu la fel de fel de praznice, la nunți, care țin cîte o săptămînă de zile, la cumetrii și la fel de fel de alte sărbători. Nici secerișul grînelor, nici culesul ori sfărîmatul porumbului fără de cimpoieș și fără de masă-ntinsă nu se putea face [...] iar în timpul culesului viilor cîntecele și chiotele se-nteteau însoțite de lăutari și de focuri descărcate”.

Dimpotrivă, cînd e vorba de oameni în mijlocul cărora a trăit mai tîrziu, observația morală se ascute, mergînd uneori pînă la inflexiuni de-abia reținută ironie : „În timpul celor cîteva săptămîni pe care le petrecusem la mănăstirea Putna, s-a întîmplat adeseori că, fiind zi de post, părintele egumen Arcadie a luat masa, cum se cuvenea, împreună cu ceilalți călugări, dar se plîngea că nu prea are poftă de mîncare, iar după masă venea să mănînce cu noi la masa-ntinsă într-unul din turnurile mănăstirii, iar această masă nu era de loc de post”.

Ironia se accentuează însă, pînă la amărăciune și la vehemență, în *Închisorile mele*, — confesiune dureroasă și justificare morală a gravelor urmări la care l-a adus convingerea lui constantă în durabilitatea monarhiei austro-ungare, în timpul neutralității și sub ocupația germană din primul război mondial — iarăși la modul epistolar, ca și *Fapta omenească*, scrisă în temnița de la Vacz : „Iubite Amice. Gîndul meu e să-ți fac împărtășiri despre cele petrecute în timpul trăit de mine la Vaș, la fortul Domnești, la „Hotel Luvru”, la Văcărești, la „Hotel Modern” și iar la Văcărești. N-o fac însă aceasta decît pentru ca să te ajut a te dumiri asupra stărilor de lucruri din timpul vieții mele. Am deci, înainte de toate, a te dumiri, cum au venit lucrurile de eu am ajuns să trec și prin temnițele naționale românești”. Dar — spre deosebire de *Fapta omenească* — aici dialogul nu se desfășoară cu prietenul căruia îi scria. Foarte adesea, ține judecată asupra lui însuși, neiertătoare uneori pînă la ironie. Trecut la „Hotel Luvru” — un popas între închisoarea Domnești și cea de la Văcărești, stînd aici închis cu alți acuzați, oameni cu stare, în așteptarea procesului — își judecă acuzatorii ironizîndu-se pe el însuși : « Ce cauți, păcătoșule, în mijlocul acestei societăți ? — mi-am zis. Tu scrietor, tu dascăl, tu ziarist pîrlit, ai fost adus aici pentru ca oamenii aceștia să se uite de sus în jos la tine și să ieie în bătaie de joc tagmele din care te socotesc făcînd parte ». Știau că nu li se cuvine să facă așa ceva, căci eu nu făceam parte din nici o tagmă : societatea scriitorilor români mă exclusese din sînul ei ca nevrednic a-i fi membru ; sindicatul ziarisților mă declarase și el nevrednic a-i fi membru ; iar corpul didactic nu m-a socotit niciodată dascăl” . . . Dar mai presus de calvarul său, îl zguduie suferințele celorlalți, nu ale celor din cele două hotele-închisoare, ci ale nefericiților din viermuiala „de jos” a închisorii Văcărești : „Eu am citit *Infernul* lui Dante, am văzut la Capela Sixtină iadul lui Michelangelo, am văzut și Campo Santo de la Pisa. După cele ce am văzut la Văcărești, Michelangelo și zugravul de la Pisa au rămas în gîndul meu ca niște cîrpaci neajutorați”. Slavici nu stăpînește mijloacele de artă ale scrisului lui Tudor Arghezi, imaginile nu au puterea plastică a stilului arghezian, totuși paginile de aici înflorează prin clocotul sufletesc ce răzbate din adînc, de sub calmul aproape gospodăresc al descrierii, ca în rîndurile în care evocă spitalul închisorii : „Aici oamenii sunt aduși numai ca să moară cu bună rînduială. Cînd aiurea foamea, frigul boala ori bătăile îl

sleiesc pe vreunul, încît trage de moarte, unul dintre ceilalți îl ia-n spinare și-l aduce aici. O să vezi în fiecare zi cîtiva dintre aceștia, cu capul căzut pe umărul celor ce-i duc și bălăbănindu-și mîinile si picioarele. Dacă găsesc aici un pat, mor ca toată lumea; iar dacă paturile sunt foarte pline, scapă din lumea aceasta întinși pe jos". În fața priverii morții, la morga spitalului, Slavici revine la atitudinea omului din popor : „Erau toți morți fără lumînare, căroră nimeni nu le-a-nchis ochii, nimeni nu li-a pus mîinile pe piept, pe care nimeni nu i-a bocat" . . . Sixtina și Campo Santo sînt uitate. Sîntem departe de viziunile de infern, zgîriate cu unghia pe zid — din *Poarta neagră* și *Flori de mucigai* — chiar cînd Slavici evocă uneori aceleași priverii ca și Arghezi, aflat deodată cu el, atunci, la Văcărești. Slavici nu l-a cunoscut pe Baudelaire, a rămas la atîta religiozitate cîtă a putut pătrunde în viziunea noastră folclorică, chiar cînd imaginea morții se apropie de artă, ca în evocarea aceluia care i-a prilejuit lui Arghezi imaginile serafice din *Ion Ion* : „M-am uitat și iar m-am uitat, și ochii mi s-au oprit în cele din urmă asupra unuia care fusese om tînăr, voinic și cu deosebire frumos, cu fața curată. Fusese ras și la barbă și la mustăți, precum se vedea, cu vreo două săptămîni mai nainte de moarte și-n timpul tînjirii, îi crescuseră țepoase barbă și mustăți. Nu e-n lumea aceasta pictor, care ar fi în stare să reproducă beatitudinea rămasă-n fața acestui om scăpat din lumea ticăloșilor”.

*Amintirile* lui Slavici își au sursa tot în pasiunea lui justițiară, de astă dată în apărarea memoriei unor mari prieteni pe care îi simțea nedreptățiți : Eminescu, Caragiale, Coșbuc. De aceea, în ele nu-l interesează atît anecdotică, faptul de viață, cît portretul moral. Prima dintre ele — *Serbarea de la Putna* — a fost prilejuită de publicarea ciornei unui articol inedit al lui Eminescu, în 1903 : „Chiar așa, scrise în fuga condeiului, cele cîteva pagini aruncă o viuă lumină asupra fazei în care se afla atunci dezvoltarea noastră culturală ; ele însă prezentă pe autorul lor cum el în adevăr nu era. Citind aceste pagini, ni-e parcă Eminescu se simțea în mare strîmtoare și-și dedea silința să se apere. Adevărul este că el n-avea nevoie de a se apăra”. Pentru clarificarea portretului moral — pe care-l considera pe bună dreptate exemplar — al lui Eminescu, și-a reluat Slavici, în 1921, seria de amintiri despre el, apărîndu-i memoria tocmai de diformările la care i se părea că i-o supune curiozitatea anecdotică a evocatorilor lui de mai tîrziu : „Are orișicare om în viața lui clipe de avînt, de dezamăgire, de amărăciune ori de răzvrătire sufletească, în care face, zice ori scrie ceea ce nu se potrivește cu adevăratul său fel de a fi. Se poate deci ca Eminescu să li se fi dat și el pe față altora cum eu nu-l știu. Mai ales fiind vorba de viața lui Eminescu petrecută în București, stăruie deci în gîndul de a le spune toate numai așa cum le știu. Dacă ar fi ca cineva să simtă trebuința de a se du miri, va cerne si unele și altele și va lămuri adevărul”. Resuscitînd imaginea lui Caragiale alături de aceea a lui Eminescu — în capitole scrise după toate regulile clasice ale paralelei în compoziție — Slavici, neuitînd deloc tot ceea ce îi deosebea pe cei doi, stăruie asupra a ceea ce îi unea, îi făcea să fie prieteni, și anume aceeași structură morală : „Satirele lui Eminescu și comediile lui Caragiale, orișicît de deosebite ar fi ele atît în fond cît și în formă, purced din aceeași obîrșie, și anume din gîndul nestrămutat că viața de care în lumea aceasta putem să avem parte nu e vrednică să ne înjosim, ascunzîndu-ne de dragul ei gîndurile ori poate spunînd ceea ce în adevăr nu gîndim”. Percepția lui pare ternă, liniile portretelor sînt greoaie, dar Slavici știe să vadă în adîncime — ca și în epica lui rurală — atunci cînd își cunoaște bine subiectele. În „cinicul Caragiale” — așa cum îl denumea însuși prietenul lor comun, Eminescu, care totuși „îl punea sus în gîndul lui” — Slavici intuiește sentimentalul : „a fost



bun fiu, bun soț și bun părinte, dar nu din slăbiciune, ci din simțămînt de datorie, ca om adevărat. . .” În vehementul Eminescu deslușește mai presus de toate imensa lui emotivitate interioară, capacitatea lui enormă de jertfă pentru idee : „Dacă i-ai fi tăiat o rană adîncă și-ai fi zgîriat în același timp pe altul, el ar fi alergat sîngerînd să pună plastur pe zgîrietură. Era flămînd, zgribulea de frig. umbla jerpelit și-i lipsea adăpostul, și se văieta că atîți și atîți se zbat în grele nevoi”.

A însemna aici și cîteva cuvinte despre Slavici epistolierul e aproape obligatoriu. Încă necunoscut în întregime printr-o ediție adecvată, cel puțin masivul pachet de scrisori adresate lui Iacob Negruzzi de la Viena — la începuturile lui scriitoricești, cu mărturisirile privitoare la chinurile și bucuriile atelierului său, cu opiniile critice referitoare la ceea ce îi venea sub ochi din literatura română și mai ales despre scrierile redactorului *Convorbirilor* însuși, cu descrierea stărilor sufletești pe care i le producea boala gravă și lungă, care îl țintuise atîta vreme în pat — e un document literar peste care nu se poate trece ușor. Nu sînt scrisori destinate posterității — Slavici nu era ceea ce s-ar putea numi un „scriitor-artist” și nu-i putea trece prin gînd așa ceva — dar din confesiunile lui omenești, adînc omenești, ne apare întreg și Slavici scriitorul : „Opt luni de zile am fost în spital. Lumea îmi era nouă, cînd iarăși mă aflai într-însa. Din întîmplare, în cea dintîi sară, ce am petrecut aici, m-a surprins luna, ce-am zărit printre crengi. N-aș fi crezut, că o arătare atît de comună poate să provoace atît de vii mișcări în suflet. Am lăcrămat. Numai un moment a ținut această emoțiune : apoi m-am cufundat în gînduri, cercînd motivele etice ale acestei emoțiuni, raportul între fire și suflet”.

**Dramaturgul.** — Slavici a debutat în literatura română printr-o comedie : *Fata de birău*, publicată în *Convorbiri* începînd din martie 1871. Cu un an mai tîrziu, îi scria lui Iacob Negruzzi : „Am o dispoziție deosebită pentru arta dramatică”. Încercînd în această dispoziție, Slavici a scris în decursul vieții lui un număr apreciabil de piese, dintre care cele rămase constituie un întreg volum. Totuși Slavici nu era un dramaturg. Mișcarea stărilor sale sufletești — sigură și profundă atunci cînd își cunoștea bine eroii, dar lentă, greoaie chiar adesea — predilecția pentru atitudinile lor hieratice, specifice lumii țărănești, sever constituită în rigorile tradiției, erau mult mai potrivite pentru desfășurarea largă și liniștită a epicii decît pentru tensiunile scenei. *Fata de birău* — singura lui reușită în comedie — e o frumoasă „nuvelă dialogată”, așa cum bine a intuit-o N. Iorga. Farmecul ei constă — ca și în nuvelele lui Slavici — în „dialogul de o unică autenticitate, arătînd cea mai puternică și sigură străbateră în sufletele omenești, în aceste suflete țărănești, cumpănite, încete, cu multe întorsături pe loc, cu multe sucituri înțelepte”. . . ca să folosim iarăși solida judecată a lui N. Iorga. Odată cu ea apărea ceva nou în literatura română : lumea țaranilor transilvăneni așa cum îi văzuse Slavici, fără idilismul dulceag sau romantismul tenebros al paginilor de proză epică apărută pînă atunci în foile ardelenene. Ceea ce e interesant este că Slavici strămută în această lume o dispută specifică intelectualilor epocii : aceea asupra limbii literare, luptă dintre etimologiști și promovatorii graiului popular, mai acută ca oriunde pe atunci în Transilvania. În același an, Iosif Vulcan publica în *Familia* comedia *Gramatica*, iar în *Columna lui Traian* apărea *Ortonerozia* lui Hasdeu, care nu e alta decît comedia *Trei crai de la răsărit*. Ca și în comedia lui Hasdeu, în *Fata de birău* asistăm la victoria bunului simț — a modului de a gîndi și de a vorbi țărănesc — față de pedantis-mul cu false luciri de cărturărie al unui partizan infatuat al etimologismului latini-

zant. Tănase a Popii e un companion al lui Numa Consule și bineînțeles un demn urmaș al lui Galuscus din comedia lui Alecsandri. Dar farmecul literar al comediei lui Slavici nu stă din această inserare în actualitate, ci în evocarea lumii în care se desfășoară. Prin arterele comediei circulă, lent dar din plin, seva vieții rurale, pe care Slavici o cunoștea atât de bine. Prezența și aici a lui Marcu Florii Cucului e un indiciu că totul stă pe un teren solid al realității, nu numai a vieții rurale, dar și a sufletului oamenilor. Personajele sînt creionate cu o mîină sigură : birăul Hărlea care se vrea crunt la vorbă — așa cum se cuvinea funcțiunii lui în sat — dar în profunzimea lui plin de afecțiune pentru familia lui, ca și pentru oamenii pe care-i păstorește ; Naica Floarea, particularizînd cu sensibilitatea ei frustă și limbajul ei mustos rustic tipul obișnuit în literatura română de epocă, al femeii încordată în voința de a-i asigura fiicei iubite, prin căsătoria cu un cărturar, nu numai ridicarea pe scara socială dar și un mediu de finețe mai potrivit sufletului feminin. În analiza acestui suflet, Slavici se dovedește de la început maestru, conturînd în Anița un remarcabil portret al adolescenței a cărei afectivitate își găsește foarte cu greu expresia, înăbușită de sfielile provocate de rigorile regulilor de comportare în societatea tradițională a satelor noastre din trecut : „— *Cimbru* : Nu știi. Pentru numele lui Dumnezeu, nu fi așa ! Timpul e scurt, să vorbim ce avem de vorbit. Eu am un unchi, preot în Bătătura ; mă duc acasă la el, mă rog de el să vină ca să împace pe badea Hărlea și să te pețescă pe tine. Aniță, sufletul meu. Anița mea, ce vei zice tu ? (Anița tace). Ce vei zice, Aniță ? ... că eu nu pot trăi fără tine. — *Anița* : Nici eu. — *Cimbru* : Ce vei zice dară ? — *Anița* : Nimic. — *Cimbru* (desperat) : Nimic ? Nu vei zice nimic ? ... Nimic, Aniță ? Nici un cuvînt ? — *Anița* : Ba zic. *Cimbru* : Ce dară ? — *Anița* : Nu știu. — *Popic* (vine repede) : Sări cuc de pe nuc ! Dăscălașule ! ... tulsește-o că-i birăul în colț. *Cimbru* (repede) : Sănătate bună, Aniță... O, și eu trebuie să mă duc fără a ști nimic de sigur. (Dispare). — *Anița* (stă un timp la fereastră) : Sănătate bună ! (iute către Popic) Popicule ! ... fugi după el și zi-i să meargă. — *Popic* (privește ciudat la ea, făcîndu-se că nu înțelege) : După cine să fug ? — *Anița* : După dăscălașul. — *Popic* (făcîndu-se că pricepe) : Aha ! ... după Dăscălașul... Apoi să spun cătră el să meargă. Puiul meu, și cine să meargă ? Unde să meargă ? — *Anița* (cu ciudă) : Cine ? da' el ! — *Popic* (ca sus) : Care el, necazul ? — *Anița* (ca sus) : Care ? Dăscălașul. — *Popic* : Doamne, mulțumescu-ți c-o scoase odată ! (o privește iar). Apoi... puiculița mea, unde să meargă ? — *Anița* (ca sus) : O, Doamne ! ... la popa. — *Popic* : Ce popă ? — *Anița* (ca sus) : La popa din Bătătura. Du-te acum !”

Comedia *Toane sau vorbe de clacă* e semnificativă din mai multe puncte de vedere. Scrisă la Iași — îndată după venirea lui în România, odată cu definitivarea nuvelei *Popa Tanda* — comedia lui Slavici anticipă cu mult orientarea prozei lui spre realitățile din țara liberă, ca și spre lumea boierimii de aici. Comedie de problematică a dragostei — în genul pieselor lui Marivaux și A. de Musset — e o demonstrație scenică a preceptului : „Să nu se amestece nime în certurile căsătoriților”. În subsidiar, se mai încearcă demonstrarea altei propoziții : „Rămînem aici, ascunși în acești munți frumoși” fără a mai căuta atracții în străinătate. Moșierul Luncan se certase cu soția lui, Maria, deoarece el voia să petreacă vara „la moșie” iar ea „în Alpii Svițerii”. Prin amestecul inoportun al mamei Mariei — „doamna Plutescu” — cearta capătă proporții. Soțul se mută la „Otel Burlac”, soția la „Otel Martha”. Prin intervenția unui „raisonneur” — Sitală — soții se împacă pînă la urmă, ca să se confirme cele două propoziții. În arhitectura ușoară a unei piese intenționată

ca o spumoasă comedie de salon, Slavici calcă greoi și își mișcă stîngaci personajele, într-o lume pe care o cunoaște doar la suprafață, disprețuind-o fără a avea această intenție. O situație apropiată întîlnim și în comedia *Polipul unchiului*. Sîntem în plin secol al XVII-lea francez. Piesa ne amintește de Molière, pe care Slavici îl considera demn de a fi luat ca „model” de autorii serioși. „Unchiul” e un „bolnav imaginar” care — spre a-și îmbospăta sănătatea cu sînge tînăr și a-și consolida averea — vrea să se căsătorească cu nepoata lui, totodată și unica lui moștenitoare. Rolul „doctorului fără voie” e jucat de Ciocănel, un avocat de a zecea mîină, care-l vindecă pe unchi, pregătindu-se să-i extragă un „polip” fictiv, în schimbul acceptării căsătoriei din dragoste a nepoatei cu tînărul Iulian. Servitorul Verigă joacă rolul clasic al „valetului” credincios, cinstit, dar naiv și limbut.

Mai tîrziu — mișcat de clocotul de viață pe care i-l relevau documentele Hurmuzachi și cronicile la care se adresa pentru lămurirea lor — Slavici se îndreaptă spre drama istorică. În 1886 — după ce Alecsandri îl dăduse pe *Despot Vodă* — scrie tragedia istorică în cinci acte *Gaspar Grațiani*. Eroul e — ca și Despot — un domnitor străin dar generos : „nu cunoaște legea țării, mănîncă carne în zilele de post, dar este drept și îngăduitor, priveghează asupra binelui tuturor și al fiecăruia îndeosebi”. Deși asigură în doi ani pacea externă a țării și prosperitatea ei internă, e suspectat ca „străin”, de boieri și tîrgoveți. Situația lui e complicată prin Sara, iubita lui din Istambul și aducătoarea lui pe tronul Moldovei. Lepădîndu-se „de legea și neamul ei”, ca să-l urmeze pe el, totuși e socotită ca o prezență funestă. Boierii și tîrgoveții cer îndepărtarea ei de la curte, deși ea îl îndeamnă pe Grațiani să nu-i lase pe lefegii „să bată poporul”, cînd cer izgonirea ei, și nici pe boieri „să jăfuiască țara”, pentru ca să-l suporte pe el ca domnitor. Grațiani cedează însă și-o alungă, deși își dă seama de riscurile acestui gest : „Vreau să fiu eu însumi, stăpîn pe faptele mele, să stau ori să cad prin mine însumi. Destul ți-am fost rob ție ; destul, destul a fost !” Sara se răzbună, intrigînd la sultan împotriva lui. Grațiani se trezește singur și meditează, ca un erou romantic, asupra destinului său : „O lume întregă s-a ridicat asupra mea : Alexandru vine cu turcii, Radu a ridicat pe munteni, Bethlen aduce pe ardeleni, Cantimir năvălește în fruntea tătarilor ; țări, domni, popoare mă dușmănesc, încît mi-e parcă groază de mărirea la care am ajuns, și mă înalț în gîndul meu cînd îmi dau seama că eu sunt acela asupra căruia au pornit atît de mulți. Sunt eu în adevăr ceea ce par ? Grațiani, ești tu omul drept care te socotesc dușmanii tăi ? (După o pauză) Mi-e frică ! (Se uită împrejur) Pare că vine ceva, vine năprasnic, vine și m-ajunge și nu pot scăpa ! Prea în pripă au venit toate, prea deodată m-am avîntat, prea repede i-am luat pe moldoveni”. Într-o clipă de mînie oarbă, Grațiani se desminte pe el însuși — ucigînd-o pe Sara — ca să fie și el îndată omorît de boieri, care-l învinuiu că a tîrît țara în foc nimitor. Piesa i-a fost foarte dragă lui Slavici, — și faptul e explicabil. Ea dezbătea tema frecventă în opera lui : a pericolului prejudecăților rasiale. Dar meandrele lui sufletești — oscilațiile lui între italianca Elvira și evreica Sara — nici nu-l umanizează profund pe Grațiani, nici nu confirmă înălțimea staturii sale morale, așa cum o voia autorul. Nuanțata cunoaștere a sufletului feminin îi dă prilejul să realizeze în Sara ceea ce n-a izbutit deplin în Grațiani. Personajul e viu, înalt sufletește și profund uman totodată. Resursele de viață ale personajului nu sînt însă atît de mari ca să poată anima întreaga piesă, la reprezentarea ei pe scenă. Cu tot sprijinul lui Maiorescu și al „Junimii”, tragedia a căzut la premieră, rămînînd pînă astăzi o piesă care produce emoții estetice numai la lectură.

Un *unicum* în opera lui Slavici îl constituie drama istorică în cinci acte *Bogdan Vodă*, scrisă în versuri albe. Scriindu-i lui Iacob Negruzzi despre ea ca despre o scriere terminată — la începutul anului 1875 — nu trebuie să uităm că, în aprilie 1872, anunța că începuse „o tragedie” care ar putea fi *Bogdan Vodă*. Piesa își ia subiectul din acea pagină sîngeroasă din istoria Moldovei, pe care au înscris-o Mușatinii. Epoca aceasta îl preocupa pe atunci intens și pe Eminescu, în proiectele lui dramatice. Indignați de faptul că Alexandru Vodă a închinat pe ascuns țara „craului leșilor”, oștenii — cu bunul simț și hotărîrea simplă a oamenilor din popor — stăruie pe lîngă hatmanul Bogdan să i se împotrivescă. Bogdan e convins de necesitatea de a apăra independența patriei, dar în același timp, — legalist ca și Slavici — nu găsește altă soluție decît să demisioneze. Chiar cînd oștenii lui se răzvrătesc în apărarea lui — aflînd de planul lui vodă, de a-l ucide — Bogdan rămîne la principiile lui, certîndu-i că nu respectă locașul domnesc. Cînd Aron vine cu oaste poloneză să ocupe tronul rămas liber, Bogdan îl învinge. Însă îl pedepsește numai cu „disprețul” său, lăsîndu-l să plece nevătămat. Boierii completează împotriva noului domnitor și Aron revine cu oaste pe furis, înconjurîndu-l. Bogdan refuză să fugă, îngrijindu-se numai de salvarea doamnei Oltea și a celui care va fi Ștefan cel Mare. Apoi moare împușcat de departe, nu decapitat din porunca lui Aron, așa cum scrie cronica. În concepția lui Slavici, el „e un Popa Tanda”, — „omul așezat, care numai anevoie se hotărăște la ceva, dar hotărît o dată, pune capul în pietri”. . . Numai că, cu un astfel de erou, e greu să închei un conflict care să țină respirația spectatorilor. La impresia de prea lentă desfășurare a dramei contribuie și mersul greoi al versului. Slavici nu strălucește ca poet, deși versurile lui exprimă gînduri elevate, cu o tăietură de frază care antcipă lapidaritatea enunțurilor morale din poezia lui Coșbuc :

„Înfrînt ai zis?! În luptă cu m'sei  
Te dai învins cînd faci și tu ca ei,  
„Ar eu pe mine însumi s'nt stăpîn,  
Si or'ce-ar face ei, eu tot rămîn.  
Chiar dac-ar fi să pier în luptă grea,  
Rămîne-n suflete ființa mea,  
Căci camenii se nasc, trăiesc și mor,  
Dar gîndul bun e-n veci dăinuitor”.

Prozatorul epic.—Deși întîia scriere literară publicată de Slavici a fost o comedie se pare că drumul pe care a pășit mai întîi spre literatura românească a fost cel al basmului. Dintr-o scriere către I. Negruzzi, putem deduce că el începuse să-și scrie întîia poveste încă la sfîrșitul anului 1870. Aceasta se pare a nu fi fost alta decît *Zîna Zorilor*. Faptul că ea a fost citită la „Junimea” în aceeași seară cu *Ileana Cosînzeana* lui Miron Pompiliu — ambele fiind apreciate ca „încîntătoare” — precum și faptul că Slavici a scris această poveste în urma discuțiilor cu Eminescu, prietenul și Miron Pompiliu, după ce în *Convorbiri* apăruse *Făt Frumos din lacrimă*, nu sînt deloc întîmplătoare. Toți trei porneau de la basmul popular, dar nu îl priveau etnografic ci sub aspectul estetic, unghiul de vedere al scriitorului citadin primînd asupra celui al folcloristului. Toți trei cunoșteau foarte bine atît structura fixă a basmului folcloric cît și mecanismul său de creație, în infinite variante. „O poveste e totdeauna amestecul mai multora — z'ce Slavici — omul combină ce-i place. Partea fixă e un schelet foarte sărac, atît în gînduri cît și în fapte”. Scriitorul „trebuie să privească

povestea din toate punctele de vedere și să combine din toate variantele un întreg frumos". Povestea alcătuită astfel va fi „un capriciu al individualității" lui, — cu o condiție însă : să nu se depărteze prea mult nici de „imba populară", nici de „gîndirea poporului român", de felul cum omul din popor vede și gîndește lumea basmelor. Scriitorul e liber deci să procedeze ca un artist citadin, dar libertatea lui e sever mărginită. În această privință, Eminescu — cu al său *Făt-Frumos din lacrimă* — stă la o extremă, luîndu-și cele mai mari libertăți față de basmul de la care a pornit ; iar Slavici la cealaltă, îngăduindu-și ce e mai puține, între ei oscilînd Miron Pompiliu. Unghiul de vedere estetic le dă totuși basmelor celor trei un aer comun, libertățile ce și le permit fiind mai ales din domeniul stilistic : portrete, descrieri de natură, observații asupra stărilor sufletești însemnate la modul liric. Dintre toți Slavici e cel mai preocupat de respectarea succesiunii tradiționale a peripețiilor basmului popular, precum și a tipologiei imuabile a personajelor lui. De aceea, înainte de a scrie, se străduiește să cunoască cît mai bine variantele folclorice. Unversul basmelor lui este țărănesc, chiar cînd acțiunea se strămută în lumea citadină : casa împăratului are „prispă" ; sfintele cu nume de zile locuiesc în „colibe" ; casa Zînei Zorilor e „ca și o biserică din cele mai frumoase" ; eroul cu rol de Făt-Frumos, intrînd la împărat, tatăl său, își lasă „pălăria" pe „prispă" ; în luptă, se șterge „cu mîneca cămășii de sudori" ; intrînd în casă la Sf. Vinere, care e păzită de „cîni răi", își pune pălăria „pe vîrfu cuptorului", iar cînd e să se culce „se suie în podul casei". În descrierile de natură însă, în modul țărănesc de a vedea natura pătrund infuzii de lirism : „Departee... departee... unde se lasă cerul pe pămînt, unde stau stelele de vorbă cu florile, acolo se vedea o roșeață senină, cam așa cum e cerul coala în zorile de primăvară, dar mai frumos, mai minurat [...] nici cald, nici rece, nici luminos, nici întunerec, ci așa cum va între ele... cum e coala la S-tu Petru, cînd te scoli ca să mîni vitele la turmă..." Același fenomen se întîmplă și în portretistică, chiar cînd Slavici o construiește în paralelă clasică : „Crîșmărița nu era însă așa de frumoasă ca Florița, și Florița altfel iară. nu ca și ea. Crîșmărița era frumoasă ca și o pană de păun ; Florița era frumoasă ca și o floare care crește în umbra tufelor [...]. Crîșmărița atîta era de frumoasă încît dacă-i vedeai fața ogîndită în fața vinului, și se părea cum că vinul e mai tare, mai înfocat ; Florița atîta era de frumoasă încît dacă-i vedeai fața ogîndită în fața vinului, și se părea, cum că vinul e mai dulce și mai moale". Procedului folcloric de a invoca indirect frumusețea, Slavici îi adaugă subtilități și profunzimi specifice psihicului romantic, totul sunînd a Eminescu, bineînțeles fără geniul lui. O fată de împărat, acum bătrînă, își evocă astfel tinerețea : ... „cînd lumea nu era încă lume, atunci m-am născut eu, și eram atît de frumoasă ca copilă, încît părinții mei au lăsat să fie lume, ca să fie cineva să se minuneze de frumusețea mea". Contemplarea frumuseții îi stîrnește eroului stări sufletești complexe, aproape de abstracțiune : „De frumoasă ce-o vedea, îi părea cum că nici n-o vede, că numai și-o gîndește". Stările de frică iau proporții cosmice : „Lui Petru îi părea, cum că a luat cineva lumea în spate și a încărcat-o la fugă cu ea, așa se cutremura pămîntul sub el". Dar alături, apare comentariul în stil popular : „Grozav ce era și înfricoșat și... să ferească Dumnezeu". Tenebrosul romantic apare și el în stil folcloric : „Se duseră cum se ducea năluca cînd umblă vîntoasele și gonesc în miezul nopții pricolicii". Chiar în astfel de împrejurări totuși, feții-frumoși ai lui Slavici au ceva din firea lui chibzuită : „Să mergem tot una după alta nici prea tare să nu ne obosim, nici peste măsură să nu ne întîrziem".

Cînd, în 1881, au apărut *Novelele din popor*, toți comentatorii lor le-au salutat ca pe un moment decisiv al consolidării prozei realiste în literatura română. Datorită hărniciei lui D. Vatamaniuc, avem în față întreg tabloul opiniilor formulate în acest sens. Prin comparație cu N. Gane, atît de apreciat la „Junimea”, și cu I. Negruzzi, — N. Xenopol constată că Slavici „a făcut un pas mai departe”, afirmînd că în proza lui intri „într-o lume pe care puțini au cunoscut-o pînă acum, într-o lume deosebită de toate celelalte, într-o lume în sfîrșit despre care poți cu drept zice : aceștia sunt țărani români”... Eminescu accentuează aceeași idee, insistînd mai mult asupra adîncimii sufletești a acestei lumi, care nu numai „seamănă în exterior cu țaranul român, în port și vorbă, ci au fondul sufletesc al poporului, gîndesc și simt ca el”. Transilvănenii întăresc această opinie, ca unii care cunoșteau de acasă lumea personajelor lui Slavici, insistînd și ei asupra „măiestriei” cu care Slavici desenează „toate fazele prin care trece sufletul lor”. N. Iorga subliniază de asemenea puterea lui analitică : „vede bine în lucrurile mici și le mărește pentru cei ce nu le pot vedea ca dînsul”. Singulară și tulburătoare e observația ardeleanului I. T. Mera care — elogiînd și el „fidelitatea” cu care sînt conturate „tipurile” din popor — notează că ele apar „ca un vis limpede în novelele lui Slavici”. E aici o încercare de a surprinde farmecul literar, durabil pînă astăzi, al epicii lui Slavici — lipsită aproape cu totul de strălucirile artistice ale unui meșteșugar consumat al frazei — încît cu greu se poate rezuma atracția lui doar la exactitatea „copiei de pe natură”, fie aceasta chiar și etnografică.

Începîndu-și cariera de prozator prin povești — la care știm cît ținea — nuvelele lui de pînă la 1881 nu reprezintă o ruptură cu lumea de „vis limpede” a basmelor. Cu excepția a două dintre ele — *O viață pierdută* și mai ales *Moara cu noroc* — nuvelele lui Slavici, chiar și cele de mai tîrziu încă, au structura luminoasă și finalitatea compensatoare a basmului. Sînt povești în care eroii — trecînd prin grele încercări — ajung în final la fericirea concretizată mai ales prin căsătoria cu ființa dorită. Chiar și *Popa Tanda*, cu aparentul ei idilism, e tot o poveste, în care eroul — după ce realizează aparent imposibilul : transformarea satului Sărăceni într-o așezare rurală aproape utopică pentru vremile de atunci, în frumusețea ei feerică — în final, trecînd dincolo de pragul obișnuit al basmului, rămîne totuși în lumina fericirii familiale. Cele două nuvele amintite ar părea că vin în contradicție cu aceste afirmații. Dar să nu uităm că — după cum există în folclor dubletul *legendă* și *anti-legendă* — la fel se îmbină și *basmul* cu *antibasmul*, nu ca o opoziție ci ca o împlinire a lui, înlocuind albul cu negrul, dar tot cu aceeași finalitate etică : a demonstrării forței binelui prin spectacolul nimicirii acelor care îl calcă în picioare. Folcloriștii germani numesc astfel de antibasme — de tipul *Scufiței roșii* sau al *Caprei* cu *trei iezi* — *Warnungsmärchen*, povești-avertisment. *Moara cu noroc* crește firesc din complexul de credințe populare despre comori și despre blestemele cu care au fost îngropate, aducînd nenorocirea celor care nu aveau drept asupra lor. Și nu e o întîmplare faptul că, în *Novelele* adunate în două volume, în anii 1892 și 1896, *Moara cu noroc* e urmată de lungă nuvelă *Comoara*, unde tema e aceeași, numai că strămutarea acțiunii în București implică o altă mișcare psihică eroului ei. După cum iarăși nu e o simplă întîmplare că *Paraschiv Ciulic* — a doua parte a nuvelei *Vecinii* din aceeași ediție — are mai mult decît un final luminos, deși iarăși întîmplările nu se mai petrec în satele transilvănene. Desigur, ceea ce dă primelor nuvele ale lui Slavici un aer comun cu poveștile sale nu e propriu-zis respectarea structurii specifice a basmului — care persistă totuși a fi, în amănuntele ei, cea a nuvelei —

cît optimismul lor luminos și, în ultimă instanță, cînd eroul nu mai e un om de bine, finalitatea lor etică : credința că binele trebuie să învingă în lume, chiar cînd temporal pare înfrînt. Respectîndu-i finalitatea, nuvelele dintîi ale lui Slavici încorporează însăși esența umană a poveștii. La această apropiere contribuie — așa cum s-a remarcat de la început — solemnul cadru etnografic, plin de amănunte semnificative din viață, atunci cînd e vorba de lumea satelor transilvănene. Aceasta nu însemnează că nuvelele lui Slavici ar fi mai mult expoziții etnografice, așa cum nuvelele istorice ale lui Odobescu par mai mult file de cronică și evocări de erudit. Ceea ce dă nuvelor lui Slavici o puțin obișnuită plinătate și forță de viață este profunda cunoaștere a sufletului omenesc în complexitatea lui și în mișcările lui contradictorii. Această cunoaștere funcționează în modul cel mai firesc, dînd impresia că Slavici își creează personajele văzîndu-le din lăuntru lor. Comportamentul lor nu e întotdeauna logic — adesea chiar dimpotrivă, mai ales în ceea ce privește analiza sufletului feminin, în care Slavici rămîne un maestru — dar aproape niciodată, în marile lui reușite artistice, nu dă impresia că ar putea să fie altul. Slavici se identifică cu personajele sale, fiind legat cu lăuntru lor, cu felul lor de a gîndi și de a simți. prin intime fire simpatetice. Iar acest fel de a gîndi și de a simți e rezultatul unei observații și meditații multisekulare asupra naturii umane. Slavici înfățișează cu mijloacele artistice ale scriitorului citadin, analitic, ceea ce poporul exprimă aforistic prin zicătorile și proverbele sale : „Moara e ca marfa viuă. Umblînd mereu, ea se tocește, se desdoaie, se hodorogeste. Acum iese un cui de la locul lui, apoi se clatină o măsea ori se mișcă o aripă, se hîțînă o roată ori se freacă un fus : trebuie să stai mereu gata să dregi, căci altfel stricăciunea mică se face foarte curînd mare. Tot așa sunt și zăgazurile : o găurice mică se face în ele în curînd spărtură mare, dacă nu sari la timp s-o astupi ; și apa strică în timp de un ceas ceea ce omul a dres muncind din greu zile întregi. Ana le vedea și le înțelegea toate, dar nu putea să puie mîna, iară morarul zicea că nu e nimic, și stricăciunea își urma drumul. Tot așa era și acasă. Vedea Ana că vitele nu sunt hrănite și adăpate la timp, că o dată au prea mult nutreț, iar alte dăți rumegă în sec, că timpul se pierde degeaba și că toate se păraginesc. În zadar însă, omul e om și muierea e muiere și se încurcă rău, cînd vrea să se semuiască cu bărbatul. Ana vedea și se cătrănia și-și mistuia viața, dar lucrurile mergeau cu atît mai rău”.

Datorită acestei identificări, acolo unde ea funcționează, Slavici merge direct la resorturile intime ale vieții sufletești, cu o siguranță care e a vieții însăși. Mișcarea greoaie a intelectului său, expresia apropiată de tonul plat al observației firești, nu numai că nu reduc efectul artistic, dar îl potențează chiar, fiindcă sînt aidoma cursului vieții eroilor săi, în lumea satului transilvănean de atunci, în care istoria se desfășura atît de lent și de chinuit. Oamenii se schimbau în interiorul lor foarte puțin, dar meditau îndelung asupra constantelor vieții. Acest ton meditativ al povestitorului popular constituie încă unul dintre efectele artistice ale prozei lui Slavici. Tonul și stilul sînt cele ale unui astfel de povestitor, care joacă într-un fel rolul corului din tragedia antică : expresie cu inflexiuni lirice a meditației asupra soartei omului în lume. Ca și a povestitorului popular de la noi însă, filozofia vieții la Slavici e mai mult de ordinul aforistic, fără prea mari involburări lirice. Caracteristic în acest sens e începutul multora dintre nuvelele sale, început care indică lapidar însăși desfășurarea și finalul acțiunii principale : „Nu poate nimeni mai mult decît îl iartă puterile” (*Vatra părăsită*). La temelia acestor enunțuri stă filozofia populară

a trecutului, în care atâtea dureri și năpăști și-au aruncat umbrele încît cuvintele „noroc”, „soartă”, „ceas bun” sau „rău” sînt aproape imposibil de scos din context : „Fă trei cruci și zi « Doamne ajută ! » cînd treci pragul casei — fie ca să iesi, fie ca să intri, căci lumea din întîmplări se alcătuiește, iar întîmplarea e noroc ori nenorocire, și nimeni nu știe, dacă e rău sau bun ceasul, în care ai pornit, nici dacă va face ori nu ceea ce-și pune în gînd” (*Pădureanca*). Așa cum în personalitatea umană a lui Slavici coexistă cumintele pînă la obediență cu furtunosul pînă la riscul soartei proprii, așa și în personalitatea lui artistică — la fel ca în eposul popular — coexistă optimismul luminos cu sentimentul tragic al destinului orb : „Afară din cale îndrăzneț trebuie să fii pentru ca să te socotești însuși pe tine deostoinic de a prevedea ce are să iasă dintr-un copil, ba chiar și dintr-un om tînr. Toate atîrnă în desfășurarea vieții omenеști de la împrejurări întîmplătoare și de la oamenii pe care soarta oarbă ți-i scoate în cale” (*Pe povîrniș*). Spre deosebire de antici însă, pentru Slavici acest *fatum* nu stă în voința impenetrabilă a divinității, ci în adîncimile greu sondabile ale sufletului omenesc, în reacțiile lui adesea imprevizibile față de ceea ce e dat de la început, prin însăși situația omului în lume. În *Pădureanca* de exemplu, totul se opunea de la început dragostei dintre feciorul „bogătoiului Busuioc de la Curtici” și fata „crîsnicului Neacșu” din ținutul sărac al Pădurenilor — naștere, avere, concepție de viață, psihologie — și tragicul crește tocmai din surpriza apropierii lor nelămurite, în zonele adînci ale întrepătrunderii psihicului cu fiziologicul, ca și din oscilațiile neprevăzute, sub povara *fatum*-ului ce plutește inevitabil asupra lor, de la început. Complexitatea sufletească a lui Slavici, finul său instinct de detectare a zonelor obscure ale psihicului uman, l-au făcut să fie pe măsura acestei dificile întreprinderi, de a îmbrățișa în aceeași viziune a lumii și tragicul și luminosul din lumea lui contemporană. Iar înalta și niciodată uitata lui conștiință etică a dat destinului eroilor săi acea aură fără de care oamenii nu ar fi decît bieți viermi striviți sau ocoliți de pasul unei ființe uriașe și nevăzute pentru ei, S-a afirmat de multe ori că eșecurile lui Slavici — care sînt și ele numeroase în epica lui — s-ar datora imixtiunii eticului, voinței lui de a-și demonstra convingerile morale, Dar marile lui reușite — *Moara cu noroc*, *Popa Tanda*, *Pădureanca*, *Budulea Taichii* — stau toate sub același semn neclintit al meditației asupra atitudinii etice a omului în lume. Cauza căderilor artistice ale lui Slavici stă însă altundeva : în depărtarea de lumea în care aceste convingeri morale făceau corp inseparabil cu viața însăși, în care meditația asupra vieții era o expresie a acestei vieți însăși, — lume pe care scriitorul o cunoștea pînă în cele mai mici amănunțimi, ale cărei comportamente le putea evoca pînă la cel mai mic gest, pînă la cuvîntul singular. În această lume — care este aceea a locurilor natale și ale adolescenței — chiar reacțiile aparent imprevizibile își aveau logica lor profundă și deci nu puteau să fie nici imprevizibile, nici rezultatul unor experimente de laborator artistic. Cimentul care solidifică complicata construcție epică este acea fibră simpatetică, specifică scrisului lui Slavici. Cînd se produce opusul ei, cînd Slavici abordează o lume pe care o simte „străină” — lumea orașelor și chiar a satelor din România, în care se strămutase — calitățile de analist al sufletului omenesc nu îi dispar. Și aici întîlnim portrete remarcabile — cu deosebire în ceea ce privește cunoașterea sufletului feminin — dar reacțiile, gesturile oamenilor rămîn schematice, nude, fiind lipsite de acea multitudine de amănunte aproape infinitezimale, care dau senzația pleneră a vieții în epică : „Deși obosit de drum, el se plimba neastîmpărat prin casă, și numai seara tîrziu a ajuns să se culce. Nu era numai Leanca ea singură, care nu-l



lăsa să doarmă. Ia-mă și pe mine! Scapă-mă! striga parcă băiatul — că o să te căiești toată viața ta de a mă fi lăsat la casa omului, căruia îi sunt nesuferit. Adormit în cele din urmă, el se zbătea în culcușul lui, încît fruntea îi era plină de sudori reci". Citatul e desprins dintr-o navelă (*Dăscălașul*), înfățișînd zbuciumul unui țăran din preajma Bucureștilor, șovăind să se îngrijească de copiii fetei lui, care căzuse în păcat și alături de care ar fi dus o viață amară. Nu s-ar putea spune că Slavici nu-și privește compasional personajele din lumea măruntă a Bucureștilor: meseriași, mici slujbași, chirigii, pensionari, țărani veniți aici cu speranța unei vieți mai înlesnite. Îi consideră victimele orașului, — și în această privință sămănătoriștii, care și l-au revendicat ca predecesor, nu au greșit. Mai bine zis, Slavici le consideră victime ale „păturii superpuse" — cum îl învățase prietenul său Eminescu — perversitate de infiltrația seculară a bizantinismului, superficială și lipsită de sentimentul grav al existenței umane. Pe acești mărunți, Slavici îi consideră desrădăcinați, desprinși din viața canonizată etic a satelor și sărăciți sufletește prin transplantarea într-o lume și ea săracă moralicește, condamnați la o existență larvară sau plină de calcule meschine ale asigurării unui trai mai bun. Numărul personajelor care agonisesc ban cu ban, prin viața singuratecă și zgîrcenie, care calculează mereu creșterea acestui mic capital prin mică negustorie și mai ales prin camătă — prototip e aici Spiru Călin, din navela cu același titlu — e surprinzător de mare în nuvelistica mai tîrzie a lui Slavici. Lipsiți de legătura cu ogorul — în concepția lui Slavici, singura care le putea aduce și drame adînci dar și bucurii trainice — oamenii aceștia sînt iremediabil condamnați la platitudine, și Slavici nu are nici o apetiție de a pătrunde mai adînc în sufletul lor. Cît despre „lumea bună", o vedea cu un ochi aspru, ispitindu-l desenul satiric — dar nu din lăuntru ei, așa cum o cunoștea atît de bine Caragiale — ci din exterior, de la o distanță care era aceea a lui însuși în societatea bucureșteană. Un sublocotenent de roșiori — fiul unei „cocoane" bogate — se comportă astfel față de ea: „Deși de abia împlinise douăzeci și doi de ani, cocoana Lucica, mama lui, nu avea dorință mai fierbinte decît să-l vadă mai curînd căsătorit cu vreuna din fetele drăguțe și bune, pentru care avea dînsa slăbiciune. De zestre n-avea nevoie și putea să-și aleagă după plac. El însă voia luptă și ținea să se mai bucure de libertate, să-și mai petreacă tineretele cu prietenii lui. « O să te încurci, băiete, cu vreo smintită ori cu vreo ticăloasă — îi zicea dînsa — încît să-ți muști degetele, că nu o să știi, cum o să scapi, și o să-mi amărăști și mie viața. Cîte nu sunt mumele care o pat așa? » « Aș, vorbe de babă fricoasă! » — își zicea el care cunoștea lumea mai bine. Nu vedea el cum se petrec lucrurile în societate? ! ”

Aceleași constatări apar, inevitabil, și în ceea ce privește romanele lui Slavici.

Dipticul de romane istorice — *Luca* și *Manea*. din ciclul nedus la capăt al unor narațiuni sub titlul *Din bătrîni* — nu e lipsit nici de fiorul tragic, nici de forța de a crea oameni în mișcare vie, nici de capacitatea de penetrație a autorului în meandrele sufletești adînci ale personajelor sale — mai ales ale celor feminine — nici de darul evocării și al realizării atmosferei de epocă. Etnograficul se convertește aici în arhaic și atunci cînd acesta din urmă nu se depărtează prea mult de cel dintîi, nu apar stridențe. Dar distanța în timp e prea mare — pînă la secolele VI și IX, în perioada cea mai nebuloasă a istoriei noastre — și lipsa substanței de viață se resimte. Ca să umple golul inevitabil, Slavici se lansează în conturarea unei vaste fresce istorice, acoperind o zonă de la crestele Bucegilor pînă la calfatele arabe din Asia Mică. Narațiunea se transformă într-o încîlcită lecție de istorie, iar viața

sufletească a personajelor principale se complică, inutil și la suprafață, cu disputele teologice ale epocii. Slavici istoricul intră în dispută cu Slavici cunoscătorul de oameni și ceea ce pierde cel dintâi, prin nesiguranța informației, nu poate suplini cel din urmă. Totuși, comparînd ciclul *Din bătrîni* cu puținele noastre romane istorice anterioare — chiar cu *Ursita* lui B. P. Hasdeu — întîlnim în el o operă net superioară acestora, în amploare ca și în profunzime umană, și nu exagerăm văzînd în Slavici un creator al acestui gen și un deschizător de drumuri, pentru M. Sadoveanu în primul rînd.

Romanul *Corbei reia* o temă frecventă în nuvelistica tîrzie a lui Slavici : aceea a singuraticului închistat în el — ca să se apere de lumea înconjurătoare — deschizîndu-se sufletește tîrziu, sub farmecul eternului feminin și al tinereții acestuia. În descifrarea mecanismului acestui proces sufletesc, Slavici se dovedește același maestru, realizînd pagini care prevestesc *Adela* și *Enigma Otiliei*. Dar lipsa de aderență a lui față de lumea orașelor de dincoace de Carpați și convingerea lui că oamenii ei nu se pot salva doar prin ei înșiși, complică inutil și păgubitor acest proces, printr-o revelare paralelă a binefacerilor religiei creștine în sufletul personajului principal. Corbei devine astfel prototipul eroilor de roman zbătîndu-se între „legea trupului” și „legea minții”, care vor constitui mai tîrziu caracteristica dominantă a scrierilor unui Agîrbiceanu și ale unui Gala Galaction.

Aceeași pecete o poartă și romanul *Din păcat în păcat*. Eroul lui, un bucovinean venit în Iași, se simte străin în societatea de acolo, imorală în toate componentele ei. Spre deosebire de Corbei, el nu își apără integritatea morală însingurîndu-se, ci și-o fărîmă treptat, adaptîndu-se mediului, mai ales sub influența altei trăsături a eternului feminin : senzualitatea. Ajuns pe marginea prăpastiei, autorul îl salvează printr-un artificiu, călugărindu-l brusc.

Scris, ca și *Din păcat în păcat*, în ultimii ani ai vieții lui Slavici, romanul *Cel din urmă Armaș* nu deschide, ci continuă o cale, de astă dată și mai bătută în epica noastră : romanul „căderii neamurilor”, al prăbușirii morale și sociale a boierimii. Eroul, moșier cu studii frumoase în străinătate, vrea să se întoarcă „lîngă părinți”, cultivîndu-și cu mijloace moderne moșia, ca și Matei Damian din *Viața la țară*. E atras însă de tentațiile Capitalei, ajungînd să-și toace averea la Paris. Dovedindu-se lui însuși ca un nemernic urmaș al neamului vechi al Armașilor, se sinucide. Nereprezentînd nici o noutate, romanul a fost tratat cu indiferență, atît la apariție cît și mai tîrziu. Judecata este excesivă, *Cel din urmă Armaș* fiind totuși opera unui prozator care nu a pierdut cu totul cheile descifrării sufletului omenesc. În plus, romanul e un foarte interesant document de epocă — unul dintre romanele-cronică din viața Capitalei, abundînd la noi după primul război mondial — cu acțiunea de astă dată strămutată puțin mai departe de acel „sfîrșit de veac în București”, pe care îl va evoca mai tîrziu Ion Marin Sadoveanu. Fără a beneficia de cunoașterea intimă a vieții Capitalei din epica lui I. M. Sadoveanu, romanul lui Slavici rămîne interesant mai ales prin fresca vieții literare din București, în care apar, nedeghizate, principalele personaje ale „Junimii”, în frunte cu Maiorescu și Caragiale. E adevărat, toată această amplă evocare nu se îmbină cu destinele eroilor cărții, îi rămîne exterioară, dar nu mai puțin atractivă în ea însăși.

Mai realizat — și tot atît de nedrept și sumar judecat de critica literară a trecutului apropiat — e romanul *Din două lumi*. În centrul acțiunii se află de astă dată un personaj care nu aparține nici uneia dintre cele „două lumi”, pe care Slavici le vede permanent în antiteză, în epica anilor săi tîrzii : boierimea și cei mărunți.

Fira, fata unui fierar, trecînd prin școală, e prinsă de nostalgia evadării din lumea ei. Situația, care era văzută humoristic în comediile din secolul trecut, acum devine tragică, prevestind eroina de mai târziu a romanului *Diplomatul, tăbăcarul și acrița*, de Carol Ardeleanu. Fira e atrasă de „cealaltă lume”, a boierimii, și nu poate rezista insistențelor „coconășului” Văleanu, donjuan facil, care ajunge pînă la urmă să fie ucis de un tînăr de pe moșia lui. Dar nici lumea fierarului nu rezistă orașului tentacular. Dinu — meseriaș, cinstit, rămas tutorele familiei după moartea fierarului — e implicat într-un proces de Vlaicu, arendașul moșiei lui Văleanu, și pierde și ce brumă agonisise el. Fira moare din pricina remușcărilor iar Dinu se întoarce în satul lui, împreună cu Marhgioala, — servitoarea credincioasă a fierarului. Vîna caracterologică a lui Slavici nu se dezmente nici aici, cînd e vorba de lumea fierarului sau a sătenilor de pe moșie. Dar cînd apare în scenă „lumea bună”, limbajul rural al lui Slavici sună strident. Văleanu, obsedat de Fira, este evocat astfel : „Ajunsesse, biet de el, în doaga lui Dinu, se zbuçiuma în sec și se zbătea ca peștele pe uscat. Tot mai zicea din cînd în cînd : Dă-o-ncolo !” O doamnă e „gătită, încorsetată și pieptănată de efect”. Dialogul cu un tînăr monden sună astfel : „« Eu tot vin » — stăruie dînsul, apoi se plecă si-i sărută mîna. « Aoleo ! » strigă dînsa și zbură oarecum la vale”.

În ceea ce privește romanul, capodopera lui Slavici rămîne *Mara*. Scris la puțin timp după cei șase ani petrecuți din nou în lumea transilvăneană, în redacția *Tri-bunei* și în peripețiile care i-au urmat, — romanul e plin de seva puternică a acestei reîntîlniri. Lume a orașului e și aici, viziunea dramatică a vieții în antinomiile ei crîncene e aceeași, obișnuită lui Slavici și dominată de rigorismul lui etic. Dar e lumea adolescenței lui cu atît de dese peregrinări spre tîrgul Aradului. E o lume văzută din lăuntru ei, știută pînă în detaliile ei infinitezimale, în care Slavici se mișcă cu o siguranță ce se comunică și personajelor sale. Cu toată complexitatea lor, cu tot dramatismul situațiilor în care ajung, nimic din vorbele, gesturile și atitudinile lor nu distonează, nimic nu destramă unitatea de atmosferă a întregului. La fel cu capodoperele nuvelisticii lui, romanul *Mara* e un bloc monolit, în care masivitatea nu e dezmințită prin detaliile de finețe, fiindcă această minuție e la obiect, lumea lui nestînd în antiteză cu cea a autorului însuși. Publicat fără mult ecou în *Tribuna*, în 1894 ; înțeles deplin și elogiat fără rezerve de N. Iorga la apariția lui în volum, în 1906 ; redescoperit în 1941 de G. Călinescu, romanul *Mara* cunoaște astăzi o glorie care amenință să pună în umbră nuvelistica lui Slavici, ceea ce n-ar fi drept. Echilibrînd-o în ceea ce privește valoarea artistică, *Mara* nu a înrîurit mult evoluția romanului românesc, pe cînd apariția nuvelisticii lui Slavici a avut urmări profunde pentru proza epică românească.

## BIBLIOGRAFIE

*Novele din popor*, București, 1881 ; *Pădureanca*, Sibiu, 1884 ; *Păcală în satul lui*, Sibiu, 1886 ; *Novele I*, București, 1892 ; *Novele II*, București, 1896 ; *Yatra părăsită*, *Nuvelă din popor*, București, 1900 ; *Din bătrîni — Narațiune istorică* [Luca], București, 1902 ; *Din bătrîni. Manea*, București, 1905 ; *Mara*, Budapesta, 1906 (1913, 1925) ; *La răscurci*, București,

1906 ; Nuvele I—II, București, 1907 ; Spiru Călin, București, 1908 ; Pavești, București, 1908, 1921 ; *Din valurile vleișii*, București, 1909 ; Pulșaril, București, f.a. [1910] ; Nuvele I, București, 1915, 1921 ; II, București, 1921 ; *Din două lumi*, București, 1921 ; *Închisorile mele*, București, 1921 ; Pavești, II, București, f.a. [1923] ; *Cel din urmă Armaș*, București, 1923 ; *Amintiri*, București, 1924 ; Nuvele III, București, f.a. [1924] ; Nuvele IV, V, VI, București, f.a. [1926] ; *Prințesa. Căile morților. Un democrat*, București, f.a. [1928] ; *Teatru* (ediție și prefață de I. D. Bălan), București, 1963, Nuvele (ediție comentată de Scarlat Struțeanu), Craiova, f.a. [1930] ; *Opere I—II*, București, 1952 ; Nuvele (ediție de Aurel Gavriloș, Vîrșeș, 1954) ; Nuvele I—II (prefață de I. Breazu), București, 1958 ; *Flarișă din cadru și alte povești*, București, 1959 ; *Mara* (prefață de C. Măciucă), București, 1961 ; *Maara cu naroc. Nuvele I—II* (prefață de P. Marcea), București, 1965 ; *Amintiri* (ediție, prefață, note, de George Sanda), București, 1967 ; *Opere* (ediție critică îngrijită de un colectiv, prefață de D. Vatamaniuc), București, I—II, 1967 ; III—IV, 1970 ; V, 1971.

- T. Maloirescu, *Literatura română și străinătatea*, *Conv. lit.*, XV (1881), nr. 10, 11 ; M. E.[minescu], *Navele din popor de Ioan Slavici*, *Timpul*, VII (1882) ; N. Iorga, *Romanul Istaric și d. Slavici*, *Sămănătorul*, V (1906), nr. 18 ; N. Iorga, *Un nou roman al d-lui Slavici [Mara]*, — „Sămănătorul”, V (1906), nr. 25 ; O. Densusianu, *I. Slavici : Din bătrâni. Manea, Viața nouă*, II (1906), nr. 24 ; O. Densusianu, *Ioan Slavici : Maria*, III (1907), nr. 2 ; [M. Dragomirescu], *Ioan Slavici : Mara, Convorbiri critice*, I (1907), nr. 5 ; M. Dragomirescu, *Nuvele de I. Slavici, Convorbiri critice*, II (1908), nr. 6 ; Perpessicius, *Ioan Slavici și premiul național pentru proză*, *Rampa*, VIII (1925), nr. 2175 ; M. Dragomirescu, *Nuvela ardeleană (Ioan Slavici)*, *Mișcarea literară*, II (1925), nr. 42—43 ; I. Bogdan-Duică, *Ioan Slavici : Amintiri*, *Societatea de mline*, II (1925), nr. 4, 5 ; C. M.[ille], *Romain Rolland și Slavici*, — *Lupta*, IV (1925), nr. 950 ; Pompiliu Constantinescu, *I. Slavici : Mara, roman, Mișcarea literară*, II (1925), nr. 40—41 ; Pompiliu Constantinescu, *Ioan Slavici : Nuvele vol. IV, Viața literară*, I (1926), nr. 24 ; I. Massoff, *De vorbă cu scriitorii noștri. Convorbire cu damnul Ioan Slavici*, *Rampa*, VIII (1925), nr. 2237 ; F. Aderca, *De vorbă cu d. I. Slavici, Mărturia unei generații*, București, 1928, p. 305—313 ; Al. Philippide, *Slavici și stilul ardelean*, *Adev. lit. art.*, XIV (1935), nr. 782 ; Perp[essicius], *Înapoi la Papa Tanda*, *Revista Fundațiilor*, XII (1945), nr. 9 ; I. Breazu, *Ioan Slavici nuvelistul*, *Tribuna*, II (1958), nr. 4 ; D. Pop, *Ioan Slavici, Teoretician al falclarului*, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, S. IV, Fasc. 2 (1959) ; G. Călinescu, *despre „scriitorul popular”*, *Contemporanul*, 1964, nr. 10 ; I. Pervain, *Ioan Slavici și „Revoluția de la Pîrlești*, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, S. XII, Fasc. 1 (1967) ; George Munteanu, *Slavici necunoscutul*, *Gazeta literară*, XV (1968), nr. 22 și 23 ; Zaharia Stancu, *Slavici, Scnteia tinerețului*, 1970, nr. 6616 ; M. Ruffini, *La scrittura romana Ioan Slavici N Rama*, Milano, f.a. ; P. Marcea, *Ioan Slavici*, București, 1965 ; ed. a II-a, 1968 ; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, București, 1968 ; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Opera literară*, București, 1970 (cu o amplă bibliografie I. Slavici).

Urmas al unei familii care dăduse Moldovei și Țării Românești șapte domnitori și avea să-i mai dea alți trei, Ion Ghica face parte din noua generație care se ridică hotărâtă să lupte pentru egalitatea înaintea legilor, pentru desființarea privilegiilor de clasă, pentru Unire și ridicarea patriei prin muncă și cultură. Era fiul întâi născut al hatmanului Dimitrie Ghica (1793—1845) și al Mariei Câmpineanu. Prin tatăl său, despre care vorbește adesea în *Scrisori* către V. Alecsandri, coboară în linie dreaptă, în a noua generație, dintr-un strămoș albanez, Matei (1560—1620), al cărui fiu, Gheorghe, a domnit succesiv în Moldova (1658—1659) și Țara Românească (1659—1660), iar ai cărui urmași s-au înrudit, prin căsătorii, cu toate marile neamuri indigene și fanariote. Despre mama lui, Maria, fiica marelui vornic Scarlat Câmpineanu, nu ne spune nimic, ca și Montaigne, dar se fălește cu fratele ei, Ioan (1798—1862), pe care ni-l înfățișează ca pe cel mai de seamă patriot și stîlp al culturii naționale din timpul său, precum și ca pe mentorul său spiritual, din copilărie și adolescență.

Ion învătă acasă neogreaca și greaca veche cu dascălul grec Mihailidi, care preda gramatica după manualul dascălului său, celebrul Neofit Duca, fostul director de la Sfîntul Sava, iar apoi texte grele ca *Dialogurile morților* de Lucian, *Anabasis sau Expediția celor zece mii* de Xenophon și *Viețile paralele* ale lui Plutarc. Numai apoi tatăl lui îl încredință secretarului său, Petrache Nănescu, care-l deprinse să citească și să scrie în alfabetul chirilic, logofătul Matache îi citea din *Alexandria*, iar Eliade îl iniție în tainele gramaticii și ortografiei române, în care introdusese ordine și limpezime.

Mic de statură, oacheș, ușor adus din spate, se întâlnește în școala de la Sfîntul Sava cu Nicolae Bălcescu, mai tînăr cu trei ani ca dînsul, dar cu care va lega o strînsă prietenie, niciodată tulburată, pînă în ultimele zile ale aceluia ce avea să moară departe de țară, lăsîndu-i manuscrisul operei sale capitale și întreaga corespondență. Fratele său mezin, Pantazi (1829—1882), victimă a lui Caragiale în *Amintirile unui vechi sufleur*, fire de boem, gazetar, romancier, jurist și om politic, era mai scund și cocoșat, dar de aceeași vioiciune intelectuală ca și Ion, care a fost în tinerețe foarte vesel și volubil, cultivînd numeroase și trainice prietenii printre scriitorii generației sale. Un catalog al școlilor bucureștene din 1832 ni-l arată pe Ion urmînd aritmetica în clasa a III-a cu G. Pop, geometria în clasa a IV-a cu Petrache Poenaru și desenul nou în clasa a VI-a și a VII-a cu Walenstein. Adresa lui era Podul Caliții, actuală calea Rahovei, casa intabulată la n-rul 2336 ; vîrsta, 16 ani ; tatăl, hatman. Elevii de la Sfîntul Sava erau de vîrste foarte inegale. Ca să învețe limba franceză, Anton Pann,

În același an, cu douăzeci de ani mai vîrstnic decît Ion Ghica, se înscriesese în „clasul al 4-lea Școala Centrală (Sfîntul Sava I) din București supt d. I. Pop”. Părinții elevilor reprezentau toate categoriile sociale : negustori și meseriași (toptangii, marchitani, lipscani, zarafi, rachieri, cojocari, zugravi), slujbași, cîntăreți, profesori, preoți, vâtafi, arendași, boiernași și boieri de toate treptele. „Învățătura începătoare” se făcea după „metodul lancastricesc, în Școala Centrală din București supt. d. V. Șorj”, clasă care număra în acel an 172 de elevi. De bună seamă, Ion Ghica învățase primele elemente de greacă și de română acasă, ca toți fiii de boieri mari și mijlocii, care treceau pe urmă direct la clasele de „umanoare”. Eminent la învățatură, elevul era notat la purtare numai cu bine, pentru că era solidă la nebunii cu colegii săi, zgomotos, vesel și zglobiu. La clasa înaintată de franceză a lui J. A. Vaillant învăță la perfecție limba și retorica prin lectura marilor clasici ai secolului XVII și XVIII, de la Molière la Voltaire. Asul clasei a fost Grigore Alexandrescu, mai în vîrstă decît colegii săi și înzestrat cu o prodigioasă memorie și cu un talent literar superior, care-i deschise ușa saloanelor, smulgînd admirația lui Iancu Văcărescu și afecțiunea hatmanului Dimitrie Ghica. De la început, tînărul Ion se simțea parcă deopotrivă atras atît de literatura, cu farmecele ei amăgitoare, cît și de științele pozitive. Cînd plecă din țară, probabil către sfîrșitul anului 1834, ca să-și desăvîrșească studiile la Paris, lăsă unchiului său Ioan Cîmpineanu manuscrisul traducerii comediei *Les précieuses ridicules*. La 10 iulie 1835, colonelul I. Cîmpineanu trimise talmăcirea lui Eliad, ca să o tipărească „din banii ce au pus drept fond d. N. Daniilopol, mădular al Soțietății Filarmonice spre tipărirea Repertoriului Teatrului Național”, precizînd că „d. Iancu Dimitrie Ghica i-a lăsat-o a se tipări și a se vinde spre folosul casei soțietății”. Traducerea este corectă, limpede și cu puține „sărituri” peste textele mai dificile. La Paris, ca și ceilalți români dornici să-și completeze studiile, se prezintă în ianuarie 1836 la bacalaureatul ce se trecea la Sorbona, obținînd note mediocre de trecere la toate obiectele și chiar un „faible”; apoi se înscrie la Școala de Mine. Locuind lîngă școală și aproape de grădina Luxembourg, își pregătea lecțiile seara ; către miez de noapte pornea pînă în centrul orașului, ca să ia înghețata la vestita cofetărie Tortoni de pe Boulevard des Italiens și să se întoarcă acasă, „cînd se îngîna ziua cu noaptea”. Din primul an al șederii se întîlni el și colegi de-ai săi, munteni, cu un grup de moldoveni, făcînd cunoștință cu Vasile Alecsandri și viitorul domn Alexandru I. Cuza, conduși de „mentorul” lor, Furnarache. „Nu știu cum, nici în ce fel, dar ne-am pomenit deodată amestecați și braț la braț un muntean c-un moldovean : vorbeam fiecare limbajul provinciei noastre și ne înțelegeam, parc-am fi vorbit aceeași limbă. Ce revelațiune ! Dintr-acel moment nu am mai fost nici munteni, nici moldoveni. Eram toți români !”.

Legăturile dintre studenții români din cele două țări surori se strîngeau necontenit. „În toamna a nul 1837”, scria Ion Ghica mai tîrziu, „Moldova a dat un contingent însemnat, ajunserăm a număra, cu mici cu mari, la douăzeci”. Tinerii se întîlneau la Café Corneille, „unde domnea glasul învățatului student Bermudez, sau Café Procope, unde cuvîntul era al unui alt student devenit ilustru, a lui Jules Simon”, viitorul profesor universtitar, deputat, prim-ministru și academician, pe o linie paralelă cu însuși Ion Ghica.

Din primul an al sosirii la Paris, invitat la o vînațoare de colegul său Faugeroux, făcu cunoștință cu vestitul publicist Armand Carrel, directorul ziarului *Le National* și cu polonezul Mihail Czaika Czaikowski, secretar al principelui Czartoriski, cu care cină după vînațoare, stînd seara, tîrziu „pînă după miezul nopții”. Peste trei



zile, apăru în ziarul lui Armand Carrel „un articol foarte călduros despre suferințele Principatelor în urma ultimului război ruso-turc și consecințele politice ale acestuia” ; iar Czaikowski, în *Le Constitutionnel*, plin de amintirile serii petrecute cu Ion Ghica, „povestea lupta bandei lui Tunsu cu potera spătăriei și moartea voinicească a haiducului”. În același an, Ion Ghica publică sub anonimat o broșură cu titlul *Coup d'oeil sur l'état actuel de la Valachie et la conduite de la Russie relativement à cette province*, scrisă, după cum însuși spune „cu ajutorul profesorului” său Satur și după însemnările trimise din țară de colonelul Ion Câmpineanu. Broșura reflecta într-adevăr, prin tonul grav cu care preludează, preocupările și temerile marelui patriot : „... principatul Valahiei [...] pare astăzi mai mult ca oricând muncit de un rău lăuntric care, distrugând încetul cu încetul pactul fundamental pe care se sprijină independența sa, pare, prin nestatornicia maximelor guvernului său, prin gustul fastului și al reprezentării, care alimentează ușurătatea, prin puținul respect pe care-l dovedește față de legile constitutive ale statului, să anunțe de pe acum catastrofa ce amenință această țară și de care se tem locuitorii ei cei mai înțelepți și mai luminați”. E interesant de relevat că Ion Ghica laudă politica unchiului său, defunctul voievod Grigore D. Ghica, care ar fi elaborat punctele principale ale unei reforme progresiste, înainte de războiul ruso-turc din 1828, dar critică pe aceea a fratelui și succesorului acestuia, Alexandru D. Ghica, în termenii cei mai aspri,

denunțându-i actele arbitrare și abuzurile scandaloase. Sfirșitul broșurii este revelator prin luminoasele perspective de viitor ale țărilor noastre, așa cum le vede adolescentu : „Valahia și Moldova cuprind acum o populație de vreo patru milioane de suflete ; ele ar putea hrăni cu ușurință de trei ori sau mai mult decât atîta. Singură Valahia, care nu e locuită decît pentru a șasea parte din întinderea ei, de o îmbelșugare minunată în toate cuprinsurile ei, fără ținuturi sterpe și bălți, bogată în lemne de construcție în partea ei muntoasă, bogată în metale de tot felul, stăpînind în sînu-i rîuri din care se scoate fără nici un procedeu aurul cel mai curat, poate trece ca o țară privilegiată de natură. Dacă la o fecunditate care îngăduie un mare număr de exportări și care în lăuntru țării n-are nevoie să fie înlocuită decît prin produse ale fabricilor străine se adaugă o norocoasă așezare care o pune în comunicare prin Dunărea cu toată Germania și cu Marea Neagră ; dacă se adaugă că porturile Brăila și Galați oferă o stațiune sigură pentru vasele mari și rivalizează de pe acum în prosperitate cu Odesa, se va aprecia că astfel de avantaje nu pot fi indiferente politicii Europei, se va aprecia cît de mult importă ca o astfel de țară să nu ajungă domeniul exclusiv al unui guvern cuceritor și lacom”. Concluzia anticipează cu peste douăzeci de ani perspectivele țărilor noastre, găsind soluția progresului ei în „protecția puterilor luminate ale Europei”, singura care le-ar putea garanta intrarea, în familia statelor libere și constituționale”.

Ion Ghica profită de amicitia lui Armand Carrel, ca să întrețină la *Le National* o rubrică oarecum regulată, *Correspondance de Bucarest*, pînă și după moartea prematură a strălucitului gazetar republican, căzut într-un duel, la vârsta de 36 de ani (1836). Era firesc ca o astfel de rubrică să neliniștească cercurile guvernamentale din București și să pună în mișcare pe acei tineri români din Paris, credincioși politici lor, ca viitorii domnitori, frații George Bibescu și Barbu Știrbei și alții de aceeași teapă, curioși să depisteze pe autorul subversivelor corespondențe, atît de bine informate de ce se petrecea în țară. Deși politica Franței în principate era formal una de expectativă, secretarul consulatului de la București, Félix Colson<sup>1</sup>, intrat în relații strînse cu Câmpineanu și partida națională, se informa din acest izvor pentru redactarea lucrării sale : *Droits des Moldaves et des Valaques* (1839); din același an : *Coup d'oeil sur l'état des populations chrétiennes de la Turquie d'Europe* și *L'état présent et l'avenir des Principautés*. Ion Ghica mărturisește că această carte i-a servit la extrasul dat sub titlul *Précis des droits des Moldaves et des Valaques fondé sur le droit des gens et sur les traités* (1839).

Pe de altă parte, Colson era la rîndul lui informat despre mersul treburilor publice din Țara Românească de partida națională a lui Ioan Câmpineanu, în permanentă opoziție cu abuzivul regim proțarist. În acest fel, acțiunea lui Ion Ghica din această epocă de studii nu este decît un episod al luptei pentru libertate și legalitate, care-și căuta o tribună occidentală de răsunset internațional. Chestiunea orientală era atunci la ordinea zilei. Ion Ghica profită de actualitatea problemei și mai intervine în dezbateri cu o altă broșură : *Poids de la Moldovalachie dans la Question d'Orient*, cu subtitlul *Coup d'oeil sur la dernière occupation militaire russe de ses provinces*, Paris, Lejay, 1838, cu semnătura M. de M. O., agent diplomatique. El începe cu afirmația : „Chestiunea Orientului, chestiunea a cărei gravitate și rezultatele prețioase nu se compară cu nimic în anele diplomației moderne, această chestiune, eminentamente europeană,



esențialmente anglo-franceză, oferă o fericită ocazie să facă să prevaleze preponderența politică în Europa, care aparține Franței și Angliei, și să-i redea bărbăția, pe căile prea mult uitate ale onoarei naționale care le înălța odinioară gloria în ochii străinătății : iar partea cea mai defectuoasă și cea mai desconsiderată a diplomației lor în Orient, ar suferi în mod spontan, sperăm, cea mai minunată metamorfoză atât în măreție cât și în demnitate". În centrul acestei probleme, în ochii „diplomatului” care se dă ca sem-natar al broșurii, e chestiunea românească. „Moldovalahia, care desparte Rusia de statele Turciei europene, atîta vreme rău cunoscută și atît de puțin apreciată, începe totuși să fixeze luarea aminte a presei și a publicului, și pe drept cuvînt ; căci a înțelege bine chestiunea moldovalahă înseamnă aproape a rezolva problema pe care o oferă aceea a Orientului (...).” Se aduce un elogiu diplomatului englez George Canning și primului secretar al ambasadei britanice, Urquhard,

care a aprofundat această chestiune și căruia Ion Ghica îi va aduce peste mai bine de patru decenii un emoționant omagiu în *Scrisori către Vasile Alecsandri* (IX, București, martie 1881). David Urquhard era prieten cu Byron și a luptat alături de el pentru libertatea Greciei, dar în conflictele ulterioare ruso-turce, luă partea, ca ziarist și scriitor, turcilor, în vederea consolidării echilibrului de forțe ale Europei. Cunoscîndu-l personal la un dejun oferit de Bastide și povestindu-i de suferințele țării, Urquhard, care era scoțian, a izbucnit în plîns și l-a luat pe Ghica în brațe, spunîndu-i : „Eu te-nțeleg c-ai o patrie, iubește-o și nu lăsa pe nimeni să facă dintr-însa ceea ce Anglia a făcut cu Scoția!”. Mai departe, „diplomatul” exprimă dorința ca marile puteri să fie reprezentate în principatele noastre de „oameni eminenți, avînd misiuni diplomatice și nu numai comerciale”. În concluzie, broșura preconizează constituirea celor două țări într-un regat independent, „cu clauza formală ca niciodată armatele unei puteri străine să nu poată trece prin ele” și ca astfel comerțul liber să prospere, iar noua țară liberă să fie o garanție de pace în acea parte a pămîntului mereu tulburată de războaie.

În anul 1839, Ioan Cîmpineanu vine la Paris, desigur ca să dea noi instrucții nepotului său, al cărui condei alert și inteligent servea atît de bine cauza patrioților din Țara Românească, precum și ca să pună bazele unei mișcări mai susținute împotriva regimului despotic regulamentar.

Achiziunea politică nu-l îndepărtează pe Ion Ghica de la studii. În toamna anului 1836 se înscrie la Școala Centrală de arte și manufacturi din Paris, iar în toamnă își trece anul întîi cu note destul de bune. Directorul școlii, Lavallo, îl caracteri-



Ion Ghica. Desen din anii studiilor pariziene.

zează astfel : „Dacă d. Ghyka ar fi mai asiduu, ar fi un elev excelent. Purtarea sa la școală este foarte bună”. Se vede că activitatea sa multilaterală, din care nu lipseau petrecerile studențești și viața mondenă, nu-i îngăduia studentului nici frecvența foarte regulată, nici sîrguința deosebită. Ca să promoveze însă într-o școală superioară de științe, tînărul se prezintă în august 1838 la bacalaureatul în științele matematice, reușește la examen și se înscrie la Școala națională de mine, pe care o absolvă în noiembrie 1840, cu o mențiune, de astă dată, care-i recunoaște „mult zel și asiduitate”. Disciplinele din programa școlii absolvite erau legate de exploatarea minelor și de utilizarea produselor acestora, cu o terminologie astăzi depășită, ca „mineralurgia” și „docimasia”, alături de exploatarea, mineralogia și geologia.

O primă asociație studențească română e alcătuită la Paris, la 20 august 1839, între Ion Ghica, A. G. Golescu și D. Brătianu, avînd ca obiect mărturisit „răspîndirea învățaturii în locul nostru”. Societatea s-a constituit inițial pe o durată de cinci ani, cu făgăduiala solemnă de a nu o desface înainte de acest termen și de a contribui bănește cu cotizații personale. Banii rezultați din aceste contribuții vor servi la asigurarea unor abonamente, spre a se trimite în țară ziarele și revistele franceze cu titlurile, în românește : „*Naționalu, Șarivari, Monitoru, Comerțu, Revederea progresului, Populu, Franța industrială, Artistu*”, precum și „broșurile cele mai însemnate [...] din vreme în vreme [...] și altele”. În articolul final, 8, se lămurește afilierea acestei societăți la alta, existentă în țară : „Să va face un regulament dă către soți stăruind la București și ni să va trimite copie ca să putem lua cunoștință și să putem face băgările dă seamă cuviincioase și care adunarea centrală va fi datoare să ea în băgare dă seamă”. Numai finalul ne lămurește asupra genezei și scopului real al noii asociații : „Acest act s-a făcut îndoit și unu a rămas în seama casierului de la Paris ear altu s'a dat Domnului Polcovnicu Cămpineanu că s'ăl (sic) facă cunoscut soților ce să vor găsi la București”.

Acesta era așadar rezultatul acțiunii de concentrare a tinerelor forțe românești întreprinsă de Ioan Cămpineanu la Paris, după ce inițiase în țară Asociația literară, cu substratul politic acoperit. Cum colonelul se putea aștepta la o percheziție sau chiar la arestare, îndată ce s-ar înapoia în țară, protocolul încheiat, scris de Ion Ghica cu o ortografie aproximativă și subscrisă de cei doi „soți”, nu putea să-și expună întreg programul, care era emanciparea politică a Țării Românești, prin propagandă atît internă, cît și externă. Cu un deceniu, așadar, înainte de marele '48, studenții români din Paris, în frunte cu Ion Ghica, se afiliază Asociației literare din București, ca să acționeze cît mai eficace pentru promovarea idealului de eliberare a patriei lor. Precauția lui Ioan Cămpineanu n-a fost de altfel greșită. În drum spre țară, este reținut la Lugoj, din ordinul poliției lui Metternich și la cererea domnitorului Alexandru D. Ghica, care îi fixează domiciliu forțat la moșie și în urmă surghiun la mînăstirea Mărgineni. Documentul confiscat, printre altele, lăsa să se citească destul de transparent printre rînduri că prea zelosul polcovnic pusese în mișcare tineretul progresist din Paris.

Ion Ghica se întoarce în țară în februarie 1841, hotărît să fructifice cunoștințele sale și să le pună în practică. Momentul politic intern era greu, în urma descoperirii mișcării lui Dimitrie Filipescu, care dusese la arestarea, printre alții, a lui N. Bălcescu și Grigore Alexandrescu. Ion Ghica îi vizitează pe amîndoi, obținînd eliberarea lui Gr. Alexandrescu, închis „la dejurstvâ în Gorgani” ; în timpul absenței din țară a prietenului său, poetul locuise multă vreme în casa părinților acestuia. La 31 martie, o sentință aspră sancționează grupul conjuraților, suspecți de republicanism

și de program social revoluționar. Neizbutind să obțină un post de inginer la minele de sare, deși prezentase un proiect de exploatare a lor, Ion Ghica solicită fără folos o catedră la Sfântul Sava. Unui coborîtor dintr-un neam ca al său nu-i erau îngăduite asemenea slujbe de surtucar : i se oferi o isprăvnicie, pe care tînărul inginer o refuză. Nu-i mai rămase decît să-și încerce norocul în Moldova, cu misiunea din partea lui Ion Câmpineanu și a boierilor Alecu Villara și Al. Filipescu-Vulpe, de a oferi domnitorului Mihail Gr. Sturdza uniunea vamală dintre cele două principate, — întîiul pas în calea Unirii. Măgulit de propunere, dar grijuliu să nu-și compromită poziția pe lîngă puterea protectoare vecină, domnitorul declină oferta, oferindu-i însă lui Ion Ghica în 1842, la recomandarea lui N. Suțu, catedra de geologie și mineralogie de la Academia Mihăileană din Iași. În cursul verii, însoțit de Gr. Alexandrescu, Ion Ghica străbate Țara Românească pînă la Baia-de-Aramă, ca să cerceteze pe lîngă frumusețile locurilor și amintirile trecutului istoric, minele din acea localitate de munte. La Iași, primește catedra de economie politică de la Academia Mihăileană și, în calitate de inspector, însărcinarea organizării școlilor, precum și rangul de mare spătar. Activitatea sa se desfășoară pe cele două planuri : didactic și administrativ fără a pierde din vedere mișcarea politică de peste Milcov, unde întemeiază, în toamna anului 1843, dimpreună cu N. Bălcescu și Chr. Tell, asociația secretă „Frăția”, de tip cărvunăresc. Își inaugurează cursul la 23 noiembrie 1843, cu prelegerea *Despre importanța economiei politice*. La apariția *Propășirii*, care e autorizată numai cu subtitlul *Foaie științifică și literară*, colaborează cu sudii de economie politică, refuzîndu-i-se însă articolul despre *Unirea vămilor între Moldova și Valahia*, al cărui substrat politic apare subversiv. La sfîrșitul anului, după ce renunțase la postul de inspector, ca să se consacre exclusiv învățămîntului, în care își descoperise adevărata vocație, Ion Ghica e nevoit să se întoarcă la căpătîiul iubitului său tată, care se stînsese din viață.

Rămas în Muntenia, să descurce trebile succesoriale, Ion Ghica încercă fără succes să scoată cu Gr. Alexandrescu publicația *Săptămîna*, întețindu-și activitatea în cadrul „Societății literare”, care strînsese la un loc forțele progresiste din ambele principate.

În vara anului 1845 începe un nou periplu de călătorii ale lui Ion Ghica în țările apusene. La Paris, inițiază Societatea studenților români, cu un comitet prezidat de el, cu Scarlat Vîrnav casier și C. A. Rosetti secretar. Ilustrului poet Lamartine, situat ca deputat pe poziții avansate, i se oferă prezidenția de onoare, în iunie 1846. Venit la Paris să se documenteze în vederea studierii istoriei lui Mihai Viteazul, Nicolae Bălcescu preia în acel moment postul de bibliotecar al Societății. Anul următor îl găsește pe Ion Ghica în țară, unde se căsătorește cu Alexandrina, fiica generallului Nicolae Mavros, pasionat numismat, a cărui poziție politică proțaristă va fi în viitor exploataată împotriva generelui său de clevețitori ca publicistul Valentineanu și alții. Va fi o legătură fericită, dăruită cu mai mulți copii, de a căror educație avea să se ocupe cu atenție tatăl. Revoluția izbucnește în Franța în februarie 1848 și se propagă fulgerător în toată Europa. Înăbușită prin șiretenie de Mihail Gr. Sturdza la Iași, în martie, este pregătită minuțios în Țara Românească. Eliade se alătură lui Ghica, spre a fi primit în „Frăția”, care constituie nucleul mișcării revoluționare din iunie. În interval, la 15 mai are loc marea adunare de la Blaj. În toate țările românești, scînteia s-a răspîndit și a deșteptat numeroase conștiințe în rîndurile poporului, ale burgheziei și ale tinerilor progresiști din clasa stăpînitoare. Înaintea proclamației de la Islaz, comitetul revoluționar se oprește asupra lui Ion Ghica și-l însărcinează cu misiunea de a se duce la Constantinopol și de a se pune în legătură

cu ambasadorul Franței, generalul Aupick, înainte de a încerca obținerea neutralității binevoitoare din partea puterii suverane. Prevăzut cu eminente calități de diplomat, Ion Ghica izbutește la început să capteze personalități turcești influente, ba chiar și promisiuni de trimitere a unor cadre militare superioare, care să organizeze și să înarneze forțele revoluționare din țară. Primele lui misive, în parte cifrate, după izbucnirea revoluției, îl pun într-o lumină de revoluționar extremist, care cere „să se pue boerii sub judecată ca mîncători și să se trimită la ocnă”, precum și „o anchetă generală”. La 11 iulie, promite că va trimite pe un Ahmed Tewfik Bey, ofițer turc foarte distins, oferit de cercuri influente, capabil să organizeze în scurt timp un corp de armată. La 1 august, anunță sosirea în țară a doi aghiotanți ai generalului Aupick, pentru a-și da seama de posibilitățile militare ale revoluționarilor munteni. În septembrie, preconizează rezistența în munți, înțelegerea cu maghiarii și cu slavii pentru continuarea revoluției alături de aceste naționalități. Ion Ghica a fost, alături de N. Bălcescu și Cezar Bolliac, un înfocat partizan al apropierei de forțele revoluționare maghiare, pentru obținerea, în cazul reușitei, a unui statut de egalitate a românilor de peste munți cu celelalte naționalități. În decembrie, îi scria din nou lui Bălcescu, aflat la Paris, să intereseze presa periodică, *Journal des Débats* și *Revue des deux mondes*, precum și „tiparul german” de ideea unui stat român neutru, „în felul Svițeriei”; el mai punea speranțe în perspectiva discutării problemei poloneze, care ar putea grăbi și tratarea celei românești. La începutul anului 1849, văzînd ce greutăți se pun în calea organizării unei armate române alături de revoluționarii unguri, Ion Ghica este de părere „să se organizeze o legioană română pentru Italia”, unde consideră iminentă reizbucnirea luptei de eliberare. Stabilit la Constantinopol pentru o lungă perioadă, după căderea revoluției din Țara Românească, Ghica se arată așadar, în primul moment, partizanul unor acțiuni de mare anvergură, militară și diplomatică, ca și N. Bălcescu, cu care va întreține o permanentă corespondență, în spiritul celei mai depline încrederi, chiar atunci cînd se vor ivi mici divergențe de metodă. Ceea ce îi unește, pe lîngă aceeași aprinsă dragoste de țară, este neîncrederea în grupul lui Eliade de la Paris și repulsia față de campania acestora de defăimare a refugiaților de la Constantinopol și de la Brussa (Asia Mică).

O altă prietenie strînsă, din refugiul de la Constantinopol, este aceea cu Ion Ionescu (de la Brad), eminentul agronom, care întreprinse o campanie de cercetare în Dobrogea, unde descoperi o densă și harnică populație românească și nesfîrșite posibilități economice de viitor.

La rîndul său, N. Bălcescu este cucerit de entuziasmul lui Ion Ionescu pentru Dobrogea, și vede în acest ținut neexploatat „o nouă Californie”. Ion Ghica îi comunică proiectul acestuia de a înființa o fermă model cu plugarii emigrați peste Dunăre, incluzînd o școală de agricultură și poate și „o academie românească”. În primele zile ale lui ianuarie 1850, Ion Ghica mai crede în apropiata izbucnire a unei mari revoluții în Europa și în necesitatea unei acțiuni comune cu emigrațiile polonă, maghiară și sîrbă, cu întocmirea unui protocol în acest sens. După cum contribuise cu o sumă importantă ca fond de rezervă la izbucnirea revoluției din 1848, Ion Ghica pune la dispoziție veniturile moșiei sale din lalomița în eventualitatea apariției unei reviste române la Paris.

De la începutul emigrației, izbucnesc neînțelegeri între fruntașii români, care se suspectează reciproc. Înfășurat în mantia albă a lui Mihai Viteazul, din gravura lui Sadeler, Eliade se crede șeful predestinat, căruia toți i-ar fi datori cu ascultarea

oarbă, șeful incontestabil al locotenenței domnești, într-un cuvânt domnul, ale cărui hotărâri sînt inspirate de cer și au puterea unor table ale legii. Din ceasul în care Ion Ghica refuză, după căderea guvernului provizoriu, să reprezinte mai departe „locotenența” la Constantinopol, Eliade îl consideră trădător al cauzei și-l acuză de a fi lucrat pentru a-l face pe Ion Câmpineanu domnitor. Cînd, pe de altă parte, Al. G. Golescu-Arăpîlă află că Ion Ghica l-ar propune pe unchiul său conducător al românilor în pribegie, el îi scrie cu sinceritate că atitudinea aceleia, puțin favorabilă revoluției, nu-l recomandă pentru acest loc. Mai tîrziu, cîte un căzuș, ca Ion Ionescu de la Brad, vede în Ghica viitorul domn al Țării Românești, iar N. Bălcescu, în glumă, îl amenință că nu-l mai face domn dacă stăruie în ideile sale greșite, ca aceea că mîntuirea românilor ar sta numai în puterea turcilor.

Eliade nu se sfiește să-l denunțe pe Ion Ghica în ziarele franceze ca agent țarist, care ar complota în acest sens cu emigrații de la Brussa și din Paris, în înțelegere cu regimul de la București. Multiplele relații cu unii miniștri turci și cu plenipotențiarilor de la Constantinopol îl expun invidiei și prepusului că ar lucra pe cont propriu. În 1853, Ion Ghica intervine pe lîngă Mihail Czaikowski, devenit Sadyk Pașa, să-i obțină scrisori pentru autoritățile din Ianina și Monastir lui D. Bolintineanu, în vederea călătoriei sale și în scopul redeșteptării sentimentului național printre aromâni. Ambasadorul Angliei la Constantinopol, Stratford Canning of Redcliffe îl recomandă vizirului pentru postul de guvernator al insulei Samos, bîntuită de pirați și de tîlhari. În noua calitate, pe care o deține timp de cinci ani (1854 —1859), Ion Ghica se arată de o nebănuită energie și capacitate organizatorică. Cu ajutorul unor unități ale flotei franceze, prin relații personale cu amiralul Barbier de Tinan și cu ofițerii din subordinea acestuia, izbutește din primul an să stîrpească pe toți pirații, ca apoi să se plîngă cu umor căpitanului Pouthier, supraviețuitor al naufragiului „Meduzei”, imortalizat de Géricault, că-l apasă liniștea și plictisul de pe insulă. Cu minime mijloace bănești face gospodărie bună, taie drumuri, ridică școli, un pensionat de fete, îngrijit de soția lui, donează cărți, dar se gîndește să demisioneze, cînd la recomandarea aceluiși ambasador englez e avansat la rangul de bei (prinț) de Samos (februarie 1856) și în această nouă calitate e primit cu bunăvoință de sultan. La moartea fiicei sale Alexandrina, face o slujbă pentru ea în capela din insula Patmos, în peștera sîntului Ioan, unde i-ar fi fost dictat acestuia Apocalipsul. În orele libere face săpături arheologice, iar din economii cumpără basorelieful, un cap colosal din marmură și alte piese de colecție. La 13 mai 1857 o anunță pe soția lui că va pleca a doua zi să vîneze un tigru. Cu ocazia alegerilor frauduloase din Moldova, prezidate de caimacamul Vogoride, ambasadorul Franței la Constantinopol, Thouvenel, căruia Ghica îi supusese un plan de unire a tuturor țărilor românești sub suzeranitate turcească, — poruncește căpitanului Laurent să iasă cu vasul Ajaccio în fața ambasadei și obține casarea alegerilor. În 1857, dezmințe din nou zvonul că ar fi candidat la domnie și anunță hotărîrea sa de a ru pe orice legături cu familia Ghica, al cărei cel mai proeminent membru, Alexandru Dimitrie, fostul domnitor, e în acel moment caimacam și din nou aspirant la scaunul Țării Românești. Cu acest prilej, recunoaște a fi ambițios, dar nu și vanitos, printr-un *distinguo* memorabil. Se întoarce în țară în noiembrie 1858, după mai bine de zece ani de absență, încercînd impresii dureroase la debarcarea de la Brăila. E în ajunul alegerilor. Calității sale de bei de Samos îi datorează refuzul tribunalului din Tîrgoviște de a-i recunoaște calitățile de alegător și de eligibil. Ca urmare, își trimite telegrafic demisia la Constantinopol, cu temerea că-i va fi respinsă. Se declară satisfăcut de îndoita alegere a lui Alexandru I. Cuza, pe care o salută ca o dată istorică.

Numit, la recomandarea lui Vasile Alecsandri, prim-ministru și ministru de interne al Moldovei, deține aceste calități de la 6 martie la 26 aprilie 1859, ca apoi la 11 octombrie, să obțină aceleași portofolii în Muntenia. Cabinetul său demisionează după șapte luni și jumătate, la 27 mai 1860. Printre reformele realizate în acest interval, reținem introducerea prin lege a alfabetului latin. Căzut de la putere, inițiază o vie campanie publicistică, preconizînd descentralizarea administrativă și autonomia comunală. În 1863, Vasile Alecsandri îl compătimește ironic că a fost ales unul din cei patru vicepreședinți ai Camerii. Lovitura de stat a lui Alexandru Ion Cuza îl aruncă însă în tabăra monstruoasei coaliții, a cărei conducere o preia. Locotenența domnească îl numește, după lovitura de la 11 februarie, prim-ministru, funcție pe care o deține numai trei luni, depunîndu-și demisia în mîinile noului domnitor la 11 mai 1866.

Carol îi încredințează guvernul la data de 15 iulie, dar Ion Ghica nu-și poate alege, din lipsă de partizani, un parlament omogen, iar acesta, în majoritățile lui controlat de I. C. Brătianu, îl răstoarnă după alte șapte luni și jumătate de guvernare, termen-limită, ca și acela din 1859—1860, peste care nu a putut trece. O ultimă oară e chemat să conducă guvernul, la 18 decembrie 1870. Un puternic curent antigerman crește în țară și în Capitală, după războiul franco-prusian. Cu prilejul sărbătoririi zilei împăratului, la 11 martie 1871, banchetul din sala Slătineanu e tulburat de o manifestare cetățenească ostilă, în prevenirea căreia Ministerul de Interne, condus de Ion Ghica, nu luase nici o măsură. În arhiva acestuia s-a găsit ciorna unui ordin, *post festum*, către ministrul de război, ca să ia măsuri ! Luat-a parte Ion Ghica sau nu la organizarea acelei manifestații, menită prin rîcoșeu să determine abdicarea suveranului? Istoria nu s-a pronunțat limpede în această chestiune. Cum răsturnase însă un domnitor în persoana popularului voievod al Unirii și al împroprietăririi țărănilor, — reformă în urma căreia Ion Ghica, în calitate de mare proprietar rural, trebuise să cedeze 3 000 de hectare, — nu pare deloc probabil ca expertul conspirator să fi fost luat prin surprindere într-o împrejurare unică, mai ales după ce domnitorul era descoperit de indiscreta publicitate făcută în jurul unei scrisori ale sale către un prieten din Germania, prin care-și manifestase categoric neadaptarea la condițiile vieții politice din țara noastră. Împrejurările erau așadar favorabile unei răsturnări a domnitorului străin, profund ofensat de manifestația pe care nu o putea crede spontană. Domnitorul cheamă locotenența domnească și-i aduce la cunoștință hotărîrea de a abdica. Șeful conservatorilor, Lascăr Catargiu, îl convinge însă să renunțe la acest act și să-l demită pe Ion Ghica, asigurîndu-l că i se va da satisfacție pe toată linia, inclusiv în afacerea concesiunii căilor ferate, în folosul unui consorțiu german. Ion Ghica se prezintă la palat și-și prezintă demisia, pe care domnitorul, după o versiune i-o primește, dar după alta, mai probabilă, i-o respinge, cu cuvintele : „Je vous chasse”. Oircum ar fi, este pentru Ion Ghica sfîrșitul vieții sale politice, după ce votul de neîncredere obținut din partea propriei sale majorități fusese o indicație că eminentul bărbat nu era și un om de stat de aceeași forță. Într-un rînd, Ion Ghica va califica manifestația cetățenească de la 11 martie 1871, la care tineretul universitar, ostil militarismului prusian, luase o largă parte, drept o simplă „gaminerie”. Ștregărie sau faptă precugetată și cu bătaie lungă, ea nu și-a atins însă scopul : șahul la capul statului. Prin rîcoșeu, însă, a anulat toate perspectivele omului politic, care ar fi putut rîvni la scaunul de domnitor, ca al unsprezecelea și nu ultimul din neamul Ghiculeștilor.

Ion Ghica se va mai alege senator și deputat, va figura în comitetul de conducere al partidului liberal, pe al cărui șef, Ion C. Brătianu, îl detesta cordial, va fi

un moment, în calitate de economist, directorul Creditului Funciar Rural, dar rolul său politic cedează celui cultural, mereu în ascensiune. La 25 august 1874, ca urmare a răsunătorului succes al *Convorbirilor economice*, e ales membru al Societății Academice Române, iar la 18 septembrie 1876, președintele ei, ca în 1877 să i se încredințeze direcția generală a teatrelor. În pragul războiului pentru independență, se declară, ca vechi și statornic filo-turc, pentru neutralitate. În mai 1879, publică întâia scrisoare, despre *Clucerul Alecu Gheorghescu*, din lungul ciclu de *Scrisori către V. Alecsandri*, care va constitui revelația unui mare, unui neîntrecut talent de epistolist și titlul său principal de glorie literară.

Formal împăcat mai de demult cu suveranul pe care încercase poate a-l răsturna și a-l înlocui, este numit de rege ministru plenipotențiar la Londra, în mai 1881 și peste trei luni prezintă scrisorile de acreditare reginei Victoria. În capitala Angliei își regăsește vechile cunoștințe din anii pribegiei și își face alte legături utile, cu un tact de diplomat înnăscut, își menajează mai multe adrese, sub nume fictive, de teama unei imaginare „camere negre”, asistă la concerte și la reprezentații teatrale, citește la British Museum, ca să verifice ipoteze improbabile, ca aceea a originii române a lui Theodoros, împăratul Abisiniei, speră un moment (martie—aprilie 1884) că va fi iarăși ministru în țară, își petrece week-end-urile la Brighton sau în insula Wight, călătorește în Franța, Spania, Portugalia, Germania, își face vilegiatura la Vichy, Royat, Aix-les-Bains, păstrând ca în trecut legăturile epistolare cu prietenii din țară. La 1 martie 1891 este pensionat pentru limită de vîrstă și se întoarce în țară. După o lungă boală, se stinge din viață la 22 aprilie 1897, printre ultimii supraviețuitori ai marelui generații care a participat la renașterea culturală și politică a țării noastre, le-a pregătit revoluția, Unirea, independența și a militat pentru o economie liberală și instituții moderne. Constituția fizică firavă în aparență a fost învinsă de voința de fier a amatorului de sporturi, călăreț, pescar și vînător, soț devotat și părinte ferm, bun gospodar, crescut în preajma stejarului milenar de la Ghergani, la umbra căruia s-a înapoiat ca să-și încheie velleatul pe acest pămînt.

*Convorbiri economice* și-au propus din capul locului de a fi nu un tratat sistematic, de a cărui lipsă se simțea totuși nevoia la noi. Lucrarea de altfel s-a constituit în interval de peste zece ani (1865—1876), din broșuri succesive, bucurîndu-se la un scurt interval de o reeditare (1879), ca să se completeze peste alți cinci ani în ediție definitivă (1884). La sfîrșitul prefeței, autorul a încercat să explice de ce și-a ales acest mod mai liber de expunere, în locul celei strînse, cerută de seriozitatea obiectului de studiu. Închipuind așadar un dialog cu un amic care-i imputa de ce nu a „scris într-un mod regulat și sistematic un curs de economie politică”, Ion Ghica a replicat cu o rară modestie, dîndu-i în principiu dreptate, dar mărturisindu-și oarecum limitele: „Nu zic ba! dar iubiți cititori, nu scrie cineva cum voește ci, din nenorocire, scrie cum poate [...] Vă rog dar, fiți toleranți și primiți ceea ce, vă pot da; nu cereți de la mine să se suie mai sus decît îi este dat”.

O altă „scuză” invocată tocmai în finalul prefeței, în ultimul paragraf, are valoarea mărturiei de credință a omului politic în retragere: „De voie de nevoie, de bine de rău am fost om politic, om de stat, cum să zice, și am tras destul timp la ham ca să nu fi rămas și eu cu defectele meseriei. Omul de stat este silit să dezlege cestiunile, în ordinul în care i se prezintă, pus mai totdeauna de evenimente, încurcate și învălitate într-o mie ș-o mie de împrejurări ale timpului, ale locului, ale situațiunii politice, ale opiniunii publice și ale prejudețiilor. Prin urmare, iubiți cititori, îmi e cu neputință să mă supun la o învățătură doctrinală, să mă fac organul unei școli sau al

unei secte științifice, și primiți cu indulgență ceea ce vă pot da" (citată, ca tot ce va urma, după ediția a III-a, din 1879).

Fie-ne totuși îngăduit să-l contrazicem pe autor când afirmă că nu aparține nici unei școli economice. Ion Ghica a fost un strălucit reprezentant al economiei liberale, iar nicidecum un eclectic sau un diletant nefixat la o convingere teoretică. Vom vedea mai departe consecințele fără voie doctrinale ce decurg din această poziție teoretică. Pe de altă parte, autorul a încercat să remedieze caracterul conversativ al „convorbirilor” sale, amintind în mod liber modul familiar de expunere al lui Laboulaye, cunoscutul economist francez de aceeași factură structurală și de pe aceeași poziție ideologică. Lucrarea, în forma ei definitivă, prezintă un sumar edificator, relativ la varietatea tematică : *Munca* (1863), *Creditul* (1864), *Împrumuturile statului*, *Proprietatea* (1865), *Industria* (1870), *Finanțele* (1871), *Trei ani în România sau corespondența onorabilului Bob Dowley* (1876), *Bucureștiul industrial și politic* (1876), *Producțiunea, consumațiunea și schimbul* (1884). Într-adevăr, dacă am elimina din acest sumar capitolele antepenultim și penultim, lucrarea ar corespunde, prin titlurile ei măcar, nevoii de sistematizare a materialelor și a problemelor.

Ca să ne întoarcem la Prefață, vom mai atrage atenția că ea începe înfățișând în modul cel mai categoric forța de reflectare a literaturii : „Numai literatura poate exprima cu exactitate starea intelectuală și morală a unei epoci, căci ea este forma sub care se înregistrează ideile, credințele și cunoștințele unei națiuni ; numai ea poate da o cunoștință precisă a raporturilor ce există între oamenii și lucrurile unui timp cu ideile cele adevărate ; ea este tezaurul în care se depun cunoștințele societăților omenești”. După acest elogiu al puterii specifice de reflectare a unei epoci, proprie literaturii și numai literaturii, urmează observația omului politic care nu a fost cruțat de cele mai nedrepte învinuiri, adeseori infamante, cum că la noi s-a „făcut din literatură o armă de destrucțiune”. Prima parte a Prefetei capătă mereu mai accentuat caracterul unei pledoarii împotriva felului în care omul politic este expus tuturor calomniilor. Această pledoarie nu e scutită de o retorică transparentă, ca aceea din această perioadă de o neobișnuită dimensiune : „Acei care nu voesc nici destrugerea nici conservarea a tot ce există, fiindcă cred că multe din instituțiunile noastre sunt productul spiritului națiunii și că nu se pot distruge fără primejdie, precum credeau că ar fi fost periculos a păstra instituțiunile acelea care au servit la apăsarea națiunii și la împiedicarea progresului, acei oameni au fost tractați ca inamici ai binelui și loviți din toate părțile ; acei care au dorit totdeauna echitatea și libertatea în ordinul social și politic, o societate în care să domnească dreptatea ca un guvern respectabil și respectat, nu prin domnia puterii, ci prin domnia legilor ; acei care au respectat puterea fără a o linguși, care n-au căutat niciodată a o amăgi ci i-au arătat din vreme stîncile de care se poate lovi ; acei care nu cred că printr-o săritură se poate ajunge și întrece națiunile cele mai înaintate ; acei care privesc cu îngrijire pornirile care au adus loviri de tot felul au fost tractați de ambițioși și de răi români”. Nu e prea greu de adulmecat caracterul de *pro domo* al acestei tirade, în care *acei care se pot reduce la scara lui acela care*, iar acesta la autorul însuși, situat într-un moment de aprigi pasiuni politice și de pătimașe ciocniri, pe o ingrată poziție de centru, ca un fel de progresist moderat, ca să nu spunem,— cum și-a zis mai târziu un partid, — un conservator democrat. Ion Ghica asociază termenii „echitatea și libertatea”, iar nu „egalitatea și libertatea”, ca în tradiția pașoptistă care mai adăuga, în amintirea triadei marii revoluții franceze, și frăția. Autorul avea să observe că egalitatea nu există în natură,



iar socialmente nu poate exista decît în fața legilor, care trebuie să se aplice echitabil (iar nu în spirit de clasă), evitîndu-se însă nivelarea economică, sub cuvînt că numai munca este izvorul proprietății. Este curios de observat că economistul, mai cunosător decît oricine al condițiilor de cîștig prin speculație, se străduiește a convinge pe cititori că însăși marea proprietate agrară a fost dobîndită la noi pe singura cale a cumpărării, cînd e știut că și aceasta a operat adesea abuziv, prin rășuire, adică uzurpație, sau prin silnicie, prin vînzări forțate. Ion Ghica mai se înșeală crezînd că principiul egalității înaintea legii face cu neputință lupta de clasă, a cărei existență firească în cadrul societății burghezo-capitalistă îi scapă cu desăvîrșire. Acestea sînt limitele gîndirii economice a autorului, care însă a văzut limpede cîteva din racilele fundamentale ale societății timpului său : mizeria satelor, în scandalos contrast cu prosperitatea orașelor ; subalimentarea, lipsa de igienă, bolile sociale, scăderea natalității ; cîștigul ilicit ; goana exclusivă după funcțiunile publice care încarcă bugetul cu 120 de milioane anual, luate din sudoarea muncitorului nostru de pămînt ; fuga dinaintea meseriilor și a meșteșugurilor, încăpute prin acest fenomen pe mîna străinilor. Ion Ghica este unul dintre cei dintîi la noi care combate judecata după care singurul izvor de bogăție naturală ar fi plugăria, pe acea vreme lucrată primitiv, în loc de a se folosi de mașini, deoarece mecanizarea agriculturii ar crește enorm producția țării, putînd nutri o populație numeric întreită. El mai preconizează asociațiile de lucrători agricoli, cooperația de muncă și de consum care ar ridica nivelul de viață atît de scăzut al țaranului. Pe de altă parte, Ion Ghica observă cu îndreptățită uimire că într-o țară în care nu există nici o industrie manufacturieră, se susține totuși ideea protecționistă, cu corolarul ei păgubitor economiei naționale, prohibitismul vamal. Una din ideile sale progresiste este și aceea de a deștepta printre români spiritul de asociațiuni industriale. În privința creditului, acesta trebuie să fie o forță de sprijin atît pentru agricultori, cît și pentru industriași. Creditul Funciar Rural a fost o instituție din vreme preconizată de Ion Ghica și ca atare a fost întîiul său președinte. Economistul a adoptat poate tiparul convorbirii nesistematice, cu asociații de idei libere și neprevăzute, ca să-și ridice însă apoi glasul mustrător, avertizînd împotriva primejdiilor ce pînesc de pretutindeni din pricina relelor deprinderi și a unei greșite politici economice și să-și îndemne cititorii la soluții practice mîntuitoare, ca acestea : „Dacă voiți, voi tinerii, să aveți o patrie română, puneți-vă pe industrie, deveniți producători ; lucrați împreună ; în loc de a conta să cîștigați cu efecte, cu împrumuturi d-ale statului și cu agiotajiu, asociați capitalul vostru cu munca, deschideți prăvălii, înființați ateliere, formați o casă de credit industrial la care acei ce vor să muncească să poată găsi avansuri cu care să-și poată procura mașinile și instrumentele de lucru cu un procent drept și cuviincios ; pentru întreprinderile cele mari, să căutăm soluțiunea în asociațiuni, interesînd la beneficii atît capitalul cît și munca”. Să reținem că Ion Ghica, mare proprietar rural, care-și trăgea veniturile din exploatarea intensivă a pămîntului, cu mașini importate din Anglia, se declara hotărît contra speculației capitaliste (efecte, agiotaj — adică joc de bursă), preconizînd ca mijloc de cîștig munca și asocierea capitalului cu munca, în sensul cîștigurilor reciproce, chiar dacă nu mergea atît de departe pînă a propune participarea la beneficiu. Din cunoașterea, în tinerețe, a socialismului utopic și mai ales a lui Fourier și a fourierismului falansterian, din prietenia lui cu Theodor Diamant, a înțeles ce poate da asociația și pe tărîmul muncii agricole, ca factor de progres social, care

nu se poate concepe prin aspirația generală a părinților pentru copiii lor la funcții de cancelarie, la birocrație parazită, ca „o sarcină pentru singurul producător român, pentru plugar”. Este curios de constatat că prin această statornică și răspicată condamnare a parazitismului funcționăresc, precum și în stigmatizarea câștigului fără muncă, liberalul Ion Ghica îl precede pe Eminescu, care va duce mai departe aceeași luptă la *Timpul*, între anii 1877 și 1883. Adversar hotărât al protecționismului, al prohibițiunii, al monopolurilor și al privilegiilor, economistul constată că „d-abia de puțini ani încoa, știința economică a început a se coborî de la înălțimea catedrelor facultăților și a scrierilor voluminoase la un nivel la care să se poată adăpa și mulțimea”. Opera lui este așadar una de vulgarizare în sensul cel mai bun al cuvîntului, care este cel educativ pe plan social, pentru a ridica o stavilă împotriva prejudecăților, ca repulsia generalizată față de meșteșuguri și de industrii, și pentru a indica tuturor căile de îndreptare ale progresului economic. Sursele de inspirație ale lui Ion Ghica sînt doctrinele liberalismului francez și mai ales englez, de la Adam Smith la Michel Chevalier, ale cărui cursuri le-a audiat. De la primele pagini ale capitolului *Munca*, relevă senzaționala ascensiune socială, pe această singură cale, ale unor mari fruntași ai vieții publice anglosaxone, ca Watt, fost fierar, Brustelme, tîmplar, Peel, postăvar, Lincoln, tăietor de lemne, Johnson, croitor. S-ar spune că Ion Ghica a rămas, în fundul conștiinței, cu tot pozitivismul său practic, un iremediabil romantic al liberalismului, convins că excepția ar putea deveni regulă, dacă în fiecare om s-ar găsi energia unui pionier, așa cum Napoleon afirma că în ranița oricărui soldat sălășluiește bastonul de mareșal.

Locul literaturii, în *Convorbiri economice*, fără a fi de întîiul rang, ca în *Scrisori către Vasile Alecsandri*, nu este de loc neînsemnat. Partea a șaptea, *Trei ani în România* etc., are caracterul unor noi *Scrisori persane*, cu deosebirea că persanul s-a transformat în englez și Parisul din vremea lui Montesquieu în Bucureștii din 1876, așa cum îi vedea Ion Ghica, după cinci ani de retragere din viața politică activă, cînd figura însă totuși în comitetul de conducere al partidului liberal, alcătuit din 25 de membri, alături de Ion C. Brătianu, Dimitrie Brătianu, Ion I. Cîmpineanu, vărul său primar, Al. G. Golescu (Arăpîlă), prietenul său și al lui N. Bălcescu, D. A. Sturdza, devotatul său prieten și viitorul șef al partidului, Mihail Kogălniceanu, C. A. Rosetti și alții, oameni noi. Pasiunile politice ale înfrîntului din noaptea de 11 martie 1871 sînt încă nestinse, ca focul mocnit sub cenușă. Într-un tablou sumbru al vieții publice interne, este înfățișat ministerul conservator cu colaborarea junimiștilor, prezidat de Lascăr Catargiu, beneficiarul susnumitei date și titular la interne, cu Petre Mavrogheni la finanțe, Alexandru Lahovari la justiție, Titu Maiorescu la culte și instrucțiune publică și Ioan Em. Florescu la război. Această formație, șarjată de Ion Ghica, este aceea dintre 7 aprilie 1874 și 6 ianuarie 1875, cînd poate au fost scrise paginile vindicative din scrisorile lui Bob Dowley, căruia autorul îi împrumută disprețul și ura față de falsul bonom care a salvat dinastia în profitul său, Lascăr Catargiu, om de mediocră cultură și de rizibil vocabular politic, ridiculizat și de Caragiale pentru al său *Statu qua* (sic). Bob Dowley își mai asumă și antipatia față de Petre Mavrogheni, economistul regimului, care dăduse semnalul de răsturnare a guvernului Ion Ghica printr-o interpelare, față de ministrul de justiție, „doctor îngîmfat”, care „tratează poporul de canalie” și „pozează în Jupiter tunător”, față de triada „rezemată pe sabia unui om care tot puindu-și la ciucuri de fir și la pene de cocoș a ajuns a se crede un om de resbel și care a ostenit finanțele țării jucîndu-se d-a generalul”. Ion Ghica era nedrept cu toți patru. Fără a avea cultura unui bărbat

de stat modern, Lascăr Catargiu a fost un om de mare bun simț și de judecată, Petre Mavrogheni un valoros economist, Alexandru Lahovari un remarcabil jurist, iar generalul Florescu s-a preocupat de pregătirea militară a țării, care a dus regimentele noastre la biruință în războiul Independenței. Ion Ghica se exprimă cu dispreț și față de echipa politică a „Junimii” ieșene, „tineri de modă, coconași poleiți [...], îmbuibăți de o filosofie periculoasă”, aceea a lui Schopenhauer, a cărui sistemă „chiar de ar fi adevărată din punctul de vedere speculativ”, observă gânditorul pragmatic, speriat de posibilele consecințe politice ale pesimismului, „nu este mai puțin periculoasă din punctul de vedere practic”. Înverșunarea lui se ridică și împotriva filozofiei darwiniene. „Un popor tânăr, plin de vigoare și de viitor, nu trebuie să fie cu gândul împironit la nenorociri, la mizerii și la noian ; el are trebuință să-și dirigă mintea și munca spre îmbunătățirea stărei sale morale și sociale ; îi trebuie o filosofie care să-l facă să iubească viața încunjurînd-o de toate frumusețile și iluziunile ei ; iar nu să-i arate societatea ca o colivie de fiară selbatică în care omul este închis ca să nu fie pe tot momentul între alternativa de a mânca pe semenii săi sau de a fi mîncat de dînșii”. După cum se vede, Ion Ghica a rămas în pragul bătrîniei acelai viguros optimist, din plămada pașoptismului care a iubit viața cu „toate frumusețile și iluziunile ei”, neîngăduindu-și luxul îndoielilor și al blazării, frînă în calea luptei și a progresului. Nu e mai puțin adevărat însă că surprinde înverșunarea lui Bob Dowley, alias Ion Ghica, împotriva ministerului „compus în noaptea de 11 martie”, rod, după el, al unei conjurații, care ar fi dus țara la ruină, la secarea izvoarelor ei de producție, la violarea „tuturor drepturilor morale și politice”. Violența pamfletarului culminează cînd învinuiește acel „minister cu lingăii și adeptii școalei sceptice” că „a suspendat prin fraudă și prin violență acțiunea legii și practica virtuții, au introdus viciul și nebunia în toate ramurile mecanismului guvernamental și au sărăcit țara”. Ne uimește nu numai pornirea pătimașă dar și datarea scrisorii 15/27 februar 1876, cînd Petre Mavrogheni fusese înlocuit de mai bine de un an la finanțe cu G. Gr. Cantacuzino-Nababul, iar Titu Maiorescu mai recent de P. P. Carp la Culte și Instrucțiune Publică. În același capitol, autorul se apără indirect de suspiciunea de a fi pus la cale manifestația antiprusacă din seara zilei de 11 martie 1871, menită, credem, să-l răstoarne pe domn, înfățișînd-o ca „o gaminerie de stradă, urzită de o poliție ocultă, care printr-un puternic al său agent excită tinerimea școlară perorînd pe treptele universității în contra germanilor și a unui banchet ce se da într-o sală publică, într-un moment cînd în camera deputaților cestiunea drumului de fier al vestitului Strusberg ajunsese într-o stare de discuțiune acută și amenința a face să se urmărească de escrocherie niște persoane importante, a servit de pivo reacțiunei pentru a pune mîna pe putere”. Așadar guvernul al V-lea al lui Ion Ghica ar fi fost victima nu a jocului propriului său șef, răsturnător de domni, ci a unei oculte conservatoare, interesată să uzurpe puterea și să scape de sancțiunea justiției pe afaceriștii concesiunilor scandaloase. Este o apărare în toată regula a momentului politic pînă astăzi incomplet elucidat.

Pe cît de sever este Bob Dowley cu guvernul lui Lascăr Catargiu, veștejit în persoana reprezentanților săi dintre cei mai calificați, pe atît de binevoitoare sînt scrisorile lui referitoare la țara și la poporul nostru. E adevărat, Bucureștii sînt priviți cu un ochi critic, căruia nu-i scapă răspîndirea unei populații „de o sută cincizeci de mii de suflete răspîndită pe o cîmpie în care lesne ar încăpea peste un milion de locuitori”, nu însă fără amendamentul : „Rărimea caselor este o împr-

jurare norocită, fiindcă altfel, nu știu zău cum ar trăi bieții creștini adăpați cu apă din Dîmbovița și răsuflați cu aer din canal ; intoxicațiunea și asfixia ar fi generală". Cerul Bucureștilor e descris de *alter-ego*-ul lui Ion Ghica cu o sensibilitate de poet : „D-asupra orașului, un cer transparent sticlă ; trec luni întregi fără să vezi cel mai mic fulg de nor. În mijlocul boltei albastre stă toată ziua soarele atîrnat ca o lampă care te dogorește și te orbește ; noaptea firmamentul pare bătut în cuie cu gămălie de briliant". Din păcate, starea sanitară a populației e deplorabilă : „Frigurile palustre domnesc aici tot anul ca nicăieri aiurea, alternînd cu vîrsatul, cu angina, cu tifosul și cu oftalmia egiptiană". Ceremonialul cu mare alai al cortegiilor funebre oferă vizitatorului englez o pagină de cea mai bună calitate satirică, prin care Ion Ghica își anunță totodată neîntrecuta forță descriptivă din *Scrisori către V. Alecsandri*. Urmează examenul demografic al țării, cu lipsa brațelor de muncă, oful marelui proprietar : „Proprietăți de cincisprezece și de douăzeci de mii de pogoane de pămînt cultivabile, care nu au pe dîsele mai mult de zece sau cincisprezece familii, și de la cari proprietarul d-abia prinde două mii de galbeni pe an". Relieful Carpaților e greșit arătat, cu „Ciahlăul sau Pionul 2720 m" față de „Omul sau Caraimanul" numai „2650 m d-asupra mării". Bob Dowley combate însă energic eroarea că „românii sunt un popor înapoiat, aproape sălbatic", arătînd inteligența deosebită și marea putere de muncă a lor, frumusețea româncelor, cu agere note satirice la adresa „damele de aici", din București, care „poartă rochii de atlas, de fai și de catifea epinglée, lipite de pulpe ca pantalonii husarilor, grămădite mototol dindărăt, și cu coadă de doi coți, botine cu toc înalt de o șchioapă, potcovite cu alamă ; pălării mari cît podul palmei, legate pe creștetul cocului, și cadogane de o oca aruncate pe spate ; toate acestea aduse de porunceală *assortis* de la cele mai renumite modiste din Paris". Bob Dowley mai menționează caleștile de Viena prea luxoase, serile săptămînale de primire, cu saloane elegante, în care damele „se așează pentru toată seara pe scaune și pe canapele, trîmbă", iar bărbații fumează, de „poți tăia fumul de tutun cu cuțitul" și joacă ore întregi cărți. În alte saloane se dansează „cadril, vals, polca", urmate de „supeu și cotilion", iar „vara, lumea mare, damele mai ales, pleacă în străinătate, la Ems, la Spa, la Vichy, la Carlsbad, etc.". Umorel lui Bob Dowley este ca acela al lui Ion Ghica, sinteza celui popular cu cel cult : „Mă opresc aci, cum zice povestea vorbii italianului :

*ho spesse volte piu d'una lingua in bocca".*

Bob Dowley atacă problema populației, prezintă statistica ei pe profesii și încheie cu observația că poporul este „cel mai frugal ce am văzut", dar și cu calități morale care îl ridică „de o potrivă cu popoarele cele mai deștepte și mai luminate din cîte am văzut". Poporul „cu puțină învățătură" dă „foarte buni avocați", apoi „excelează în medicină și chirurgie", iar „acei cari s-au dat la studiile ingineresti au reușit foarte bine". Impresionant este mai ales elogiul poporului „de jos", despre care prepusul lui Ion Ghica ne spune : „Nu cunosc țaran plugar mai deștept și mai lipsit de prejudețe ca țaranul român". Bob Dowley a stat la masă la Broft, a vorbit despre problemele economice la ordinea zilei, ca „datoria Stern, datoria Oppenheim, podurile de fier, linia Giurgiu, domeniile, renta etc. etc. etc.", a descoperit, ironic, „un om cu adevărat extraordinar", față de care „vestiții Godillot, Strusberg, Ambron, nu-i ajung nici la gleznă", s-a familiarizat cu afacerile ce se tratează și încheie cu exclamația : „Fericită țară ! " ... deoarece „cu o asemenea

afluiță de generoși făcători de bine", — ai capitalurilor străine acaparatoare, — „România, trecînd din concesiuni în concesiuni nu poate decît să devie în curînd un adevărat Eldorado, prin mijlocul căruia, în loc de Dîmbovița să curgă Pactolul cu toate bogățiile lumii". Bob Dowley dă exemple succesive de aventurieri străini îmbogățiți la noi peste noapte, „eroi" care „beau și chiuiesc în sănătatea Regelui Bacșiș".

După tabloul vieții economice, urmează acela al situației externe, prezentarea nemăgulitoare a voievodului Unirii, ca „om puțin scrupulos și puțin identificat cu ideile constituționale", iar altă dată, ca un „bun român, dar nu și la înălțimea misiunii sale", care ar fi fost răsturnat „în urma revoluției (sic) de la 11/23 februarie 1866". Șahul la noul domnitor este cu abilitate dat într-o vastă perioadă în care verbele predicative sînt puse la modul condițional, ca să nu străbată zelul partizan al opozantului : „Consiliarii tronului cari, în loc de a se conduce de simțul de egalitate în întru și de moderațiune în afară, s-ar arunca în aventuri ; cari, în loc de a alege pe guvernanți dintre bărbații țarei cei mai capabili, cei mai onești, ar da țara pe mîinile oamenilor nesocotiți, violinți și risipitori ; cari ar linguși patimile domnitorului, ar măguli ambițiunile și vanitățile lui de glorie militară și de absolutism, ca să li se îngăduie lor călcarea legilor, violarea instituțiilor, falsificarea și batjocorirea Constituției jurate, și împovărarea națiunii cu dări mai presus de puterile sale ; cari ar seca toate izvoarele de producțiune, — acei consiliari ar aduce răceala și neîncrederea între suveran și popor, făcînd pe unul să bănuiască pe toți acei cari nu-l înșală și nu-l lingușesc, să nu mai poată compta decît pe prerogativa scrisă a inviolabilității sale și să nu se razime decît pe pușca soldatului ; iar pe celalt, pe popor, să suspine după starea trecută și să nu se mai gîndească decît cum să-și recapete drepturile batjocorite și răpite".

Cititorul avizat, ca și suspusul vizat au înțeles că acestea sînt realități politice instante și că, sub aparența cruțării „factorului constituțional", cum a fost mai tîrziu numit regele, sînt atacați sub numele de „consilierii tronului", oamenii camarilei și făcuți direcți răspunzători de tot răul situației prezente. Carol e învinuit transparent de „vanități de glorie militară" și de „absolutism". Cine s-ar îndoi de această interpretare globală, e îndemnat să citească mai departe cele două perioade următoare, cea dintîi de dimensiuni mai modeste, dar cealaltă de 18 rînduri dense, în care citim, *ipsis verbis*, cuvintele „oameni slabi de înger cari se îngenunchie dinaintea unui astfel de guvern și camarilei lui", — ca și cum camarila ar fi a guvernului, iar nu a suveranului ! Domnitorului i se mai impută prea dese schimbări ale echipelor ministeriale. „În cei dintîi șase ani ai domniei sale Principele Carol a schimbat vreo zece ministere, făcînd să treacă pe sub ochii săi cincizeci de miniștri, încît a ajuns, putem zice, la căpătîiul (= capătul !) registrului oamenilor politici de aici". Un alt șah la domnitor este ieșirea, de altfel cu totul remarcabilă și de o genială intuiție politică, împotriva lui Bismarck și a imperialismului prusac sau a pangermanismului. Cu reminiscențe clasiciste, cancelarul noii Germanii, aducător de furtuni pe continentul nostru, e numit „acest puternic Eol", cu aceste caracterizări frapante : „Pentru dînsul patria este o cazarmă și națiunea un roi de albine, făcută pentru a hrăni soldatul împărătesc", ș.a.m.d. cu altă directă aluzie la tronul Hohenzollernului de la noi : „ș-a așezat pioni în toate părțile, a împănat lumea cu emisari și propagandiști cari încearcă conștiințele, măsoară dealurile, rîpele și gîrlile, chiamă pe toți Ghermanii din toate colțurile lumii a fi gata la luptă cînd va suna el din trîmbiță". Nu ne-ar mira ca acest *Ghermani* să nu fie o greșeală

de tipar, ci un echivoc voit, un calambur vizîndu-l pe viitorul ministru de finanțe, Menelas Ghermani, din cabinetele conservatoare ulterioare : Theodor Rosetti (1888), General G. Manu (1889) și Lascar Catargi (1891). Ironia sorții a vrut însă ca alipirea neconsimțită a țării la tripla alianță, sub egida Germaniei, să fi fost înfăptuită printr-un tratat secret, încheiat nu de partidul conservator, ci de cel liberal, sub conducerea fostului cirac al autorului, Dimitrie A. Sturdza I Retras din viața publică, Ion Ghica era prea bătrîn în acel moment ca să mai poată să-și facă auzit glasul, cu coardele vocale stinse.

Cea de-a doua jumătate a noilor „scrisori persane” prezintă un tablou fidel al finanțelor țării, balanța producției agricole din 1871, a exporturilor din anii 1871, 1872 și 1873, sarcinile împrumuturilor, impozitele directe și cele indirecte, bugetul anului 1876, cu un deficit de 6 999 502 franci (*sic*), sporirea cheltuielilor, a impozitelor, deficitele fictive și cele reale, calificate ca „năpraznice”, datoria publică prevăzută la finele anului curent la cifra de 600 000 000 franci, cu o anuitate de 61 milioane. Vom releva, alături de strigăte îndreptățite de alarmă, cîte o judecată eronată a autorului lui Bob Dowley, ca, de pildă, condamnarea cheltuielilor militare, iar România prezentată „consumîndu-și puterile în a se juca d-a soldatul, dînd toată munca și toată vloga pe tunuri, pe puști și pe bombe, în loc de a căuta a-și dezvolta puterile intelectuale și cele industriale”. Ion Ghica n-a prevăzut iminența unui conflict ruso-turc, iar cînd ni s-a prezentat ocazia onorabilă de a ne cîștiga Independența prin jertfa sîngelui, el a votat pentru neutralitate, trăgînd ultimele consecințe ale politicii sale filo-turce.

Ion Ghica spune prin gura lui Bob Dowley : „Cît pentru mine, orice s-ar zice, declar sus și tare că sunt liber eșangist pentru toate țările în general și mai cu deosebire pentru România care numai prin liberul schimb poate ajunge a avea într-o zi o industrie națională, să ajungă a fabrica astfel ca fără protecționism și fără subvențiune să poată concura în întru și chiar în afară pentru unele obiecte cu fabricile străine”. El preconizează mai departe „desființarea desăvîrșită a serviciului vamal cu suprimarea celor 50 de vămi înșirate pe vîrfurile Carpaților și pe malul Dunării de la Mamornița pînă la Vîrciorova și de la Turnu-Severin pînă la Ibrianu și de la Ibrianu pînă la Suceava, cu toți șefii, cu perceptori, cu controlor, verificatori, taxatori, odăieși și rîndași buni și răi, fără excepție și fără cruțare”.i

Verva este una din calitățile frapante ale prozei lui Ion Ghica, din *Convorbiri economice* ; ea se aseamănă cu aceea a lui V. Alecsandri, cînd se plimbă la Tîrgoviște sau la Buzău, prin crișme și saloane, punînd în scenă tîrgoveți și țărani, surtucari ignoranți și doctori în „iură”, vorbind jargon latinist, oameni ai regimului sau paraponisiți, ca aceia ai lui Millo, punînd țara la cale, atacînd cu sau fără rost toate problemele vieții curente. Personajele au nume șarjate, ca în comediile marelui său prieten de la Mircești. Madam Economescu, tînarul Oftescu, domnul Paronisescu, coconu Tache Țuică, domnul Zamfir Toroipan, domnul Măslescu, domnul Fanaridis, tînarul Fluturescu, locotenentul Spadon, cocoana Zinca Limbușeasca etc. E un „sobor al țațelor”, dublat de unul al bărbaților de toată teapa, din care nu lipsește „raisonneur”-ul, merit să dea definiția națiunii, a corelației dintre drepturi și datorii, și chiar apologia ambiției, problemă atît de scumpă, aproape obsesivă la Ion Ghica, astfel tranșată : „... eu departe de a considera ambițiunea ca o patimă vătămătoare pe care să caut a o îzgoni din societatea noastră, o consider ca p-un tovarăș nedespărțit al progresului și al faptelor mari ; de am o părere de rău este că

n-o întâlnesc mai des la români ; ea ar contribui la mărirea și la înaintarea României. Ambițiunea ridică societățile, căci acei ce o au, caută a se deosebi de ceilalți oameni prin muncă, prin istețime sau prin vitejie. Laurii lui Miltiad care tulburau somnul lui Themistocle au scăpat Athena. O națiune de oameni fără ambițiune este o națiune moartă”.

Călătoria la Tîrgoviște este pentru patriotul, crescut în cultul poeziei trecutului, cîntat de Cîrlova, Eliade și Alexandrescu, un prilej de pelerinaj și de adîncă pietate. „Ruinele palatului domnesc sunt atît de mărețe încît nu am putut nicio-dată intra în acele ziduri fără să fiu coprins de un sentiment de venerațiune pentru umbrele eroilor cărora le suntem datori gloria și existența noastră națională”. Din adolescență a simțit în această privință romantic. „De cînd am început a ceti în cartea trecutului am găsit totdeauna o nespusă mulțumire și o adevărată consolare a mă rătăci prin ruinele Tîrgoviștei. Ori de cîte ori m-am întors în țară am alergat îndată într-acest oraș, am alergat ca un pelerin coprins de respect și de venerațiune, să mă închin locurilor sacre ale istoriei noastre”. Tîrgoviștea a fost pentru Ion Ghica „un tablou sinoptic al vieței patriei noastre”. Încrezător în destinele patriei sale, el exclamă : „Viitorul naționalității române este mare, de aceea el deșteaptă gelozii și rivalități mari”. Gîndindu-se la ilustra filieră de eroi, de la Mircea la Tudor Vladimirescu, care și-au înscris cu sînge numele pe locurile Tîrgoviștei, Ion Ghica ridică glasul la diapazonul înalt al odei, ca marele său prieten Grigore Alexandrescu : „Vă salut, umbre ilustre care ați combătut și ați combătut și ați murit pe cîmpuri de bătălii victorioși ca Mihai, sau victime a invidiei și a trădării ca Vladimirescu ! Numai acei care știu a să bate și a muri pentru apărarea țării pot avea patrie, numai acei care știu a se bate și a muri pentru apărarea instituțiilor țării pot avea dreptate și libertate”.

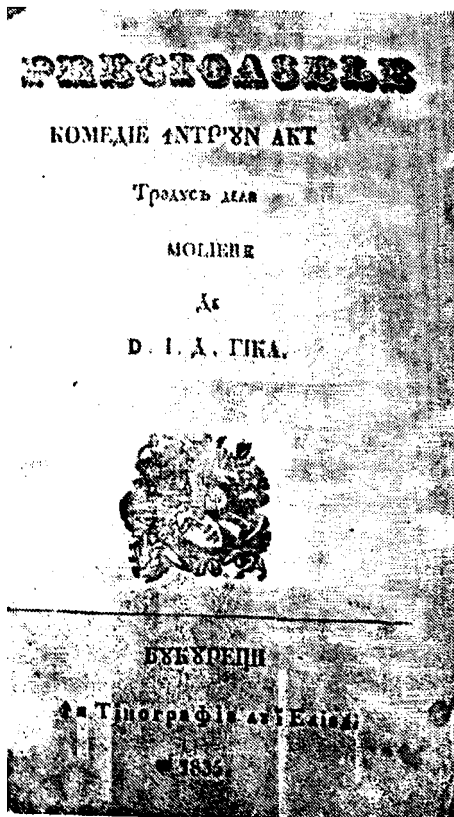
Valorile artistice cele mai izbitoare sînt în *Convorbiri economice* de ordin descriptiv, ca toaleta unei provinciale și salonul tîrgoviștean al acestei doamne Brioleanu (după casa de mode Briol !), „damă la modă” ; dar și verva dialogurilor e una din calitățile observatorului, care s-a gîndit să și-o valorifice într-o comedie de moravuri, scrisă singur sau în colaborare cu un dramaturg încercat. Cișmigiul lui N. T. Orășanu și al lui N. Filimon i-a inspirat și lui Ion Ghica din păcate numai o schemă de comedie, cu o puzderie de „calemgii, zapcii, logofeți, condicari și oameni halea și paia cu pensii, paraponisiți, parigorișiți și apelpisiți, cîțiva capanlîi madegii și otcupcii cu cîțiva tineri gheșeftari și coțcari care țin acolo ședințele în permanență”, comedie în care, înainte de a crea ambianța uluitoare din *Băltărețu*, în *Scrisori* către V. Alecsandri, imaginează pe „un strănepot al principelui Zamfir din neamul Porfirogeniților” și anticipează pe Marius Chicoș Rostogan cu al său profesor Romulus-Pompilius-Tulius-Trajanus-Taurus, roman din Alba-lulia, doctor în filosofie și iură” contemporan cu bătăușii „Manafu, Scrofiță, Vînă de bou, Falcă de măgar, cuviosul popa Matache” și alți „iluștri profesori” care „predică ziua și noaptea *Ciomagologia comparată* (subliniat de autor în text). Ion Ghica mai categorisește pe „spoiți”, pe „galanții trotoarului”, pe acei „care au petrecut cîțiva ani la Mabil și la Sperl în societatea contesei Rose Pompon și a baronului Chicard, cum zice Millo”, condamnă „stipendierea crailor de cafenea” și tot parazitismul încercător de buget, într-o țară ca a noastră în care englezul Edgeworth, „nepotul vestitului Richard Lowell”, a calculat că, bine gospodărită, ar putea da un venit brut de șapte miliarde, dintre care cinci prin agricultură, dacă ar fi rațional orga-

nizată munca, iar două prin producția industrială pe măsura mijloacelor naturale, încă nepuse în valoare. Ca moralist necruțător, judecă cu asprime Capitala cu „aparență de prosperitate la baluri, la teatru și pe trotuar, un lux de prost gust, nerușinarea și corupțiunea moravurilor, alături cu o mizerie neagră și vizibilă ca întunericul lui Milton”. Să fi fost cultura literară engleză a lui Ion Ghica la înălțimea celei economice? el mai citise *Scrisorile lui Junius*, celebra lucrare anonimă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea englez, care-i va fi dat ideea de a întreprinde o similară anchetă socială pe meleagurile noastre. „În loc de conferințe instructive pentru lucrători, de societăți muzicale, de adunări economice pentru meseriași”, continuă autorul, „lanț, cîrciumă de cîrciumă, grădini cu cîrnați, complecturi și berării”, alături de „ticăloșia (= mizeria) satelor”.

Se poate vorbi și de poetul Ion Ghica, pentru simțul intens al frumuseților naturale, ca acel vast „tour d'horizon” al navigatorului din anii de pribegie, cînd a văzut, în drum spre Milet, „ca două piramide, vîrfurile unui munte” și a „recunoscut *Samsundaghu (Micali)* odată”, iar în bătaia soarelui, pe albastrul transparent al cerului, muntele suindu-se neîncetat cu cît mă apropiam mai mult de poalele lui”. Mai departe, alte pagini închinată golfului Spilia, ruinilor Miletului, de unde auzea ieșind „glasul demoniacului”, pe locul unde fusese templul Dianei din Efes, deschid dintr-o dată vedenia halucinantă a poetului neîntrebuițat, coborînd pe o scară rezemată de zid, ca să exploreze străfundurile istoriei. Dar nu! „Astăzi lumina, precum a prezis Apocalipticul, s-a stins și întunericul este adînc”. Un bubuit de tun l-a deșteptat din acest vis de legendă istorică.

Anecdota este o altă trăsătură de unire între *Convorbiri economice* și *Scrisori* către V. Alecsandri. Ca să illustreze ce este o „idee” în sensul economic al cuvîntului, adică o nouă inițiativă pentru a realiza un câștig bănesc pe căi inedite, Ion Ghica povestește istoria austriacului trimis de amicul său poetul Heine, — cunoscut la Paris probabil prin Ludovic Steege, — de către „vestitul Nestroe” (corect *Nestroy*), ca un bun fabricant de pîine și care s-a îmbogățit pentru că i s-a dat ideea să deschidă prăvălie cu firma „Boulangerie Viennoise”. În sfîrșit, portretistul din *Scrisori* se anunță prin scurtele bucăți *Casa Dudescului*, cu magistrala descriere a vechilor clădiri boierești bucureștene, *Rădovanca*, cu portretul neuitat al bătrînei „vrăjitoare, fermecătoare și îndatoritoare”, cu *Stoian* și „fii-so, nepotul Rădovancii”, *Fiul lui Stoian*, istorioare morale în genul lui *Jeannot et Colin* a lui Voltaire, cu rădăcini politice însă strict locale. Povestitorul cu amintiri ale basmelor din copilărie, auzit de la mama Ilinca, doica lui, se scuză într-un loc că nu poate face scurt, nefiind „Măzărîche împărat care

Pagină de titlu.





băga o armată mare cu generali cu tot într-o nucă și o hrănea cu un grăunte de mei". Astfel își scuză maniera discursivă și digresivă, care-și va atinge apogeul și măestria în *Scrisori*.

Cînd lăsa să se publice în folosul „Societății Filarmonice” traducerea din *Les précieuses ridicules*, să fi fost atins ușor tînrul tălmăcitor de ambiția gloriei literare? N-ar fi cu totul exclus! În orice caz, este semnificativ faptul că aștepta din exil, în 1849, publicarea în foiletonul ziarului *Bucovina*, al lui Al. Hurmuzachi, a unui roman de moravuri, așa cum spunea, „un soi de Jérôme Paturot românesc”. Făcuse într-adevăr mare vîlvă romanul economistului și sociologului Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, viguroasă satiră a monarhiei burgheze a lui Ludovic-Filip de Orléans; atît de mare, încît autorul a încercat să speculeze succesul cărții cu o continuare: *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques*, apărută la cold, îndată după revoluția din 1848. Din acest proiect de roman al lui Ion Ghica se păstrează în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România un scurt fragment din care ne putem face ideea cît de tributar rămăsese învățăcelul român modelului francez; era mai mult decît o adaptare, aproape o traducere cuvînt cu cuvînt din primul roman al lui Reybaud, fapt care ne îngăduie să nu regretăm deloc întreruperea sau dispariția palidei imitații. Un alt proiect de roman, publicat în 1959 de D. Păcurariu, sub titlul *Istoria lui Alecu*, este interesant prin faptul că de pe atunci, — adică cu peste 15 ani înainte de publicarea întîilor *Convorbiri economice*, autorul preconiza exploatarea agricolă și negoțul, ca singurele soluții practice de plasare a tineretului, care o luase pe calea greșită: aceea a birocrăției. În al doilea scurt fragment, intitulat de editor *Istoria lui Alecu Șoricescu*, acesta trăiește onest și larg din exportul de cereale, mai ales din vînzarea „cincuantinei”, adică a porumbului cincantin, specie americană, cu bob mărunt. Literatura, așadar, pentru Ion Ghica, nu era un scop în sine, ci un mijloc de educație socială, de pedagogie națională. El mergea sau avea intenția să meargă pe drumul norocos trasat de Vasile Alecsandri, cu răsunătoarele sale comedii. Credincios acelorași idealuri civice și educative, lucra în 1883 la o comedie satirică, în care *high-life*-ul își primea porția, precum și cronicarul ei acreditat de la *l'Indépendance roumaine*: celebrul Claymoor (Mișu Văcărescu, fiul lui Iancu), de care avea să se lege mai tîrziu și Caragiale, în *Momente*. Fragmentul publicat tot de D. Păcurariu, făcea parte dintr-un proiect de colaborare cu Dimitrie Olănescu-Ascanio, poet, dramaturg și istoric al teatrului, iar intriga comediei o știm după o scrisoare pe care Ion Ghica, ministrul țării la Londra, i-o trimitea viitorului coautor, la data de 31 decembrie 1882, în limba franceză:

„L'intrigue sera simple: une jeune fille, jeune, charmante et riche, Tinca, par exemple, amoureuse d'un jeune garçon, gentil et étourdi, Lică disons, convoitée pour sa dot par un jeune député que je nommerai Alexandre Becherescu. Une vieille dame, M-me Măndica Mijloescu vivant d'expédients et tenant maison ouverte où l'on joue, ayant une fille qu'elle voudrait marier à un jeune licencié nouvellement débarqué, fort riche et très bête, mais qui est éperduement et bêtement amoureux de la nièce de cette même M-me Mijloescu, jeune orpheline qui voit à regret la manière de vivre de sa tante et qui finit par épouser un brave homme, assez jeune encore, jouissant d'une grande réputation et fort riche, auquel elle témoigne de l'intérêt pendant une grave maladie, suite d'une blessure qu'il a eu à la guerre comme volontaire”.

Nici acest proiect n-a fost realizat, deși Ghica se arăta dispus să accepte orice „corrections et modifications”. Numele personajelor aparțin încă vechei noastre comedii : mijlocitoarea se cheamă d-na Mijlocescu, bărbatul neînsurat, Becherescu etc. Același procedeu elementar l-am întâlnit în *Convorbiri economice* ale lui Ion Ghica. Deși romancierul și dramaturgul, pentru un motiv sau altul, nu s-au realizat la vremea respectivă, nu ar fi drept să ne limităm la cercetarea *Scrisorilor* către Vasile Alecsandri, unanim recunoscute de critica și istoria noastră literară ca o culme pînă astăzi neatinsă a memorialisticii noastre. *Scrisorile* nu pot fi studiate izolat, fără să urmărim evoluția acestui mare talent în textele mai puțin cunoscute și gustate, dar publicate anterior, în decurs de două decenii. Tehnica lor este foarte variată. Autorul arată o preferință marcată pentru înscenarea unei dispute, la birt, la cafea, în cadrul unei vizite, dispută în care toate punctele de vedere sînt expuse obiectivist, pînă ce biruie acela al autorului, „libereșangist”, partizan al învățămîntului englez „*Half-time*” (jumătate timp teoretic, jumătate practic), al cultivării meseriilor, a agriculturii moderne, cu unelte mecanice, a negoțului, și, mai ales, mare adversar al goanei unanime după slujbe la stat. Modul conversativ, inspirat autorului român de economiști francezi ca Bastiat și Laboulaye este însă și formula temperamentală a unei firi sociabile, căreia i-au plăcut totdeauna controversa amicală, modul conversativ al discuției, schimbul liber și franc de păreri. *Homo duplex*, Ion Ghica știa ca diplomat să tacă și să asculte, la nevoie să-și ascundă gîndul și să aștepte momentul potrivit ca să-i dea glas ; ca om politic însă și ca economist, îi plăcea jocul deschis, cu cărțile pe față, sinceritatea absolută. Aceasta face farmecul *Convorbirilor economice*, care ne dezvăluie fațete neașteptate ale caracterului său. Om de știință pozitivă, silit uneori de obiectul disciplinei să recurgă la metoda compilării și a vulgarizării, ca în lucrarea *Pămîntul și omul*, Ion Ghica își dezvăluie însă și o bogată experiență de observator al fenomenelor naturale. Iată ce ne spune vînătorul :

„Am văzut cîne prepelicar, care cînd vînătorul făcea ceea ce numește *coup double*, împușcînd deodată din fiecare țevă cîte o prepelită, amîndouă lovite ușor încît deși nu puteau să zboare, dar puteau să fugă, cînele neștiind pe care să ia mai întîi, l-am văzut luînd pe una în gură, strîngînd-o în dinți și lăsînd-o moartă ș-apoi alergînd și luînd pe cealaltă, ducînd-o vie stăpînului și întorcîndu-se pe urmă la locul unde lăsase pe cea omorîtă”. Este un excelent exemplu, merit să pună în lumină inteligența animalelor. Că animalele au calități de educatori și sînt educabile, ne arată exemplul următor mai curios, luat de asemenea din observația personală :

„Am văzut un cîne mare, care și-a dat multă muncă pînă să învețe pe cîtiva căței să-l purice ; a petrecut vreo două luni puricînd pe acei căței, pînă ce s-a încredințat că luase și ei obiceiul d-a purica ; d-aici încolo, el, cel mare, nu mai purica ci sta toată ziua culcat de-l puricau cîinii cei mici ; și cînd încetau un minut, el îi mîrîia și la trebuință îi și mușca silindu-i să continue serviciul”.

Rareori puterea de observație a omului de știință se însoțește cu facultatea contemplativă ; cea dintîi exclude emoția, cea de a doua o presupune.

Corespondența Ghica-Alecsandri a rezultat din voința comună a celor doi vechi prieteni de a-și așterne reciproc în scris amintirile, care ar putea interesa și publicul cel mare, prin evocarea unor timpuri și moravuri apuse. În acest schimb, în care geniul literar al lui Alecsandri prezenta un sever handicap amicului său, om de știință pozitivă, s-a produs însă o neașteptată răsturnare de situații și de valori : cel ce s-a dovedit corespondent mai bogat în amintiri, mai înzestrat în secretul artei

„Printul Ion Ghica” la bătrînețe.



evocării, pictor și scenograf superior, a fost Ion Ghica. De fapt Alecsandri n-a dat decît o singură scrisoare literară, cu evocarea tovarășului său de jocuri din copilărie, *Vasile Porojan* (1880), iar cea de a doua, după trei ani, un îndemn public către Ghica, de a-și descărca traista amintirilor, din adolescență pînă la 11 februarie 1866, și mai ales acelea din vremea cînd fusese guvernatorul insulei Samos. După cum istoria nu se edifică cu *dacă*, adică cu întrebarea: ce curs ar fi luat evenimentele, în cazul că unul singur ar fi suferit o modificare hotărîtoare, tot astfel nici istoria literară nu suferă ipoteze care ar fi fost de natură a-i fi modificat evoluția. Prozator de mîna întîii, cu calități descriptive de pastelist poate superioare poetului, Alecsandri ar fi dat, desigur, cu tot atîtea scrisori ca acelea ale lui Ghica, circa 25, o carte foarte importantă în cadrul operei lui și acela al literaturii noastre. Că l-ar fi depășit însă pe Ghica în varietatea caleidoscopică a imaginilor omenești și a evenimentelor, cine ar putea-o afirma? Revelația acestei corespondențe istorice rămîne așadar Ghica. Dar ce-am vrut a spune oare prin epitetul *istorice*! Ce-ar înțelege Ion Ghica prin acest adjectiv și ce înțelegem noi? Fie-ne îngăduit să ne oprim puțin asupra acestei chestiuni, care depășește cadrul stilisticii sau al filologiei. Ne-am întreat, în cadrul acestei cercetări, dacă Ion Ghica n-ar fi nutrit cîndva și el ambiții literare și am răspuns afirmativ, arătînd unul cîte unul proiectele

sale epice și dramatice, rămase toate neînfăptuite. Când s-a decis să răspundă cu promptitudine invitației lui Alecsandri și nu s-a mai oprit în drum, chiar dacă prietenul său l-a lăsat singur să-și depene amintirile, Ghica n-a mai nutrit însă nici un fel de veleitate scriitoricească. A declarat-o în termenii cei mai răspicați. Mărturia trebuie căutată în scrisoarea cu titlul *Din timpul zaverii*, datată „Ghergani, septembrie 1880”. Ea începe astfel : „Iubite amice, « De ce-mi scrii așa de rar ? » îmi ziceai mai deunăzi, vorbă foarte măgulitoare când îmi vine de la tine ; dar știi tu de câte ori leapăd condeiul din mână pînă ce nimeresc ceea ce trebuie să zic asupra unui eveniment despre care am auzit sau la care am asistat, despre un om pe care l-am cunoscut, de care s-a vorbit sau pe care l-am găsit în drumul vieții mele, fie într-o direcțiune, fie într-alta ; de câte ori rup foi întregi, fiindcă nu găsesc în memoria mea, sau în însemnările mele, științele ce-mi trebuiesc pentru elucidarea faptelor ce voiesc să-ți povestesc ? *Mie nu-mi este iertat să scriu decît numai atunci cînd pot spune un adevăr ; și a cunoaște adevărul și a-l spune nu e lucru lesne*, mai ales cînd în chestie se amestecă și puțină politică. Lordul Pos-somby zicea pe patul morții : „Ce anevoie este de a spune adevărul ! Chiar într-acest moment, cînd am să mă înfățișez înaintea înaltului judecător, mi-e greu să spun tot adevărul”.

Reținem din acest paragraf inițial, un scrupul al adevărului istoric, care-l onorează pe autor, făuritor și scriitor de istorie, după cum se știe, însă istoricul s-a manifestat în altă lucrare, deocamdată în afară de cîmpul privirii noastre. Este vorba de : *Amintiri din pribegia după 1848*. Ne place să auzim cît de adînc vibrează, la Ion Ghica în veacul trecut, ca și la Miron Costin, cu alte două secole înainte, simțul răspunderii în căutarea adevărului istoric. Ion Ghica, așadar, credea că scrie istorie în aceste misive către Alecsandri și sublinia că unicul mare scrupul al său era acela de a pune faptele în adevărata lor lumină. Pentru el nici nu se punea, așadar, chestiunea de a întreține o ambiție literară. Alte cîteva rînduri, în corpul aceleiași scrisori, întăresc același punct de vedere :

„Fii sigur, amice, c-or putea găsi epistolele mele proaste, nesărate, lipsite de apreteni adînci, lipsite de simț politic, fără idei înalte și patriotice, proza și stil anevoie de înghițit, dar niciodată nu le vor putea găsi alături cu adevărul”.

În alternativa de a fi considerat un istoric exact, însă fără talent literar și simț politic, sau de a i se recunoaște acestea două din urmă, tăgăduindu-i-se însă adevărul istoric, Ion Ghica ar fi ales pe cea dintîi, fără șovăire ! Cel puțin așa afirmă... Adevărul istoric, mai ales acela al actualității, nu poate fi însă tot atît de lesne disociat de simțul politic, ca de talentul literar. Lui Ghica îi putea fi, credem, indiferentă valoarea literară a scrisorilor lui, dar istoricul era prea legat de omul politic care participase la revoluția de la 1848 și la alte mari acte publice, ca să primească cu inima ușoară să i se condamne pozițiile ideologice și comportările lui de pe aceste poziții. De aceea noi reținem ca sinceră indiferența lui cu privire la destinul literar al memorialisticii sale, dar ne exprimăm o rezervă asupra opiniei pe care contemporanii și-ar fi putut-o face despre omul public. Dacă ar fi fost așa, Ion Ghica n-ar fi consacrat un număr de scrisori pe teme strict politice, ca acelea cu titlul : *Libertatea, Egalitatea, Legile*, unde nu mai predomină interesul pentru evocarea memorialistică, ci acela pentru precizarea pozițiilor lui ideologice, față de adversari și de falșii prieteni, care-i suspectau liberalismul, crezîndu-l mai aproape de conser-

vatori, de tombatere, de retrograzi. Chiar o scrisoare cu titlul *Liberalii de altădată* e un capitol de politică polemică, un act *pro domo*, ca în rîndurile acestea :

„Partidele care conduc opinia știu bine că eu nu pot nici linguși patimile și hrăni urile, nici încuraja eresurile și prejudițiile mulțimii, fiindcă știu că, ori de cîte ori am avut puterea, nu m-am servit de dînsa ca de un instrument de favoare sau de persecuțiune și că nu am căutat a mări acțiunea vreunui partid, ci am lăsat opiniunile să se formeze și să se manifesteze într-un mod liber, sub acțiunea rațiunii”.

Sau :

„Credința mea este că va veni curînd timpul cînd românii vor înțelege că nici libertatea nu este anarhie, nici legalitatea nu este despotism...” ș.a.m.d.

Lui Ghica nu-i era deloc indiferent de opinia ce aveau să-și facă cititorii *Scrisorilor* sale despre omul politic, marele învins al politicii interne. Stăruința lui în a-și preciza crezul liberalist și metodele de guvernare ne arată, dimpotrivă, că el s-a folosit de o corespondență cu caracter literar ca să imprime în ochii contemporanilor și urmașilor imaginea pe care însuși și-o făcea despre rolul său politic în istoria României moderne. Studiul manuscriselor lui, admițînd că erau copiate pe curat, spre a servi la tipar (în *Convorbiri literare!*) ne dovedește pe de altă parte o mare neglijență în punctuație și chiar în ortografie, iar lexicul și fonetica, prin provincialismele muntenești, confirmă absența unei intenții literare. Iacob Negruzzi s-a folosit din plin de latitudinea dată de autor, să-i revizuiască limba și stilul ; datorită acestei imixțiuni redacționale, întîlnim și provincialisme moldovenești, străine de bună seamă autorului, dar scumpe primului redactor al *Convorbirilor literare*.

Problema stilului lui Ion Ghica ne trimite la un pasaj revelator din scrisoarea cu titlul *Școala acum 50 de ani*, București, februarie 1880. Evocînd cu simpatie școala dascălilor de altădată, anteriori marilor procese lingvistice, Ghica scria : „Unde să le dea lor prin gînd că avem două limbi, una în gură, și alta pe hîrtie, și că trebuie să vorbim într-un fel și să scriem într-altul ? ” Ghica însuși scria cum vorbea, necontrolat, spontan, direct, nesinchisindu-se de regulile clasei de retorică a lui Vailant, de la Sfîntul Sava și netrecîndu-i prin minte că intră în concurență cu un meșter al condeiului. Nu mai întîlnim în literatura noastră un „caz” ca acela al lui Ion Ghica și anume o vervă și o paletă memorialistică atît de bogate prin resurse naturale, în lipsa oricărei griji stilistice și a oricărei ambiții de a face frumos. Mai mult încă ! Dacă socotim memorialistica literară, în care Ghica și-a marcat la noi locul de frunte, ca un produs al memoriei, — definiția fiind strict etimologică, sub acest raport autorul *Scrisorilor* către Vasile Alecsandri ne apare ca un fenomen în afară de legile naturii (ca să nu spunem, fie chiar admirativ, un „monstru” !). Exemplul pe care-l vom da, sperăm, va fi edificator. În scrisoarea cu titlul *Băltărețu*, autorul cugetă astfel asupra memoriei : „Dacă timpul distruge tot fără milă, cel puțin MEMORIA VIE se restaurează pe cît se poate ! Norocită cînd izbutește a face să se vadă cu ochii sufletului ceea ce nu mai există și nu se mai vede cu ochii din cap, și cînd face să se auză cu gîndul cuvintele care sunau la urechi”. Cititorul acestor rînduri este ispitit să înțeleagă că prin MEMORIE VIE autorul înțelege facultatea noastră de a retrăi, vizual și auditiv, scene din trecutul nostru. Așa să fie, cu privire la faptele narate în scrisoarea respectivă ? În această scrisoare, Ghica evocă magistral o întîmplare cu circa doisprezece ani anterioară nașterii lui. Tatăl său sau unchiul, Ion Cîmpineanu, îi vor fi povestit cum a putut obține Niculae

Dudescu suma de bani necesară ca să plece la Paris și să-l înduplece pe primul consul să mîntuiască Țara Românească de turci. Evident, așa va fi fost în realitate. Numai că, în nici o altă scrisoare ca aceasta, Ion Ghica n-a „evocat” mai halucinant, printr-o punere în scenă uluitoare, cearta dintre trei nebuni : „prințipul Zamfir”, — pretins fiu din flori al Mariei Tereza, — omul banului Pană Filipescu, Manea Nebunul, protejatul banului Ghica și Sgabercea, al Dudescului. Ion Ghica redă însă pe lîngă interiorul anticamerei în care s-a dezbătut acea ceartă, costumele nebulilor, ale boierilor, ale slugilor, ca și cum ar fi fost de față și ar fi notat tot mobilierul și toate costumele și ca și cum ar fi însemnat întocmai, cuvînt cu cuvînt, toate replicile. Oricît de amănunțite ar fi fost istorisirile auzite de tînărul Ghica în familie, ele nu puteau fi „reproduse” după cincizeci de ani și mai bine decît într-un chip foarte palid, dacă Ghica n-ar fi fost servit de o adevărată structură de romancier. Acesta este secretul memorialisticii lui Ion Ghica : imaginația vizuală și cea auditivă, ambele de aceeași intensitate, îi țin loc de „memorie vie”, atunci cînd n-a fost martor ocular. La o asemenea structură, mai poate fi vorba de adevăr istoric, *stricto sensu* ? Scrisoarea cu *Theodoros*, împăratul Abisiniei, care s-a sinucis la Magdala, înfrînt fiind de englezi, e cea mai bună dovadă contrarie. Ion Ghica îl dă cu seriozitate ca fiul unei slugi boierești, fără să țină seamă de faptul că era fiu de răs etiopian, înainte de a ajunge *negus*. Data morții lui nu a fost 1864, cum crede Ghica, ci 1868, dar verificarea îi era la îndemînă și deși a făcut-o, la British Museum, a lăsat să circule legenda pusă de el în circulație. N-am crede ca strict autentice nici scenele de la Ghergani cu haiducii Tunsu și Jianu, care s-ar fi petrecut sub uriașul stejar milenar din curtea conacului, nu de mulți ani doborât de o furtună. Punerea în scenă, de fiecare dată, în puterea nopții, rămîne însă impresionantă, iar frumusețea artistică, din punctul de vedere pur literar, trece aci hotărît înaintea adevărului istoric.

Școala de altădată, justiția din trecut, poștele și drumurile, zavera și răzmerițele, Parisul studiilor lui, cu dascăli filoromâni ca Saint-Marc Girardin și alții, poziția țării noastre între puterea protectoare și cea suzerană, sprijinul unor prieteni străini, în treburile insulei Samos sau acelea ale principatelor române, retrăiesc intens în paginile memorialistice ale lui Ion Ghica. Cine va spune vreodată care este partea imaginației și care este adevărul curat și gol goluț ? O ediție într-adevăr științifică a scrierilor lui Ion Ghica nu ar avea numai ca obiect acuratețea filologică, restabilirea cît mai atentă a textului autorului ; ea ar trebui să fie alcătuită în colaborare cu un colectiv de cercetători științifici cu serioasă pregătire istorică, spre a face partea adevărului, fără nici un prejudiciu de altfel pentru scriitor. Au trecut optzecișicinci de ani de la redactarea ultimelor *Scrisori* către Vasile Alecsandri și Ion Ghica nu a fost „depășit” în genul memorialistic, rămînînd inegalabil atît prin bogăția paletelor descriptive, cît și prin aceea a dialogurilor, de o halucinantă intensitate.

Om al veacului său, prin identificarea lui cu aspirațiile liberale și naționale ale acestuia, Ion Ghica rămîne într-un fel legat de unele din credințele secolului al XVIII-lea, cum ar fi aceea în drepturile naturale ale omului, precum și în proiectarea unor viziuni utopice. Ideea că omul se naște liber i se pare oarecum axiomatică, dar o sprijină pe contestabile argumente, ca acele observații luate asupra caracterului egoist și voluntar al copiilor, care se pot lesne întoarce împotriva teoriei libertății în natură. Ideologul concepe de altfel libertatea și progresul într-un fel

aristocratic, de sus în jos, ca inițiativele progresiste să rămână în sarcina claselor conducătoare. Paragraful care urmează ni se pare concludent :

„Una din condițiunile cele mai importante pentru libertatea unui popor este ca în clasele de jos să existe spiritul de conservare și în cele de sus să existe spiritul de inovație și de progres. Această condițiune a făcut că în Anglita libertatea a putut înflori mai bine decît în orice altă țară”.

În aceste condiții, Ion Ghica s-ar fi putut împăca mai bine cu despotismul luminat al secolului al XVIII-lea decît cu vremurile agitate ale liberalismului, în care masele populare au avut să-și spună cuvîntul și nu s-au mai mulțumit să fie miluite.

Una dintre cele mai interesante din scrisorile către V. Alecsandri și cea mai întinsă este aceea cu titlul *Insula Prosta*, trimisă de la Londra, la 30 mai 1885. În pragul vârstei de 70 de ani, Ion Ghica închipuiește, ca un autentic utopist al veacului precedent, existența unei insule „în gura Atlanticii, cam printre gradele 50°31' și 51° nord, 1° și 1°59' est (sic)”, cu acest ciudat nume „un mic pămînt pe suprafața mării care seamănă cu o broască țestoasă cu gîtul întins și cu gura căscată, de parc-ar vrea să îmbuce trei vîrfuri de stînci de piatră ce ies din apă și care se numesc *Acile*”. În această nouă Islandă minusculă, „de 60 000 de hectare, cam cît moșia repauzatului logofăt Alecu Balș”, autorul proiectează un ideal practic de viață : acuratețe urbanistică, cu bogate plantații, cu flori la uși și ferestre, cu lanț de magazine și ateliere, cu terenuri lucrate mecanic, îngrășate sistematic și intensiv cultivate, cu vite de soi, indigene, totul realizat în cîteva decenii de raționalizare, prin uniuni agricole, prin indivizibilitatea loturilor, fără industrii, dar cu meșteșuguri variate, cu o legislație liber-schimbistă, cu instituții de credit, cu cooperative, cu asociația dintre capital și muncă etc., într-un cuvînt, un petic de pămînt organizat așa cum preconizase autorul în ale sale *Convorbiri economice*. Utopia lui Ion Ghica este așadar o mică insulă, guvernată de ideile condiții social-economice ale liberalismului englez, cu „cooperative stores”, — cooperative de consum, cu „building societies”, — cooperative de construcții, cu asociații ale micilor capitaluri etc. Totul e făcut așa fel ca să contracareze „ideile socialiste ale lui Lassalle și ale lui Karl Marx” și „organizațiunea Internațională”, pe care Ion Ghica, departe de a le ignora, le credea combătute cu succes de sistemul liberal organizat pe iluzoria asociație dintre capital și muncă. În acest stat utopic, avocații nu lipsesc, dar le lipsește clientela, prin buna înțelegere generalizată, precum și medicilor, prin garanțarea absolută a sănătății publice. Sub pretextul înfățișării unui mic paradis terestru cîtuși de puțin imaginar, în care însuși a pus piciorul, a văzut și s-a informat, autorul dezbate toate problemele cu care se confruntă marile state capitaliste și colonialiste, examinează ideile socialiste, comuniste și anarhiste, nu în cea mai bună ordine, ca să încheie cu respingerea acestor așa-zise „aberațiuni”, la lumina idilică a insulei Prosta și a locuitorilor ei, prostii (adică oamenii mai aproape de natură, în simplitatea lor firească și cu soluțiile bunului simț).

Autor dramatic nerealizat, din lipsă de stăruință sau poate și de vocație, Ion Ghica și-a legat numele de istoria Teatrului Național din București prin direcția sa luminată și autoritară, din momentul votării legii teatrelor (martie 1877), pînă la plecarea lui la Londra, ca ministru plenipotențiar (iunie 1881). Cele patru stagiuni teatrale s-au încheiat toate cu bilanțuri pozitive, atît prin repertoriul, cît și prin personalul artistic, susținut de directorul-general, care a trimis în străinătate elemente de valoare ca Aristizza Romanescu, St. Iulian și Grigore Manolescu, pentru a-și lărgi orizontul profesional. Ion Ghica nu s-a putut împăca cu formula realistă

Bucuresti 11. Iulie 1887.

59. Princei gate

Scumpă amicică și coleg.

Forțe mult m'a interesat  
epistola voastră de așa polilogică,  
cum e narcesică, și vrea s'o am  
adornă, totuși fără temere  
câci nu cred să fie capasă la  
investigațiuni, dar pentru mai  
bună usigenare puna înviora  
adusată mure într'un fleac în  
care îl vei adușea sau a Mon:  
sicur Haniforoth la Suedia  
28 Princei gate sau a Monier  
Cutbill Funnery old of Cutbill  
37. Old Jewry. C.

Despre cele ce mi scriți despre  
cei de la Dardanele am scrii

Inceputul și sfârșitul unei scri-  
sori inedite a lui Ion Ghica,  
adresată lui I. Caragiani — în  
facsimil

Je m'en souviens  
L'écriture de l'orient au fort  
romaine à l'orient et dans  
le style est à l'orient et dans  
l'air de l'Espagne de tout.

Scutemă adeseam și  
credeti că voia pune tot  
libertăta a face ce se pute  
al nobli amicică și  
colleg Ion Ghica

a Noptii furtunoase, scoțind de pe afiș piesa, de altfel atacată de majoritatea presei. Prieten cu V. Alecsandri și cu Matei Millo, angajat ca director de scenă, Ion Ghica a promovat creațiile lor, reprezentând în premieră *Despot-Vodă* (30 septembrie 1879), *Sânzeana* și *Pepelea* (29 martie, 1881), *Paraponisitul* etc. Multă vreme funcția de director-general al teatrelor s-a numit „fotoliul lui Ion Ghica”.

Scrisorile lui Ion Ghica, de o încântătoare varietate, trecând în revistă un secol de viață românească, din sumbrele vremi ale lui Mavrogheni pînă în pragul istoriei contemporane, reușesc să afirme triumful scrisului spontan, al spiritului digresiv și al euforiei anecdotice. Fără să fie un artist aplicat, în căutare de ritmuri și de culori, Ion Ghica suplinește, printr-o uluitoare conformație structurală audio-vizuală, să compună largi tablouri descriptive și să pună în scenă cele mai vii dialoguri, creînd astfel o intensă viziune de viață și înviind trecutul cu forța unui adevărat demiurg. Anecdoticul se împletește astfel cu omenescul într-o țesătură autentică de viață, iar cuvîntul îmbracă haina firească a omului simplu, adeseori în fonetică și morfologie provincială. Acest aristocrat liberal vorbește cu limbajul omului din popor, iar cînd manevrează concepte de cultură politică sau economică, le toarnă în sintaxă populară, apropiindu-se nu o dată de sfătoșenia humuleșteanu-lui. Nu este de mirare că „Junimea” și l-a dorit colaborator, alături de Vasile Alecsandri, dar în momentul ei maxim de strălucire, cîștigîndu-și un nou titlu de glorie cu *Scrisori către V. Alecsandri*, cele mai multe apărute cu îngrijirea lui Iacob Negruzzi.

#### BIBLIOGRAFIE

*Coup d'œil sur l'état actuel de la Valachie, et la conduite de la Russie relativement à cette province*, par M. de L., Paris, 1835; *Poids de la Moldo-Valachie dans la question d'Orient; coup d'œil sur la dernière occupation militaire russe de ses provinces*, par M. de O. agent diplomatique, Paris, Lejay, 1838; *Măsurile chi greutățile românești și moldovenești în comparație cu ale celorlalte neamuri*, cu un articol



asupra mijloacelor de comunicație, București, în tipografia lui C. A. Rosetti și Vinterhalder, 1848 ; *Dernière occupation des Principautés danubiennes par la Russie*, de G. Chainoi, Paris, 1853 ; *Cuvîntarea (mesajul) Principelui de Samos către Senatul samoiților la 25 aprilie 1856* (în ngr.), 1856 ; *Pledoriul trimis la judecătoria districtului Dîmbovitza pentru constatarea drepturilor sale politice*, București, 1859 ; *Reorganizarea României*, partea întâia. *Comuna*, București, 1861 ; *Vademecum al inginerului și al comerciantului, Greutăți și măsuri, formule întrebunțate în ingineria civilă și militară și în comerț*, București, 1865 ; *Convorbiri economice*, broșura I, II (III), V, VI, București, 1865—1875 ; *Omul fizic și intelectual*, București, 1866 ; *Amandament la proiectul de lege asupra organizării Ministerului lucrărilor Publice și a lucrărilor publice*, București, 1868 ; *Convorbiri economice*, ed. a II-a, București, 1868 ; *Ajutorul comerciantului, al agriculturului și al inginerului, Greutăți și măsuri, formule*, în colaborare cu Dimitrie A. Sturdza, București, 1873 ; *O cugetare politică (nesemnată)*, București, Socec, Sandor și Teclu, 1877 ; *Convorbiri economice*, vol. I—II—III, București, Socec, 1879—1884 ; *Ion Câmpineanu*, discurs de recepțiune la Academia Română și răspunsul d-lui B. P. Hasdeu, citite în ședința publică de la 28 martie 1880, București, 1880 ; *Despre calendariu*, discursul de recepțiune la Academia Română a lui Al. Bacaloglu și răspunsul d-lui Ion Ghica, București, 1880 ; *Pămîntul și omul*, partea I, București, 1884 ; *Scrisori către V. Alecsandri*, București, 1884 ; *Amintiri despre Grigore Alexandrescu, scrisoare către V. Alecsandri*, București, 1887, extras din *Analele Academiei Române Scrisori către V. Alecsandri*, edițiune nouă, București, Socec, 1887 ; *Amintiri din pribegia după 1848*, nouă scrisori către V. Alecsandri, București, Socec, 1889 ; I. Ghica și N. Bălcescu, *Scrisori inedite*, publicate și adnotate de N. Cartoian, București, 1913 ; *Corespondența lui Ion Ghica cu Dimitrie A. Sturdza (1860—1880)*, publicată cu o introducere de Victor Slăvescu, București, 1943, în *Analele Academiei Române* ; *Ion Ghica către N. Bălcescu*, scrisori inedite din vremea pribegiei, publicate cu o introducere de G. Zane, București, 1943, în *Analele Academiei Române* ; *O scriere necunoscută a lui Ion Ghica în „Portofolio” lui David Urquhardt*, de G. Zane, extras din *Studii și cercetări istorice*, Iași, 1943 ; *Catalogul Corespondenței lui Ion Ghica*, publicat de Nicolae Liu, Ed. Academiei 1962.

În colecția Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România, opere și corespondență, manuscrisele autografe cu nr. 1687, 2811—2825, 2940, 3351, 3455, 3749, 4499, 4899, 4909, 5040 (în copie), 5096. Vezi și Catalogul manuscriselor românești ale Academiei Române de Ion Bianu, vol. I—III pentru manuscrisele cu cota 1—1062.

Ediții moderne ale operelor : Ion Ghica, *Scriseri economice*, ediție îngrijită și comentată de Ion Veverca, cu un studiu introductiv de prof. Victor Slăvescu, în 3 volume, Ed. Asociației Generale a Economisților din România, București, 1937 ; *Scrisori către V. Alecsandri* cu introducere, note, vocabular și index de Olimpiu Boitoș, profesor universitar, Colecția „Vatra”, Clasicii noștri comentați, în 2 vol., București, 1947 ; *Amintiri din pribegie după 1848* comentate de Olimpiu Boitoș, colecția Clasicii români comentați, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 2 vol., 1940 ; *Opere*, ediție îngrijită, glosar, bibliografie și introducere de Ion Roman, colecția Clasicii noștri, ESPLA în 2 vol., 1956 ; *Documente literare inedite, Ion Ghica*, ediție îngrijită, prefață și note de D. Păcurariu, 1959, ESPLA 1959 ;

**Studii monografice :** N. Georgescu-Tistu, *Ion Ghica scriitorul — cu prilejul unor texte inedite*, Academia Română, *Studii și cercetări*, XXV, *Monitorul Oficial și Imprimeria Națională*, București, 1935 ; Șerban Cioculescu, *Limba literară a lui Ion Ghica*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. II, Ed. Academiei, 1959 ; G. Călinescu,

*Ion Ghica*, în *Tribuna*, anul II, nr. 22 (69), Cluj, 31 mai 1958 ; D. Păcurariu, *Ion Ghica*, EPL, 1965, de același : *Ion Ghica în presa franceză*, *Gazeta literară*, 1 octombrie 1964 ; Ion Roman, *Viața lui Ion Ghica*, Colecția „Oameni de seamă”, Ed. Albatros, 1970. I.G. Val entineanu, *Biografia oamenilor mari scrisă de un om mic*, Paris, 1859 ; C. D. Aricescu, *Politica d-lui Ioan Ghica, ex-bei de Samos*, București, Tipografia Ioan Weiss, 1870 ; Marie G. Bogdan, née Vasile Alecsandri, *Autrefois et aujourd'hui, 1920—1923* ; lettres de Vasile Alecsandri ; Costaki Negri ; Balcesco ; Russo ; Em. Kostake Epureanu ; Rosetti, 1929, București, F. Göbl fils ; Eugen Demetrescu, *Influența școlii economice liberale în România în veacul al XIX.-lea*, 1935, București, Ed. Bucovina ; Victor Slăvescu, *Ion Ghica economist*, Colecția Cunoștințe folositoare, Ed. Cartea Românească, București, n-rul 92, 1940 ; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. contemporană, 1941 ; Amilcar Vasiliu, *Ion Ionescu de la Brad*, Ed. Agrosilvică, București, 1967.

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 coborîtori 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 desăvîrșire nesigură, cum că spița poetului coboară din familia Biberstein-Rogala, care ar fi venit din 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 meritos 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 Macedonski conține un document care îndrumază convingerea într-o direcție cu totul deosebită. Este vorba de un act original în limba rusă, emanat de la Divanul Voevodatului Valah și datat din București, 29 septembrie 1812, care certifică fraților Dumitru și Pavel Macedonski, cărora tocmai li se furaseră actele lor de familie, descendența din spița sîrbească a lui Ștefan Mincio Voevod, împreună cu serviciile prețioase aduse autorității civile și armatei<sup>1</sup>.

Este sigur că din 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 Voevod este aci obiectul unei afirmații de a doua mînă, ea provine fie din cercetări conștiințioase ale autorității, fie din mărturia celor interesați, frații Dumitru și Pavel Macedonski, care la data actului, fiind oameni publici și bine cunoscuți, cu greu ar fi sugerat Divanului informații pe care fama publică le-ar fi putut oricînd dezminți. Interesant în această privință mai este de observat că amintirea descendenței din seminția slavilor de sud n-a dispărut cu desăvîrșire din conștiința poetului, care preferă totuși să invoce fie legăturile sale cu boierimea oltenească, fie versiunea filiației poloneze. Astfel, puțin cunos-

Vd. acest document în *Opere*, I, p. XVII—XIX.

cuta poezie a lui Macedonski *Vînt de stepe*, apărută în *România literară*, VII, 4—5 aprilie — mai 1882, conține în subtitlu însemnarea: *Cîntec al slavului de sud*. Această poezie este oarecum celula germinativă a poemei *Ștepa*, în care capătă expresie aspirația către libertate, în mijlocul unei naturi infinite, vie în sufletul aceleia în care trăiau atîtea din instinctele strămoșilor. 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<sup>2</sup>. Rolul lui Dumitru Macedonski în tot timpul revoluției lui Tudor a fost dintre cele mai active. Numele său revine neconținut sub pana cronicarilor vremii. Cînd însă Tudor pedepsește cu asprime 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, că „părul lung pînă din jos de spete” și împrejurarea aceasta explică reacția aceleia care, împreună cu Hagi Prodan, nu pregetă să se pună în fruntea rebelilor. Cînd, în sfîrșit, Căpitanul lordache, din ordinul lui Ipsilanti, îl ridică pe Tudor, pandurii se grupează un moment sub comanda lui Macedonski.

Dumitru Macedonski a avut doi fii, pe Mihail care în 1862 publică un volum de versuri intitulat *Buchetul primăverii*<sup>3</sup> și pe Alexandru, care dezvoltă o carieră dintre cele mai bogate și ajunge, în cele din urmă, general și ministru de război. Generalul Macedonski a fost una din cele mai interesante figuri ale vieții publice din 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 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.

Generalul Alexandru Macedonski s-a născut la 22 decembrie 1816. A urmat cursurile liceului militar din Kerson. Înapoiat în 1834 în țară, intră cu gradul de iuncăr în Regimentul I de Infanterie. În anul următor el este atașat regimentului rusesc de vînători din Jitomir, unde rămîne trei ani. În 1838, întorcîndu-se în țară, este înaintat sublocotenent și începe a urca treptele ierarhiei militare. În 1844 este trimis din nou în Rusia, la Novy-Bug, cu detașament de doi ofițeri, nouăsprezece subofițeri și trei soldați, aleși pentru a-și completa educația militară pe lîngă unul din regimen-

<sup>2</sup> Asupra lui D. Macedonski și a rolului său în revoluția lui Tudor vd. izvoarele contemporane grupate de N. Iorga în *Izvoare contemporane ale mișcării lui Tudor Vladimirescu*. Unele detalii în corespondența lui Tudor, publicată de R. Vîrtosu.

<sup>3</sup> Volumul acesta, opera unui stîngaci versificator, este tipărit în alfabetul chirilic de tranziție și apare la Librarul-editor George Ioanid, unde mai publicaseră versurile lor Aricescu, Costiescu, Sacelarii și Lăzărescu.

tele 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 *Resboiul român* vorbesc în termeni prea succinți despre un episod care interesează istoria militară și care ar trebui studiat mai de aproape. Detașat în 1849 cu serviciul la Tîrgu-Jiu pentru a supraveghea frontiera dinspre Apus, tocmai în vremea cînd răscoala dezorganiza trupele imperiale, Macedonski prinde și dezarmează un batalion de honvezi care violaseră 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-i 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 din București își manifesta preferința pentru candidatul moldovean, singurul care putea realiza Unirea. Pentru a permite votul nestîrjenit al Adunării Naționale, generalul Vlădoianu, ministru de război în acel moment, trimisese în Dealul Mitropoliei o gardă militară, comandată de colonelul Al. Macedonski, cu misiunea de a trage în mulțime, în cazul că liniștita alegere a Domnului ar fi fost turburată. Colonelul Macedonski calcă însă ordinul primit și 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 solidaritatea 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 numai de 47 de ani, generalul Macedonski este scos din toate funcțiunile 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, nici după ce generalul dispare, poetul însoțește unele versuri ale poeziei *Desperarea*, publicate în *Prima-Verba* (1872) cu nota : „Alusiune la recompensele și pensiunile acordate unor văduve avute, pe cînd văduvei și fiilor Generalului Macedonski nu li se acordă pensiuina la care avea 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, pălmuește 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 autorităților constituite, publică în *Trompeta Carpaților* a lui Cezar Bolliac, în numărul din 13 decembrie 1868, o scrisoare deosebit de violentă în legătură cu cadrele străine ale armatei. Intervenția generalului Macedonski a atras asupra sa privirile guvernului. Generalul, căruia i se știau atîtea 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 a murit otrăvit din ordinul dușmanilor săi. Această ipoteză, poetul o afirmă neconținut în ziarele sale<sup>4</sup>. 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 1903<sup>5</sup>. Emanuel Fisența, tatăl Mariei, aparține unei familii oltenesti, ale cărei urme în actele veacului al XVIII-lea, uneori sub numele *Văcenț*, le-am aflat cu ușurință răsfoind arhiva Macedonski. După tradițiile familiei, primul Fisența ar fi venit din Rusia. Ba chiar amintirea acestei descendențe străine trebuie să se fi păstrat destul de puternică, de vreme ce mama poetului, care scrie numele familiei sale în forma *Vicența*, face o dată următoarea observație asupra tatălui său : „...tatăl meu era destul de nobil, dară noblețea străină nu avea atunci valoarea de astăzi”. Emanuel Fisența era posesorul unei mari averi și în această calitate devine posibilă căsătoria lui, la o vîrstă înaintată, cu Ecaterina Urdăreanu-Brăiloiu, fiica mai puțin avută a unei familii din vechea boierime. 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, vorbește de unirea sa cu Dumneaiei Maria sin Dumnealui Pitaru Dumitrache Pîrîianu din orașul Craiova, în ziua de 12 februarie 1848, nași fiind Marea Logofeteasă Anica Bibescu și Marele Postelnic Dimitrie Bibescu. Arhiva familiei Macedonski cuprinde începutul unor memorii scrise de propria mîină a mamei poetului. Sînt pagini vrednice a fi cunoscute atît printr-un adevărat dar de a povesti, plin de umor și culoare, cît și prin mărturia aceluia patetism în care gustul romantic se amestecă cu un fel natural de a fi, prevestind pe al poetului<sup>6</sup>. 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 tînărară, se căsătorește a doua oară cu Leboef și sub acest nume publică versuri franțuzești în *Literatorul*. Al doilea 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

<sup>4</sup> Vd. d.p. *Oltul*, III, 1875, 11 și, după aproape treizeci de ani de la moartea generalului, *Ligo ortodoxă*, I, 1896, 13.

<sup>5</sup> Vd. *Romdñul*, 4 mai 1903.

<sup>6</sup> Vd. aceste pagini în *Opere*, I, p. XXVI—XXVIII.

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 strofă 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*, găsit printre hîrțile lui Macedonski și unde peisajul primilor ani este descris cu oarecare amănunte :

„Cînd mergi spre munți dinspre Craiova, urcînd pe apa Amărezei,  
De la Murgaș în Adîncata și de la Vocna-n Pometești  
Junicele-așteptînd gonacii mugesc la gardurile-ogrăzei,  
Și-n lunca dintre două dealuri, din Gura-Ploești în Goești...”

Cînd nu se găsește în Adîncata și Pometești, copilul este la Craiova, la școala de unde datează amintirile evocate în poema *Copilărie*, dedicate în *Literatorul*, I, 1880, 15, „Junimei 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 dintre 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<sup>7</sup>. 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.

Precaritatea sănătății îl împiedică pe tînărul Macedonski a continua studiile. Pleacă deci în străinătate înainte de a-și fi terminat liceul. Unul din admiratorii care îi dedică versuri, ca atîți alți tineri în aceeași epocă, publicistul Ioan N. Polychroniade, ne destăinuiește în oda publicată de *Fiula 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 urmăriam 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 ne cunoșteam”.

<sup>7</sup> 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.

Anii de călătorie ai lui Macedonski încep în 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 Siria, la Gleichenberg, care îi inspiră oda amintită de Polychroniade<sup>8</sup>. Către sfârșitul anului Macedonski este din nou la Viena, poate într-una din școlile renumite ale orașului, pentru că de aci trimite el prima sa poezie, datată 3 septembrie, *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, afișată ca program în 1882. Tînărul poet instrună o liră ca a lui Eliade Rădulescu pentru a cînta în douăzeci de terțete cele mai înalte sentimente umanitare, din care nu lipsește nici iubirea de libertate și egalitate a Revoluției franceze, proclamate de altfel din perspectiva sa de nobil.

În toamna anului 1871 îl găsim la Geneva, de unde datează poezii în *Prima-Verba*. Este probabil să fi petrecut aci tot anul școlar, continuîndu-și studiile. La sfârșitul 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 suna: *Gustai și fericirea!*... *Gustai și amorul*. În Florența pare să-i fi mers destul de rău, după cum ne lasă să înțelegem strofa în opt versuri: *Doi prieteni nedespărțiți* scrisă acolo și publicată apoi în *Poesii*. Cei doi amici inseparabili sînt boala și lipsa de bani. Învins de asociația acestora, se înapoiază în țară prin Veneția, a cărei imagine o evocă în poezia *Suvenir*<sup>9</sup>.

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.Macedonski, student în litere. Din cele 32 de bucăți ale culegerii, unele sînt datate încă din 1866, adică de cînd poetul avea numai 12 ani. Printre acestea, declamații lirice alternează cu strigăte sedițioase. Din anul morții tatălui provine strofa care formulează acuzația împotriva presupușilor ucigași ai generalului. Restul este materialul adunat în timpul celor doi ani de lipsă în străinătate sau în ultimul moment în București. În total, o culegere de încercări din care nu putem reține nimic și care nu anunță nici un fel pe poetul de mai tîrziu. Revista *Tracțiuni literare și științifice*, de sub direcția lui D. Laurian și St. C. Mihăilescu, 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 Veneția 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

<sup>8</sup> Oda *La Gleichenberg* a putut fi scrisă mai tîrziu, deși ea se referă probabil la vilegiatura din 1870. Poezia apare mai tîrziu în *Oltul*, II, 1874, 7. Datarea din *Poesii*, 1882, după care poezia ar fi fost scrisă în 12 iunie 1878, este în tot cazul greșită.

<sup>9</sup> În Veneția poate să mai fi fost și la sfârșitul anului 1871, dacă datarea poeziei *Noapte venețiană*, din *Poesii* (p. 256 și urm.), este exactă.



este inspirată de liberali. Serviciile pe care le aduce partidului îi dau conștiința importanței lui. Constantin Bacalbașa, care îl vede înția oară atunci, este izbit de aerul plin de încredere în sine al tânărului poet redactor, de privirile lui care coborau de sus<sup>10</sup>.

Dintre poeziile apărute în *Oltul*, puține au intrat în volumul de la 1882. Cele mai multe au rămas îngropate în paginile de format mare ale revistei devenită astăzi atât de rară. Sînt versuri lirice, erotice și filozofice, patriotice și politice; traduceri din Hector de Charlieu, din Lamartine și Beranger. Volumul întrunea și versuri, printre care și cele cu refrenul devenit popular în epocă, antidinastice. *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 închinete *Madonei* (*Oltul*, III, 1875, 5).

Oricît de puțin originale deocamdată, versurile lui Macedonski îi cîștigă mulți admiratori și adepți, grupați în societatea „Junimea”, ale cărei convorbiri apar regulat în *Oltul*. Revista începe a adăposti în curînd și o activitate mai bogată în consecințe. Campania de răsturnare a guvernului conservator a lui Lascăr Catargiu găsește în publicația tânărului poet un organ dintre cele mai active. 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 a stat închis 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 humor penitenciar ca *Celula mea de la Văcărești*, al cărei manuscris îngălbenit l-am aflat încă printre hîrțile poetului. În sfîrșit, în mijlocul agitației întretinută 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, strada politică îi face manifestație de simpatie, de care bătrînelului îi plăcea să-și aducă aminte.

Cînd guvernul Lascăr Catargiu părăsește puterea și liberalii sînt chemați să-l înlocuiască, Macedonski încearcă o dezamăgire. Lista de candidați la Camera ai partidului nu cuprinde numele său. Un timp, Macedonski reia activitatea de ziarist. Împreună cu Pantazi Ghica, Bonifaciu Florescu și George Fălcoianu, formează redacția vremelnicalui ziar *Stindardul*, inspirat de B. Blaremburg în sens liberal și republican. Începînd cu numărul al 23-lea, Macedonski însă părăsește redacția și firea sa neliniștită caută să-și deschidă alte căi. Recompensa politică îi vine într-acestea în forma prefecturii de Bolgrad, unde grijile administrative nu-i răpesc cu totul răgazul necesar compunerilor poetice, dintre care unele 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 G. Coșbuc. Multă vreme nu se menține Macedonski în fruntea prefecturii din Bolgrad.

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 nefericire, colecțiile ziarelor pe care le publică pentru scurte intervale în epoca pînă la 1880 precum *Trăsnetul*, *Fulgerul*, *Plevna*, *Dunărea*, au rămas incomplete în depczitele Academiei și nu mai sînt de găsit

<sup>10</sup> C. Bacalbașa, *12 Morți: Alexandru Macedonski*, în *Adevărul*, 4 septembrie 1921.

aiurea, încît activitatea de ziarist a lui Macedonski, în acea vreme, alcătuieste 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 nici stăruința, nici înflăcă-rarea 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 admi-nistrativă, el este unul dintre cei dintîi care coboară în Vechea Lewki, 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 adminis-trative, ca subprefect și în cele din urmă ca inspector financiar, îl fac să colinde toată Dobrogea, de unde sînt date mai multe din poeziile sale în cursul anilor 1878 și 1879. În aceste peregrinări află el în satul Cochirleni urmele vechilor construcții ro-mane, pe care locuitorii le foloseau drept carieră de piatră. Un an mai tîrziu poetul își instrună 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 Bucu-rești, Macedonski găsește timpul să publice în 1878 două broșuri ; cea dintîi este traducerea în versuri a *Parizinei* de Byron, poetul suveran al tinereții 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 felurile mai personale ale lirismului macedonskian. În fine, nerăbdător să treacă la posturile de conducere ale mișcării literare, neliniști-tul tînăr referență 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 tînărul poet pentru a satisface aparențele profunde ale naturii sale, dorul său de a impune, de a vorbi și a se mișca nestîngenit ? Întemeierea unei reviste literare devine unul din punctele capitale ale programului său, a cărei realizare urmează foarte curînd.

Începînd din anul 1880, Macedonski intră într-o perioadă nouă a vieții. De aci 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 tînăr viov, 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, tempera-mentul său începe să se facă cunoscut. Orgoliul înnăscut, firea rebelă din moșteni-rea tatălui, îl determină să se afunde în dîrze atitudini de luptă. Societatea recunoaște în el un neconformist. Griile 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 cel care recunoaște scopul capital al vieții în acțiunea sa de a se împărtași. 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 de satiră antidinastică *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. N. Stoenescu, care rămîn o vreme și principalii colaboratori ai revistei. Febrilitatea producției lui Macedonski este puțin obișnuită. Cu fiecare număr, contribuția lui acoperă coli întregi și acțiunea pe care o desfășoară nu 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 dăruiească favorurile sale. Poetul este numit inspector al Monumentelor istorice. Teatrul Național îi joacă două piese în cîte un act : *Unchiașul Sărăcie și ladeș*. La sfîrșitul anului 1881, dar purtînd data anului următor, apare volumul *Poezii*, care îl impune pe poet ca șef al școlii sociale. Bine instalat în situația de „maestru”, în ciuda vârstei sale destul de tinere, el împarte lauda și blamul. Polemizează cu *Convorbirile literare* din Iași, dar vestește lumii un talent nou, pe Duiliu Zamfirescu, căruia îi consacră o lungă analiză critică. În 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 adepți. 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 dispacă. 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 proprii ei membri. Atacul îndreptat împotriva scriitorului înconjurat de stima generală și care manifestase tocmai simpatia sa pentru inițiativele tînărului poet surprinde din cale afară. Academia nu putea deci lăsa 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 în stil persiflant.

Alecsandri nu 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 provocate 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 nenumărate ori prilejul să revină asupra judecății sale, recunoscînd în Alecsandri nu numai un mare poet, dar

pe unul dintre aceia a căror tradiție declara că o continuă. Anul 1883, acela care urmează ieșirilor împotriva lui Alecsandri, este bogat în evenimente de tot felul. La 24 februarie, Macedonski se căsătorește cu Ana Rallet-Slătineanu. În fruntea unui comitet, ia inițiativa și comandă sculptorului I. Georgescu bustul aceluia pe care l-a prețuit totdeauna drept un mare precursor al lui, D. Bolintineanu. Inițiativa instalării acestui bust în foaierea Teatrului Național din București se face în forme care dau unora o impresie cu totul defavorabilă. Printre cei care apostrofează pe inițiatorii manifestației de la Teatrul Național se numără și cineva la care ne-am gândit mai puțin, Duiliu Zamfirescu, sub pseudonimul Don Padil, în *România liberă* din 18 decembrie 1883, unde se putuse citi o notă de înfierare<sup>11</sup> îndată ce izbucnește vîlva în jurul epigramei împotriva lui Eminescu. Macedonski trage imediat consecințele, în forma cea mai răsunătoare. Ruptura nu se mai repară niciodată, deși lui Macedonski i s-au întîmplat mai tîrziu să reflecteze cu melancolie la fermecătorul tînăr, cu profil atenian, al cărui netăgăduit talent se asociase pentru el cu decepția atît de amară. În sfîrșit, în anul 1883 culminează și lupta care se desfășura de o vreme între Macedonski de o parte, *Convorbirile literare* și Eminescu de alta. Soluția acestei crize este una din cele mai neașteptate reacții ale opiniei publice dezlănțuită împotriva lui Macedonski cu 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”.

Autorul respinge sistemul procesului de intenție. Nu el a adresat epigrama lui Eminescu, ci presa întregă „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 întîmplarea făcuse ca publicarea ei să coincidă cu boala poetului<sup>12</sup>. 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 nefericitei manifestări cuprind alte epigrame noi, în care Macedonski se războiește fie cu Ventura, fie cu toată lumea laolaltă. Într-o pornire combativă neintimidată. Iar în primul număr al anului următor, poetul în jurul căruia vîlva scandalului se menținea încă, proce-

<sup>11</sup> Această notă apare în *România liberă* din 6 august 1883. În acel ziar, în numărul de la 14 august 1883, apare și o epigramă împotriva lui Macedonski. În legătură cu nefericita ieșire în contra lui Eminescu. iscălită *Duna*. Macedonski bănuia ca autor al acestor manifestări pe Duiliu Zamfirescu, care dădea pe atunci ziarului numeroase articole literare, iscălite fie cu numele său, fie sub pseudonim. Dovada acestei presupuneri nu este însă cu puțință. Cît despre contra-epigrama amințită, ea este hotărît sub nivelul talentului lui Duiliu Zamfirescu.

<sup>12</sup> Vd. în acest sens articolul *Cestiunea Eminescu* în *Literatorul* din 15 decembrie 1892. Apoi scrisoarea adresată, cu ocazia reluării vechiului proces de C. Mille în *Letopiseși*, ziarului *Viitorul*, care o publică în numărul său din 25 iunie 1909. În fine, scrisoarea datată cu puține luni înainte de a muri în *Adevărul literar* din 30 dec. 1923.

dează 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 l-ar putea lovi. Cît despre valoarea procedeuului, el se simte în bună tovărășie amintind sarcasmul neîmplînzit 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. . .

Fermitatea aceasta este numai aparentă. . . În realitate, cugetul său se clătina în fața acuzației generale. Durerea de a trece drept un suflet invidios și satanic mai provoacă protestul său pînă tîrziu, cînd bătrînul care se pregătea să moară adresează o scrisoare unui suflet binevoitor din tinerime, lui C. Lordăchescu. 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. Îndepărtat 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 simte degetul apăsător al fatalității. . . „Poet blestemat” . . . A spus-o de multe ori. Atunci se hotărăște să plece. Într-una din poeziile sale franțuzești, în sonetul *Pâle, il me dit alors*, unde destăinuirea murmurată este culeasă parcă din izvorul ei cel mai curat, aflăm starea de spirit a poetului care se pregătea să se expatrieze. Hotărîrea de a pleca era bună pentru că era mai întîi o hotărîre, un ac 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.

La Paris, Macedonski începe să scrie versuri franțuzești<sup>13</sup> și frecventează mediile literare. Planul de a scoate un ziar este însă repede părăsit<sup>14</sup>. 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 *Walonie* în cursul anului 1886 se poate spune că Macedonski face parte din primele echipe ale simbolismului<sup>15</sup>.

Revenit la 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. Împotriva înfrîurii germane încearcă să ridice din nou steagul latinătății, purtat altădată de Eliade Rădulescu. Zadarnice sînt toate. Pentru a putea exista, *Literatorul* trebuia să-și schimbe titlul. Așa apare *Revista'* terară la 7 aprilie 1885. Cînd însă atmosfera i se pare că s-a mai limpezit, *Literatorul* reintră în scenă cu un articol de explicații, de justificări și de contra-atacuri. Cîțiva oameni de mare considerație întind o mînă prietenoasă. *Revista* reappare cu colaborarea lui V. A. Urechia, a lui Anghel Demetrescu, care socoteau desigur că Macedonski merită a fi menținut în condiții proprii lucrului literar. Dar revista nu se poate menține.

După cîteva luni, apare ultimul ei caiet, înainte de a mai putea reappare, într-un număr unic ca *Revista independentă* și, de aci înainte, în chip intermitent și totdeauna pentru scurte intervale.

<sup>13</sup> Primele încercări datează totuși din țară : *La Chaumière*, în *Literatorul*, I, 1880, 3, reprodusă apoi în *Poezii*, 1882 și *Petit Jean*, în *Literatorul*, IV, 1883, 4.

<sup>14</sup> Vd. asupra acestui proiect nota din *Literatorul*, V, 1884, 5.

<sup>15</sup> Împrejurarea este semnalată și de G. Walch, *Nouvelles pages anthologiques*, p. 126.

În anul 1887, Macedonski se găsea în punctul cel mai adînc al văii, pe care tot o 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, pătîmind sub o reputație care îl prezenta în culorile cele mai antipatice, înfruntînd zilnic invectiva și batjocura, el intonează deodată un cîntec de mare armonie și seninătate și dăruiește limbii 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 tainele muced și întunecoase 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 umbra evocare din *Vaporul morții*. În același număr cu epigrama fatală apare *Năluca crimei*, traducere după Maurice Rollinat, și crunta declarație 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 katharsis moral și estetic izgonește cugetul lugubru. Poetul celebrează momentul în *Excelsior*, apărut la începutul anului 1886. În fața încercărilor recente, el resimte mai viu limpezimea și strălucirea fericirii sale tinere. O spune frumos în *Perihelie*, care este din aceeași epocă :

„Clar azur și soare de-aur este inima mea toată”.

Pe această poartă deschisă de pacificarea și libertatea internă, pătrund farmecele naturii și imaginile clasicismului. Poetul renunță să mai propovăduiască genului uman. Îi ajunge simpla imagine lipsită de orice semnificație profundă sau îndepărtată : chipul Naiadei storcîndu-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 țarei*. Ziarul servește pe conservatorii care, la această dată, se găseau în opoziție și reclamau puterea. Dar *Stindardul țarei* dispare și locul lui îl ia, în lunile de vară ale anului 1889, *Streața țarei*, condusă în tovărășia lui Șt. Vlădescu și purtînd subtitlul : *Organ liberal-conservator*, împerecherea de cuvinte cu care N. Blaremburg își denumea gruparea sa disidentă. În același an se întoarse însă în redacția *Românului*, unde începe o cronică săptămînală<sup>16</sup>.

Anul 1890 aduce reparația *Literatorului*, din iunie pînă în octombrie. Macedonski face să sune o coardă nouă : senzualitatea *Ideilor 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

<sup>16</sup> Cronicile date *Românului*, purtînd de obicei titlul *Viața bucureșteană*, încep să apară o dată cu numărul din 23 decembrie 1889 și continuă, cu unele intermitențe, în numerele de luni, o bună parte din anul următor. Tot în *Românul*, cu data de 12 mai 1890, retipărește Macedonski și *Noaptea de februarie*.



universitare. Macedonski este înflăcărat de simțirea națională a momentului și dedică „junimei” versuri publicate în *Românul*<sup>17</sup>, în care poetul știe să se ridice deasupra resentimentelor personale în viziunea purificatoare a patriei eterne.

Poetul patriot era vechi în el. L-am întâlnit cu întinsă desfășurare în *Oltul*. Băutura vrăjită care îl făcuse poet se încălzise la razele înflăcăării patriotice a lui 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, 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 este cel dintîi chemat să vorbească în România. Articolul *Poesia 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 cali-

<sup>17</sup> Reprodus în *Literatorul* din 15 iulie 1892.

tatea sunetelor pe care le întrebuițează, era atât 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 1886. Ea continuă pînă în noiembrie 1894. Un tînăr 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 sforțările de mai tîrziu 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, de pînă în acel moment. Pline de interes sînt și reacțiile directorului foii față de feluritele evenimente ale epocii, pe care articolele sale zilnice le comentează cu îmbelșugare. Din paginile acestei publicații aflăm că Macedonski ia parte, în ziua de 18 mai 1894, la manifestațiile 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 cu 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<sup>18</sup>. Se pasionează chiar pentru sportul atât de nou pe atunci, căruia Cantilli îi rezervă un loc întins în a sa *Revistă modernă*, inspirată de maestru. Grupul de poeți și velocipediști sporește curînd cu Cincinat Pavelescu. Bucureștenii zîmbesc la vederea ciudatei caravane înaintînd pe Șoseaua Kiseleff. Un ecou întîrziat al acestei impresii îl găsim încă în recenzie pe care în 1912 Gala Galaction o consacra în *Viața românească* volumului de poezii al lui Cincinat 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 noi, 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 manifestațiile cîtorva tineri sau boemi literari, în stilul hiperbolic obișnuit ori de cîte ori era vorba de „maestru”. Volumul poartă ca motto propriile versuri din *Noaptea de ianuarie* :

„M-am născut în niște zile cînd tîmpita burghezime,  
Din teighea 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 vremii. Este vorba de agitația pornită în jurul caterisirii mitropolitului pri-mat Ghenadie Petrescu în primăvara anului 1896.



Macedonski ia parte foarte activă la agitația în favoarea mitropolitului Ghenadie. Legat de cercurile conservatoare și în strînse relații de prietenie cu Fleva, care îl apărase 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 prin 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 Argezei primește astfel botezul său literar. În decembrie, cînd Ghenadie își prezintă demisia, *Liga ortodoxă* încetează să mai apară<sup>19</sup>.

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 cărți de vizită puse una peste alta. Alegerea omului care trebuia să prezinte volumul publicului francez nu era prea fericită. Al. Bogdan-Pitești, fiul unui moșier de prin părțile Oltețului, 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 cîtva timp cadrul de activitate al lui Luchian. În această calitate primește el pe Sar Péladan la București. Purtat de spiritul său aventuros, părăsește din nou țara și, după anumite popasuri în cercurile anarhiste ale lui Vaillant, revine 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 pustirii. Astfel, nici prin aceea ce era în 1897, dar mai puțin prin ceea ce a dovedit 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 omului<sup>20</sup>, care una 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 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

<sup>19</sup> Alte amănunte asupra acestui episod în introducerea mea la *Opere*, I, p. LXI și urm.

<sup>20</sup> Vezi p. 39—40. Asupra excentrităților 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.

„Ireproșabile”, ba chiar că ele ar putea să servească de exemplu celei mai mari părți a așa-zișilor poeți francezi contemporani. Regretă însă docilitatea poetului față de influența unui Leconte de Lisle sau Baudelaire, ca și rezerva sa în acțiunea de a lăsa să transpară mai viu sufletul poporului său.

Cînd ultimele ecouri ale luptei date în jurul afacerii Ghenadie se sting, Macedonski se găsește din nou în mare impas sufletesc. Putința de a subzista devenise pentru el o problemă complicată, din a cărei frămîntare versurile publicate în aceeași epocă păstrează unele ecouri. În lipsa mijloacelor, trebuie găsit expedientul. Ședințe festive, în sala Ateneului, strîng în jurul maestrului o mîna de discipoli disprețuitori de zîmbetul mulțimii, care înțelege că aceste sărbători ale poeziei trebuie să procure marelui lor preot pîine, lemne și îmbrăcăminte. *Adevărul* din 18 aprilie 1898 anunță șezătoarea literară menită să adune fondurile necesare tipăririi operelor poetului. Dar pînă la acest scop, altele mai mărunte și mai grabnice trebuiau atinse. Festivalurile literare care revin în fiecare an au strîns însă cu mare greutate modestul obol public. Școala gloriei este aspră pentru Macedonski !

În aceste condiții se înțelege că *Literatorul* care re apare la 20 februarie 1899, avînd ca secretar de redacție pe Ștefan Petică, nu poate să dureze decît puține luni. În 1900 nu iese decît un singur număr al *Literatorului*, inclus în colecțiile B. A. R. Cine studiază viața lui Macedonski în epoca la care ne aflăm, poate cu ușurință constata tendința care o domină. Tendința de a cuceri puterea și gloria. S-ar spune că înfrîngerile și privațiunile exasperează trăsătura voluntară a caracterului său. Această uriașă sete de putere îl face să coboare pînă la izvoarele ei ascunse. Poetul devine magician. Începe să se ocupe de problemele para-psihologiei, făurește ipoteze îndrăznețe cu privire la natura sufletului și a constituției materiei, intrînd în polemică cu știința oficială, ca în conferința *Sufletul și viața viitoare*, ținută în 1900 la Ateneul român și publicată apoi în *Forța morală*. Își recunoaște puterea de a descoperi comorile. Crede chiar că omul poate opri moartea, atunci cînd vocea lăuntrică îi spune că destinul nu i s-a împlinit. Proclamă puterea gestului și a cuvîntului omenească 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 cuprinsul 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 fapta omenească se confundă așa de mult cu divinitatea, încît nu mai poate fi deosebită de dînsa decît prin manifestațiunea ei de corporalitate tangibilă și vizibilă”.

Poetul se cufundă în visul unei puteri capabile să siluiască destinul. Traducerea scenei de magie din *Faust* al lui Goethe, pe care o publică în vremea aceasta, răspunde unei preocupări care măsoară adîncimea decepțiilor suferite cu îndrăzneala aspirațiilor menite să le compenseze. Dar pînă a forța vechea cerbicie a destinului, Macedonski se angajează într-o nouă luptă, din care nu poate ieși decît înfrînt. Este vorba de sprijinul pe care îl dă tînarului publicist Caion, care, dintr-o inexplicabilă perversitate, acuză pe Caragiale de a fi plagiat în *Năpasta* pe închipuitul autor ungar 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

discernământul necesar pentru a aprecia valoarea „documentului” pe care Caion îl producea, după câteva zile, dintr-o carte ungurească, ticluită 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 fi continuat cu o violență înzecită și necugetată. În definitiv, pentru câteva versuri umoristice, un scriitor nu merită cumplita decapitare a plagiatului dovedit, atunci când piesa probantă era suspectă și garantul moral al acuzației era tânărul Caion. În ciuda acestei circumspecții elementare, Macedonski dă un larg loc campaniei contra lui Caragiale în ziarul pe care începuse a-l scoate la 28 octombrie 1901 și care, printr-o usturătoare ironie, se numește *Forța morală*.

După incidentul de la 14 februarie, *Forța morală* încetează să apară. Timpul a potolit dușmănia dintre Caragiale și Macedonski. Cel puțin acesta din urmă a avut ocazia să manifeste public revirimentul sentimentelor lui. La sfârșitul lui iunie 1912, în drum către țară, Macedonski își întrerupe călătoria în Germania și află despre moartea lui Caragiale. Adresează 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 condeii lui. Unele dintre scrierile lui vor rămâne o veșnică podoabă a literaturii noastre. Caragiale a respectat limba așa cum nu se face de mulți și stilul său este cu desăvârșire admirabil. Humorist prin excelență — deși inimă bună — el era poate superior lui Mark Twain. Ca om, era un fermecător — iar instrucțiunea pe care și-o însușise, era din cele mai vaste. Recurg la organul dvs. 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 dintre cele mai desăvârșite creații ale sale: *Lewki și Mănăstirea*, *O umbră 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, dârzenia de atâtea ori înjustă a omului alternând 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 cu iscusința omului și cîntecul său se înalță pentru a spune elanurile sufletului în necontenită 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*, cărora Ovid Densusianu le recunoaște „melancolia și grația chipurilor de pe urnele funerare antice”. Prietenii susțineau adesea că, în anumite momente, poetul trebuie salvat de el însuși. Evenimentul cel mai important al anului 1902, după dispariția *Forței morale*, este publicarea volumului *Cartea de aur*, care concentra aproape toată producția nuvelistică a lui Macedonski. Dar și această carte, despre care se poate spune că începe o epocă nouă în evoluția prozei artistice românești, nu are vreun răsunet.

Anul 1904 n-adeuce vreo întâmplare de seamă. Încercarea de a scoate din nou *Literatorul* este părăsită după câteva anemice caiete, în care contribuția directorului este ca și inexistentă. Opera poetică românească a lui Macedonski era dealtfel înche-

iată 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 îi 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 cîștige un răsunset 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: *Calvarul 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<sup>21</sup>. *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 păstrat în arhiva maestrului proclamă sentențios: „*Thalassa* este o nouă religie a umanității”.

După doi ani Macedonski trimite Parisului un nou mesaj, de data aceasta cu 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 făcea în toii discuțiilor sau chiar în scrieri apodictice trebuiesc notate nu numai ca o manifestare a visătorului și poetului. Traian Demetrescu a notat trăsătura aceasta în impresiile culese din 1888. Mișcat de preocuparea 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 *Mercure de France*, care în numărul său de la 1 decembrie 1908 publică o notiță cu rezerve<sup>22</sup>.

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 prăbușește, 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

<sup>21</sup> Vd. articolul unui anonim: *Durerile facerii*, în *Prezentul* din 24 februarie 1906.

<sup>22</sup> Vd. *Opere*, I, p. LXVIII. Ecouri tardive ale acestor preocupări, în articolul meu de amintiri din volumul *Studii și portrete literare*, Craiova, 1939.

Sarah Bernhardt juca o piesă de Al. Macedonski. Informația anunță însă o simplă dorință. Pentru moment, Macedonski caută să intereseze cercurile literare. Dintr-o notă a lui Gaston Picard<sup>23</sup> publicată în *L'Ambulance* din octombrie 1910, aflăm că *Le Fou* este citit într-un cerc în care se aflau Louis de Gonzague-Frick<sup>24</sup>, Paul Lombard, Jean Royère, Florian-Parmantier și André Godin. Silințele lui Macedonski pentru a-și impune lucrarea trebuie să fi fost destul de mari. Ele rămân însă zadarnice și, după o ședere mai îndelungată la Paris, Macedonski se înapoiază în țară pe la începutul lui iulie 1912. Drumul înapoierii îl duce spre Italia, unde se oprește la Florența. *Ilustrațiunea națională* din noiembrie 1912 publică fotografia poetului însoțit de fiul său Alexis, în mijlocul peisajului de la Certosa. Întreaga lume literară a Bucureștilor vorbește de înapoierea poetului, după o lipsă atât de lungă. „A sosit Macedonski”, cuvântul acesta e pus pe buzele tuturor și suna „așa ca și cum omul s-ar fi trezit din morți”, scrie I. Dragoslav în *Rampa* din 18 iulie 1912<sup>25</sup>. Un curent de simpatie pare să se formeze în favoarea poetului.

Încă din 1912 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<sup>26</sup>. 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 a 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, înființând colecția *Cărților albe*, în care urmau să fie editați poeții 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.

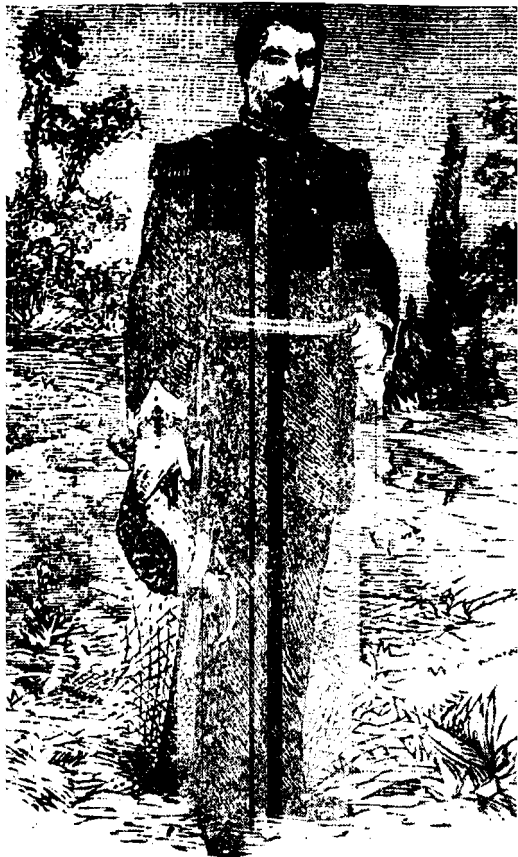
Ziarele și revistele reproduc cu mari laude versuri ale volumului. Atmosfera devine din ce în ce mai binevoitoare. Dar vechiul sarcasm care n-a încetat să-l întovărășească pe poet mai rînjește cel puțin o dată. Actorul Belcot, avînd să înfățișeze tipul unui ratat ridicol în piesa *Sapho* de Daudet, reprezentată pe scena Teatrului Național din București, la începutul stagiunii din 1912, adoptă masca, atitudinea și felul de a vorbi al lui Macedonski. Galeria și stalurile se 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 declarat un obiect public al batjocurii și al disprețului, vrednic a suporta toate atentatele. Iosif Nădejde protestează în cronică sa dramatică din *Adevărul*. Macedonski iscălește o scrisoare publică în *Viitorul* din 15 decembrie 1912 adresată cîtorva membri ai guvernului.

<sup>23</sup> 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”

<sup>24</sup> Vd. nota acestuia în *La Phalange*, revista lui Jean Royère, din 30 iulie 1913.

<sup>25</sup> Asupra înapoierii lui Macedonski în iulie 1912 din Paris vd. de asemeni M. Cruceanu, *O sărbătorire intimă*, *Rampa*, 5 iulie 1912 și propriul articol al lui Macedonski, *După doi ani*, *Rampa*, 25 iulie 1912.

<sup>26</sup> Vd. foiletonul: *Stamatiad, Mîndru și Dragoslav*, în *Viitorul* din 6 iunie 1923, apoi în *De la Misticism la Raționalism*, 1925, p. 392–395.



Generalul Alexandru D. Macedonski.

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 en même temps que l'actualité toute parisienne etc.". Noile speranțe se arată însă zadarnice. Când în august 1914 izbucnește războiul mondial, poetul care trecuse de 60 de ani putea să-și dea limpede seama că vechiul său vis de glorie și putere este îngropat pe vecie.

Reacția lui Macedonski în anii neutralității, când punctele de vedere se încrucișau cu o vehemență greu de închipuit astăzi, este din cale afară de surprinzătoare. „Campionul literaturii franceze”, poetul care nu încetase să denunțe primejdia influenței germane și care închina unul din volumele sale de versuri „Franței, singura patrie a intelectualilor”, nu este alături de Franța. Poziția lui Macedonski este hotărâtă din primul moment. În 1915, de la 27 septembrie pînă la 29 noiembrie, apar cele zece numere ale ziarului *Cuvîntul meu*, inspirat

favorabil Puterilor Centrale, cu unele ieșiri împotriva Franței „burgheze” și „advocățești”, 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<sup>27</sup>.

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. Laudele aduse mareșalului și armatelor sale, deveneau un gest a cărui gratuitate egala inoportunitatea sa. Primul redactor al revistei, 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 odată. Demonul trufiei sale se găsește iar la lucru. Singura concesie care poate fi obținută este ca revista să imprime o lămurire menită să limpezească răspunderea fiecărui colaborator la contribuția iscalită de el.

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, a scriitorului care inițiascurentul literar continuat de *Viața nouă*. Când însă Densusianu află despre articolul publicat în al treilea număr al revistei, el revine asupra propunerii și sentimentelor sale. Dezaprobări vin din toate părțile, încât din nou Macedonski se găsește într-un adevărat *bellum contra omnes*. Motivul tipic al existenței sale revine încă o dată. În aceeași vară a anului 1918, Macedonski anunță că va candida la alegerile pentru Constituantă. În 1919 își concentrează toate răfuielile într-o broșură polemică, *Zacherlina în continuare*.

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 alcătuaia 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 în postul pe care îl părăsește din ce în ce mai rar. Mîna sa nu depune însă condeiul. În octombrie 1919 compuse *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 sfîrșitul grupei *Ultima-Verba*. Aceste mărturisiri finale nu cuprind strigăte ale deznădejdii sau suspine ale amărăciunii, ci cîntecul simplu și armonios al vieții într-o lume plină de frumusețe. Într-o scrisoare adresată lui Al. T. Stamatiad<sup>28</sup>, Nikita Macedonski a povestit scena morții tatălui său, în ziua de 24 noiembrie, la ora 3 după amiază.

**Poezia lui Al. Macedonski.** Într-o operă poetică de întinderea și varietatea acesteia 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 general 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

<sup>28</sup> Publicată în *Adevărul literar*, din 30 iunie 1935.

lirei pe care o instruna, nenumăratele inițiative poetice care și-au găsit imitatori și continuatori, toate acestea fac din Macedonski unul din cei mai mari poeți al literaturii române.

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 Bolinteanu se percepe în poeme ca aceea închinată lui Mihai la *Călugăreni* :

„Ale Islamului hoardele barbare	« Spuneți românilor ce fac popoarele
Vin ca lăcustele cîmpu-negrind :	Cînd văd patria tristă gemînd ? ...
Sila cea groaznică, moartea și flacăra	Pare-ntind brațele și primesc fiarele
Calcă pe țarine lung vuvuind !	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 :

„La Rucăr, sus în munte, trăiau două surori  
Copile răpitoare ca două mîndre flori”.

întrerup idila lor cu doi flăcăi ai satului, pentru a se refugia cu spaimă în fața năvălitorilor turci, în timp ce flăcăii înșiși încing săbiile și pornesc să înfrunte pe dușmani. Turcii ajung însă din urmă pe nefericitele fete, care, pentru a se salva, se prăvălesc în apele 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 adaptează un motiv al lui Béranger. Ciobanul, căruia turcii îi sfărîmaseră 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 acea 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 mult mai formală, imită *Lupta și toate sunetele ei*, dezlănțuind un tumult de tobe care nu mai impresionează pe nimeni :

„Stînga vrăjmașilor  
Fuge-n dezordine. — Steagul pe Grivița  
Filifîie. — Tunetul tunului duduie...  
Bun drum obuzelor ! ... Drum bun victorie :  
Tunetu-obuzelor este : Renașterea !”

Alteori însă el înalță glasul pentru a cînta *Oda armatei române*, unde accentecare aspiră la energie sînt înecate de lipsa în conciziune a întregului, un defect mai general al poetului în acea vreme. Abia în *Stegarul* expresia se concentrează și se-



simplifică și o emoție mai adevărată pare să susțină inspirația. *Stegarul* este singura bucată a lui Macedonski vrednică să intre în antologia poetică a războiului din 1877, cu drepturi egale cu ale lui Alecsandri, cîntărețul consacrat al evenimentului. Versurile acestei bucăți se mai pot citi cu plăcere.

Cînd în 1912 au apărut *Florile sacre*, unii critici ai volumului au rămas uimiți citind poeziile de inspirație rustică grupate în ciclul *Mărgelele Oltului*. Ovid Densusianu vedea aci o ciudată eclipsă a simțului estetic la poetul care după fastuoasele evocări din *Lewki*, se mulțumește 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 oe 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 !”

etc.

Datînd aproape din primul moment, aspectul rustic a fost cultivat la răstimpuri de poetul care, petrecîndu-și copilăria la țară, primise întipăriri destul de vii de la lumea introdusă acum în versurile sale. *Excelsior* conține bucăți ca *Hora*, *Hora căprarului*, *Soldățească*. Deși, prin urmare, coarda populară n-a răsunit 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 bucată *Pe sînurile tale*..., ca singurul lucru demn de a fi sal-

vat dintr-o încercare pe care o socotea nerealizată. Muzicalitatea întregii compoziții, amintirea nostalgică din perspectiva căreia sînt evocate scenele dragostei. senzuală, îndulcesc cruzimile bucății și o spiritualizează.

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 tînără fată zdrobită de lupta vieții se vinde pentru a da pîine mamei sale și noi și oricine ar 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 vicurile”. Autorul manifestului produce îndată exemple menite să-l illustreze. În *Ocnele* este evocată cumplita experiență a condamnaților la muncă silnică. Pe valurile unei mari ușurințe de a versifica apar unele tablouri care mai pot reține, ca atunci cînd privind în adîncimea 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 vujet 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 bătrîneții 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 întrebatu-m-am atunce,  
Ce sînt oare-acele umbre și de ce sînt 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-ntrînsul cu a răului menire?  
Merge el ca să omoare numai pentru a-omorî?  
Ce? ... Tîlhar te-ații la drumuri pentru gustul de răpire?  
Ce? N-așteptați pîn' ce foamea vine a te doborî?  
Ce? Ești vinovat cînd iarna se coboară să te-nghețe?  
Fără s-aibă-o bucătură, tu, nici copilașii tăi?  
Ce? ... N-omori și-i lași să moară, pe cînd pot să se resfețe,  
Într-a banului orgie bogătașii nătărăi?”

În poema *Un beneficium* mila poetului cuprinde nefericita lume a teatrelor ambulante, a cărei mizerie ostentativă este cu atât mai cumplită. În *Noaptea de iunie* capătă expresie jalea poetului în mijlocul unei societăți indiferente. *Accente intime* aduc acuzări și blesteme împotriva unei lumi stăpînite de egoism. *Formele* schimbă însă tonul și, cu accente sarcastice, poetul procedează la un vast rechizitoriu împotriva tuturor formelor care robesc, de la forma legală a căsătoriei care adoarme pați ma vie a iubirii, pînă la toate celelalte forme care ne întovărășesc viața, enumerate după procedeul umoristic al variațiilor pe aceeași temă :

„În armată este formă, în dreptate este formă,  
În biserică tot formă, și-n gazetării-reformă  
Formă în căsătorie, în virtute formă iar...  
Formă este-n fruntea legii, fondul este la dosar !  
Trebuie să naști în formă, dacă vrei să porți un nume ;  
Trebuie să mori cu formă, dacă vrei să pleci din lume ;  
La intrarea ta în viață, trebuie ca să-ți plătești  
Toate taxele intrării, că de nu, te păcălești.  
La ieșirea ta de-asemeni, fără formă nu se iese  
Că ș-acolo ai de plată atestate de decese ! ” etc.

Între feluritele poezii sociale ale volumului din 1882 figurează și *Providența*, cuprinzînd povestirea fetei de la țară ademenită și abandonată, căreia providența invocată de preotul implorat s-o ajute nu-i aduce decît adăpostul groazniciei case de toleranță. *Providența* este temelia din care s-a dezvoltat întînsa poemă *Noaptea de februarie*, în care sună toate accentele poeziei sociale. Multă vreme numele lui Macedonski a fost legat de reprezentarea îndrăznelii care nu pregetă în fața tablourilor inspirate de naturalismul cel mai crud, cum sînt aci scenele de lupanar, evocate într-un contrast violent cu idila vieții de la țară. Deznădejdea și remușcarea, păcatul și răscumpărarea sînt vocile care compun o orchestră de alămuri tari.

„Poezia socială” a trezit un răsunset 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 tîrziu 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 rămînea 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 poetul 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 dumnezeiesc ;  
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, afecțiile 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 pentru 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 cooperare. Ceea ce îl izbește mai mult în spectacolul vieții este chipul în care oamenii se înfruntă și se rănesc, nu acela în care își dau mîna și colaborează. Trebuie să ne gîndim la poezii solidarității umane, de pildă la un Schiller, pentru a înțelege că universul moral al lui Macedonski se organizează în jurul polului opus acestora. Poeziile lui Macedonski sînt pline de strigătele 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 societății timpului său. Este această vrăjmașie universală efectul unei perversități native a omului, capabilă să zguduie încrederea noastră în bunătatea ziditorului lumii? Macedonski a întîlnit această ipoteză a durerii și a 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 duiosie. Un curent de pesimism 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 adeviunea 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 tîrziu și în românește. Este poate singura excepție a mizantropiei lui. Astfel, nici prietenia, nici femeia nu-l mai pot consola. Desigur, sufletul lui s-a deschis amicitiei și prin versurile lui rătăcesc ca pe niște alei ale Grădinilor Elizee umbrele 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 ingraturdinii s-a profilat la orizont, ca în bucata cu o atmosferă atît 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 atît mai vie la omul care cuprinde în sine inimile atîtor 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 aureola spirituală a eroticii, nu este oare semnul unei mari singurătăți



Alexandru Macedonski împreună cu fiul său Alexe (în picioare) și cu poetul Oreste.

și a lipsei de voință și puțința 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 efectelor de revoltă și de răzbunare. Poetul n-are pudoarea sentimentelor anti-sociale. 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 impasurile durerii de a trăi. În rîsul amar și disprețuitor al *Noptii de noemvrie* sau al *Noptii de martie* se eliberează o suferință. Imaginile groțesti 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 constrîngeri ale vieții. Nimeni n-a rîs în același fel ca Macedonski în literatura română. Cine rîde ca Macedonski o face din deznădejde. Căci exista 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 și moartea, este un semn sigur că instinctul distructiv ascuns în grimasa rîsului nu mai are nici un motiv să cruțe ceea ce pentru sufletele mai împăcate alcătuiește un obiect al respectului și reculegerii. Aceași stare de spirit cultiva cu o predilecție lugubră imagini ale morții și ale groazei, viziuni de dans macabru și contemplații ale putrefacției. Deznădejdea încearcă să se consoleze astfel cu imaginea distrugerii, care fiind universală, poate fi și a noastră.

Dar în afară de aceste căi reactive ale durerii de a trăi, există în lirica lui Macedonski și mijloacele unui katharsis mai blînd. Unul din ele este apelul la posteritate, pe care poetul o invocă cu siguranța de a găsi în ea un aliat al destinului său și un drept judecător. Alt mijloc este așteptarea mîngîietoare a supremei odihne

în moarte. Căci moartea a fost pentru Macedonski o treptată spiritualizare, ca în *Noaptea de noemvrie* 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 atmosferă 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 rămînea 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 jubilarie 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 plîpînd și minor, ci al unei naturi energetice și robuste. De aceea durerea aceasta nu provoacă plîngeri în surdina, ci proteste și acuzație, hohotul rîsului 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 sale străjuiesc mai multe statui plastice de tineri, înălțate pe niște socluri consacrate vieții și puterii. Închinătorul energiei vitale știe să recunoască în univers principiul forței și al creației, al întrepedității și rebeliunii. Acest principiu este îngerul răzvrătit Satan, căruia îi adresează un *Imn*. *Imnul lui Satan* al lui Macedonski a fost adeseori pus în legătură cu *Les Litanies de Satan*, ale lui Baudelaire. Nu este însă sigur că satanismul lui Macedonski s-a produs 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 noaptea, În atelier, Imn la Satan*. Acesta din urmă se deosebește dealtfel de presupusul lui model prin importante particularități ale inspirației. *Litaniile* lui Baudelaire sînt construite pe viziunea medievală a păcatului și răscumpărării, în timp ce *Imnul lui* Macedonski ni se pare mai degrabă a fi răsărit pe trunchiul prometeismului, al cultului demonic, al îndrăznelii și creației, așa cum a fost instituit încă înainte de începutul secolului trecut de către Goethe.

Din aceeași atitudine de afirmare a vieții se dezvoltă senzualitatea în lirica lui Macedonski. Există, firește, printre aspectele acesteia o senzualitate aliată cu sata-

nismul, în poezii ca *În atelier*. Dar afară de cazul acestora, senzualitatea din bucăți ca *Faunul* sau *Ștepa* este manifestarea unei vitalități elementare, care disprețuiește iluzia și se recunoaște ca atare. Iubirea este în poezia lui Macedonski un act de brutalitate și o victorie, o siluire în care masculul adaugă plăcerii simțurilor voluptatea triumfului. Tumultuosul amant care se oglindește în această parte a poeziei lui Macedonski este conștient a găsi în iubire un izvor al vieții, pe care îl soarbe cu o sete greu de astîmpărat. Este în această senzualitate un veleitarism, o insațietate care îi împrumută caracterul ei cel mai propriu.

Rareori poezia aceasta în care amărăciunea se amestecă atît de caracteristic cu iubirea frenetică a vieții ajunge la seninătate și plenitudine. Mai deseori o melancolie dulce vine să coloreze amintirea tinereții și a elanurilor de altădată. Uneori melancolia este sentimentul osteneții sau al bătrîneții care cugetă la sine. Totuși, în poeme ca *Noapte de mai* sau *Perihelie*, o bucurie curată, lipsită de orice zădărniciu ia în stăpînire sufletul poetului. Alteori, sentimentul regenerării intime, al încrederii în viață, cîștigă asupra încercărilor momentului, în poeme ca *Mînăstirea* și *Lewki*, completează imaginea lirismului macedonskian. Mai în toate aceste cazuri un factor nou intră în acțiune, atingerea întăritoare a naturii. Puternica afinitate a poetului pentru lumea exterioară, mai cu seamă pentru aspectele ei văzute, a fost taina mîntuirii interne a poetului. Inspirația lui s-a mișcat printre înfățișările lumii sensibile, pe care le-a iubit și care l-au mîngîiat.

Cum se înfățișează oare chipul acestei lumi în poezia lui Macedonski?

Macedonski este în chip preponderent un vizual, deși în lumea senzorialității lui sunetele nu sînt cu totul absente și, într-o poemă ca *Mînăstirea*, este evidentă tendința de a împerechea vizualitatea cu audiația, ochiul este organul prin care poetul trăiește mai puternic. „Poet deci pictor, pictor deci poet”, scrie Cincinat Pavelescu într-un portret aluziv al lui Macedonski. Poetul însuși schimba uneori pana cu penelul și visa pentru primul lui născut, după cum își amintește Traian Demetrescu, cariera unui pictor, stăpîn pe mijloace care ar fi putut să fie și ale sale. Vizualitatea lui Macedonski a rămas tot timpul 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 viață interioară deopotrivă cu a sentimentului în noi. El nu îndreaptă către natură un suflet sensibil și înrudit, ci mai mult un ochi curios și atent. Am spune că vizualitatea lui Macedonski este atitudinea unui amator rafinat, pasionat de forme și culori, pe care le studiază



Alexandru Macedonski. Portret de maturitate.



Al. Macedonski. Caricatură — desen în peniță și acuarelă de N. Petrescu-Găină.

cu un fel de minuție caracteristică. Formalismul estetizant nu este absent din atitudinile literare ale lui Macedonski. Această modalitate a viziunii sale explică afinitatea poetului pentru lucruri, mai ales pentru obiectele de artă 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 înția oară în lirica noastră cîntecul lui proslăvește lucrul lipsit de viață proprie, dar înnobilit și spiritualizat prin munca omului. Se va spune că aspectele acestea sînt datorate influenței parnasiene. Se va putea adăuga că abia prin înfrurirea simbolistă se revarsă în lirica lui Macedonski pietrele prețioase, metalele sau alte materiale pline de preț și frumusețe, diamantele și safirul, rubinul, perlele și berilul, alabastrul și porfirul, cornalina și mătasea. Dar cu toate că apariția acestor materiale, ca și entuziasmul estet 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 devină predominantă. Paralel cu această transformare, vizualitatea poetului se ascute, încît picturile lui ajung să întrecă întotdeauna 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*, cînd sufletul care a întrecut primele etape ale



morții este absorbit de slăvi, ceea ce îi apare este o expresie istorică a naturii : Italia, căreia poetul îi adresează una din cele mai frumoase închinări pronunțate în literatura română.

Exotismul lui Macedonski, cu a lui curbă geografică întinsă de aci pînă la viziunea de orient din *Açşam Dovalar* și pînă la japoneriile din *Excelsior*, dar mai cu seamă din *Rondelurile bătrînești*, este fructul acelei pasiuni romantice pentru culoarea locală și pentru pitoresc, în ochii căreia natura apare totdeauna cu valorile civilizației.

Și totuși, de cîteva 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 aerului 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 atîtea 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 dobîndesc o evidentă minuție în notarea valorilor locale și a chipului în care nuanțele se îngemănează. Astfel cînd în *Vaporul morții*, care este din 1883, poetul evocă mormanele de cadavre zăcînd 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, încît nu rareori tablourile sale devin cu adevărat încărcate. Procedul poate fi bine urmărit în poeme ca *Lewki*, unde v. 53—56 sînt numai un exemplu printre atîtea altele posibile :

„Coronată cu zambile, cu narcise presărată,  
Catifea sau țesătură de brocar muiată-n fir,  
Verdea undă ce, ici-cofo, 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 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 predominantă,  
Și ei, feminin și viril,  
Muiat în luciri și 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 dcuă 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, dar 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 simbolștilor 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).

Observația lui Remy de Gourmont era citată cu satisfacția de a vedea confirmat un program afișat încă din 1890, sub titlul *Poezia simbolistă-instrumentalistă* și ilustrat prin poezii ca *Prietenie apusă*, *Bătrîna stîncă* sau *În arcanse de pădure*. După doi ani, în *Literatorul*, 1892, 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 în *Înmormîntarea*, unde intenția de a imita glasul metalic și tărgănat al clopotului dă naștere unor versuri, ca următorul :

„Un an, — dind 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 funcție precisă în structura logică și gramaticală a strofei :

„Inima-mi ce se îmbată,	Afară sînt nori, furtună,
Bată,	Tună !
Bată căci beat de amor,	În casă, pace și trai,
Mor !	Rai !
Pe brațe-mi iată se-nclină	Cu buzele-n foc brunite,
Lină :	Unite,
Viața să-mi ceară i-aș da	Nu mai formăm amîndoi
Da !	Doi !” etc., etc.

Deocamdată, vocabularul poetului nu diferă prea mult de acel al confrăților săi munteni în intervalul 1870—1880, cînd influența lui Eliade nu era încă înlăturată în întregime. Poeziile pe care le grupează în 1895 volumul *Excelsior*, deschid încă mai larg porțile neologismelor, cuvintele 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. 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 întrebuițat la început cu termenul neaș corespunzător. Dar oricît de întins ar fi fost încercarea lui Macedonski de a reduce sfera neologismelor sale, armonia specifică a cîntecului 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 la neologismul eufonic. Mai cu seamă, îndată ce influența parnasiană trece prin scrisul său, el urmărește neconștient să bată versul în efigie, ajungînd adeseori la concluzia lapidară și sentențioasă :

„Și din trunchiul mort cum naște viața verdelui lăstar,  
Din coșciug, închis aproape, iese zbor de biruință”.

(Lewki)

„Că din iarna-nghetătoare naște caldă primăvară,  
Și că giulgiurile morții sînt drapări de-nvingători”.

(Mînăstirea)

Poezia simbolist-instrumentalistă aducea într-acestea o altă estetică. Formula aceasta nu aspiră către plasticitatea versului, ci înspre sugestia muzicală pe care adevăratul poet știe s-o comunice prin sunete și ritmuri, alese cu bunăștiință 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 întrebuițat și mai înainte și după aceea, cu o preferință care împrumută tehnicile sale poetice marca ei distinctivă. Una din aceste figuri sonore este rima interioară, pentru care citează versurile din *În arcanse de pădure* :

„Pentru ce o armonie e mînie fără scop

. . . . .

Aurora-ntrziată nu s-arată sub frunziș”.

Procedeul a fost foarte deseori întrebuițat 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. . .”



Alexandru Macedonski.  
Desen de Iosif Iser.

Comentariul indică apoi schimbarea ritmică în ultimul vers al fiecărui din cele trei catrene care compun poezia *În arcane de pădure* :

„În arcane de pădure întunec 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 încă 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 bucăți simfonice. Tot prin procedeul refrenului sînt construite *Rondelurile*. Poeții *Literatorului*, un Cincinat Pavelescu, un Alexandru Obedenu, scriseră rondeluri înaintea lui Macedonski, aplicînd însă tehnica refrenului care aparține în chip propriu șefului școalei. Poetul a 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 bătrîneții sale. Macedonski sfîrșește 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* (*Standardul*, I, 1876, 12—14) povestea romantică a vestitului haiduc turc, refugiat în Țările Românești pe la începutul veacului trecut și care cucerește prin frumusețe, generozitate și vitejie, pe fiica unui boier. Povestitorul își împrumută uneori motivele sale din sfere mai îndepărtate, fie că prelucrează *Legenda Lordului-Primar de Londra Wittington* (*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 culoarea în descrierea vestimentară a eroului său, întîmpinăm ceva ca o anticipare a procedeelelor de mai tîrziu, numai *Așa se fac banii* (*Vestea*, I, 1877, 22), povestirea vrînd să ilustreze mentalitatea fatalistă a Orientului, este reluată în epoca de maturitate a

scriitorului, dând loc narațiunii în limba franceză *Comment on devient riche et puissant*, reprodusă în *Opere*, III. Povestirea *Așa se fac banii* aparține aceluiași ciclu de legende orientale din care fac parte și *Meka* (*Românul*, din 13 ianuarie 1890, și *Literatorul*, 1893, 2), pe care Macedonski a prelucrat-o apoi în forma poemei *Noaptea de decembrie* (v. *Opere*, I, Note, p. 433 și urm.). Mult mai târziu, probabil după 1916 și, în tot cazul, după ce scrisese versiunea franceză a povestirii, Macedonski se gîndește 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 și primul evocărilor unor figuri pitorești din trecutul societății noastre, întrunite în *Cartea de aur* sub titlul *Năluci din vechime*. Prototipul unor astfel de compoziții trebuie căutat în proza memorialistică a lui Costachi 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 nr. 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 Deveanu*, *Dramă banală*, publicate deopotrivă în cursul anului 1886. După cum rezultă dintr-o amintire a lui Traian Demetrescu, Macedonski profesa atunci crezul literar al unui Flaubert și Zola. Naturalismul plutea în atmosferă și sub aceleași influențe se produsese cu puțin 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 naturalistă intitulată *Dramă banală*.

După 1886, proza lui Macedonski continuă să dezvolte 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 grîu*, *Moară pe Dunăre*, *O noapte în Sulina*, *Pădurea ulmilor*, *Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor* etc., în acord cu tehnica simbolistă a sugestiei indirecte (a unui sentiment printr-un peisaj), practică în aceeași vreme de Macedonski și în poezia sa. Îndepărtarea de naturalism nu încetează de a face progrese într-o direcție a fantaziei, a anticipărilor de cititor și chiar a povestirilor utopice, ca în *Maestrul din oglindă*, *Vraja lumii* sau ca în *Oceania-Pacific-Dreadnaught*, în care fantazia științifică, după modelul unui Jules Verne și Wells, se îmbină cu viziunea apocaliptică a hipercivilizației. Inscripția memorialistică și autobiografică nu este abandonată însă niciodată, ca una care corespunde structurii mai adînci a scriitorului.

Cu toată trecerea sa prin naturalism, o etapă căreia Macedonski îi datora creațiile sale nuvelistice cele mai de seamă, motivele mai adînci ale activității sale de prozator au rămas totdeauna pornirile înrudite de a-și aminti 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, oameni care îi străluciseră copilăria și pentru a se mărturisi pe sine însuși. În filigranul întregii opere de prozator a lui Al. Macedonski stă chipul

scriitorului însuși. Un curent de lirism autobiografic și memorialistic o străbate tot timpul.

Îndemnul memorialistic și autobiografic îmbrățișează, mai la toți scriitorii mișcați de resortul lui, mai cu seamă vremea copilăriei și a primei tinereți, pentru că 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 patriarhale, ale căror amănunte sînt folosite drept cadru nuvelistic în *Zi de august*. Într-un ton categoric memorialistic este însă compusă bucata *Verigă-țiganul*, cu evocarea împrejurărilor de la curtea unor mari proprietari rurali din Oltenia, cum fuseseră bunicii din partea mamei scriitorului, cu amintiri despre evenimentul dezrobirii țiganilor, odată cu „literatura lui Iliad, a lui Magheru, a lui Tell, a lui Rusetachie-Berlicu și a lui Firfircă Brătianu” și cu zugrăvirea vieții îmbelșugate, chiar pentru iobagii chemați la renumitele *govii* oltești, 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 Simnicului*; după cum amintiri despre unele asprimi ale vieții, puțin păzite încă de înlesnirea civilizației, revin în *Trecerea Oltețului*.

Petrecerile în cadrul idilic al moșilor părintești alternau cu acelea în pensionul 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 din povestirile părinților. În *Caii negri* fulgeră o clipă viziunea unei după amiezi de primăvară la șosea, cu multele echipaje boierești încrucișîndu-se cu ale lui Cuza Vodă, privind cu discreție la doamnele înfoiate sub malacoavele lor. Generalul Macedonski, tatăl poetului, este comandant al oștirii, Secretar de stat și Șef al statului major 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 unuia 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 trăsura de la Craiova la București, cu schimbări de cai la fiecare poștă, într-o noapte și o zi, plină de gînduri 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 activității de prozator a lui Macedonski. Viziunea goanei pe deșelate a surugiilor, teroarea călătoriei în noapte, apoi înflînirile drumului, o laie de țigani amestecată din „rudari, lăieși și netoși”, regimente în marș, Piteștii cu prăvăliașii apăruți la porțile lor pe ulița cea mare, prunăriile Găeștilor și casele lor 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 conștiință de sine, care îi prilejuiește memorialistului de mai tîrziu unul din puținele sale autoportrete : „Nici muma nici tatăl lui, nici camarazii de o vîrstă cu dînsul, nu ghiceau ce aripi de soare are la suflet, și în ce tăvăliri de noroaie i-ar fi dus gîndul, dacă acesta l-ar fi părăsit. Ochii lui erau mai totdeauna acoperiți de o ceață, așa că părea nepăsător pentru tot ce se petrecea împrejurul 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 pușin 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 mîntea 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 pe drum, cînd, în această privință, se supunea unui îndemn lăuntric mai mult decît copilăresc, dar nespun 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 atîtea ecouri. În schimb, trecerea pe la Sulina, într-o calitate oficială, va prilejui bucata *O noapte în Sulina*, cu vii accente descriptive ale unui orientalism dobrogean, cele dintîi dintr-o serie care se va continua, în operele atîtor scriitori, pînă în zilele noastre. Omul de mai tîrziu, luptînd cu multele greutăți ale existenței, uneori cu lipsa cea mai cumplită, trăind cu îndoitul sentiment al umilinței impusă de viață și a mîndriei recucerită prin artă, va depune mărturia sa în bucăți precum *Pomul de Crăciun*, *Scrisoarea de la Dumnezeu*, *Nuvelă în scrisori*, *Maestru 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 nr. 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 al trandafirilor*. „Cît de amărîtă să fi fost viața, el își punea flori la pălărie, luau cîte un lăutar — doi să le tragă cîte un pui de cîntec, se ducea să petreacă primăvara pe Cîmpul lalelei, făcea Maialul cu miel fript și cu ouă răsoapte pe iarbă verde ; trăgeau toamna la măsă mustul-mustulețul și, în sfîrșit, își trăiau viața înainte, după ce o isprăveau cu dînsa, de erau duși să fie înmormîntați în preajma cîtei unei biserici. Să fi văzut atunci cu cîtă veselie erau purtați către lăcașul 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 mărginită cu ciucuri de fir și sub care răposatul o lua spre biserică, în mijlocul unui vesel taraf de lăutari”. Cine dorește să extragă însă tot ce conține opera analizată aci despre omul care a creat-o, trebuie să treacă dîncolo 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.



Alexandru Macedonski—Litografie  
de Jean-Al. Steriadi, 1918.

Macedonski a zugrăvit o parte a firii lui în figuri ca a lui Pandele Vergea 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, prizoniți de o obsesie stranie sau de visul steril al unei opere niciodată împlinite. „Firește, sînt 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.

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 Pandele Vergea, bucureșteanul de 35 de ani, cultivînd, în solitudinea gospodăriei sale de burlac, mania, deocamdată inofensivă, a creșterii păsărilor de curte, a spețelor cele mai rare și mai felurite. Simptomatice lui Pandele 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 dintre cele trei moșii părințești. Acum creștea păsări și în mania lui se strecura o sugestie deșuchiată, gîndul însoțirii cu neamul păsăresc și al transformării lui în ființă cu pene și fulgi. Ca cenu-



săreasa 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. Curtea lui Vergea devine neîncăpătoare pentru a cuprinde înaripata gintă. 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 orătăniile, 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 apucă și-l rănesc, lăsîndu-l pe jumătate mort și cu mințile pierdute. Este o pagină de umor grotesc aceea a atacului păsărilor, din filiația *Batriocomiomachiei* și 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.

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. Altădată, 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 paița ei hazlie, pe seama căreia poetul crede că poate glumi. Cadrul de viață al tuturor acestor figuri este orașul mare. Capitala 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 îi veneau din mediul sătesc ale cărei peisaje și ai cărui oameni, cu moravurile lor patriarhale și cu senzualitatea lor naivă și directă, le-a invitat în povestirile sale. Iubitor al naturii și al ruralității, Macedonski nu este însă un scriitor populist, ca un Barbu Delavrancea sau ca ațîția din scriitorii care le-au urmat. Perspectiva sa asupra naturii și a vieții sătești este a unui estet, 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 înconjoară trăsura călătorilor oprîți undeva între lanuri de grîu, 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. Aproiați cu totul de fire, ei duceau mintea spre timpurile dintîi ale Lațiuului, ale



Ultima locuință a lui Al. Macedonski, ulterior demolată, în calea Dorobanților, colț cu actuala str. Al. Macedonski.

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 coborâte din soare, și care-și făcuseră din Helios singurul Dumnezeu". Deosebit de legat s-a simțit totdeauna Macedonski de peisajele Olteniei, pe care, în felul modernilor, prin tehnica transpunerii de senzații, i le evocă odată cîntectul lui Verigă-țiganul : „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-logofeții în razele de argint ale dimineții, ori învîrtind hore în asfințitul soarelui, cu sălbi la gît. Dar încet-încet, ajungea la rîuri și la pîrîuri, și arcușul i se domolea, nu mai era arcuș ci Maradia și Gilortul, pe albiile lor ; gongonea ca ele pe sub zăvoaiele de ulmi, și se schimba în povestea mărginirilor de codri, cînd mai erau braniști ca ale Cornetului și Adîncatei, în care să viermuiescă, 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 le umfla, și sfîrșea prin a-le toarce

duioșia în sunetele neșemănatei doine ce face pînă și pe străini 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 îmbeșugarea vechilor așezări, așa de temeinic cristalizate, încît fiecare, proprietar și țaran, trăiau ca într-un cadru dăruit parcă de natură. Spre deosebire de Delavrancea și de atîți reprezentanți ai realismului rural de mai tîrziu, Macedonski înfățișează în pictura mediului rural punctul de vedere al omului conservator. Duiliu Zamfirescu va veni mai tîrziu 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 spre 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

acoperișurile vălmășite, lua înfățișări cludate, 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 năluca de năluca, le amesteca într-un morman de negură pe care îl culcau peste Bucureștii mistuiți din fața pământului". 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 o dată copiilor lui darurile Pomului de Crăciun, unuia calul „alb ca o porumbiță", altuia mingea care sare mai sus cu cît o lovești mai aprig de pămînt ; celorlalți el nu le poate dăruî 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 trecere 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 decît Casa de aur a lui Neron : „Fațada clădirii ce da asupra grădinii, pe care o prelungește nemăsuratul parc cu braniștele lui de copaci, ale căror frunze sînt uneori de tot albe și alte ori 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 încadrate în chenare de lapis-lazuli, agață și paspanguin, spre a se surpa în tumultoase cascade de argint, de aur, de purpură, pe cînd potirele mov ale florilor glicinei cîntă cu o notă melancolică pămînteașă 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 tîrziu în limba franceză sub titlul *Comment on devient riche et puissant*. Fratelui celui 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 descopăr 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 în edițiile citate, la *Note*) maxima restrictivă și moralizatoare : „Nu e în toate zilele bairamul. Iar cei 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 le 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 întîmplat, fără îndoială, și cu tine. Mulțumește lui Dumnezeu, cum îi mulțumesc și eu, căci dacă ești astăzi maestrul cel de pe scaun și din automobil — și pe care îl hulesc încă mulți — tu ești totdeauna și maestrul din oglindă pe care



Interior. Camera cu „tronul poetului” —  
unde avea loc cina literară.

nimeni și nimic nu-l mai poate stinge, și când, oglinda se va sparge... Oh, maestre, care ai suferit atât, când oglinda se va sparge, vei fi și mai mare încă: vei fi atunci maestrul cel din inimi” (*Maestrul din oglindă*). Transcendența era pentru Macedonski posteritatea. Morala sa este a gloriei. Natură hedonistă, 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 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 alte oglinzi, fără ca formele și colorile lor adevărate să fi suferit o cît de mică schimbare”. Capitalurile se concentrează pentru realizarea și întreținerea mării năvi a păcii, orașele se pustiesc, îndeletnicirile lucrative de odinioară dispar treptat, barbaria amenință să cucerească pămîntul, când — în viziunea limpede a dezastrelor iminente — *Oceania — Pacific — Dreadnought* este azvîrlit în aer de însuși sindicatul bancherilor care îl clădise. Viața își reluu atunci cursul și „lumea reîncepu să fie cea de mai înainte, adică bogată și săracă, fericită și nefericită”. Utopia alegorică a lui Macedonski se încheie astfel asupra afirmării ordinii naturale și fantazia sa sarcastică ajunge să se corecteze pe sine.

Încă din 1893, Macedonski publică în *Literatorul* primul capitol al *Thalasei*, 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 afla nicidecum să primească, ba poate chiar să-și acorde singur. Dar compunerea *Thalasei* nu continuă în românește, ci în limba franceză, așa încît în 1906, autorul „epo-

peii simțurilor”, al „marei epopei”, călătorește la Paris, unde editorul E. Sansot tipărește, într-un volum de 253 pagini, *Le Calvaire de Feu*, însoțit de prezentarea lui Mircea Demetriade, devenit pentru împrejurare Mircea des Métriades. Volumul este dedicat „A la France, cette Chaldée” cu referință desigur la teoria decadenței, profesată în același timp de scriitorul Joséphin Péladan, transfigurat el însuși pentru ochii publicului contemporan în prinț și mag asiro-babilonian.

Macedonski lega mari speranțe de succesul operei sale, menită să impună numele său pe plan universal. Am formulat altă dată ipoteza că succesul parizian al lui Gabriele d'Annunzio nu va fi rămas lipsit de îndemnuri față de scriitorul român căutând gloria în capitala Franței. Ipoteza merită a fi examinată mai de aproape, cu atât mai mult cu cât nu de multă vreme d'Annunzio publicase la Paris traducerea franceză a operei sale *Trionfo della Morte*, mai întâi în *La Revue des deux Mondes*, apoi la editorul Calman-Lévy (după ce versiunea italienească apăruse în 1893, mai întâi 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. Scena fabulei lui Macedonski nu este mult deosebită de aceea a lui d'Annunzio, deși în tratarea ei poetul român nu face nici o concesie realismului contemporan, 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 răsunset. 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 reacției criticii față de opera compatriotului nostru. Astfel *La Revue Générale de bibliographie française*, din 29 iunie 1906, o publicație serioasă, scrie : „*Le Calvaire de Feu*, par Alexandre Macedonski, nous fait songer aux peintures trop polychromées et fantastiques qui, chaque année aux *Indépendants* retiennent l'attention parfois irrespectueuse des visiteurs et dans lesquels des Polonais des deux sexes tentent de traduire l'inquiétude de leur pensée et les visions de leur cerveau idéaliste. Ce livre nous raconte les heures chaudes d'un jeune gardien de phare isolé dans un îlot et ensuite l'exaltation de son amour pour une jeune naufragée : mais le sujet qui, traité par un français, serait d'une luxure prenante, s'embrunit ici de mysticisme: les entités prennent des formes corporelles : Eros, Priape, la Terre, le Soleil sont des personnages qui vivent et qui agissent. C'est d'un panthéisme échevelé dans une langue forcenée qui nous reporte 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 1 mai 1906, citim : „Fort dur à lire, procédant tout entier de la manière symboliste, il este curieux, presque impossible à raconter, certainement écrit en français quoique 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 Thyrs*e din Bruxelles, în numărul din august 1906, unde afiăm 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 a 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 față de ceea ce era excesiv și exotic în împărăția 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. Cartea, care avusese un destin modest în limba franceză, putea oare să-și facă un drum mai bun în limba noastră? Macedonski începe a lucra la versiunea ei românească și o primă formă a acesteia este gata încă din 1913. Am găsit această primă formă a versiunii românești în arhiva lui Macedonski. Totuși nu pe aceasta, ci o formă nouă, ameliorată stilistic și curățată de unele din îndrăznelile și cruzimile inițiale, apare sub titlul de *Thalassa*, în *Flacăra* lui C. Banu, unde ea așteaptă încă retipărirea ei în volum.

Thalassa este un băiețandru grec, născut în Smirna, pe care soarta, după o inițiere în lumea și poezia clasică, îl azvîrle în vechea Lewki, unde i se încredințează îngrijirea farului. Aci, în singurătate, el nu are de-a face decît cu marea și cu vîntul, evocată 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 înadîns ridicate spre a sprijini cerul cu oameni, Apolloni ce trăiau eternități . . . Anotimpii acestei epoci, vară vecinică, cîntau florile lor, a căror frumusețe nu se putea închipui, dragostea pămîntului cu soarele. Poame de purpură și chilimbar zîmbeau printre frunzele crăcilor bronzate, grenade, ascunzînd în ele comori de rubine aromatice, frîngeau trunchiul pe care rodiseră, și, răsturnîndu-l, se crăpa în cădere și risipeau printre mătasea ierbii sîngerile lor avuții de pietre scumpe. Hrana și-o găseau păsările, animalele și oamenii, fără trudă și război. Îmbelșugarea domnea peste tot. Tine-rețea 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 învîrtește și astăzi și jumătate din bunurile ce-i fuseseră dăruite îi fură luate. În noul său echilibru oamenii se înmulțiră, însă pămîntul nu se mai bucură de lumina de odinioară, de vara vecinică ce-l înflorise, ci o nouă rînduală 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 nopții, alta vieții ; o parte zămislirii 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 tînăra frumusețe. Prietenia dintre cei doi copii devine în 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 ce îi încinge pe cei doi iubiți aprinde în curînd lumea. Ciudată și rară această operă a lui Alexandru Macedonski unică în literatura română, dar nu neașteptată în opera de prozator a scriitorului, ale cărui tendințe le duce mai departe și le încunună ! Macedonski a zugrăvit mereu același om, care era în realitate el însuși, ființa imaginativă disprețuind realul, crezînd 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 său, 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 Amphitrata. Polymnia și Melpomene îi cîntă în suflet, închipuirea i se duce către vîrsta de aur din legendele hesiodice, și patul lui de soarta, întinsa mare care îl leagă și-l adoarme, este străjuit 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 decadentei latine. Cu această producție, cu atîtea pagini din Petronius sau Appuleius, o înrudește de altfel și aprinsul ei erotism, care nu pregetă în fața evocărilor impudice. În locul curiozității psihologice a naturalismului, Thalassa introduce speculația metafizică, în legătură cu care se declară caracterul modern și idealist al operei. Eroul este un idealist în felul lui Hegel, pătruns de adevărul că întreaga lume este produsul unei *Idei absolute*, care ieșind din sineși, opunîndu-se sie-și, creează întreaga varietate a aparențelor. Pe astfel de baze, Thalassa, adevărat idealist magic în felul lui Novalis, socotește că poate crea lumea prin gestul unei proiecții subiective, 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 nepuținței radicale de a se contopi cu o altă ființă prin iubire. Întocmai ca misticii, al căror limbaj îl întrebuițează, poetul atribuie eroului său dorința a se înapoia multiplul în unitate, pe *doi* în *unu*, și numai atunci cînd aspirația aceasta se dovedește zadarnică, Thalassa încearcă supremele experiențe, ucigînd și primind moartea. Tot aci 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 mijloacele descriptive bogate, poate prea bogate, de care nici producția sa anterioară nu rămăsese străină. Desigur, paleta lui Macedonski este prea încărcată, stilul lui amintește pe alocuri barocul lui d'Annunzio, prea multe efecte de lumină și culoare 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 oricât de mari ar fi neajunsurile excesului de pitoresc ale *Thalassei*, trebuie să recunoaștem de foarte multe ori că ochiul său vede just și că splendoarea lumii sensibile a obținut aci un moment 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 sensorului, 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 mînă, dădea în această privință lămuririle de rigoare, adăugînd, 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 variînd 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. Nu numai văzul, dar mirosul și tactul, simțul termic, muscular și organic sînt deopotrivă interesate în realizarea unor descripții. Întregul organism uman ne este prezentat în vibrație. Evident, într-o operă care dă atîta loc descrierii voluptății, apelul la sensorialul 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 decît formele. El este mai mult pictor, decît desenator sau sculptor. Adeseori redă clar-obscurul ca pictorii bolognezi. Picturile clar-obscur 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 care le pun în valoare.

Macedonski pictează dealțul 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 întrebunțat de cîteva ori de Macedonski este acela al descrierilor dinamice, ca și cum aspectele evocate s-ar găsi în mișcare sau ar fi actorii unei întîmplări. Așa este în *Între cotețe* descrierea Bucureștilor înainte de revărsatul zorilor, citată mai sus. Aceleiași categorii îi aparține evocarea dealului Stămbuleștilor, unde viziunea vegetației ia aspectul unei adevărate lupte către cucerirea înălțimilor : „O dată cu urcarea coastei spre cula cuconului Stambulache, urcă și pomii ce, izbindu-se de gardurile curții boierești, îi dau ocol și o iau la mijloc. Această obștească pornire a văii spre cucerirea înălțimilor, ce sînt totdeauna în lumina soarelui sau a



luminii amenințată cu rădăcinile pomilor și ierburilor să spargă gardul care împrejmuiește casa Pitarului, și, cu vremea, să dea iureș culei, să se agațe de ea, să i se încleșteze în ziduri, să-i știrbească temelia, și, 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 lui Macedonski nu este de altfel numai un procedeu evocator de cadru, ci propriu-zis un procedeu narativ. Macedonski povestește descriind. Oricare din narațiunile lui se poate despica într-o serie de tablouri văzute. Scriitorul lucrează ca un pictor ilustrator de texte, astfel 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 narațiune mai mult tonul și interesul pentru graiul său. În *Năluci din vechime*, el a folosit de mai multe ori modul popular de vorbire, cu expresii familiare, cu interjecții intercalate în expunere, cu ziceri tipice, ca de pildă în *Cănărița* :

„Pe-atunci li se punea petec roșu. Oricîți feciori de boieri s-ar fi dus pe la ele, și oricîți bani ar fi avut, nici una nu scapă de el. Li-l cusea binișor pe rochie la hăgie, și să fi poftit vreuna să-l scoată că vedea pe dracu. Îi cususe petec și Cănařiței, dar fiindcă Dumnezeu îi dedese păr să-i treacă de brîu în jos, ea și-l lăsa pe spate, și nu se mai vedea din ăl mai mic colț. Dar ce-o supăra mai mult nu era tocmai petecul, arde-l focul ! ci dragostea ce-o prinsese de ăl fecior de boier mare, cu ochii de mură și cu gură de mărgean. Sărăcise, ea, nu e vorba pe cîți sărăcise, dar acum o pățise de-a binelea, că și-ar fi dat pînă și viața pentru Drăgușin, ăl mai mic dintre feciorii Vel Clucerului, 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 însăși ale personajelor sale, după procedeul stilului indirect liber al naturaliștilor, pe care îl întrebuițează printre cei dintii în literatura noastră ca în *Zi de august* sau ca în acest pasaj din *Dramă banală*, unde văduva Serdarului se jelește : „Prietenele Serdăresei, oase înșirate pe suflet, moaște ce unse cu untdelemn și stropite cu spirt s-ar fi desmuțegăit, o înconjurau, aplicîndu-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<sup>29</sup>, cine, vai de ea ! S-ar fi gîndit la una ca asta ? Tocmai îi cumpărase haine de Paște . . . Îi zisese dînsa, nu e vorbă, să se astîmpere, să nu iasă în acea zi, mai ales că trăgea un vînt ce fură pe la spate. Însă care bărbat ascultă de vorbele femeilor, necum de ale nevestei . . . Parcă era să mute cazinul Măcescului din loc. De ! de ! Bine era acum ? Să-și lase el mătușa singură la vreme de bătrînețe ! Dar fătuica lui — „vătui” — cum îi zicea, adesea, de, ce va face fără el ? Dar copilașii, mititeii mamii-mari ? Apoi, fînul — cine-l va strînge de pe cîmp că are să putrezească acolo ? Dar rapîța ? grîul ? porumbul ?”

Dar cu tot acest gust pentru naturalețea de 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

<sup>29</sup> Semnele citării, întrucît expunerea este menținută la persoana a treia, sînt aici inutile.

apelor, întocmai ca un diamant pe care o mână ageră l-ar trece pe fața unui geam" (*Zi de august*). „Dar pe drum nu alerga decît praful ridicat de un vînt băltăreț, praf ce se încolăcea ca niște vîrtejuri ce dau fuga unele după altele ca bețele unei rășchitori în mișcare" (*Zi de august*). „Careta, în vremea asta, urma dricul și fiindcă era ajuns de tîrg, șire de care începeau să treacă prin lumina felinarelor. Ele ieșeau din noapte și reintrau în întuneric, ca niște umbre ale unei lanterne magice" (*Pe drum de poștă*). „Ochii musculițelor, gămălii de ac tencuite cu cărămiziu..." (*Între cotețe*). „Borii lui Dumnezeu pe trunchiurile mai vechi urcau printre mușchi, și cînd se înșirau unul după 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 (*Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor*) ; ... neașteptata întrandafirire a prea fericitei surpări de deal (*Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor*) ; valorile cavalcau sălbatice (*Thalassa*) ; umerii claviculați puternic (*Thalassa*) etc., etc."

Influența lui Macedonski în dezvoltarea artei românești de a scrie a fost puțin studiată. Ea a fost însă dintre cele mai însemnate, mai ales în latura descriptivă. Marea linie a descriționismului în proza noastră, care începe cu *Călătoriile* lui Alecsandri și ajunge la T. Arghezi, trece prin Macedonski ca prin una din etapele ei cele mai hotărîtoare. Cînd considerăm astăzi la Arghezi și în jurul lui rafinementul imagistic, arta de a constitui un tablou, se cuvine să nu trecem cu vederea contribuția lui Macedonski în direcția noilor îndrumări ale scrisului românesc<sup>30</sup>.

În lungul interval al carierei sale, Macedonski a revenit neconținut la producția dramatică, în care s-ar spune că vedea una din cele mai proprii forme de creație ale talentului său. Firește, critica se poate întreba dacă poetul a citit limpede în sine consacrînd o stăruință nedezmințită lucrărilor pentru scenă și dacă rezultatele atinse corespund întru totul ostenețelor care le-au pregătit. Întreaga viață a lui Macedonski a fost făcută apoi din lupte, din antagonisme, din împotriviri. Care din materia acestor evenimente nu se putea dezvolta în trunchiul viguros al unei drame?

La început, Macedonski a nutrit aspirații cu mult mai limitate. Nu este nevoie a examina îndelung scurta comedie *Gemenii*, pe care autorul ei o intitulează un *proverb original*, și în care situații construite logic, dar fără nici o adîncire psihologică, ne pun în fața unor începuturi cu totul modeste. Sumară compoziție dramatică a tînarului de 22 de ani, are totuși însemnătatea să scoată la iveală un fel al său de-a rîde, al cărui răsnet sarcastic se va prelungi prin stanțele poemului venețian *Ithalo* pînă în 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 *ladeș!* 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, 1880, *ladeș!* nu este străină de unele influențe literare strecurate din *Gabrielle* (1852) a lui Émile Augier, un succes al scenei franceze contemporane. Macedonski recunoaște 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 : 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 asemeni ideea propunerii de a se căsători, adresată tînărului 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 tînărul 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 rîsului său, se găsește încă o dată la lucru și comedia lui Augier aduce 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 rîsul macedonskian, dar ca atîtea alte opere ale lui Macedonski, în care cercetătorul întîlnește începuturi de drumuri, nu găsim oare și aci inițiative ale concepției și ale formei pe care viitorul le va relua ? Piesa este o comedie de situații, pe un fond de moravuri locale, a căror transcriere literară este necesar s-o însemnăm. Îndrăgostitul Anișorescu este un avocat, unul din acei intelectuali a căror profesie este privită de pozitivul moșier, soțul Elenei, cu o ironie în care distingem un resentiment al vremii.

Avocatul Anișorescu trezește însă romantismul femeilor și nu mi se pare nicidecum forțată apropierea ce se poate face între acest superficial personaj 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 Șt. O. Iosif, în comedia lor *Cometa*, să restabilească figura tînărului intelectual romantic, iubit de femei, pe care resentimentul politic și burghez al unui Caragiale și Macedonski îl predase ironiei publice. Pe aceeași linie, cu aprofundarea tragică a situațiilor, apărea figura lui Rudi în *Patima roșie* a lui Mihail Sorbul. Amintirea lui Rică Venturiano și a lui Anișorescu 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 înfățișînd 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* a lui d'Hervilly și Grevin, asupra căreia atrăsese atenția Fr. Damé nu este posibilă numai în câteva momente ale acțiunii, așa cum fusese cazul pentru *ladeș I* în comparație cu *Gabrielle* a lui Augier, ci poate fi continuată pentru întreaga lor desfășurare. Controversa dintre Damé, care indicase izvorul și Macedonski care, mărturisind a fi folosit o legendă și un scenariu străin, cerea însă a-i recunoaște originalitatea versurilor sale, poate fi rezolvată de oricine. Cititorul care va compara textul lui Macedonski cu modelul, reprodus în *Notele* ediției mele, 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.

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 șase decenii cîte s-au scurs de la așternerea lui pe hîrtie.

Aceleași libertăți ale adaptării le folosește Macedonski și față de *Romeo și Julieta* a lui Shakespeare, deși în cazul acesta meritul lui literar ar fi stat mai degrabă în stricta fidelitate față de text. Se pare însă că Macedonski n-a avut în față textul englezesc, deoarece modelul și traducerea nu coincid mai niciodată în dezvoltarea pe care o dau feluritelor amănunte ale invenției. Pentru un singur vers al originalului putem întîlni zece în adaptarea lui Macedonski. Modelul străin primește astfel adausuri abundente în versiunea lui românească. Alteori însă acesta din urmă pierde mai mult din neprețuitele bogății ale modelului. Ba se poate spune că nici nu avem de-a face propriu-zis cu tragedia lui Shakespeare. În scrisoarea de explicații care întovărășește publicarea primului fragment al traducerii în *Literatură*, Macedonski recunoaște a se fi servit, alături de textul englez (ceea ce ni se pare puțin probabil), de versiunea prescurtată din repertoriul dramatic al lui Ernesto Rossi. Fr. Damé, care asistă la reprezentăția tragediei în București, cu Rossi în rolul principal, în seara zilei de 31 ianuarie 1878, scrie în cronică sa, din *Românul* (4 februarie 1878) despre marele interpret : „... a fost admirabil cînd, ne mai găsind 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 traduceri. Versul său este mult mai forțat decît în *ladeș 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 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.

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 personajelor, o întîmplare citită cu vreo cinci ani în urmă în ziarele bucureștene. În realitate, însă, tocmai ca toate piesele sale din aceeași vreme, *3 decembrie* este o adaptare ; adaptarea unei lucrări germane, a uneia din acele „tragedii ale destinului” *Schicksalstragödien*, care s-au bucurat

de favoarea publicului german la începutul veacului trecut : *Der 24 Februar* a lui Zacharias Werner. Lucrarea dramatică a lui Werner, apărută în 1815 și renumită la vremea ei, dar uitată astăzi, înfățișează cumplitele întâmplări ale unei familii de țărani elvețieni, distanțate prin ani de înfiorata amintire, dar revenite în aceeași blestemată zi de 24 februarie. 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 : *22 Februarie* și este datorită lui Adolf Mulner.

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 prejama 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 năpastă. Iată însă că un drumeț bogat cere ospitalitatea hangiiilor. Înnebunită de suferințele morale și lipsuri, mama băieților plănuieste și execută fără întârziere suprimarea străinului. Acesta era însă fiul său 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 îngrădirea unor evenimente abominabile, dar în definitiv fortuite, ci numai prezența unei puteri legate fie de alcătuirea generală a lumii, fie de aceea a societății. 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 altor 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 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 față de autorul Unirii, dar și față de oamenii actului de la 11 februarie 1864. Piesa nu vrea să fie altceva decît 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 I* și *Unchiașul Sărăcie* nu putuseră ocupa un loc durabil în repertoriu<sup>31</sup>. 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.

<sup>31</sup> Cu *Unchiașul Sărăcie* se mai fac totuși două încercări, după prima ei reprezentare în 1880, în stagiunile 1881—1882 și 1887—1888.

Este greu de spus care este partea de colaborare a lui Cincinat Pavelescu în compunerea tragediei *Saul*. Manuscrisul piesei nu conține un alt scris decât acela atât 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 atât de bun improvizator. Prin întregul ei, prin natura sentimentelor pe care le pune în mișcare, prin atmosfera care îl învăluie, *Saul* este o lucrare tipic macedonskiană.

Poate în acest timp sau, poate, curînd după compunerea lui *Saul*, Macedonski întreprinde traducerea fragmentului din *Medeea* lui Legouvé, atras desigur de ciudățenia situației care o face pe Medeea să-și mărturisească teribilele-i sentimente de răzbunare tocmai aceleia care, răpindu-i bărbatul, i le inspirase.

Se pare că *Saul* a avut un remarcabil succes de scenă datorită și interpretării patetice a lui Nottara în rolul lui Saul, a lui Pavelescu în acela a lui Hiram și a lui I. Petrescu în rolul lui Samuel. Totuși piesa nu s-a putut menține multă vreme și nici n-a 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 adevărului picturii caracterului lui Saul. Tragedia ni se pare încă proaspătă și poate trezi interes.

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 confirma, fără nici o revoltă, diagnosticul batjocoritor :

„Firește, sînt un biet nebun,  
Cînd lumea e ce este,  
Trăiesc ca în poveste  
Și la nimica nu sînt bun”.

Dar de aci înainte începe reacția lui creatoare. Nebun ! Nu cumva nebunii sînt adevărații înțelepți, în timp ce așa-zișii 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 lui Satan*, puterea diabolică de a schimba înțelepciunea în nebulie :

„Înnebunești pe prea cumiști 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 lui financiare câte un alt eveniment al epocii napoleoniene, este un satanizat, unul dintre 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. Dubla personalitate, așa cum a descris-o Th. Ribot într-o cunoscută carte despre maladiile personalității este făcută din alternarea conștiinței între două euri sprijinite pe două felurite depozite ale memoriei, între care orice legătură este surpată. Dorval nu pierde însă nicidecum conștiința de a fi un mare bancher parizian, executînd riscante operații de bursă, chiar atunci cînd în timpul bătăliilor sale financiare i se pare a reproduce figura și destinul eroului mult iubit, a 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 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 în sentimentul potențiat al vocației sale poetice?

Cele patru rapide acte ale comediei reprezintă o parte din cariera bancherului care, prin creșterea de necrezut a capitalurilor sale, spera 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, Austerlitzul. Dar o nouă speculație orientată împotriva unor adversari puternici, amenință să devină Waterloo-ul. 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 al celor doi prieteni ai lui Dorval, medicul Tréfond și scriitorul Jeantet, care fuseseră cîștigați 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, cîștigase totuși întrepida lui luptă.

Este sigur că Macedonski a dorit un succes răsunător cu piesa lui. Unele din neajunsurile piesei se introduc în această poartă. Scriind într-o limbă plină de mișcare, cu multe elemente de argot parizian, poetul nu disprețuiește nici unul din mijloacele care pot lucra puternic asupra spectatorilor sau care pot provoca însăși 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 zgometoase 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 vioiciunea ritmului ei dramatic.

Sînt unele asemănări între *Le Fou* și *Moartea lui Dante*, ultima piesă a lui Macedonski și cea în care bătrînul în vecinătatea morții a înscris oarecum testamentul lui spiritual. În *Le Fou* Macedonski e 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 eroul său și acesta cu Napoleon Bonaparte. Macedonski ni se destăinuiește astfel de sub o dublă mască. Vocea sa răsună prin două aparate de amplificare. În *Moartea lui Dante*, semnificația mitului folosit este mult mai transparentă. Poetul a dispus, în această ultimă creație a sa, atitudinile și conflictele bătrîneții lui.

Macedonski a fost una din acele naturi care acceptă greu bătrînețea. Există desigur oameni dispuși să se instaleze în bătrînețe, ca într-o situație confortabilă, din care se poate privi cu liniște și indulgență către lume. Macedonski trebuie să fi încercat după 1890 sentimentul ascensiunii pe pozițiile suverane ale vieții, cînd începe a publica în *Literatorul* seria de articole intitulate : *De pe culmea vieții*. Cînd alții încep să vorbească despre bătrînețea lui, poetul răspunde cu o pornire nestăpînită. Este curioasă totuși impresia de bătrînețe pe care o putea face omul care a trăit abia 66 de ani. Poetul debutase însă foarte tînăr și prin deseale lui declarații de fidelitate față de lumea din prima jumătate a secolului trecut el sugerase despre sine imaginea unui supraviețuitor. Puțini își mai reamintesc atunci toate aceste înfățișări de tinerească revoltă a operei sale, care ar fi justificat mai degrabă imaginea unui tînăr. Dar la urma urmei, poate că adevăratul chip al lui Macedonski se întregeste din contraste. Este în firea lui un amestec de tinerețe și bătrînețe, de revoltă și resemnare dezamăgită ; poetul este în același timp un precursor și un tradiționalist. Formula lui este complexă și vina acelora dintre contemporani care îi azvîrleau acuzația puțin delicată de a fi depășit vîrsta în care manifestările publice ar mai fi îngăduite, provenea din aceea că se opreau la ceea ce putea părea uzat în atitudinea omului și poate în unele din răsunetele operei lui.

Existau printre hîrțiile rămase de la Macedonski două pagini polemice scrise după dictarea sa, în care este înregistrat din nou protestul împotriva acelora care vorbeau fără cuviință și fără omenie despre bătrînețea 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 acel care arată 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 cînd consimte să moară, pentru că toate temele vieții lui sînt istovite. Viața este prin urmărire 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 este greu a desluși rămasul bun pe care îl adresează vieții acela care, simțindu-se la sfârșitul misiunii sale, își iscălește cu liniște și seninătate testamentul său spiritual? În cuvintele explicative pe care le-a adăugat tragediei sale și care apar, pentru întâia oară, la sfârșitul acestui volum, Macedonski a crezut că poate observa analogii nu numai între Italia lui Dante și propriile stări ale țării noastre în anii precursori primului război mondial, dar și în frământările morale care îl stăpîneau la fel ca pe marele florentin altădată. 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 *objiduirea* 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 Ravenei, prefăcîndu-se că-l sfătuesc cu bunăvoință și recunoscîndu-i marele merite, își permit totuși perfide rezerve asupra unora dintre felurile lui de a fi, trezesc mînia dantescă și izolarea lor din preajmă-i. Orgoliul este prins aci în mecanismul lui fundamental, care suportă mai bine negația decît rezerva, antagonismul care prilejuește lupta și deci afirmația de sine, mai bine decît prefăcuta bunăvoință care poate surprinde vigilențele încrederii în sine și poate adormi tensiunile susținătoarelor. 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 pe căile surghiunului ca Dante altă dată? *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, dar 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 Duceșe, și vă mulțumesc și vouă, copiii mei. M-ați bucurat mult cu ea, aceste sînt știri glorioase pentru mine — dar nu-mi mai vorbiți despre ele... (pauză). Am fost pe-acolo: francezii sînt 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 țară și țară. Dar vremea a trecut și adevărurile mari mi s-au destăinuit, și am aflat că numai văile, cîmpiile și dealurile țării mele sînt 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 este scutită. Pacea absorbită în natură este tema patetică a *Noapții de mai* și a atîtor altor 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 cînd secolele posterității, cînd gîndurile 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 majestoașă a acțiunii, califică *Moartea lui Dante* printre creațiile cele mai de seamă ale poetului.

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 prețurii generale. A existat multă vreme „un caz Macedonski”, pe care abia vremea noastră l-a soluționat, recunoscînd în el pe unul dintre clasicii literaturii române. Greutățile proveneau nu numai din temperamentul poetului, care a avut și el un rol determinant și uneori răufăcător, 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 „opoziționist”, 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. Macedonski ne apare ca una din cele mai însemnate ale epocii sale, mai întîi 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 generale 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. Cuvîntul lui a răsunit pentru a apăra pe oprimați, pentru a proclama drepturile poporului și pentru a exprima un patriotism, uneori îndurerat, dar plin de căldură și de avînt. În opera lui publicistică, răspîndită 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 în 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, cîntăreț al revoltei îndrăznețe, al naturii și al artei, al vieții și al tinereții, poet filozof, dar și alcătuitor al unor cîntece în surdină, 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 absconșitate și că această operă nu s-a lipsit nici cînd 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 răsunset în literatura narativă a tinerilor și a epocii următoare.

Teatrul lui Macedonski ocupă un loc mai puțin însemnat în creația autorului. Totuși prin *ladeș!* o comedie în versuri cu unele ecouri mai tîrziu, prin *Saul*, o tragedie clasică, dar mai cu seamă prin *Moartea lui Dante* atît 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 neabgător 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 „școala 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 literaturii o semnalează în dese rânduri, către sfârșitul secolului al XIX-lea și în primele decenii ale veacului nostru.

#### BIBLIOGRAFIE

- Poesii, Prima verba*, București, 1872; *Ithalo*, Poemă, București, Grigore Michailescu, 1878; *Parizina* (după Lord Byron), București, Grigore Michailescu; *Poesii*, precedate de o privire critică asupra poeziei [*Iadeș I* comedie în două acte și în versuri], București, 1882; *Dramă banală*, nuvelă, Buc., Ed. Literatorului, 1887; *Excelsior*, *Poesii*, București, 1895 și 1897; *Bronzes, Vers, Préface* par Alex. Bogdan-Pitești, [București, Impri- meria populară], 1897; *Falimentul clerului ortodox*, București, 1898; *Cartea de Aur a lui Alexandru Macedonski*, București, 1902; *Le Calvaire de feu*, Paris, E. Sansot, 1906; *Cărțile albe, Flori saace, Poezii*, București, 1912; *Zaherlina...* [București, 1919]; *Poezii alese*, București, [1920] („Autori români moderni”); *Albine de aur*, nuvele, București, Viața românească, 1923; *Cartea nestematelor. Poezii cu o prefață de G. Galaction*, București, Viața românească, 1923; *Poema randelurilor 1916—1920*, [București], 1927; *Poezii*, ediție îngrijită de Ion Pillat, București, [1939]; *Opere*, ed. critică cu studii introductive, note, variante de Tudor Vianu, vol. I—IV, București, 1939—1946 (Scriitori români moderni, Fundația pt. lit. și artă); *Opere*, studiu introductiv, ediție îngrijită, note, variante, cronologie și bibliografie de Adrian Mariaș (vol. I—IV) *Poesii*, București, EPL, 1966.
- Pierre Quillard, *Bronzes*, par Al. Macedonski, *Mercure de France*, Mai, 1898; Montandon, M., *Lettres roumains, Mercure de France*, 15 Septembre 1898, 16 Juillet 1913; G. Ibrăileanu, *Al. Macedonski*, în *Scriitori români și străini*, Iași, 1926; E. Lovinescu, *Al. Macedonski în Critice*, vol. III, 1915, vol. VI, 1921; Ion Pillat, *Amintiri despre Al. Macedonski*, în *Universul*, 11 martie 1932; Ovidiu Papadima, *Al. Macedonski*, în *Gîndirea*, noiembrie 1934; Tudor Vianu, *Al. Macedonski*, în *Studii și portrete literare*, Craiova, 1938; G. Căli- nescu, *Al. Macedonski*, în: *Istoria literaturii române...*, București, Fundația pt. lit. și artă, 1941; D. Caracostea, *Al. Macedonski*, în: *Critice*, II, 1943; Vladimir Streinu, *Al. Macedonski*, în: *Istoria literaturii române moderne* de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, Ed. Casa Școalelor, 1944; Mario Ruffini, *L'influenso di Victor Hugo e Alfred de Musset sul poeta romeno Alexandru Macedonski*, Torino, Milano... Società editrice internazionale, [1948]; Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, [București], EPL, 1966; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, [Bucu- rești], EPL, 1967.

# L I T E R A T O R U L   Ş I   R E V I S T E L E   A N E X E

## 1. ISTORICUL REVISTEI. 2. PROGRAMUL. 3. ORIENTĂRI ESTETICE MODERNE. 4. COLABORATORII. 5. BELETRISTICA. 6. REVISTELE ANEXE.

Revista bucureşteană anti-junimistă, cu personalitatea cea mai bine conturată, al cărei program, activitate şi audienţă literară s-au dovedit deosebit de influente pentru destinele poeziei române moderne a fost, fără îndoială, *Literatorul*, întemeiat de Al. Macedonski, la 20 ianuarie 1880. Publicaţia — pe jumătate tribună personală, pe jumătate organ de cenaclu şi de „avangardă” — a avut o existenţă discontinuă, zgomotoasă, aventuroasă, polemică, asemănătoare întrutotul biografiei fondatorului, regăsită la tot pasul prin zeci de detalii în paginile *Literatorului*, cu a cărui existenţă Macedonski se identifică.

1. Primii doi ani şi jumătate, stabili şi relativ calmi, corespund unei perioade de ascensiune socială şi literară. Apariţia revistei este regulată (în primul an bilunară, începînd cu anul următor lunară), aspectul grafic la nivelul de sus al epocii, succesul asigurat prin cultivare de relaţii în toate sferile (inclusiv junimiste, V. Alexandri, de pildă) şi mai ales prin organizarea *Societăţii revistei Literatorul* (nr. 7 şi 8, 1882), sub presidenţia de onoare a lui V. A. Ureche. Statutele (minuţioase, aproape pedante), prevăd membri „onorifici”, „activi”, „abonaţi” şi „acţionari”, înfiinţarea de comitete „parţiale” şi „judetene”, a căror listă este divulgată cu satisfacţie (nr. 11—12, 1882). Sprijinatorilor li se aduc solemne „mulţumiri” publice, în timp ce numele celor ce refuză abonamentul este încadrat sarcastic în chenar negru. În felul acesta, premisele unei acţiuni de răsunset, prestigiu şi durată sînt puse, cînd Macedonski publică o neinspirată epigramă împotriva lui Eminescu (nr. 7, 1883), efect nefericit al unor polemici mai vechi, cu atacuri dure de ambele părţi. Este, într-un anume sens, începutul sfîrşitului. O violenţă campanie de presă izbucneşte. Antipatiile provocate de ţinuta sfidătoare a poetului se coalizează. Cercurile ostile îşi dau mîna şi în faţa acestei antipatii generale Macedonski este nevoit să se retragă de la conducerea revistei şi a „Societăţii”, care de altfel se şi destramă repede.

Faptul se consumă definitiv în nr. 1 al anului 1885, cînd numele poetului dispare de pe frontispiciul revistei, locul său fiind luat de „Direcţiunea revistei reprezentată de Comitetul Central al Societăţii”. Totodată, o notă *Către cititori*, după ce constată că anul al V-lea a fost puţin favorabil „grupării”, anunţă retragerea lui Al. Macedonski în termeni patetici : „Ca şi Lord Byron, izbit de patimile strigătoare ale contemporanilor”, poetul „a părăsit România de aproape 7 luni”. Între timp, poetul plecase

la Paris, cu intenții și ambiții mari. Gloria compatrioților fiindu-i refuzată. el o va căuta în literatura franceză. „Tot ce putem să zicem este că poetul și scriitorul care a fost atât de lovit și de defăimat, retrăgîndu-se din mijlocul nostru, nu ne retrage și inima sa”. Sub noua conducere interimară, al cărui factor activ este Th. M. Stoenescu, discipol devotat, *Literatorul* apare încă șapte numere săptămînale (27 ianuarie — 17 martie 1885), apoi publicația — pentru a supraviețui — se vede silită să-și schimbe titlul în *Revista literară* (7 aprilie 1885). Subtitlul *Literatorul* este încă păstrat, dar suprimarea definitivă se produce repede în nr. din 26 mai 1885, *Revista literară* urmărindu-și o existență cvasi-independentă, ștearsă de altfel, pînă la 20 mai 1907, cînd dispare definitiv.

Situația precară nu putea mulțumi în nici un caz pe Macedonski, ale căruia ambiții sînt legate de revenirea triumfătoare la suprafață prin intermediul *Literatorului*, repus energic și tenace în picioare, cu intermitență, ori de cîte ori poetul are la îndemîină mijloacele trebuitoare. Ele se ivesc în 1886, cînd revista poate fi editată pentru scurtă durată (noiembrie — decembrie, două numere), cu următoarea precizare *Către cititori* (pe copertă Macedonski figurează de astă dată ca „director și proprietar”):

„Această publicațiune, reapărînd astăzi, directorul și fondatorul ei se crede a lămuri că *Revista literară*, ce a fost cîtva timp o continuare a *Literatorului*, încetează de a mai avea o asemenea însușire”.

În anul următor, 1887, poetul izbutește să mai scoată un număr (aprilie—mai), după care *Literatorul* amuțește pînă în iunie 1890, cînd într-un format mărit, el renaște încă o dată, efemer și imprevizibil ca totdeauna (în total trei numere). Semnul distinctiv al publicației va fi de acum încolo apariția meteorică, în culisele literaturii, într-un spirit de mare expedient și improvizatie financiară, sub diverse patronaje de ocazie. Ele îi îngăduie să revină în actualitate și astfel *Literatorul* dă din nou ochii cu admiratorii și detractorii săi, sub forma unei reviste lunare, pe hîrtie bună, cu caractere variate, la 15 iunie 1892, într-o formulă redacțională destul de atractivă, cu multe „notițe” și reclame și bineînțeles cu apeluri specifice ca acestea, precum cel inserat în numărul din 15 august, *Spre a se citi de toți* :

„Adevărul literar și patriotic este de partea mea. Pentru a face însă ca acest adevăr să triumfe, rog pe toți cei care mă urmăresc și nu-mi dătoresc recunoștință să-mi îlesnească mijloacele de a reda *Literatorului* vechea lui strălucire”.

În consecință, „principesa” Maria D. Ghica devine, începînd cu nr. 11 (15 aprilie, 1893), co-directoare a publicației, pentru ca de la 15 iunie conducerea *Literatorului* să fie girată solidar de Macedonski, Cincinat Pavelescu și Maria D. Ghica, sub care triumvirat de ocazie întreprinderea supraviețuiește un timp și anul următor (trei numere). Se produce apoi o nouă întrerupere (asociația între timp se desface) pînă la începutul lui 1895, cînd *Literatorul*, adevărat fenix al publicisticii epocii, reînvie (pentru a șasea oară !) din propria sa cenușă. Dar tot pentru scurtă durată, conform tradiției bine consolidate (două numere), atenția poetului fiind acum acaparată de foile sale politice : *Lumina* (1894), *Tribuna liberă* (1896), *Liga ortodoxă* (1897), publicații combative, la fel de trecătoare, de nuanță personală.

Marile satisfacții publicistice, exceptînd prima și a doua ediție din *Excelsior* (1895, 1897) sînt însă legate de *Literatorul*, readus încă o dată la linia de plutire între 20 februarie și 10 iunie 1899, „sub direcțiunea unui comitet”, secretar de redacție

fiind Ștefan Petică. Polemicile și riscurile anterioare l-au învățat pe poet să fie mai prudent, de unde și precizarea din fruntea revistei :

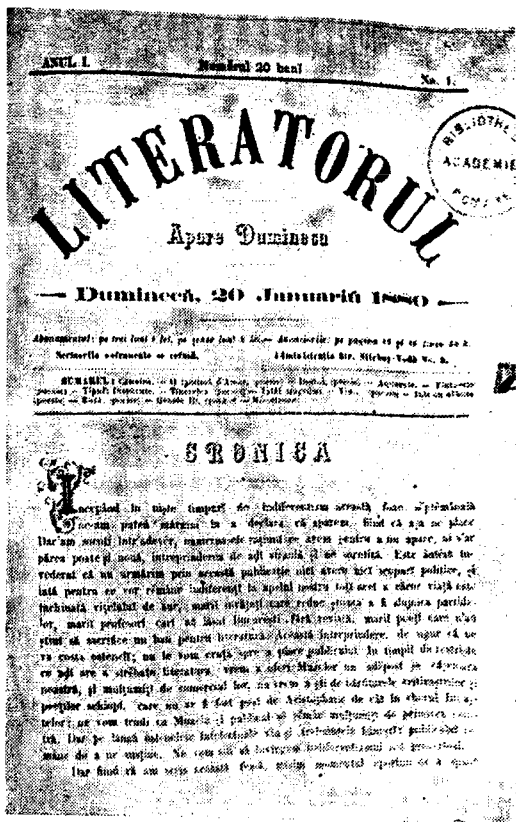
„Dl. A. Macedonski nevoind a se mai ocupa cu direcțiunea *Literatorului*, a însărcinat un Comitet cu conducerea înainte a luptei. Dsa va da revistei tot concursul, întrucît privește colaborarea sa personală, fără să-și asume nici o răspundere decît cea a articolelor sale. Proprietatea *Literatorului* rămîne exclusiv a fondatorului”.

Fiecare serie a revistei vine cu propria sa formulă grafică, de astă dată în 4<sup>o</sup>, cu copertă simbolică (o cuadrigă), desenată de N. Vermont, cu portrete și gravuri, unele de același pictor. Aspectul este de album, ținuta — îngrijită — promitea o publicație de nivel, cînd inevitabila sincopă se produce. Un număr, din ianuarie 1900, cu Macedonski ca „director”, îi oferă o slabă consolare, regăsită fugitiv abia în 1904 (două numere), cînd împrejurarile ostile trag la fund *Literatorul* pentru multă vreme. Va reapare tîrziu, după război, tocmai la 29 iunie 1918, cu sprijinul financiar al lui N. N. Hîrjeu, ca „organ al intelectualilor”, revista luînd și o coloratură politică inspirată de comanditar. Dincolo de acest aspect, *Literatorul* face figură

literară, pătată, din păcate, de atitudinea poetului în urma încheierii păcii de la Buftea, tradusă printr-un inoportun articol despre feldmareșalul Makensen (nr. 3, 14 iulie 1918), producător de mare agitație printre discipoli, Prim-redactor este Al. I. Stamatiad, redactor I. Peltz. Îi urmează, începînd cu nr. 6, Tudor Vianu, care se va retrage și el (nr. 18—19), urmat de Al. T. Stamatiad (nr. 24), dezavuări discrete, dar cu atît mai dureroase pentru sufletul ulcerat al „maestrului”, rămas — încă o dată — izolat. Va mai scoate singur doar două numere, 25 și 26 (17 februarie și martie 1919), care vor fi și ultimele din istoria atît de descusută, inegală și agitată a *Literatorului* (nu mai puțin de opt întreruperi în zece serii !), prototip de improvizare materială, de inconformism fecund și personalism acut de penumbră.

2. Deși direcția generală a spiritului macedonskian este deosebit de favorabilă tradiției pașoptiste, cu elogi repetate pentru Heliade Rădulescu, totuși, dacă privim cu atenție programul strict pozitiv al poetului, așa cum este formulat în primii ani ai *Literatorului*, observăm că el este cum nu se poate mai general, mai elementar și mai cuminte, fără nici o notă stridentă, în limita revendicărilor celor mai legitime. O primă preocupare, foarte vie, este aceea de a descoperi, stimula și îndruma talente. Din această ambiție Macedonski își face o pedagogie specială, o metodă de existență și un principiu de bază al cenaclului incipient :

„A grupa talente tinere și a le da o direcțiune, — a stimula, iată ținta ce am urmărit, — ce urmărim”. (Notă, *Literatorul*, I, 29, 1880).



Pagină cu frontispiciu.

În al doilea rînd, în cadrul unor preocupări programatice de substanță, poetul ambiționează să dea „o nouă direcțiune în domeniul frumosului” (*Proces cu detractorii, Literatorul*, I, 10, 1880), obiectiv capital, dar care rămîne, deocamdată, fără dezvoltările necesare. Putem totuși înțelege, de pe acum, că la *Literatorul* se va profesa o altă concepție despre frumos, decît în restul literaturii epocii, delimitarea făcîndu-se, în primul rînd, față de „Junimea”. Aceasta, într-o primă etapă. Treptat, definiția se precizează în sensul că nu se va avea în vedere decît „arta și frumosul în adevăratele lor înțelesuri”. Ne dăm repede seamă că poziția este, *grosso modo*, „puristă”. Noțiune care, dealtfel, nici nu întîrzie să apară, legată — surpriză! — de aceeași tradiție heliadistă :

„*Curierul de ambe-sexe pentru o epocă, Literatorul pentru alta, vor rămîne stindardele intransigente ale artei pure*” (*Cuvînt inițial, Literatorul*, 15 iunie 1892).

Dar dacă este așa, Macedonski se așază de la început, în acest punct cel puțin, pe o poziție riguros identică cu a „Junimii” și a lui Titu Maiorescu, „purist” și chiar „autonomist” în estetică. Ceea ce, în esență, este perfect adevărat, cu nuanța că „purismul” macedonskian îmbracă uneori forme mai radicale decît la Junimea, fiind luat, în plus, și într-o accepție proprie, tipică romantismului, orientare care la Maiorescu nu se constată. În cel mai exact spirit al esteticii macedonskiene, „stindardul intransigent al artei pure” nu vrea să însemne altceva decît artă și „literatură înaltă” (Idem, *Literatorul*, 15 iunie 1892), noțiunile fiind permanent și intim asociate. Și ce înseamnă, în fond, literatură „înaltă”? Nimic altceva decît „reînțoarcare și urcare nouă către frumos, triumf al poemei simțurilor, fanteziei și cugetării” (*În pragul secolului, Literatorul*, 20 februarie 1899). Adică elevație, inspirație, entuziasm, dematerializare, așa cum vor cere toți romanticii și cum Macedonski, prin afinități organice, va repeta toată viața, urmîndu-i.

Respingerea amestecului politicianist în cîmpul literaturii trădează, în fond, aceleași afinități involuntar maioresciene. *Cronica* primului număr (20 ianuarie 1880) combate pe „marii învățați care reduc știința a fi în slujba partidelor”, în baza principiului că „nu ne place în literatură prejudecări politice”. De unde o disociere categorică, de esența celei mai reale critici estetice. Revista va publica o serie de „portrete ale oratorilor noștri”, unde „se vor vedea judecați din punctul de vedere estetic și numai din acela, căci am zis-o din primul număr și o repetăm aci, *Literatorul* este un tărîm neutru unde toți își pot da mîna, politica fiind absolut exclusă dintr-însul” (*Cronica*, I, 13, 1880).

În al treilea rînd, poetul anunță restricții severe asupra „fondului” și „formeii”, printr-o dicotomie nu mai puțin „maioresciană” :

„Severi întotdeauna asupra fondului, dar severi și asupra formei, — în proză nu ne-am împăcat numai cu idei, ci am căutat să le vedem și bine exprimate. În poezie — cunoscîndu-ne după strictețea conținută în regulile de versificație ale D-lui Macedonski, pe care le-a adoptat revista noastră, am rupt cu versurile de dor și am pretins, — în fond, — idei — iar în formă — clasicism”. (Notă, *Literatorul*, I, 29, 1880).

Indicațiile sînt, în același timp, precise și vagi. Căci, deocamdată, nicăieri nu se definește în mod amănunțit conținutul acestor „idei”, cu atît mai mult cu cît



„exclusivismul” este și el repudiat. Poetul înțelege să lase întreaga libertate de inspirație colaboratorilor, neobligînd la anume teme sau subiecte. Dar, treptat, indicația începe să se precizeze în sensul recomandării unei conexiuni între actualitate și permanență. Ceea ce, în plan estetic, duce la o sinteză între clasicism și modernism. Deci, va recunoaște ulterior Macedonski, poezii de la *Literatorul* :

„Ca fond au căutat să reprezinte o realitate : complexitatea sufletului modern, — iar nu artificialitatea lui, — sufletul primitiv sau cel clasic, suflete a căror noțiune ei nu puteau să o aibă decît din ce au lăsat să se întrevadă din amîndouă, autorii din timpurile ce nu mai sunt”. (*Evoluțiunea limbei române, Forța morală*, I, 3, 1901).

Prin urmare, inspirație în același timp „modernă” și „clasică”. Dar numai în măsura în care acest „clasicism” este produsul unei asimilări creatoare. Și poate mai exact spus, al unei reinterpretări, pe bază de intuiție, în sensul sensibilității și orientărilor „moderne”.

În ce privește *forma* poetul se arată, la fel, de o mare rigoare, și scrie încă din tinerețe, în *Vestea* (16 ianuarie 1878), articole de directivă, despre rimă, despre versificație. Dar „formalist”, în sens modern, Macedonski nu poate fi nici pe departe. Unul din principiile sale de bază, sub rezerva demonstrării ulterioare, este dimpotrivă deplina fuziune dintre „fond” și „formă”. Totuși, Macedonski a făcut mare caz de „formă”, poziție în care nu trebuie văzută decît o intenție polemică, o reacție împotriva dezlinării și lipsei de tehnică a versificatorilor epocii. „Idei” în fond și „clasicism” în formă nu vrea să însemne altceva decît expresia unui conținut real, într-o formă desăvîrșită, intrinsec adecvată, condiții ale artei în genere. Macedonski opune deci *artă* la *non-artă*, nerupînd niciodată conținutul de expresie, așa cum proclamă de altfel și primele sale declarații programatice :

„Rime schioape, umbre de idei, frazeologie de cuvinte sunt toate niște răni pe care am aplicat cele dintîi ligamente. . .”

„În ce privește în fine forma, — versurile aparțin sistemului nostru literar și sunt executate conform tuturor strictețelor de versificațiune ce ne-am împus spre a pune capăt destrăbălării care au înălțat o mulțime de mediocrități în neputința totală de a uni fondul cu forma, fără a nu păgubi forma în folosul fondului și vice-versa” (Notă, *Literatorul*, I, 29, 1880.)

Luat în această accepție, „cultul formei” (expresie în care trebuie văzută și o evidentă influență parnasiană), revendicat pînă la capăt drept punct esențial și glorios de program, nu are în sine nimic condamabil. El a „îndepărtat de la banalitate”, pe colaboratorii *Literatorului*. Și ca și pentru Paul Valéry de mai tîrziu, „a fost pentru ei o disciplină dătătoare de roade” (Idem, *Forța morală*, I, 3, 1901), măcar în intenție. Ceva mai mult, Macedonski aruncă și sub acest aspect o punte spre trecut, găsindu-și încă odată precursori în iubii săi pașoptiști : Heliade, Bolintineanu, Negruzzi, la care admiră și „respectul formei” (*De pe culmea vieții, Literatorul*, 15 ianuarie 1893). Desigur, intră multă iluzionare în această teorie. Dar dacă poetul totuși o face, este semn că el nu și-a gîndit niciodată programul estetic în afara tradiției, de la care se revendică în permanență și în care caută, în toate împrejurările, să se integreze în mod organic.

În sfîrșit, *Literatorul* își propune să adopte o ținută net antifilistină, expresie directă a spiritului anti-burghez, atît de evident încă de pe acum la Macedonski. În acest sens, și numai în acest sens, se face precizarea că *Literatorul* „se adresează la oamenii de gust nu la mulțime”, prin „mulțime”, respectiv public, înțelegîndu-se cititorii romanelor foileton de tipul *Dramele Parisului*. Poetul urmărea să formeze gustul

public și să ofere o literatură superioară, corespunzătoare acest gust, în așa fel încât „în curînd a nu fi abonat la *Literatorul* să devie ceva ridicol și un semn de burtă-verdism” (*Cronica*, I, 3, 1880). Obiectiv de realizat, în primul rînd, prin combaterea dezinteresului publicului burghez pentru literatură, „ne vom sili să învingem indiferentismul său proverbial”. Disprețul lui Macedonski pentru „viața . . . închinată vișelului de aur”, față de toți cei „care n-au știut să sacrifice un ban pentru literatură”, de aici provine. Poetul nu urmărește, „nici avere, nici scopuri politice”, scopul său fiind, în ultimă analiză, doar unul de autoapărare literară :

„În timpii de restrîște de azi care străbate literatura vrem a oferi Muzelor un adăpost în căscioara noastră” (*Cronica*, I, 1, 1880).

Latura negativă a programului este și mai bine precizată, vocația polemică a poetului împingîndu-l să-și delimiteze ideile mai mult prin negații spontane, decît prin afirmații sistematice. Trebuie dealtfel observat că Macedonski respinge, fără excepție, întreaga literatură română contemporană, criticată în toate direcțiile principale. Dar nu-i mai puțin adevărat că atacul său frontal nu pleacă, așa cum se mai crede uneori, dintr-o ostilitate fundamental egocentrică, orgolioasă, ba chiar de ordinul invidiei. Realitatea este că poetul niciodată nu s-a simțit umbrat de confrății săi, cît de iluștri, pe care dacă-i contestă, el o face întotdeauna din rațiuni temperamentale și principiale. Este limpede că Macedonski avea o altă concepție despre poezie, cultiva un alt stil literar, era animat de alte teorii literare, decît cele profesate de contemporanii săi cu autoritate. În aceste condițiuni era cu totul firesc ca un antagonism de esență să izbucnească, stimulat, firește, și de impulsivitățile necontrolate ale temperamentului excesiv și vulcanic al poetului. Dar dacă examinăm azi cu calm pozițiile în dispută, ne dăm seama că neaderența lui Macedonski la un anume gust literar al epocii constituia o realitate obiectivă, inevitabilă. De aceea *Literatorul* își revendică de la început intenții ferm critice (*Despre logica poeziei*, *Literatorul*, I, 23, 1880), afirmîndu-și „dorința sinceră de a nu se închina idolilor” (*Către cititori*, *Literatorul*, I, 1884).

Simplă sfidare orgolioasă? Explicația ar fi mult prea simplistă. Și mai întii despre „idoli” este vorba? Evident mînușa era aruncată, în primul rînd, lui V. Alecsandri, marele poet oficial al epocii. Dar cu poezia acestuia, dincolo de orice conflicte personale, Macedonski nu putea avea afinități reale. Era în dreptul său să nu aibă nici o afinitate. Vitalistul și sangvinul din Macedonski refuză din instinct, nu numai aspectele incontestabil facile ale eroticei lui Alecsandri, dar și orice lirism confesional. Și cu atît mai mult tonul dulceag, sentimental, de „dor” și „jale”, poziție pe care și parnasianismul i-o consolida de bună seamă. Leconte de Lisle respinsese cu hotărîre poezia intimă în repetate rînduri, în prefețe, precum la *Poèmes antiques* (1852), în studii și articole, în poezii manifest, ca *Les montreurs* (1862) și această concepție făcea autoritate în perioada în care Macedonski începe să lanseze idei literare. El va combate, așadar, în termeni substanțial identici, „învechitele tradițiuni ale poeziei intime și personale”, încă din 1878, în conferința sa *Mișcarea literară în cei din urmă zece ani*. La *Literatorul* polemica împotriva „poeziei intime” continuă (*Curs de analiză critică*, II, 1881). Bucăți ca *Accente intime* sau *Răspuns la cîțiva critici*, incluse în *poezii* (1882), repudiază aceeași concepție. De aici și numai de aici vine la Macedonski întreg sarcasmul său împotriva „lacrimilor false”, „jalei simulate” (Idem, *Literatorul*, II, 1, 1881), cu *ah, oh* și *vai* (*Despre poemă*, *Literatorul*, II, 1, 1881), „visătoriei vagi” și a tuturor clișeelelor eroticii convenționale, minore, nu numai de tip Alecsandri,

ci și direct frivole ori lăutărești. Pe acestea din urmă le respinsese și Cezar Boliac, iar, mai înainte, însuși Heliade Rădulescu, mentorul în atâtea privințe al lui Macedonski.

Acestei producții de mare serie Macedonski îi opune — nu fără ostentație — idealul unei alte poezii : energice, virile, plină de dinamism și pasiune combativă „să aibă mînia în ochi, disprețul în inimă, sarcasmul pe buze”. În care scop el aruncă în chiar primul număr din *Literatorul* și un manifest, *Destul* (20 ianuarie 1880) :

„Acum destul cu plînsul căci inima ți-e seacă  
Și chiar de ți-ar fi plină e timp să-i zici destul :  
Poporul nostru este de lacrimi sătul,  
.....  
Ei !... s-a trecut cu moda de lacrimi și suspine  
Și cu acele crunte dureri imaginari  
Ați cărunțit cu totul bătrînilor cobzari :  
Dar de s-a dus o vreme o nouă vreme vine  
Și ea c-un bici pe care în mîna sa îl ține  
Plesnind vă strigă vouă : Alți timpi, alți lăutari !  
.....  
Rubinele pe buze, mărgăritarii-n gură  
Și crinii de pe sînuri și ochii ca de mură  
Sunt niște mărunțișuri ce nu-și mai au vreun curs.  
.....  
Acuma este timpul puterii, bărbăției,  
Copilul de ieri, astăzi e un băiat viril”.

Cum tot acum Macedonski descoperă și lansează și ideea „poeziei sociale”, noțiune elastică, în genere greșit înțeleasă de comentatori, ea va fi definită, într-o primă accepție, chiar în acest sens, al orientării poeziei române „pe un tărîm mai viril decît acela al *simplului dor*” (*Prefață*, Tr. Demetrescu, *Poezii*, 1885). Poetul urmărește să întemeieze „un nou gen literar, imprimînd o impulsivă sănătoasă și virilă simțirii și cugetării reduse de d. Alecsandri și alții la cîntece de stele sau de dor” (*Polemica*, IV, 2, 1883). Teoria că prin concepția sa „socială” „poezia română e menită să se ridice virilă din leagănul în care copilărește alături de dl. Alecsandri” (*Ospățul lui Pentaur, Comentariu general, Revista literară*, martie 1886), va fi profesată și mai tîrziu. Chiar și în faza în care Macedonski începe să descopere noile principii ale poeziei moderne.

Respingerea eminescianismului (poziție nu chiar atît de singulară, de vreme ce poate fi întîlnită uneori, pe diverse motive, și la Hasdeu, Vlahuță, St. O. Iosif, Gh. Panu etc.), se explică în linii generale, plus coeficientul de idiosincrazie personală agravat de cunoscuta „afacere” a epigramei, prin aceleași cauze. Spiritul poeziei lui Macedonski, deși apropiat de unele laturi de poezia eminesciană, este în esență cu totul altul. Acest fapt autoriză pe Macedonski, strict obiectiv vorbind, să declare cu consecvență, pînă la bătrînețe, „că poezia lui (a lui Eminescu, n.n. A.M.) în general nu mă farmecă” (*Societatea scriitorilor români, Țara românească*, I, 5, 1916), oricîtă ariditate ar intra, și intră astfel, într-o astfel de neacceptare. Dar exclusivismul nu se transformă în intoleranță : „Eu nu voi o tinerime care să mă laude și cu atît mai puțin nu voi o tinerime care să înjure pe Eminescu” (*Vremile literare de azi*,

*Universul literar*, 10 iulie 1916). Adevărul este că poetul a acceptat totdeauna, ca o realitate dată, inevitabilă, coexistența celor două formule. În 1893, el recunoștea sub pseudonim :

„Din punctul de vedere literar, dacă cineva nu este astăzi în România macedonskist sau emineschist, nu atrage ușor atențiunea asupra-i”. (*Schiță asupra literaturii române*, *Literatorul*, 8 ianuarie 1893).

Desigur Macedonski a căzut și în exagerări regretabile. Însă dacă dezbrăcăm sensul intim al opoziției sale de un strat gros de zgură pasională, regăsim de fiecare dată nu resentimente, ci incompatibilități radicale, de structură morală și intelectuală. Este limpede că poetul nu putea asimila nici lirismul eminescian, nici sentimentalitatea de romanță, fie ea cât de adâncă, nici aspectul pesimist, adesea depresiv, al acestei opere. Și dacă citim din nou bine pe Macedonski, observăm că repulsia sa are tocmai un astfel de motiv fundamental : „A ! uite-se, cel puțin acum, decepționismul la modă; un sfânt entuziasm recoprinde inimile . . .” (*Poezia patriotică*, *Lumina*, I, 43, 1894). Temperament ametafizic, poetului i se pare meditația eminesciană „greoaie” (*Notă*, *Literatorul*, I, 29, 1880). Obiecții grave are de adus, nu o dată, ca și alți contemporani ai lui Eminescu, și sub raport formal (*Disecțiune în poetică*, *România literară*, 4—5, 1888). Din toate aceste cauze el consideră atacul anti-eminescian din *Epoca* (Gh. Panu, *Critica și literatura*, 15 aprilie 1896) și altele de aceeași speță, drept un salutar început de „însănătoșire” (*Tribuna literară*, I, 1, 1896), ceea ce reprezintă o poziție, fără discuție, greșită, dar — din punctul său de vedere — explicabilă.

De mare, capitală importanță, în această supărătoare și totuși inevitabilă polemică, este orientarea generală anti-junimistă a lui Macedonski, care combate în Eminescu nu atît un „rival” literar, cît exponentul cel mai calificat al „Noii direcțiuni”, marea sa glorie. Poetul și-a definit de la început și pînă la sfîrșit poziția literară drept o fermă și constantă reacțiune anti-junimistă, în termenii unui adevărat contra-curent :

„*Literatorul* a opus la *Direcțiune*, *Direcțiune*, la talente, talente, la școală, școală”.

Plecînd de la principiul că talentul nu este „monopolul exclusiv al *Noii Direcțiuni din Iași*” (*Către cititori*, 2, 1884), ambiția *Literatorului* va fi mereu aceea să confirme prin fapte că „avem școala noastră, opusă în multe „*Direcțiunii nouă*” (*Cronica*, *Literatorul*, I, 13, 1880.)

Din această contra-balansare, Macedonski și-a făcut totdeauna mari merite istorice, de evaluat azi în lumina adevărului, imaginea reală a junimismului fiind alta decît aceea pe care și-o închipuia poetul. Ciudățenia stă și în faptul că, într-o serie de principii estetice importante (cum am văzut), Macedonski nu gîndea altfel decît Maiorescu, pe care-l reformulează în esență doar prin definiții mai tăioase. Cînd nu face polemică, poetul recunoaște tocmai acest lucru. El afirmă atunci, în spiritul adevărului, a fi realizat un „adevărat centru între vechea școală a lui Heliade și noua *Direcțiune* a D-lui Maiorescu”, o trăsătură de unire deci „pentru a îndeplini marele gol ce a lăsat *Curierul de Ambe-Sexe*” (*Literatorul*, I, 16, 1880), o „*direcțiune* opozită celei din Iași, deși se atinge cu dînsa prin unele puncte, după cum se atinge și în vechea școală a lui Heliade prin altele” (*Proces cu detractorii*, *Literatorul*, I, 10, 1880).

De fapt, aceasta rămîne și punctul cel mai sensibil. Macedonski, asemenea tuturor literaților munteni de tradiție pașoptistă, este sincer indignat de negarea violentă (și evident nedreaptă, exagerată) a curentului pașoptist, campanie dusă cu mare

răsunet de Maiorescu și de Junimea. Aspectul literar al post-pășoptismului macedon-skian trebuia să se traducă așa dar cu prioritate, și cu necesitate, mai ales prin astfel de atacuri anti-junimiste, cu adresă directă încă din primele sale articole critice, redate și în conferința din 1878. Ruperea tradiției pašoptiste este o acuzație care revine mereu : în 1896 (*Tribuna liberă*, I, 1, 1896), 1902 (*Adevăruri, Forța morală*, II, 19, 1902), etc. Este de ajuns să amintim că Junimea mai este acuzată de „nihilism literar” (*Curs de analiză critică, Literatorul*, II, 4, 1884) de „pesimism” și „schopenhaurianism”. Și, bine înțeles, în prelungirea ideologiei „latine” a poetului, de „germanism”, Macedonski respingînd în termeni categorici „fondul clar-obscur al școalei germane” (*Idem, Literatorul*, I, 10, 1880). Foarte frecvente, exagerat de frecvente, constituind acuzațiile cele mai gratuite dintre toate, sînt și polemicile împotriva „germanizării” limbii române „prostituirii către nemțism a limbei și literaturii românești”, (*In loc de prefață, Literatorul*, 1 iunie 1890).

Această nuanță patriotică trebuie totuși reținută întrucît ea vine să consolideze convingerea lui Macedonski potrivit căreia „în literatură este întărirea naționalității unei țări”. Prin urmare, „sprijiniți literatura dacă vă iubiți naționalitatea”. „A nu voi o literatură română este a nu voi o țară română” (*Către cititori*, III, 2, 1882). „Limbă, naționalitate” va cere stăruitor poetul și mai tîrziu (*Către cititori*, VII, 1886 — 1887), formulă de esență pur pašoptistă, apropiată de programul lui Heliade Rădulescu și al lui M. Kogălniceanu de la *Dacia literară*.

Un ultim element notabil apare abia în articolul-program al seriei finale a *Literatorului*, care se prezintă în 1918 drept „îndrumătorul cultural-social și literar al timpurilor noi”. Nota socială inclusă în vechea teorie a „poeziei sociale” reapare, așadar, cu putere, reflex al atmosferei de regenerare produsă de sfîrșitul războiului. Atacurile antipoliticianiste, antioligarhice, antiplutocratice, unele deosebit de radicale, dovedesc că Macedonski punea mari speranțe în schimbarea structurilor morale, politice și chiar sociale ale României noi, care „nu e chemată să rămîină în vecii vecilor proprietatea sau satrapia politicianilor analfabeți” (*Reaparițiunea Literatorului*, 1, 29 iunie 1918). Idealul invocat este *Ziua cea mare* (22—23, 1/14 dec. 1918), ziua unirii naționale și a reformelor înaintate.

3. Superioritatea acestor idei directoare asupra realizărilor propriu-zise constituie una din notele caracteristice ale *Literatorului*. Faptul se verifică mai ales în sfera ideilor literare contemporane unde Macedonski și grupul său joacă un important rol de pioner, propagandist și polemist, în sprijinul celor mai noi principii estetice ale epocii. În domeniul poetic mai ales, orientările lui Macedonski depășesc pozițiile epocii, junimiste sau gheriste, prin deschiderii progresive spre o serie de programe specifice poeziei moderne.

El are de la început noțiunea esenței poeticului și a prozaicului, a „absurdului” ilogic al poeziei și deci a distincției radicale dintre imagine și concept, formulată într-un mod absolut și paradoxal : „Logica poeziei este ne-logică față de proză și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul” (*Logica poeziei, Literatorul*, I, 23—25, 1880). Un alt articol de directivă, *Despre poemă*, definește acest gen drept sinteza emoțiilor și a sentimentelor umane, inclusiv a genurilor literare (*Literatorul*, II, 1, 1881). Publicarea anticipată a prefeței la volumul de *Poezii* (1882) împlinește același rol de manifest, de astă dată în favoarea „poeziei sociale”, opusă sentimentalismului minor al epocii (*Literatorul*, II, 10, 1881). Nu mai puțin important este textul *Fondul și forma*, demonstrare strictă a imposibilității

disocierii celor două elemente, dintre toți „esteții” epocii, Macedonski dovedind cea mai vie conștiință a unității operei de artă (*Literatorul*, XI, 3, 1890). Necesitatea unei sensibilități rafinate, a unor percepții emoționale evaluate, este afirmată, la fel, într-un alt articol doctrinar, *Simțurile în poezie* (*Literatorul*, XV, 3, 1895).

Și mai însemnat apare azi faptul că la *Literatorul* și prin *Literatorul*, încep să se răspîndească în presa noastră literară idei specifice simbolismului și a variantelor sale, direcție în care Macedonski rămîne un mare și incontestabil precursor. Articolele sale, cu caracter de manifest, constituie date importante de istorie literară, marcînd modificări hotărîtoare ale conștiinței estetice românești, în drumul său spre conceptul modern de poezie. Constituirea sa n-ar fi fost cu puțință fără intuițiile, inițiativele și controversele macedonskiene, care țin pasul cu întreaga evoluție a poeziei europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Dacă există în literatura română un fenomen cu adevărat „sincronic”, acesta nu este întrerupat de altcineva decît de Macedonski și cercul său poetic.

După ce, la început, poetul cultivă și teoretizează într-o accepție tradițională „armonia imitativă”, dînd specimene tipice (*Înmormîntarea și toate sunetele clopotului, Lupta și toate sunetele ei*, *Literatorul*, I, 16, 13, 1880), el începe să intuiască muzicalitatea și emotivitatea lirică într-un mod mult mai subtil, descoperind valoarea sugestiei și a „inefabilului”. Alături de senzația onomatopeelor a aliterațiilor pur acustice, Macedonski ajunge repede la concluzia „că poezia convinge pentru că tot ce este frumos ni se impune fără ca nimeni să-și poată da seama în ce mod și pentru ce”. Poezia constituie o „puterea suverană, tainică și neschimbată” (*Despre logica poeziei*, *Literatorul*, I, 25, 1880). La aceste formulări fine nu se ridicase încă nimeni în critica română a epocii.

Tot de *Literatorul* sînt asociate și primele noțiuni și definiții pur simboliste din literatura noastră. Însuși cuvîntul apare, în paginile sale, pentru întîia dată, mai întîi sub formă de subtitlu la un grup de poezii ale lui Macedonski publicate în 1890 : *În arcanse de pădure, Bătrîna stîncă, Prietenie apusă*, toate prezentate drept „poezii simboliste-instrumentaliste”, poetul descoperind simbolismul european, mai întîi în varianta „instrumentalistă” a lui René Ghil, din *Traité du verbe* (1866, 1888). Cea dintîi poezie este însoțită de un *Comentariu*, în care se precizează că „aceste versuri” sînt „întîia încercare în românește” (*Literatorul*, 2 august 1890).

Doi ani mai tîrziu, Macedonski lansează un adevărat manifest : *Poezia viitorului*, (2, 15 iulie, 1892) unde se afirmă că „rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de *instrumentalism*”. Metoda simbolistă prin excelență rămîne sugestia „a ne sugera idei”, fie prin „simboluri”, imagini „care dau naștere ideii”, fie pe cale muzicală. De unde și importanța „instrumentalismului”, înțeles ca artă a expresivității sunetelor, unele „triste și întunecate”, altele „sonore dar solemne”. În ambele ipostaze poezia vorbește un limbaj autonom, specific („un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei”), intransmisibil spiritelor prozaice și „burghezimei sufletelor”. De aceeași proveniență simbolistă se constată a fi și receptarea „wagnerismului”, asociat într-o formulă sinteză :

„Ca și *wagnerismul*, *simbolismul* unit cu *instrumentalismul* este ultimul cuvînt al genului omenesc.”

„Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii”.

Pe deplin asimilate și integrate concepției macedonskiene de bază, de factură romantică, subtilizată și modernizată progresiv prin aluviuri și influențe, toate aceste

noi principii reapar, într-o formulare aproape identică, și într-un alt manifest, *În pragul secolului* (1,2 februarie 1899), exaltare a elevației, idealizării și spiritualizării totale prin poezie. Reamintind cititorilor săi contribuția adusă la inițierea simbolismului european, prin colaborarea la revista lui Albert Mockel, *La Wallonie*, Macedonski repetă aceeași definiție fundamentală :

„Ținerea socotelii de valoarea de muzică și de culoare a semnelor grafice ; deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări, cu ajutorul formei ; crearea de ritmuri noi, flexibilizarea și înavușirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine și culoare, singura poezie adevărată”.

Primele experiențe și discuții în jurul versului liber românesc, formulate în deplină cunoștință de cauză a valorilor prozodice, pot fi întâlnite, la fel, în paginile *Literatorului*, unde poezia *Hinov* (I, 5, 1880, datată „3 martie 1879”) include numele lui Macedonski pe lista precursorilor europeni ai noii forme poetice. În precizările mult ulterioare, de bătrînețe, poetul va veni cu distincții precise între „versul scîlciat”, care nu respectă regulile stabilite în *Arta versurilor* (*Literatorul*, 1880, 1882), „versul zis decadent” (fără ritm și rimă) și *Versul simfonic*, singurul admis, care face „corp cu undulările simțurilor și cugetărilor exprimate, cu urcările și coborârile lor” (*Universul literar*, 24 iulie, 1916 ; *Literatorul*, 29 iunie 1918). De notat că poezia *Hinov* este așezată în cele din urmă în tradiția ditirambilor poeziei eline, spiritul lui Macedonski orientîndu-se, într-o etapă finală, spre clasicism, punctul final al tuturor meditațiilor sale poetice.

Adevărată mină românească de principii estetice moderne, *Literatorul* pune în circulație, prin animatorul și colaboratorii săi, și altfel de teorii literare, naturaliste, de esență zolistă, reluate în repetate rînduri, cu deosebită putere, mai întîl în cuprinsul explicațiilor care însoțesc *Noaptea de februarie* (III, 2, 1882 ; V, 4, 1884). Umbra lui Zola plutește și asupra altor texte, semnate de Pantazi Ghica, *Critica și școala realistă* : „Numai adevărul în timpuri, în simțiminte, în evenimente, poate face o operă bună, utilă și frumoasă” (*Literatorul*, I, 28, 1880) și de Traian Demetrescu, *Noua evoluție literară* (*Literatorul*, VII, 1886—1887), prezent prin intervenții teoretice asemănătoare și în alte publicații ale epocii.

Ideea de „noutate” face, dealtfel, parte întrinsecă din profilul spiritual al revistei, cultivată cu insistență și pe latură estetică. Textul cel mai tipic se dovedește fără îndoială *Noul curent literar*, articol-program, semnat de Ștefan Petică, în care estetismul este asimilat cu aspirația spre „ideal”, „neobositul avînt spre frumos” (autorități invocate : Withman, Ibsen, Maetërlinck, Verhaeren, D'Annunzio, Verlaine, Mallarmé, Vielé-Griffin, Léon Dierx), cu tendința de înnoire literară :

„*Estetismul* nu mai e un cuvînt ; estetismul este o putere. El e o măreață școală de emoțiuni literare, unde se învață a iubi lucrurile prețioase, a dori ceea ce nu s-a văzut încă și a înțelege pasiunea pentru ce e nou”.

Cenaclul macedonskian — arată în continuare Ștefan Petică — aparține tocmai acestei tradiții :

„În România acest lung dar admirabil calvar al artei a fost îndeplinit odinioară de gruparea de la *Literatorul*”.

Inițiatorul său Macedonski a presimțit „toată imensa schimbare ce era să se facă mai tîrziu în arta apuseană” (*Literatorul*, XX, 1, 1899).

Nu este vorba, în esență, de nici o exagerare : nu există în poezia noastră în perioada 1880—1905, sferă mai receptivă, mai cuprinzătoare și în același timp mai

predispusă spre imitații, sinteze, asimilări și adaptări creatoare a influențelor estetice apusene, decît aceea a *Literatorului* și a revistelor anexă. În paginile lor, adevărată plăcă turnantă a sfîrșitului de veac, această osmoză poate fi urmărită pas cu pas. Trecerea spre poezia modernă în primul rînd în acest mediu, plin de interferențe, se produce. Acesta este dealtfel și marele rol pe care l-au jucat publicațiile macedonskiene în cuprinsul literaturii române.

4. Marea suferință și neșansa istorică a *Literatorului* a fost că acest program, atît de constructiv și evoluat, deschis celor mai fecunde orientări moderne, nu și-a putut asocia niciodată colaboratorii potriviți și constanți, la înălțimea ambițiilor revistei și a întemeietorului său, a cărui vocație de „șef de școală” este totuși evidentă. Adevărul este că *Literatorul*, cu foarte puține excepții, și acelea efemere, n-a putut polariza decît nume ne semnificative, obscure, deși Macedonski și-a dat toată silința să strîngă în jurul său cît mai multe speranțe și talente tinere, încurajate sistematic cu o generozitate rară: „În adevăr, revista mea a ambiționat să fie mai ales tribuna tinerimei studioase” (*Între 1880 și 1892, Literatorul*, 5, 1892), în care scop debuturile notabile sînt semnalate publicului prin prezentări solemne: „Avem de introdus astăzi un nou nume în arena publicității literare, Duiliu Zamfirescu, a cărui admirabilă poezie (*Levante și Calavryta*), o dăm mai jos” (*Literatorul*, I, 4, 1880). Poetul urmărește *Mișcarea literară în ziarele politice* (*Literatorul*, IV, 6, 1883), de unde „dezgormîntează adevărate mărgăritare poetice”, printre care „o minunată poezie a unui tînăr”, Traian Demetrescu. „Este de prisos a mai felicita pe autor. Versurile sale îi vin singure în laudă”. În acest stil Macedonski va elogia pe toți discipolii săi, unii constanți, alții de ocazie, transfugi și „ingrați”, îmbrățișați totdeauna cu mari efuziuni, oricît de adînci îi vor fi decepțiile: „În această serie de cugetări ne introduce astăzi un nou talent”, Cincinat Pavelescu (*Între 1880 și 1892, Literatorul*, 5, 1892) și așa mai departe, pînă la sfîrșitul vieții, cînd Al. T. Stamatiad devine „un foarte mare poet”, iar D. Karnabatt, „marele poet de după războiul mondial”.

În primul an, „grupul” de la *Literatorul* (*Cronica*, I, 13, 1880) se compune din: M. Demetrescu, C. Drăgulinescu, B. Florescu, Al. A. Macedonski, Petru Opran, P. Păltineanu, C. C. Pleșoianu, I. N. Polychroniadi, Rienzi, Carol Sorob, Th. M. Stoenescu (și administrator al revistei), Duiliu Zamfirescu. Nu lipsesc nici, cu colaborări intermitente: D. Petrino și G. Sion. În anul următor vin să se alătore și D. D. Racoviță, Gr. Ventura, C. C. Bacalbașa, I. I. Trutzescu. În 1882, Mircea Demetriade, Al. G. Djuvara, Ștefan Velescu, plus două poete junimiste: Veronica Micle și Matilda Cugler, în 1883, D. C. Teleor, I. N. Iancovescu, N. Ținc, Nestor Ureche și V. A. Ureche. Conducerea *Societății Literatorul* avea acum următoarea înfățișare: vicepreședinte: Al. A. Macedonski, administrator: Th. M. Stoenescu, secretar general: Stelian Grozea, plus 11 membrii, toți din cercul revistei și colaboratori statornici: Antoaneta S. Delgeanu, Ștefan Velescu, Cristodul Suliotis, Ioan Rădoiu, N. Ținc, locot. Carol Scrob, D. D. Racoviță, Th. P. Jereghie, Maurice Kohen, locot. I. N. Iancovescu și D. C. Teleor. Alte nume noi, mai mult sau mai puțin notabile, cu excepția lui Traian Demetrescu, Mitty Golfineanu, Victor Bilciurescu și Angel Demetriescu (1886—1887) nu mai pot fi citate. „Stîlpii” revistei rămîn mereu aceiași: Th. M. Stoenescu, Carol Scrob, Ștefan Velescu, figuri șterse.

Cu apariția generației parnasiano-simboliste, gruparea primește, spre 1890, o transfuzie de sînge proaspăt: Mircea Demetriade colaborează frecvent, de asemenea I. C. Săvescu, Al. Obedenaru, Cathon Theodorian, alături de I. S. Spartali și Florea



Simionescu, și bineînțeles de „vechea gardă”. În 1892, apar Cincinat Pavelescu și Radu D. Rosetti (pe copertă, în ordine alfabetică, figurează nu mai puțin de 115 nume !), în 1893, C. Cantilli, A. Cantilli, N. Țimiraș, în 1895, Al. Bogdan-Pitești („Al. de Pitești”), D. Moldoveanu, L. Dauș. Se observă un oarecare spor calitativ, lista colaboratorilor anului 1899 fiind și mai onorabilă : Ștefan Petică, Ch. Ad. Cantacuzène, Al. Petroff. C. Cantilli, D. Karr, G. Donna, S. Orleanu, Al. Bogdan-Pitești, Aurel Iorgulescu. În 1904, „poezii de la *Literatorul*”, consacrați prin medalioane speciale, rămân totuși fideli Mircea Demetriade și C. Cantilli. Donar Munteanu figurează și el printre colaboratori, după care grupul începe să graviteze spre alte reviste de orientare asemănătoare, *Literatorul* încetîndu-și apariția.

Cînd reînvie, în 1918, paginile sale adună nume distinse care se vor consacra. Este, dintre toate, seria cea mai ilustră. Alături de vechii D. Karnabatt, D. Teleor, pot fi întîlniți, între alții : G. Bacovia, Tudor Vianu, Victor Eftimiu, Al. Davilla, Al. T. Stamatiad, I. Peltz, B. Nemțeanu, G. M. Zamfirescu, D. Iacobescu, Al. Dominic, Eugeniu Ștefănescu-Est, Ștefan I. Nenișescu, Oreste și chiar Ion Barbu (28 sept. 1918), ceea ce este cu totul remarcabil. Nota cosmopolită, vie la început, dispare acum cu desăvîrșire și dacă n-ar fi intervenit agitația și evenimentele momentului politic, *Literatorul* promitea, în sfîrșit, să devină o foarte bună revistă.

De fapt, Macedonski s-a străduit în acest sens, în limitele formației, temperamentului și programului său, încă din primul an de apariție. Cultivarea ostentativă a colaborărilor strălune, republicarea în serie a poeziilor franceze și a traducerilor în această limbă, avea același obiectiv, gîndit în sensul unei integrări în literatura occidentală : *Literatorul* a fost o „revistă ce, încă de la început, a urmărit să fie o trăsură de unire între literatura română și cea franceză” (1 iunie 1890). Numai că din păcate realizările rămîn, și de astă dată, cu mult în urmă intențiilor. Tot ce Macedonski poate să asocieze este fie obscuri filo-români, franco-belgieni: Fr. Nizet, Louis Chardon, fie diverși publiciști recrutați în sfere mondene și redacționale de mîna a treia, contractați cu prilejul călătoriilor sale pariziene : Charles Fuster, Louis-Joseph Janvier (negru din Haiti !), Oswald Durand, Henri de Cleuziou, plus „corespondenți” la Bruxelles, Moscova, Atena și Berlin. Din toată această radiație continentală trebuie reținută doar intenția de bază, de publicistică la nivel european, preocupare pe care Macedonski, într-adevăr, a avut-o.

5. Cu excepția producției lui Macedonski (și aceea inegală în prima perioadă), beletristica *Literatorului* interesează istoria literară aproape exclusiv prin orientarea sa generală, în special tematică, foarte eclectică, dar cu deschideri interesante spre noile tendințe și curente literare apusene, al căror promotor revista devine în largă măsură. Fără a scoate în relief alte personalități proeminente decît aceea a fondatorului și animatorului său, *Literatorul* a contribuit în mod esențial la regenerarea și lărgirea inspirației literare, chiar dacă produsul imediat constă aproape numai în pastişe și imitații.

Primul strat „apusean”, oarecum de bază, este romantic, byronian și mussetian, evident în poemele lui Duiliu Zamfirescu (*Levante și Calavryta, Harpista, Nebuna din Herăști, Alina-Linda*) și Th. M. Stoenescu, la aceasta din urmă și în prelungirea „poeziei sociale” a lui Macedonski, cu ecouri umanitariste și din Fr. Coppée. Acest romantism exotic, anecdotic, apoi „social”, în tonuri minore, coincidea în bună parte cu stilul poeziei post-pășoptiste, continuată și ea la *Literatorul* în prima sa fază. Ecourile „sociale” sînt în nota lui C. Bolliac, cele erotice —gen Bolintineanu-Alecsandri. Se cîntă

„tinerețea”, „iubirea”, „lacrimile”, „plînsul fericirii”. Se scrie, mai ales, multă poezie galantă, de album, madrigale, omagii erotice, romane, „specialistul” fiind Carol Scrob. Tristețea, decepția, deziluzia — teme frecvente la Th. M. Stoenescu (*Lăsați-mă să sufăr* etc.) — aparțin romantismului minor, modă poetică, dar și reflex al psihologiei „decepționiste” a epocii.

Cele mai interesante reflexe romantice aparțin sferei „poetice” și în special „poeziei poeziei”, atitudine pe care influența parnasiano-simbolistă o va accentua și chiar radicaliza. Sub impulsul lui Macedonski, în opera căruia ideea de poet și poezie constituie o temă fundamentală, colaboratorii revistei (Th. M. Stoenescu, Carol Scrob etc.) vor întreține și ei, în termeni aproape identici, cultul poetului, ideea „focului sacru”, contemplativitatea extatică în sfere „ideale” (Ioan N. Polychroniade), sub emblema centrală, esențială, de „excelsior”. Inspirația, muza, „extazul”, devin teme destul de curente. Nu lipsește nici imaginea „poetului blestemat”, mai întâi de nuanța pur romantică a „geniului damnat”, reluată apoi în sensul lui Verlaine și al simboलिष्टilor.

Simbioza stilurilor și a orientărilor estetice este mare la *Literatorul*, din care cauză delimitările precise sînt practic imposibile. Colaboratorii revistei sînt disponibili în mai toate direcțiile, cu inevitabile sincronisme. Nota parnasiană pare totuși să se profileze cu oarecare energie în seriile ulterioare ale *Literatorului*, cu adepții intermitenți : Mircea Demetriad, Al. Obedenaru, Gh. Orleanu, Alex. Petroff, Cincinat Pavelescu. Toți sînt interesați de exotisme, clasicități, medievalități, de sculptural și coloristic, definindu-se drept descriptivi și esteți minori ai formelor. Temele sînt, pentru a da o indicație : *Sonet heraldic* și *Fantezie blondă*, *Cytera* și *Toreadorul*. Se publică *Legende arabe* și *Hymnuri cartagineze*, *Heline* și *Danțuri vedice*. Sînt evocate marmorele, templele, bachanalele, cupele, lirele, cu destul abuz de cuvinte clasice, mitologice, exotice : Picus, Athena, Clarysis, Coynt, Tanit, Sivah etc. Impresia finală este de „livresc” și „literar”, de evocare combinată pe bază de lecturi, care dau, izolat, imagini inedite. În contrast violent cu lirica de inspirație tradițională sau rurală, acest aspect al poeziei de la *Literatorul* îi asigură o mică particularitate.

Simbolismul autentic este foarte intermitent, destul de superficial și anemic, notabil totuși. Macedonski îl interpretează în sensul „corespondențelor”, efluviilor, evaziunii, obsesiilor, dar și al eglogii de stilizare neoclasică, și aproximativ în aceeași manieră procedează și discipolii : „În roz de lună / Theorba sună...” (Al. Petroff), sau : „Voi rozi fiori ușori” (Ștefan Petică), cu inflexiuni baudelairiene : „În părul tău ca diamantul / De plăceri negre-ntunecat / Și-a revărsat întreg Levantul / Misterul antic și ciudat” (Ștefan Petică, *Himn profan*). Evaziunea la *Polul Nord* găsește în Iuliu Cezar Săvescu un interpret remarcabil :

„La polul nord, la polul sud, sub stele veșnic adormite,  
În lung și-n lat, în sus și-n jos, se-ntind cîmpii nemărginite  
Cîmpii de gheață, ce adorm pe așternutul mării ud,  
Cu munți înalți, cu văi adînci, la polul nord, la polul sud”.

Obsesia romantică, fascinația portului, se regăsește la C. Cantilli (*Prietenia*) :

„În ochii mei un petec de cer albastru port...  
E dulce ogîndire din cerurile-albastre  
Ce licăresc cu ochii suavi ca două astre  
În care străbătut-am cum intri într-un port...”

Mult mai accentuat, de proveniență baudelairiană degradată, prin Rollinat, este aspectul macabru, veneric și satanic, de *spleen* și *nevroză*, cu fiori maladivi și orgii sumbre. Mircea Demetriad evocă *Fioruri* („Nervii se contractă sub fiorii vii . . .”) și „formele cărni” (*Ervin*), Cincinat Pavelescu, *Sensitivă*, *Cadavrul*, Al. Petroff, *Vesperală*, C. Cantilli, *În spital*. Apar navele cu echipaje de cadavre, sicriele, scheletele, „capetele de mort”, „cucuvaele care rînjesc” o „melopee funerară”, blestemele, mausoleele pustii, recuzită de atmosferă „neagră”.

Proza *Literatorului* pare întrucîtva mai omogenă, mai unitară, dar la același nivel, dependentă și ea de predilecțiile literare ale „magistrului”. Apar aceiași eroi neadaptați, himerici, utopici, visători, pasionați ai „idealului” (D. D. Racoviță, Th. M. Stoenescu), aceiași *Poeți dezarmați*, famelici și deziluzionați, de esență romantică. Nu lipsește nici critica socială, prin intermediul unor *Tipuri apărute* (tot de D. D. Racoviță), simetrice cu *Tipurile dispărute*, acestea de evocare poetică ale lui Macedonski. Obiectul esențial este satira moravurilor contemporane, dar condeiul colaboratorilor rămîne prea facil și jurnalistic. Teziste, abstracte, aproape triviale, sînt și încercările de rehabilitare morală a „victimelor” societății : femeia venală, „hoțul” care fură pentru a se hrăni, mizeria celor săraci. Se pune în cîteva schițe (semnate de Anton C. Bacalbașa și C. C. Bacalbașa) și problema *Prinos și sărăcie*, *Onestitate și neonestitate*, *Justiția*. Mai „moderne” sînt prozele macabre *Memoriile unui schelet* de D. Teleor, poemele în proză *Aquarele* de B. Florescu, *Pribegire* și *Cuiburi de rîndunele* de Iuliu Cezar Săvescu și — mai ales — reportajul sportiv-literar a lui C. Cantilli : *Pe velociped între București și Brașov*, scris cu oarecare ritm și economie de mijloace. Mai ales la capitolul prozei, colaborările *Literatorului* fac figură ștearsă, iremediabil depășită.

Nici teatrul nu atinge un nivel superior. Dramele istorice *Răpirea Bucovinei* de V. A. Ureche, I. Miller, și N. Țincu sînt confecții ocazionale, pe temă de strictă actualitate, cu aluzii directe la contemporani (V. Alecsandri), precum *Martial* de V. A. Ureche. Comediile lui Grigore Ventura și Ștefan Velleșcu (*Cămătarul*, *Mincinosul*), simpliste, sînt inspirate de moravurile contemporane. *Moștenitorul crimei* de G. Th. Buzoianu este o melodramă debilă. Nivelul de jos este atins de *Barba lui Ștefan cel Mare* de G. Baronzi, nefericită satiră a unor dispute istorico-academice. Impresia de „umplutură”, pe pagini sau chiar fascicule întregi, nu poate fi evitată.

Mult sub nivelul programului și al colaborărilor macedonskiene, beletristica *Literatorului* se resimte atît de generozitatea poetului-magistru, de nivelul inevitabil al poligrafiei epocii, cît mai ales de discontinuitatea și improvizația aparițiilor revistei în seriile sale succesive.

6. Exceptînd titlurile sub care *Literatorul* se străduia să-și continue apariția, în condiții dificile (*Revista literară* a lui Ștefan Velleșcu, apoi Th. M. Stoenescu), sau suplimentul literar al *Ligii ortodoxe* (20 iulie 1896 — 1 ianuarie 1897), redactate sub directă conducere a poetului, nu pot fi socotite ca fiind efectiv „anexele” *Literatorului* decît : revistele efemere scoase de poetul însuși, în faze apreciate tactic drept favorabile, care acceptă un timp direcția sa, ale căror fondatori sau colaboratori esențiali sînt discipolii apropiați ai poetului, precum și revistele la care poetul colaborează cu mai mare sau mai mică regularitate, sau care reflectă — prin art cole-program, de orientare estetică, sau polemici — ideile lui Macedonski. Toate aceste publicații au un caracter ocazional, intermitent, în bună parte improvizat, de expedient, de apariție și dispariție imprezvizibilă. Meteorice, cele mai multe, mai toate eclecticice și foarte înegale, ele trădează totuși o reală efervescentă și pasiune literară, un entu-

ziasm publicistic incontestabil. Scoase în tiraj mic, necitite decât de cercul colaboratorilor prin redacții și de către adversari, ele n-au atins niciodată publicul larg. Dar conștiința literară a epocii se exprima, în formele sale înaintate, curioase de nou-tate, sau solidare, în jurul unei personalități de penumbră sau al unor idei, în special prin astfel de publicații, cele mai multe adevărate rarități, asemenea revistelor de „avangardă” moderne.

Incontestabil favorabile și în spiritul poetului sînt *Analele literare* scoase de Mircea C. Demetriade (1885—1888) și *Revista olteană*, unde unul dintre cei doi „directori” este Traian Demetrescu (1888—1889), dar prima revistă efectiv macedonskiană, din seria acestor publicații închise, este *Revista independentă*, tipărită chiar de poet (noiembrie, 1887). Aici Macedonski dă programul estetic (*Introducere*) și multe comentarii politice de actualitate, de orientare antigermană (*Revista politică*, *Buletinul politicii externe*).

O colaborare, apoi contopire, la fel de efemeră, se realizează cu *România literară* (1888—1889), scoasă de ziaristul Ed. M. Adamski, apoi de D. Teleor, pentru ca, în aprilie—mai 1888, revista să treacă sub conducerea directă a lui Alexandru Macedonski și B. Florescu. În această fază sînt absorbite, pentru o perioadă, și *Reacțiunile literare* ale lui Demetru Demetrescu. Colaborarea poetului este importantă : ciclul *Preludii slave* (*În Archangel, Vînt de stepe, Unui cavaler guard*), prozele naturaliste și memorialiste (*Între cotețe, Pe drum de poște*), dar și polemici antieminesciene și anti-vlahuțiene. Colaborator mai însemnat : Iuliu Cezar Săvescu.

Macedonskiană (colaborator de bază Mircea C. Demetriade) este și *Duminica*, intitulată și *Gazeta familiei* (1890—1891), publicată de Iuliu G. Săvescu, plină de experimente de versificație (sonete duble, dactili, amfibrahi, tetrametri) și traduceri, unele „moderne” (Poe, Rollinat, Nerval), aliniată întrutotul polemicilor maestrului. Un „anonim” (se pare chiar Macedonski), publică „o satiră vechie, al cărui autor e necunoscut și care ar trebui meditată de unii poeți” : *În contra poezilor*.

Personalitatea poetului, care-și va publica în acest loc *Noaptea*, este prezentă și la *Biblioteca familiei* (1890—1895), scoasă de V. Alecsandrescu, încă nu V. A. Ureche, protector și admirator al lui Macedonski. Revista îi face publicitate pe căi directe și indirecte, Mircea Demetriade, vorbind la înmormîntarea lui V. Alecsandri, amintește că acesta a fost un . . . „reprezentant al *Literatorului*”, anexare în baza colaborării sale efemere. Dintre discipoli, notabili sînt Iuliu Cezar Săvescu și Cincinat Pavelescu.

*Revista modernă* (1897—1898), interesantă mai ales prin titlu — prima publicație românească programatic „modernă” — adăpostește pe Macedonski în postură mai ales de teoretician. Sub pseudonimul Martial, poetul discută *Literatura modernă*, dintr-un unghi destul de critic : „În domeniul artei, ce importă este ca curente să nu fie false și nesincere” : „Literatura modernă a ajuns deja sau tinde să ajungă la un rezultat nefericit — dezastruos pentru spiritul omenesc”. Într-o „cronică”, el afirmă, în spiritul lui Remy de Gourmont, că „individualismul va prima în artă”.

După ce trece de la Ion Gorun la D. Caselli, apoi (în ultimele numere) la Aristid Cantilli, *Vieța nouă* (1898) își precizează simpatiile printr-o recenzie elogioasă a lui D. Nanu la *Bronzes* de Alexandru Macedonski, prin sfera colaborărilor (Macedonski, I. M. Nirvan, Al. Bogdan-Pitești, G. Donna, Ion Th. Argezi, G. V. Bacovia). Tonul articolului redacțional, *Cîteva cuvinte*, care introduce „5 frumoase stele” pe firmamentul literelor române (Gr. Pișculescu, Iuliu Dragomirescu, Nelly (N. D. Cocea), M. Sadoveanu și G. Donna) are ceva din emfaza și prezentările solemne ale „maestrului”.

Continuitatea o asigură *Carmen* (1898—1902), cu orientare divergentă (M. Sadoveanu, P. Cerna), dar și a lui Macedonski. C. Cantilli, Eug. Ștefănescu (Est). I. M. Nirvan (Minulescu). De notat că în această revistă, în 1902, poetul își republică un articol anterior. *Simbolismul*, și dă unul nou, tot de idei literare. *Decadentismul* de atitudine net ostilă: „Pe când simbolismul ascunde ideea sub imagini și muzică, decadentismul n-ascunde în el nimic: dă numai pe față pustietatea de idei și de simțire a celor care îl practică”.

Ulterior, întreaga dezbateră va fi reluată și reformulată pe un plan superior în revistele de inspirație simbolistă, apărute după 1900, emancipate total de direcția lui Macedonski.

#### BIBLIOGRAFIE

- Tudor Vianu, *Al. Macedonski*, în *Studii de literatură română*, București, EDP 1965, p. 359—442; Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, EPL, 1966; Idem, *Studiu introductiv la Opere* (ed. Adrian Marino), București, EPL, 1966, vol. I, p. 7—247; Idem, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, EPL, 1967; Adriana Iliescu, *Literatorul, Studiu monografic*, București, EPL, 1968; Idem, *Sateții „Literatorului”*, în *Viața românească*, XXI, 5 mai 1968, p. 75—83 (*Liga ortodoxă și Revista modernă*); Vladimir Streinu, *Reviste în spiritul „Literatorului” (până la 1900)*, în *România literară*, II, 14 și 15, 3—10 aprilie 1969; Marin Bucur, *Literatorul, 1880—1900*, în *Reviste literare românești din secolul al XIX-lea*, București, Ed. Minerva, 1970, p. 267—375; Adriana Iliescu, *Reviste literare la sfârșitul secolului al XIX-lea*, București, Ed. Minerva, 1972.

## FAMILIA, TRIBUNA ȘI ALTE PUBLICAȚII TRANSILVĂNENE DIN EPOCĂ

O nouă expresie a diversificării presei culturale și literare a epocii o constituie apariția, la 1/13 iunie 1865, a revistei *Familia* (la 1/13 mai 1865 apăruse „numărul de probă”), subintitulată „foaie enciclopedică și beletristică cu ilustrațiuni”. Revista, cu o apariție săptămînală și uneori trimensuală, era tipărită, în primii 15 ani, la Pesta, de la 27 aprilie 1880 mutîndu-i-se sediul la Oradea, unde a fost editată pînă la 31 decembrie 1906, cînd încetează prima ei serie (seria a II-a, 1926—1929; seria a III-a, 1934—1943; seria a IV-a reappare din 1965, an în care s-au împlinit 100 de ani de la întîia apariție). Redactor responsabil, proprietar și editor al întregii serii I a fost Iosif Vulcan (1841—1906), al cărui nume începe a circula prin presa transilvăneană cu vreo cîțiva ani mai înainte (în *Gura satului*, *Concordia* și *Aurora română*). Fără a înscrie vreun program în fruntea noii publicații (caz destul de rar pentru respectiva epocă), Iosif Vulcan ținea a contribui printr-însa la cultivarea păturilor largi ale populației și la consolidarea sentimentelor ei naționale și patriotice, la stimularea tinerelor talente (aici se vor semna, cum se știe, marii noștri scriitori Eminescu, Coșbuc și Goga; dar numărul celor lansați de revistă e mult mai mare, între ei cuvenindu-se amintiți Miron Pompiliu, Ioniță Scipione Bădescu, G. Bogdan-Duică, Sextil Pușcariu, Ilarie Chendi, Al. Ciura, Zaharia Bârsan, Emil Isac etc.) și la dezvoltarea literaturii și limbii literare. În acest scop, „foaia va aduce portretele bărbaților mai vestiți cu biografiile lor, poezii și novele originale și traduceri de la poezii și literații cei mai renumiți ai Europei, mai departe dizertațiuni scrise în stil ușor despre istorie, limbă, estetică etc., etc.”, cum îi scria la 9 aprilie 1865 Iosif Vulcan lui G. Barițiu (a cărui *Foaie pentru minte, inimă și literatură* își încetase apariția la 24 II 1865), pe care-l invita să colaboreze chiar de la primul număr, solicitîndu-i un „articol estetic sau istoric”. Redactorul, care se voia doar „mîna neînsemnată care întinde publicului cununa cea frumoasă” a celor trimise spre tipărire de „stimații mei colaboratori”, intenționa a „da în mîna publicului o foaie cu care dînsul să se poată făli”. Se bizuia pe faptul că încă înainte de apariție „un număr frumos de bărbați eminenți m-au onorat cu promisiunile lor de a conlucra la noua mea întreprindere literară, dar mă voi nisiui a cîștiga încă și pe alții de colaboratori”.

Între acești „bărbați eminenți” sînt prezenți din primii ani Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Ion Heliade Rădulescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, iar mai apoi Macedonski, Goga, Isac, Iorga etc., Vulcan contribuind astfel la circulația valorilor naționale, la emulația spiritelor, pe care orice revistă se cuvine a o întreține

# FAMILIA

FOIA ENCICLOPEDICA SI BELETRISTICA

CU ILUSTRATIUNI

PROPRINTARIU, REDACTORUL SECRATARUL

IOSIFU VULCANU

ANUL I. -- 1866.

Pagină de titlu.

pe noul colaborator : „Cu bucurie deschidem coloanele foaiei noastre acestui june numai de 16 ani, care în primele sale încercări poetice trâmise nouă ne-a surprins plăcut”. Iar la poșta redacțiunii din același număr : „Cernăuți, M.E.O corespondență am primi cu bucurie”. Noul poet va trimite aici 12 poezii : *De-aș avea, O călărire-n zori, Din străinătate, La Bucovina, Speranța, Misterele nopții, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, La Heliade, La o artistă, Amorul unei marmure, Junii corupți, Amicului F. I.* și articolul *Repertoriul nostru teatral*, după care va începe a colabora la *Convorbiri literare*. Va reveni, ca pentru a închide cercul, în 1883, la *Familia*, cu câteva poezii (*S-a dus amorul, Pe lângă plopii fără soț, Din noapte... , Și dacă... etc.*), pentru care Iosif Vulcan îi va trimite un modest onorariu, „cel dintii pentru lucrări literare pe care l-am primit vreodată-n viață”. Alături de ardeleni ca Barițiu, Cipariu, Papiu Ilarian, Andrei Bîrseanu, Slavici, Aron și Nicolae Densusianu, Coșbuc, Iosif, Goga, Agîrbiceanu, Zaharia Bârsan scriu aici, pe lângă cei amintiți, Delavrancea, Asachi, Maiorescu, I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Șt. O. Iosif, Cincinat Pavelescu, Kogălniceanu, V. A. Urechia, Anton Bacalbașa, N. Beldiceanu, C. Mille, Traian Demetrescu, Vlahuță, S. Fl. Marian, Vasile Bumbac etc., fapt ce ilustrează plener voința lui Vulcan de a contribui la circulația liberă a numelor și valorilor din toate provinciile românești, de a consolida și pe această cale sentimentul unității noastre naționale : „Națiunea fără cultură nu poate rezista valorilor amalganiza-

etc. E posibil ca Vulcan, spirit larg-văzător, să nu fi formulat în chip public programul revistei sale (lui Barițiu îi atrăgea expres atenția „ca descoperirea asta despre întreprinderea amintită să rămână în secret”), tocmai spre a avea posibilitatea adevării ei neconținute la spiritul vremii și, probabil, fiindcă o considera o continuatoare a tuturor încercărilor de acest fel de pînă atunci, al căror program se însărcina să-l continue și modernizeze tacit. Cît privește partea de critică, redactorul avertiza, în spiritul același bun simț de care se călăuzea, că în promovarea și selectarea valorilor, „vom critica opera, nu persoana”, el izbutind într-adevăr să instaurareze un climat de respectuoasă colegialitate între colaboratorii săi. În domeniul literaturii, se milita îndeosebi pentru ferirea ei „de lumina rea a mediocrităților” și pentru exprimarea vieții poporului („vai de acea literatură ce se rumpe de către inima poporului”, exclama Vulcan în 1865), ale cărui producții se cereau și ele a fi valorificate. Pe acest tărîm meritul nepieritor al revistei este acela de a fi înlesnit, în nr. 6 din 25 II/9 III 1866, apariția unora dintre primele versuri ale lui Eminescu, al cărui nume literar Vulcan e cel care-l fixează, salutîndu-l entuziast

toare ale timpurilor, ci piere de pe fața pământului ca și floarea bătută de vântul toamnei și istoricii nu vor însemna despre dînsa nimic remarcabil". Iar „temelia unei națiuni este poporul, dînsul e izvorul, reazemul inteligenței”.

Țintind „să formeze o cunună toată nația română”, revista își ținea la curent cititorii cu evenimentele mai însemnate din patrie (în timpul războiului de la 1877 și-a sporit paginile și ilustrațiile, inițiind și o colecție pentru răniți), dar și din străinătate (constituirea Internaționalei I comuniste, Comuna din Paris etc.), manifestînd un interes deosebit pentru tot ce era nou la vremea respectivă (este întîia revistă românească în care se vorbește de Marx și de teoriile sale) și putea stimula energiile creatoare ale poporului, în orice plan s-ar fi manifestat ele. Încît, enciclopedismul ei era unul funcțional, funcționalitate de la care nu era exceptată nici literatura: „La noi românii încă ar fi lipsă ca să pășim și cu literatura într-acolo, ca să dăm un impuls poporului spre economie, lucru și comerț, pentru că numai așa putem și noi aștepta un viitor mai bun”.

Pentru încurajarea literaturii *Familia* instituie, încă de la primul număr, și un concurs cu premii, la care „poate emula orice nuvelă, dar cele istorice sau cele care vor tracta despre atare datine populare vor avea preferință”, întrucît cultivarea sentimentelor naționale prima în cercul revistei. În acest scop se dau extrase din monografia lui B. P. Hasdeu despre *Ioan Vodă cel Cumplit*, Barițiu scrie *Biografia lui George Lazăr*, Al. Papiu Ilarian despre *Horia și Cloșca*, Vulcan vine cu *Scrieri despre răscoala lui Horia*, instituind totodată un fel de *Panteon român*, pus în slujba cunoașterii de sine a poporului și a eliberării sale, căci „civilizația pretinde ca toate popoarele să fie libere”. Mai ales literatura de inspirație istorică a fost, de altfel, serios cultivată la *Familia*, deși numai arareori scrierile de această natură au depășit ca interes și valoare momentul apariției lor în revista lui Vulcan.

De altfel, probabil că întîmplarea a făcut ca, în ansamblu, *Familia*, deși a promovat scrieri aparținînd tuturor genurilor și speciilor, să nu fi publicat în paginile ei — decît cu cîteva semnificative excepții — literatură reprezentativă pentru nivelul ei general de atunci. Predomină scrierile sentimentale, acuzat pedagogice, realist-moralizatoare și mai ales de un romantism minor, semnate de autori precum Iulian Grozescu, Alexandru Roman, Gr. H. Grandea, I. Lapedatu, Virgil Onițiu, Al. Ciura, At. M. Marienescu (poezii, studii și folclor), Miron Pompiliu, Moise Toma, Vasile Ranta Buticescu, Justin Popfii etc. În cadrul luptei mai generale a revistei pentru emanciparea femeii (ea fiind „decenii de-a rîndul dăscălița nevestelor și fetelor române”, care dintr-însa „au învățat să scrie și să citească românește”) se ivesc pe parcurs o serie de colaboratoare, care îngroașă rîndurile producătorilor de scrieri minore, precum Maria Suci, Adelina Olteanu, Lucreția Suci Rudow (fiica versificatoarei Maria Bosco), Emilia Lungu (autoare a romanului *Elmira*, apărut în 1887), Maria Cunțan, Constanța Hodoș, Constanța Dunca-Schiau, accidental Matilda Cugler-Poni, Iulia Hasdeu, Veronica Micle, Sofia Nădejde, Cornelia din Moldova etc. Nu trebuie uitate, totuși, numerele omagiale ale revistei închinată lui Heliade (1872), Eminescu (1885 și 1899), Alecsandri (1890 și 1900), Barițiu (1892) etc., al căror rol în cunoașterea marilor reprezentanți ai literaturii noastre se cuvine reținut.



# CALENDARULU DACIEI

PENTRU ANUL 1871 DE LA CRISTOS

PARTEA COPERTEI.

PRIN LEGEA TOTULI STATUTULI NOSTRI...  
TREC TABLOAC DE SARELE...  
MONTAN...  
MONTAN...  
MONTAN...

DOMNULI COORDILORU...  
SI DOMNULI ORASILORU...  
VINTELE DIN SLATINA...  
SI PEREGRINIA...

REZULTATELE BETYFI

N. D. POPPESCU

SI ALTE MICI ISTOBORARE, ANECDOTE SI PARSE

ANUL I

BUCURESTI

LIBRARIE-EDITURILE...  
JUCA & COMPANIA...  
LABORATORILORU ROMANI...  
1870.

*Este al...*

Pagină de titlu.

Cît privește legătura revistei cu masele de cititori (la 1877 avea peste 1800 de abonați), ea poate fi ilustrată indirect și prin aceea că în cei 42 de ani ai săi, aceasta, împreună cu anexa ei, *Șezătoarea* (apărută între 1875 și 1882), a avut peste 400 de colaboratori cu piese folclorice (doine, balade, basme și datini culese de pe întreg pămîntul românesc) considerate „oglinza cea mai fidelă în care se reflectă caracterul unui popor”. De unde grija și rugămintea ca „toți cei ce ne trimit poezii și povești populare să nu schimbe nimic din ele, ci să le decopieze întocmai cum le spune poporul”. Căci, avînd astfel „fotografia cea mai fidelă a fizionomiei poporului nostru, vom cunoaște sentimentele lui cele mai secrete; vom ști ce iubește și ce urăște dînsul”. Apar în *Familia* și în *Șezătoarea* texte reproduse din culegerile și studiile lui V. Alecsandri, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, G. Dem. Teodorescu, dar mai ales materiale inedite, culese de Ion Pop-Reteganul, At. M. Marienescu, Andrei Bîrseanu, Vasile Sala, S. Fl. Marian, Lazăr Șăineanu, Miron Pompiliu, Petre Ispirescu, N. A. Bogdan, Gr. Silași, G. Muzicescu, Sofia Nădejde etc., unii prezenți cu articole remarcabile în acest sector.

Cîteva tentative de popularizare a esteticii (*Ceva despre psihologia plăcerii estetice* de Iosif Blaga, nr. 38/1902), vreo definiție a criticii („Așadar părerea motivată în scris sau cu vorba, favoritoare sau dezaprobatore despre cutare scriitor ori vorbire, cu un cuvînt, despre orice lucrare a omului, se zice a face critica aceluia lucru, aceluia obiect”, nr. 42/1872), atestă aceeași aplicație pedagogico-popularizatoare a revistei, voința de a instrui. Articole de critică au semnat Aron Densușianu, Ioan Valeriu Barcianu, N. Strajanu, Al. Ciura, Vulcan, accidental Maiorescu, iar spre sfîrșitul primei serii G. Bogdan-Duică și Ilarie Chendi, dar revista n-a impus atît un critic anume, cît o ținută în această direcție, marcată serios de pedagogia literară elementară. Linia bunului simț, a încurajării talentelor, a scrierilor de inspirație națională, deschiderea către aspectele mai noi ale literaturii, popularizarea marilor opere și a scriitorilor de seamă, familiarizarea publicului cu noțiunile estetice elementare, constituie principalele direcții ale activității critice desfășurate la *Familia*, direcții verificabile și în alte sectoare.

În domeniul teatrului, de pildă, cu deosebire al celui din Transilvania, revista a militat pentru un repertoriu inspirat din realitățile naționale, pentru înălțarea unor clădiri adecvate, pentru crearea unor trupe profesioniste închegate etc. A popularizat teatrul lui Alecsandri și apoi al lui Caragiale, a sprijinit felurite turnee, Vulcan însuși producînd o seamă de piese cu oarecari merite la vremea aceea. *Familia* avea chiar o rubrică permanentă de teatru, prin care-și ținea la curent citi-



Sediul Societății „Astra”, Sibiu.

torii cu mișcarea teatrală și în care combătea pentru crearea și apoi lărgirea și buna funcționare a *Societății pentru crearea unui fond de teatru român*.

În materie de limbă, publicația a plutit o vreme în apele latinizanților etimologiști, apoi a oscilat între ei și fonetiști, pentru ca de prin 1882 balanța să fie integral înclinată în favoarea fonetiștilor, fapt deosebit de important pentru unificarea ortografiei, pentru care *Familia* a militat de la primele numere, cu credința că scriitorilor nu le este îngăduit „a greși contra artei limbistice”. Acum se ajunge la înțelegerea polemică și oarecum limitativă că „în loc să franțuzim limba aici și acolo s-o latinim, mai bine să trimitem culegători să adune vorbirea — câtă o mai fi — din toate țările românești și pe urmă, rînduită și scrisă, să ne pornim s-o pieptănăm”. Este o coordonată de seamă a revistei, izvorită din convingerea că „nu se poate face în starea de față politică a națiunii române un serviciu mai mare, mai vrednic decît cel ce i se aduce conlucrînd la menținerea și desăvîrșirea tot mai multă a unității de limbă”. Altfel : „răpiți-i numai limba națională poporului și de îndată el n-a mai știut de ce neam este, naționalitatea-i este spulberată, el însuși va pieri”.

O contribuție însemnată a avut *Familia* în popularizarea literaturii universale, publicînd articole despre felurite literaturi naționale, reproducînd folclor străin (sîrbesc, maghiar și chiar japonez), dînd traduceri din Eschil, Ovidiu, Horațiu, Dante etc., din Balzac, Beaumarchais, Béranger, Corneille, Daudet, Dumas, France, Hugo, Labiche, Lamartine, Maupassant, Molière, Musset, Scribe, Zola etc., dintre francezi ; din Goethe, Heine, Schiller, Sudermann, Uhland și alții, dintre germani ; din Andreev, Cehov, Dostoievski, Gogol, Gorki, Lermontov, Pușkin, Tolstoi, Turgheniev etc., dintre ruși ; din Ibsen și Selma Lagerlöf, din Shakespeare, Byron, Dickens, Mark Twain, Wilde, Jokay, Petöffi, Vörösmarty etc., etc., lărgind aria de referință a literaturii naționale, stimulînd ancorarea ei în

social și istoric. De notat că printre traducători și comentatori sînt Bolintineanu, Eminescu, Hasdeu, Al. Macedonski, Coșbuc, A. Naum, Șt. O. Iosif, Aron Densusianu, H. Lecca, G. Murnu, Petre Dulfu, Th. M. Stoescu, S. Pușcariu, Rădulescu-Niger, studii publicînd V. Grozescu, Ilarie Chendi și alții.

Dar dacă în fiecare domeniu în parte revista n-a avut o mare strălucire, dacă în amănunt se pot găsi felurite inadvertențe, neîmpliniri, opacități sau pendulări înspre minor etc., în ansamblu *Familia* reprezintă un moment important în dezvoltarea presei culturale românești, în oglindirea procesului de modernizare a societății noastre și de consolidare a forțelor ce vor înfăptui marea unire din 1918. Profilul său de magazin deschis spre toate domeniile i-a înlesnit receptarea fenomenului cultural și social în feluritele lui aspecte, înfățișarea diverselor date ale luptei generale a transilvănenilor, contribuirea la ridicarea conștiințelor, la instrucția maselor, pe al căror sprijin s-a bizuit și ale căror forțe reprezentative le-a promovat. Totul se întemeia pe convingerea că „trebuie să lucrăm și să sacrificăm ! Fiecare pe terenul său și toți pentru un scop sublim !”. Gloriei de a fi înlesnit primii pași ai lui Eminescu (al cărui debut îl constituie, totuși, să nu uităm, broșura cernăuțeană *Lăcrămiarele învățăceilor* . . . , unde-i apăruse, înainte de *Familia*, poezia *La moartea lui Aron Pumnul*), Coșbuc, Goga etc., i se alătură aceea de a-i fi receptat de timpuriu pe Grigorescu, Aman sau Mirea, ori pe Enescu (socotit în 1890 „un Mozart român”), de a fi primit colaborarea lui Gheorghe Dima și Gavril Muzicescu, a lui Victor Babeș (ale cărui succese vor fi mereu evidențiate) etc. A luptat pentru emanciparea femeii, pentru dezvoltarea teatrului, pentru înțelegerea adecvată a problemelor de limbă, gramatică și ortografie românească, a contribuit masiv la culegerea și interpretarea folclorului, la popularizarea științei, a artelor plastice și a muzicii, a unor figuri reprezentative din cultura națională și universală, a înlesnit mai buna cunoaștere de sine a poporului nostru și a celor învecinate sau de mai departe, aclamînd orice pas făcut în epocă pe calea progresului. În această perspectivă, *Familia* rămîne una dintre cele mai importante și, mai cu seamă, populare reviste românești din a doua jumătate a secolului trecut, imediat după (și, în anume privințe, alături de) *Convorbiri literare*, *Contemporanul*, *Literatorul*, *Columna lui Traian*, *Revista română*, *Tribuna* etc., ea continuînd, în același timp, deopotrivă, tradiția publicațiilor ardelene din prima jumătate a secolului, a *Daciei literare* și a *României literare* și ținînd, totodată, seama, cît a putut, de nivelul presei din vremea în care a apărut.

A fost înconjurată, susținută sau, uneori, negată, de un noian de alte publicații ale vremii care, în Bucovina, Transilvania, Banat etc. militau pentru unire, pentru drepturile cuvenite poporului român, pentru exprimarea liberă a geniului său creator.

Dintre acestea, pentru perimetrul transilvan, se cuvin amintite *Telegraful român* (înființat în 1853), *Concordia* (1861), *Albina* (1866), *Federațiunea* (1868), *Transilvania* (1868) și, mai ales, *Tribuna* (1884).

*Telegraful român* (întîi ar fi trebuit să se numească *Telegraful popular*), „gazetă politică, industrială, comercială și literară” a fost scos la 1853, la Sibiu, de A. Șaguna și Aron Florian (redactor), ca să „pună poporul român în relațiune cu lumea și cu tot ce se întîmplă într-însa, spre a i se înălța și lui spiritul și spre a i se deștepta puterile sufletești și trupești ca să știe ce și cum trebuie să lucreze pentru

cultura și fericirea sa". Atitudinile înaintate în materie de limbă (era antilatizant, a reprodus *Cugetările* lui Russo, raliindu-i-se și chiar prevestindu-l prin articolele lui A. Florian și Pavel Vasici), literatură și alte probleme i-au adus o meritată faimă într-o vreme, încît, pe drept, îl socotea Eminescu la 1876, ca „foaia cea mai modernă de peste Carpați”. Articolul program din *Prenumerație* va fi reluat, ajustat polemic, într-un număr din 1887, în care se precizează din nou că „tendința acestei gazete va fi : a împărtăși poporului român din *politică, industrie, comerț și literatură* idei și cunoștințe practice potrivite cu timpul și amăsurate trebuințelor lui ; a-l învăța ca să-și cunoască pozițiunea și drepturile ce-i sînt asigurate în stat ; a-l lumina asupra intereselor care taie în viața privată și publică a lui, și a-i mișca activitatea puterilor fizice și morale ; a da direcțiune spiritului lui către tot ce contribuie la înaintarea și dezvoltarea sa, și a-l convinge că numai prin îmbunătățirea stării sale materiale și morale poate ajunge la cultură și fericire. Această tendință (...) *Telegraful român* nu o va pierde niciodată din vedere...” El „se va mișca liber în drumul ce și-a însemnat spre a ajunge la scopul ce și l-a propus, de a învăța și a folosi pe poporul român”. Dar, în 1884, apăruse *Tribuna*, cu care era în conflict, și terenul i se cam îngustase din pricina oscilațiilor. În domeniul politic scopul de căpetenie al *Telegrafului român* va fi a atinge și a dezbate mai cu deosebire interesele proprii și trebuințele de căpetenie ale poporului român și a împărtăși orice fapte și întâmplări adevărate și vrednice de știut din ținuturile, orașele și satele unde se află români. În sfera industriei vor milita pentru „a deștepta simțul și a ațța gustul poporului român pentru arte și măiestrie, a atrage luarea aminte a lui asupra acelor ramure de industrie și asupra acelor meserii cu care ar putea și ar trebui a se ocupa și dînsul spre îmbunătățirea stării sale materiale”. Nu altfel stau lucrurile în sfera comerțului (dar declarațiile acestea mai mult recapitulează decît propulsează un program). Oricum, e de reținut și faptul că „din sfera literaturii se vor publica (adică semnală, n. n. G. M.) cărțile care ies din tipar, cu recenzii scurte despre valoarea lor intrinsecă și despre stilul și limba cu care sînt scrise. Se va arăta cîteodată lipsa și trebuința acelor cărți ce opiniunea publică și neapărata trebuință le cere, ca să se lucre și să se dea la lumină pentru învățătura și folosul poporului român. Se vor publica din cînd în cînd *poezii fugitive ușoare* (ocasionale, n.n.), cu luare aminte la arta, spiritul, gustul și simțămîntul cu care sînt lucrate. Pentru varietate, se vor publica miscele, curioase și orice alte scripte prozaice interesante, din cîmpul cel mai întins al literaturii și proporționate spațiului din coloanele gazetei”.

Apariția „organului de publicitate” se datorase în primul rînd lui A. Șaguna și primele două decenii de apariție poartă în mare pecetea spiritului său („cînd vreun număr nu ar dobîndi aprobarea mea, acela nu se va publica”, stipula contractul dintre el și Aron Florian, încheiat la 8 XII 1852, cînd s-a publicat și *Prenumeratiunea-program*), dar după instalarea lui Miron Romanul ca mitropolit, *Telegraful* își reduce din forță. Au publicat în el Andrei Mureșanu, Zaharia Boiu (care, din 1862, cînd ziarul apare bisăptămînal, pentru ca din 1878 să iasă de trei ori pe săptămîină, — a fost trei ani redactor, urmînd lui Pavel Vasici, Visarion Roman și altor), At. M. Marienescu (poezii, un apel pentru culegerea folclorului etc.), iar mai apoi Slavici și alții, ziarul militînd pînă în preajma apariției *Tribunei* pentru strîngerea legăturilor dintre toți scriitorii români și fiind într-adevăr o foaie foarte dinamică, scrisă într-o limbă și ortografie acceptabile în cea mai mare măsură.

Prin articolele lui Ilarie Chendi, *Telegraful* își va mai reveni, înscriind ceva mai ferm numele său mișcării literare realiste, pe care o susținea acum și prin traduceri din Björnstene Björnson, Andersen, Maupassant, Feuillet, Tolstoi, Dostoevski etc. Însă vreme de douăzeci de ani el va rămîne, cu relative intermitențe, în umbra faimoasei *Tribune* a lui Slavici.

Apariția acesteia din urmă răspundea deopotrivă realităților momentului, ca și unui deziderat mai vechi, formulat la congresul studentesc de la Putna (15 august 1871), ca românii de peste munți să aibă un cotidian al lor, prin care să combată latinismul alarmant și mai ales să militeze pentru „unitatea culturală”. Întrucît *Telegraful român* nu putea fi transformat în cotidian, iar redactorii ajunseseră repede la un conflict ireductibil cu îngustul mitropolit Miron Romanul, deoarece pe de altă parte, tratativele cu *Gazeta Transilvaniei* din Brașov eșuaseră și ele, „tinerii” scot la 14/26 aprilie 1884 cotidianul *Tribuna*, avînd ca director pe Ioan Slavici. Programul ziarului, pe al cărui frontispiciu Slavici înscrisese celebra-i deviză : „Soarele, pentru toți românii, la București răsare”, prelua sau se ralia la tot ce se făcuse bun în alte publicații (*Telegraful român*, *Gazeta Transilvaniei*, *Familia* etc., reviste la care unii dintre tribuniști colaboraseră sau fuseseră redactori și în care vor mai publica și de acum înainte), propunîndu-și în principal să lupte pe toate căile pentru forjarea conștiinței naționale a românilor din provinciile ocupate de străini, pentru drepturile lor elementare, pentru unitatea lor culturală etc. Ecolu și prestigiul său în epocă a fost foarte mare, Slavici și ceilalți colaboratori imprimîndu-i o linie demnă de orice publicație înaintată. În condițiile vitrege ale dualismului austro-maghiar, ziarul canaliza energiile „spre organizarea și conservarea și perfecționarea noastră internă, pentru scopul de a ne fortifica intelectualmintea, moralmintea și materialmintea”, în vederea unor acte decisive. În ciuda unor mari adversități și persecuții, a unor răsunătoare procese de presă, amenzi substanțiale și întemnițări ale redactorilor, *Tribuna* a continuat să fie pînă la dispariție (16/29 aprilie 1903) ceea ce o arată numele, pentru ardeleni și chiar pentru toți românii de atunci.

Organ „al curenților populare” și „voind a contribui pe cît ne iartă puterile la întărirea vieții noastre literare, intrate în timpul din urmă într-un stadiu de întristătoare stagnațiune”, *Tribuna* s-a constituit de la început într-un „centru de lucrare literară, în care se întîlnesc talentele de la noi, lucrează împreună, se încurajează unele pe altele și stabilesc prin lucrarea lor punctul de plecare al dezvoltării noastre literare, care nu poate să fie decît în poezia noastră poporală”. Cum se vede, idei directoare întîlnite și în *Dacia literară*, în *România literară*, în parte, în *Convorbiri literare*, în *Foia Soțietății pentru literatura și cultura poporului român din Bucovina*, puse în practică de *Familia*, ori afirmate de publicații ca *Telegraful român*, *Albina*, *Concordia*, *Federațiunea*, *Gazeta Transilvaniei*, *Observatorul* și altele. În general, ca și în cazul altor periodice, se teoretizează mai puțin și se acționează mai mult, la *Tribuna* chiar cu o perseverență diferențiată. Culegerea creației populare e stimulată prin felurite apeluri și chestionare, îndrumări și programe, dar mai ales prin publicarea directă a ei în ziar. Au publicat poezie, proză, articole etc. Ion Pop-Reteganul, Gr. Sima, I. Urban-Jarník, Valeriu Braniște, Avram Corcea, I. T. Mera și mulți alții, tribuniștii intenționînd a realiza chiar o „geografie a creației populare românești”. Mai ales în materie de proză, mulți dintre aceștia (I. T. Mera, Silvestru Moldovan, I. Berescu etc.) prelucrau masiv, încurajați tacit și de Slavici, care vedea în asemenea încercări posibilitatea de a stimula dezvoltarea „no-velei” naționale, dezvoltare la care contribuia și prin prozele pe care și le publica

# TRIBUNA

Apare în fiecare zi de lucru

**Administrarea**  
 Săbău, 18/30 Aprilie 1884  
 Redacția: Săbău, 18/30 Aprilie 1884  
 Tipografia: Săbău, 18/30 Aprilie 1884

**Abonații**  
 Preț anual 6 lei  
 Preț lunar 50 cenți  
 Preț de vânzare 20 cenți

Pagină cu frontispiciu.

## Întrebare de prenumerațiune

### Tribuna

**TRIBUNA** în Săbău este o revistă literară și științifică, care are ca scop să promoveze cultura și cunoștințele în rândul cititorilor săi. Revistă este condusă de un colectiv de redacție format din oameni de seamă din domeniul literaturii și științei. În fiecare număr sunt publicate articole, studii, eseuri și traduceri din opere străine. Scopul principal al revistei este să ofere cititorilor o sursă de informații și de inspirație literară și științifică. Pentru a deveni cititor al revistei, este necesar să se adreseze la administrația revistei pentru a solicita prenumerațiunea și să se plătească suma corespunzătoare. Prețurile sunt stabilite în funcție de durata prenumerațiunii și de numărul de numere care se doresc să fie primite. Pentru mai multe detalii, cititorii pot contacta administrația revistei la Săbău.

În zilele noastre, când cultura și știința sunt în creștere, este necesar să avem o revistă care să ofere cititorilor o sursă de informații și de inspirație literară și științifică. **Tribuna** este o astfel de revistă, care are ca scop să promoveze cultura și cunoștințele în rândul cititorilor săi. Revistă este condusă de un colectiv de redacție format din oameni de seamă din domeniul literaturii și științei. În fiecare număr sunt publicate articole, studii, eseuri și traduceri din opere străine. Scopul principal al revistei este să ofere cititorilor o sursă de informații și de inspirație literară și științifică. Pentru a deveni cititor al revistei, este necesar să se adreseze la administrația revistei pentru a solicita prenumerațiunea și să se plătească suma corespunzătoare. Prețurile sunt stabilite în funcție de durata prenumerațiunii și de numărul de numere care se doresc să fie primite. Pentru mai multe detalii, cititorii pot contacta administrația revistei la Săbău.

Revista este condusă de un colectiv de redacție format din oameni de seamă din domeniul literaturii și științei. În fiecare număr sunt publicate articole, studii, eseuri și traduceri din opere străine. Scopul principal al revistei este să ofere cititorilor o sursă de informații și de inspirație literară și științifică. Pentru a deveni cititor al revistei, este necesar să se adreseze la administrația revistei pentru a solicita prenumerațiunea și să se plătească suma corespunzătoare. Prețurile sunt stabilite în funcție de durata prenumerațiunii și de numărul de numere care se doresc să fie primite. Pentru mai multe detalii, cititorii pot contacta administrația revistei la Săbău.

Abonații: Preț anual 6 lei, Preț lunar 50 cenți, Preț de vânzare 20 cenți. Pentru mai multe detalii, cititorii pot contacta administrația revistei la Săbău.

În ziar și mai ales în „foișoara” lui, ori în suplimentele ziarului, cum erau *Tribuna de Paști*, *Dar de Crăciun* și îndeosebi *Tribuna literară*, apărut între 20 februarie 1900 și 25 decembrie 1902 (în intervalul 5/17 decembrie 1893 — 4/16 ianuarie 1894, cît *Tribuna* n-a apărut, tribuniștii au scos cîteva broșuri nedatate, precum *Informațiuni*, *Cronice* etc.). Era secundat în exemplificarea „realismului poporal”, care-i stătea la inimă, de Septimiu Albini, I. Popovici-Bănățeanul, N. Cristea, I. Pop-Reteganul, Enea Hodoș, V. Onițiu, Ioan Rusu-Șirianu, cei pomeniți mai înainte, dar mari opere, în afară de unele din cele publicate de el (*Pădureanca* etc.) și de George Coșbuc întîrziiau să se ivească și, cu puține alte excepții, nici nu s-au ivit.

Se cuvine însă subliniat faptul că literatura *Tribunei* cîștigă destul de mult în însemnătate odată cu colaborarea (începută în decembrie 1884, cînd i se publică poezia *Filozofii și plugarii*, semnată C. Boșcu) și apoi (din august 1887) cu intrarea în redacție a lui George Coșbuc (a fost o vreme și redactor responsabil, în 1889 trecînd, însă, „în țara liberă”, la București, ceea ce face ca legăturile lui cu sibienii să slăbească cu vremea). Dar, articolele, poeziile, baladele, poveștile versificate (materie în care bucovineanul Vasile Bumbac e un veritabil precursor, prin povestea versificată *Petrea Cățelei*), traducерile și îndeosebi activitatea mai generală a poetului fac ca, în respectiva perioadă, nivelul literar al ziarului să se ridice considerabil. Aici va publica el poezii precum *Atque nos*, *Fulger*, *Brîul Cosînzenei*, *Crăiasa zînelor*, *Mînioasa*, *Numai una*, *Fata morarului*, *Un pipăruș modern*, *Nunta Zamfirei*, *Pe lîngă boi*, *Trei doamne*, și *toți trei*, *Rea de plată* și multe altele (în 1888 îi apar în *Tribuna* 35 de poezii, acesta și anul viitor, 1889, fiind socotiți de poet drept unii din „cei mai roditori” din întreaga sa activitate), care-l impun tot mai mult conștiinței publice românești ca pe un nou și mare poet. La acest fapt au contribuit și aparițiile în 1886 și 1887, în *Biblioteca poporală a Tribunei*, a unor broșuri cu versuri ale sale (în una *Blestem de mamă*, *Fata craiului din cetini*, *Draga mamei*, în alta *Fulger*). Chiar dacă în primul volum, apărut în 1893, Coșbuc va reține extrem de puțin din ce a publicat pînă în 1887 și va fi pilduitor de riguros cu producțiile de după această dată, apariția lui masivă în *Tribuna* a avut un mare efect, atît în impunerea lui ca poet, cît și în consolidarea prestigiului revistei. Patru ani mai tîrziu (în 1888) va trece aici, de la *Gazeta Transilvaniei*, și G. Bogdan-Duică, a cărui colaborare

# TRANSILVANIA.

Foia Asociației transilvane pentru literatura română  
și cultura poporului român.

Nr. 1. Brașov 1. Ianuarie 1868. Anul I.

Prețurile acestei Nr. ale „Transilvaniei” cu lucrările adunării generale din 1867 nu numai pentru aceleși treburi se au publicat și si pentru aceia, ci și pentru acea adunare a din data acestei foi periodice, pentru care, lipsa și-a ca stigata dreptului la recunoștința publică.

## PROTOCOLUL

Adunării generale a Asociației transilvane pentru cultura și literatura poporului română ținută în Clușa la 27, 28, 29, 30, 31 Aug. 1867 în absența președintelui ordinarii sub președinția interimară a lui Dn. consilierul Iacob Bologh.

## SEȘINTA I.

Sesinta I. 27 Aug. 1867.

I. Comparați programul statutu prin Comitetul Asociației pentru afacerile noștri mături gener. în 27, Aug. și o dezanție la 10 ore. năzabili precedei ai Asociației dăințându-se cu un unuun respectata de oșpeti, se alinau în sala spațioasă a reșidului, apăsata amuși spre seopulu această. Făcând totora stăruința de lucrări și aceluși bucuria spunea că dăno este fructului de un unuun a se recitalii pe un brenu stăru de marșin, atate de soarta, cum e ferenda culturii noștre.

Într-o discuție de înfrățire de sezanție, lucrările la sezanție date se fac înșire. În consiliu Iacob Bologh.

Pagină cu frontispiciu.

mișcarea culturală și literară românească, înlesnind, în același timp, cunoașterea vieții artistice de pe întregul nostru teritoriu. Prin traduceri din Maupassant, Tolstoi și Andersen, printr-o serie de articole (Slavici, G. Bogdan-Duică etc.) și prin scrierile literare originale pe care le-a publicat, ziarul a militat și el pentru o literatură realistă, fapt mult mai frecvent în presa transilvăneană (vezi *Tribuna poporului* din Arad, de pildă), cu excepția, într-o măsură, a *Familiei*. De asemenea, în materie de limbă și ortografie s-a raliat pozițiilor firești, contribuind la înfrângerea latinizantilor și etimologizantilor și făcînd „un pas înainte spre a ne apropia mai mult de unitatea în scriere a noastră și spre a face posibil, totodată, fiecărui român de orișunde și de orișice condițiune de a ne citi ziarul”. A publicat, ca și celelalte periodice, folclor, faptul devenind, dealtfel, aproape o modă în presa transilvană a timpului, pînă-ntr-acolo încît pînă și *Transilvania* (1868—1945), care, ca „foaie a Asociației transilvane pentru literatura română și cultura poporului român”, publica mai ales actele Astrei, ajunge în timp a asorta rapoartele asociației cu *Datini transilvănene*, date despre medicina populară, ori texte folclorice culese de At. M. Marienescu, Ion Pop-Reteganul, A. Birseanu etc., dar, în general, în perioada avută în vedere importanța revistei pentru dezvoltarea literaturii e ca și neglijabilă.

Mai importantă pentru noi e *Federațiunea* (1868—1876) „diurnalul politicu, literariu, comercialu și economicu”, prin care Alexandru Roman îndemna „să buciună în toate zilele cauza naționalității noastre” și în care Eminescu, sub

va consolida sectorul de critică al publicației, inițiat timid de Slavici printr-o rubrică de *Bibliografie* și apoi, din octombrie 1887, printr-una denumită *Revista literară*. Mai ales operele marilor scriitori naționali vor fi serios propulsate înspre public de către Bogdan-Duică.

*Realismul popular* este astfel tot mai multiplu consolidat, argumente în sprijinul lui fiind aduse din toate direcțiile, inclusiv din cîmpul filologico-lingvistic și mai cu seamă prin exemplul traducerilor. Acestea se fac cu pricepere, de regulă, din mării scriitori ai lumii: Molière, Daudet, Zola, Goldoni, Carducci, Pellico, Goethe, Chamisso, Heyse, Byron, Bret Harte, Gogol, Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi, Andersen, Björnson etc. În tot, revista a ilustrat consecvent amintita afirmație a lui Slavici că „Soarele, pentru toți românii, la București răsare”, militînd pentru unirea lor, culturală mai cu seamă, sub acest soare simbolic.

Dintre celelalte publicații transilvănene se cuvine notată, de asemenea, pentru această perioadă, *Gazeta de Transilvania* (1838—1873 și 1875—1944), primul săptămînal politic românesc, care, prin pana lui George Barițiu și a altora (T. Cipariu, Kogălniceanu, Heliade, Andrei, Aurel și Iacob Mureșeanu, Iosif Vulcan, Fl. Aaron etc.), încuraja

pseudonimul Varro, a publicat câteva articole în 1870. Dăm de timpuriu acolo peste *Noaptele carpatine sau istoria martirilor români*, roman istoric de Ioachim C. Drăgescu, după cum Aron Densușianu polemizează cu Maiorescu (*Critica unei critici*) acuzându-l, nedrept, de plagiat după Vischer etc. Se publică și acolo folclor, cules de Miron Pompiliu, S. Fl. Marian și alții, iar Iosif Vulcan e declarat „geniul națiunii”.

Dealtfel, reviste similare, mai mult sau mai puțin durabile și cu oarecare ecou în epocă au fost mult mai multe, dintre care ar mai trebui pomenite măcar câteva.

Între 1866 și 1870 apărea, la Viena și la Pesta, revista *Albina*, redactată de Vichentie Babeș și Gh. Popa (editor Vasile Grigoroviția), apoi de Gruia Liuba-Murgu, ginerele lui Vichentie Babeș (tatăl lui Victor Babeș, gazetar activ în epocă). Publicația avea și ea o *foișoară* în care apăreau texte populare, „culese și corese” de Atanasie Marian Marienescu (*Corbul și Mihai Vodă, Iovan Iorgovan* etc.) și alte producții literare, astăzi cu totul uitate. Așa se face că promisiunea de a publica „din produsele eminenței ale geniului național” a rămas cam neacoperită, deși redactorii considerau respectivul punct al programului o „necesitate, cu atât mai virtuos căci cultura și literatura cutărui popor e în strânsă legătură cu bunăstarea lui”, pentru care ei luptau (de menționat un articol al lui Heliade, care, în 1866, protesta împotriva domnitorului străin).

La 1 martie 1867 ieșea la Pesta numărul de probă al *Amicului poporului*, în care erau prezenți Alecsandri, Gr. H. Grandea, S. Fl. Marian (cu versuri originale și folclor) etc.

George Barițiu scotea, între 1878 și 1885, la Sibiu, periodicul *Observatorul*, în care-și propusese a trata „în mod obiectiv” chestiuni politice, naționale, economice, literare”, dar în acest din urmă sector, în afara unor informații curente, ziarul n-are o contribuție deosebită.

Tot la Sibiu apărea în 1884—1885 *Rândunica*, foaie literară-beletristică, avînd ca redactor și proprietar editor pe Silvestru Moldovan. Periodicul își propunea a publica „tot ce cade în sfera literaturii, în primul loc lucrări originale, *novele, schițe, descrieri, piese teatrale, studii literare, poezii* etc., apoi *traduceri* alese, după autorii cei mai buni și mai distinși, și *produse de ale literaturii noastre populare*. Cetitorii vor fi ținuți în curent cu toate *mișcările și progresul cultural-literar al românilor* de pretutindenea”. La un an de la apariție (30 III 1894) redactorul afirma propagandistic că „în jurul ei s-au grupat ca colaboratori aproape toți scriitorii de la noi, mai cu seamă tinerimea, și mai multe puteri valoroase”. În fapt, publicau, în afară de Ilarie Chendi, Petre Dulfu și I. Scurtu, obscurii Mihai de Bonachi, Margareta Moldovan, G. Barițiu (care producea câteva amintiri despre Eminescu), Carol Scrob, T. Bocancea, T. Simțion și alții. Au apărut și o seamă de traduceri (Teophrast, Platen, Andersen, Castelnuovo, Molière, Scribe, Yan-Tsen-Tsai), texte folclorice, note de călătorie și informații literare, încît dacă redactorul (avînd și el veleități de prozator) nu-și schimba domiciliul, fapt ce a făcut „imposibilă scoaterea mai departe a foaiei”, *Rândunica* ar fi putut supraviețui în chip util.

Un George Curtean scotea, bilunar, între 1891—1894, la Bistrița, „revista literară, beletristică și de distracțiune” — *Minerva*, la care colaborau Ilarie Chendi, G. Coșbuc (cu traduceri), bucovineanul Iorgu Toma, Petre Dulfu, Zaharia Boiu și alții, locali. Interesante sînt aici, între altele, două anunțuri privitoare la Eminescu. Dintr-unul (nr. 3/1891) aflăm că „poeziile lui Eminescu vor apărea în curînd la București, în a patra ediție, care totodată va conține și un studiu nou al d-lui Titu Maiorescu asupra pesimismului în poeziile lui Eminescu” (va fi intenționat Maio-



rescu o astfel de exegeză sau e o confuzie a *Minervei* cu prefața cunoscută ?). Altul, în nr. 8/1891, informează că „*Mihail Eminescu* este titlul unui studiu critic publicat în partea științifică a ziarului din Blășișu *Unirea* și care acum a eșit și în broșură. Auctorul acestui studiu interesant prin o bogăție de cunoștințe, prin o imparțialitate esemplară și mai mult mîncînd din un punct de vedere — unic salutar — aprețiază poeziile lui Eminescu după meritul lor real, așezîndu-le în literatura noastră la locul ce li se cuvine. D-l autor în scrierea acestei critice a avut în vedere în deosebi tinerimea noastră, care mare parte este inviciată de ideile greșite și de multe ori imorale, pe care le-a prelevat și le-a profesat acest poet în lucrările sale. Pentru această întreprindere nobilă deci autorul numelui studiu merită recunoștința noastră a tuturor, iar lucrarea d-sale ce este o adevărată comoară de învățătură edificatoare, nu putem decît să o recomandăm cu toată căldura publicului cititor și în special tinerimei, pentru a cărei bine este scrisă”. Este vorba, evident, de cunoscuta scriere a detractorului Grama, care a putut avea astfel și satisfacția unei laude scrise, fie ea și anonimă.

Tot de pe atunci, 1893, apare la Sibiu *Foiața poporului* (cu un adaus, *Economul*, în 1885), în *foița* căreia semnav Coșbuc, I. Rusu-Șirianul, I. Popovici-Bănățeanul, G. Bogdan-Duică, Sextil Pușcariu, Ludovic Dauș (versuri) etc., revista publicînd însă relativ multă literatură populară, ca și traduceri din Andersen, L. Büchner, Goethe, Turgheniev etc.

Cu modelul *Familiei* sub ochi, G. Simu scoase în 1893, la Gherla, efemera revistă *Lumea literară*. Ca și alte periodice ale vremii, publicația avea caracter relativ enciclopedic, publicînd poezii, romane (în foileton), nuvele, însemnări de călătorie, biografii și, bineînțeles, folclor, studii, recenzii etc., semnate, de regulă, de nume azi obscure, dar, în epocă, avînd o anume circulație (Vasile Baci-Muntenescu, E. D. Dacianu, G. Sima, Elie Dăianu etc.). *Lumea literară* se înscrie, de asemenea, între revistele care au militat pentru eliberarea națională și socială a românilor ardeleni, pentru cultivarea limbii și cunoașterea tradițiilor noastre. Interesant, tot în ea, e ecoul dublu al poeziei lui Eminescu. Pe de o parte, acesta îi covîrșește pe versificatorii vremii: „Și-n gîndurile mele nici nu știu să-mi explic / Că ce-ar putea să fie o sarbădă viață / Mai mult decît nimic” (Petrea de la Cluj), sau: „Amețiți de-a mării valuri / Și de-a lumilor nevoi / Vom descinde pe verzi maluri / Și-om fi numai amîndoi”. Pe de altă parte, însă, dăm și peste reacții de felul: „Cui nu-i place Eminescu / Limba lui fagur de miere, / Dar cui place pesimismul / Cu amarul lui de fiere? / Ce omoară idealul / Stinge orice-nsuflețire / Și te duce-n desperare / Sau te-neacă-n nesimțire”. Se reproduc, de asemenea, texte din Coșbuc și Delavrancea și se dau traduceri din Jules Verne.

Dealtfel, *Familia* influențase mai devreme unele publicații, I. Al. Lepădatu, Iosif Popescu și Visarion Roman, de pildă, scoțînd la Sibiu, între 1878—1881, o *Albina Carpaților* care „sbura” cam în aceeași atmosferă. Nu altul e cazul ștersului *Amicul Familiei* (1878—1890), ori a uitatei *Aurora română* (1863—1865) care precede vîguroasa *Familie*.

În 1895 se anunța apariția *Foaietei de duminică*, care „va căuta să explice poporului român evenimentele zilei, în stil popular, dezvoltînd conștiința națională și conlucrînd la educațiunea politică a poporului cu mijloace corecte și leale. Va căuta să preste lectură instructivă și amuzantă de pe toate terenele vieții, cari privesc pe poporul nostru”, dar angajamentul e abia menținut de redactori.

Din tot ce a apărut în această vreme în Banat (provincie în care începuturile presei urcă spre mijlocul secolului al XVIII-lea) e de semnalat la Timișoara *Gazeta poporului*, ce apărea prin 1885—1886, vizînd „cărturarii români de la sate” (inițial avea titlul „*Timișiana*”). „Proprietar, editor și redactor responziabil” era Teodor V. Pacatian. Publicau Gh. Catană, I. Pop-Reteganul, P. Ispirescu, A. Bîrseanu, Th. M. Stoenescu și alții, între care învățătorul Vasile Rebreanu (tatăl romancierului?) era prezent în trei numere (37, 38, 39), cu *suvenirurile de călătorie* intitulate *De ici de colea, din tiara Ardealului* și datate Lăpușul unguesc, 5 septembrie 1887. La moartea lui Eminescu, ziarul publică un necrolog și cîteva poezii ale lui.

Altă apariție timișoreană este în 1895 *Controla*, în care dăm peste *Cîntecul fusului* și *Păstorița* lui Coșbuc, ori peste texte populare culese de I. Jarník și A. Bîrseanu. Conține și articole de informare despre Bolintineanu, Gh. Lazăr, I. Goldiș, A. Mureșan, A. Petöfi etc., scrise, probabil, de „redactorul Ion V. Barcian”. Tot în 1895 apărea la Lipova (unde funcționa și o Societate română de lectură) *Revista Lipovei*, „foaie socială, economică și literară”, avînd ca redactor responsabil pe un Ioan Brînda. Alături de Al. Muntean a lui Vasile și Vioara Magdu (întîlniți la *Dreptatea* și la alte efemeride bănățene și transilvănene), îl găsim aici pe Vlahuță (gratulat ca „dulcele poet”, „talentatul poet”), căruia i se reproduc versuri din atunci ieșitul volum *Iubire*.

Dintre toate, un plus de atenție ar mai merita ziarul *Dreptatea*, pe care Cornel Diaconovici (editor) și Valeriu Braniște (redactor responsabil), apoi alții (George Candrea, Adrian P. Deseanu, Aureliu Trif, D. Voniga), îl vor scoate la Timișoara „în fiecare zi de lucru” de la 1/13 ianuarie 1894 pînă în 1897. De fapt, *Dreptatea* continua *Luminătorul*, publicație scoasă din 1879 pînă la sfîrșitul anului 1893 de Pavel Rotariu și de socrul său, Meletie Drăghici (1814—1891), întîi bi- și apoi trisăptămînal. Rotariu tipărise în 1874 și seria timișoreană a unui *Priculici* al lui Iuliu Grozăvescu și scotea, de asemenea, publicația *Advocatul poporal*). În cuvîntul „către cititori” din „numărul de probă” din „25 (6 ian. 1894) decemvrie 1893”, reproduș și în numărul 1, se spunea că „inteligința” din Banat a decis „edarea unui jurnal român în Timișoara, care să lupte alătura cu celelalte organe naționale pentru realizarea și validitatea aspirațiunilor și drepturilor noastre legitime”. Ca și în cazul altor publicații din provinciile aflate vremelnic sub stăpînirea străină, deviza *Dreptății* era: „solidaritatea națională”. În acest cadru general, „vom căuta să dezvoltăm gustul literar în publicul nostru prin scrieri originale și traducțiuni alese, îndeosebi vom eda un număr săptămînal pentru popor”, pentru a contribui și astfel la „educațiunea politică, literară și economică a poporului nostru”. Pentru aceasta ziarul rezerva destul de des un anume spațiu *foișoarei*, menținea o rubrică de *literatură, artă și știință*, a introdus mai tîrziu una intitulată *Galeria României*, în care au fost prezentați, între alții, și o seamă de scriitori pe care redactorii îi credeau mai importanți etc., dar, în general, accentul asupra mișcării literare naționale e pus, totuși, relativ ocazional și nu totdeauna convingător, ziarul angrenîndu-se tot mai mult în luptele politice ale vremii, cum trebuie să se întîmple în fapt cu un „cotidian politic național”. Pe urmă el va milita atît „pe terenul beletristic, cît și științifico-literar, bisericesc-școlar,



Victor Vlad Delamarina. Elev la Liceul Militar din Craiova (la 15 ani).

agronomic, economic, comercial și financiar, ca să satisfacă tuturor recerințelor inteligenții române".

Semnalabilă e colaborarea cu versuri și proză a lui Victor Vlad Delamarina (care semna uneori și Victor, și mai ales doar Delamarina și făcea sub câte o poezie precizarea „din auzăcie”, încât e de văzut dacă unele nu-s prelucrări de piese populare), la început, a lui V. Crășescu (Șt. Băssărăbeanu), a lui Iosif Vulcan, Victor Onișor și George Cătană (cu texte folclorice), restul numelor ce se întâlnesc acolo, în afară de al ardeleanului Braniște (1869—1928), nemai-spunându-ne astăzi nimic. Multe sînt, dealtfel, inidentificabile (Maro, Rascoln etc., între care și câte un Delamureș, Delamunte, după modelul lui Delamarina), deși nu-i exclus ca sub vreunele să se ascundă harnicul și curajosul Valeriu Braniște, *Foișoara* mai era agrementată cu anecdote și „poezii populare” (multe „corese”. aparținînd unei Vioara Magdu), cu note despre vorbirea dialectală, cu știri din viața teatrelor etc. Despre tragedia *Saul* a lui Al. Macedonski și Cincinnati Pavelescu, bunăoară, se spunea, cu ocazia reprezentării ei la Teatrul Național din București, că a avut un mare succes de public, că e „mai mult o melodramă antică”, dar constituie, indiscutabil, „un succes meritat și un câștig pentru literatura noastră”. Dintre scriitori, sînt prezentați mai pe larg George Coșbuc (apărat de J. R. Abrudeanul, care stătuse cu

poetul într-o cameră, împotriva lui Grigori N. Lazu, avocat din Piatra Neamț, care într-un articol din *Evenimentul* se dovedise detractor înveninat), N. Nicoleanu, T. D. Speranță (declarat „genial”), Eminescu (de către Elie Dinurseni), și Titu Maiorescu. Despre acesta din urmă, prezentat superlativ, ni se spune că e „unul dintre cele mai culte și inteligente figuri”, că „farmecă auditoriul, printre care multe dame, prin pătrunderea sa adîncă, prin marea înlesnire de vorbă și dicțiunea-i elegantă. E cel mai măestru în modul de a explica filosofia lui Schopenhauer”. „Ți se pare că vorbește în versuri, pe care le investește cu o frumoasă muzică. Niciodată injurios, presară discursurile sale cu o ironie de măestru”, fiind „mai mult artist decît om politic”. Aflăm, de asemenea, că „e amoretat de poeziile lui Coșbuc, dintre care pe cele mai multe le știe pe de rost ; de pildă, clasică *Nunta Zamferei*, pe care în momente vesele o are mereu pe buze”. „*Semne caracteristice*: nu iubește gazetarii. Scos ca din cutie, totdeauna e îmbrăcat în redingotă neagră, închisă pînă sus. Nu pozează în bun naționalist. Face ce poate și ... tace”.

Însă, în majoritatea numerelor *foișoara* e umplută cu traduceri, redactorii și colaboratorii ziarului fiind destul de la curent cu literatura lumii, din care, alături de puțini obscuri, se reproduceau texte de : Molière, Balzac, Merimée, Coppée, Bourget, Maupassant, J. Verne, A. Daudet, Zola, Fogazzaro, Verga, Castelnovo, Guidotti, Jókai Mór, Dostoievski, Tolstoi, Korolenko, E. A. Poe, M. Twain, Björnson, Strindberg, Fr. W. Weber, dar și G. Ebers (cărui i se reproduce

insistent romanul *Împăratul*), J. Verne și alții. Ne aflăm, de fapt, în fața unei contribuții remarcabile la popularizarea literaturii străine (cu deosebire a prozei scurte) printre cititorii români, cărora li se ofereau texte relativ bine alese și traduse (mai rar prelucrate) într-o limbă acceptabilă. Alături cu publicarea multora dintre scrierile în versuri și în proză ale lui Victor Vlad Delamarina (care au stîrnit un viu ecou în epocă, ca și zelul unor imitatori, între ei un Ghiță a lui Costi Zăbăilă, care venea cu poezia *Toaca la Săbeș*, replică la *Toaca la Lugoj*), traducerile sînt cele care, din punct de vedere istoric-literar, mai justifică astăzi răsfoirea *Dreptății*. (De reținut că aceiași Cornel Diaconovici și Valeriu Braniște au scos lunar, între 1885 și 1895, la Timișoara, și o publicație românească în limba germană, intitulată, pînă în 1893, „*Romänische Revue*”, iar după aceea „*Rumänische Jahrbücher*” care, „cauzei române i-a făcut în străinătate însemnate servicii” „zece ani de-a rîndul”).

## PRESĂ BUCOVINEANĂ

În contextul general al dezvoltării presei noastre din a doua jumătate a secolului trecut, apar acum și în Bucovina o seamă de reviste și ziare ce au contribuit la maturizarea literaturii, la răspîndirea ideilor și textelor literare, la consolidarea gustului public. Dealtfel, tradiția publicistică este acolo destul de veche. Un Vasile Țîntilă (Schintilă), învățător la Tereblecea, bunăoară, scotea între 1811—1820 cîte un „calendar pentru casa”, în 1814 tipărind un „tabelarnic vecinic calendar pe 100 de ani”, cu care începe seria „periodicelor” de tip calendar-almanah de acolo. Teodor Racoce (1780—1822), din Carapciu, tîlmaci la Lemberg și apropiat, se pare, al lui Budai-Deleanu, începe a cere din 1816 aprobarea de a edita un ziar politic, intitulat *Gazeta moldovenească* și o revistă științifică. Vicesitudinile fac ca abia în 1820 să scoată știutul *Chrestomatic românesc* (care era un florilegiu „a tot felul de istorii și făptorii scoase din autorii de pe osebite limbi”, prevestind întrucîtva *Lepturariul* lui Pumnul). Vor urma, cu oarecare regularitate, calendarele, iar între 1848—1851 cunoscuta *Bucovina*, organ pașoptist condus în principal de Alexandru Hurmuzachi (1825—1871), publicist cu reale aptitudini. Firul patriotic al revistei, lupta ei pentru unirea culturală și politică a tuturor românilor, pentru o limbă literară unitară și o literatură adecvată, va fi reiuat la 1 martie 1865 de *Foaia Soțietății pentru literatura și cultura române în Bucovina*. Organ al Soțietății (care fusese mai înainte — *Reuniunea română de leptură*), revista apărea sub conducerea unui comitet prezidat de Gheorghe Hurmuzachi (1817—1882), avînd ca secretar pe publicistul Ambrozie Dimitroviță (1838—1866), iar după moartea lui pe folcloristul eminent, filologul, istoricul și istoricul literar inegal I. G. Sbiera (1836—1916), elev al lui Aron Pumnul și profesor al lui Mihai Eminescu, editor al *Codicei Voronețian*. Fusese pusă la cale „spre a ne împlini dorințele seculare pentru fericirea patriei și a națiunii”, programul ei (ca și formatul) amintind bine de cel al *Daciei literare*: «Foaia noastră se va ocupa, din punctul de vedere expus, mai înainte de toate cu literatura națională în osăbitele ei ramuri, contribuind prin lucrări originale și alese la înavușirea ei. Ea va urmări

cu scumpătate mișcarea înțelesuală la toți conașionalii noștri și dezvoltarea literaturii române pretutindine, și va încunoștiința pe cetitorii ei despre toate produsele literare ieșite la lumină orișunde în limba patriei, supuinđu-le la o critică nepărtinitoare și folositoare. Ea va tracta despre științe, cu cât acestea vor putea contribui la împlinirea scopului „Soșietății”. Ea nu va trece cu viderea nici întrebările zilei despre cauzele momentoașe ale vieții nașionale».

Pe temeiuł entuziasmului stîrnit de înființarea *Reuniunii române de leptură* (a cărei bibliotecă era formată din cărți donate de frații Hurmuzachi, A. T. Laurian, Al. Papiu Ilarian, A. Șaguna, Al. Odobescu, I. Negruzzi, C. Bolliac, V. Alecsandri etc.), salutată de B. P. Hasdeu printr-o odă de 17 strofe, în care se adresa astfel lui Pumnul : „Salutare ție, Pumnule cărunte, / Nimă română pură ca izvor !”, *Foia* își asigură îndată colaboratorii necesari și o audiență notabilă. Alecsandri (care era în mare stimă — vezi articolul lui Al. Hurmuzachi *V. Alecsandri în Cernăuți*, — Sbiera numinđu-l „poetul rege, V. Alecsandri”) își tipărește aci poeziile populare *Sus la stîncă* și *Cîntec vechi de lume*, apoi *Bucovina*, *Imn către Santa Maria*, *La o mamă*, *Dorul mumei*, pasteluri, *Barcarola*, proverb într-un act, opereta *Florin și Florica*, cînticelele comice *Paraponisitul* și cel antipumnulist *Millo director* și alte canțonete și vodeluri, o parte din *Jurnalul de călătorie în Africa*, opera și biografia lui Al. Russo etc. D. Bolintineanu publică poezii, I. Negruzzi, *Împăcarea*, „proverb în 4 scene dedicate domnișoarei Maria Docan”, căreia Alecsandri îi închina tot acolo o poezie, Șt. Vîrgolici vine cu poema în trei cîntece *Zafira*, Miron Pompiliu cu poezia *Nenorocitul* etc. Mai colaborează Gh. Sion, Gh. Tăutul și alții. În primul număr apar poeziile lui D. Petrino (21 de ani — 1844—1878), *Am spus florilor*, *Cătră lacrimi*, *Pe malul Prutului* și *Invocare*, bolintineanizante și alecsandrizante pînă la calchiera imaginilor („Deci eu pentru tine, dulce Bucovină, / Vreau să cînt un cîntec de-nfocat amor, / Căci o dimineață splendidă, senină, / Ție îți vestește mare viitor”). Însă recitată de Fani Tardini la reprezentația dată de trupa sa în folosul *Soșietății* . . . , poezia din urmă avu un formidabil ecou, autorul fiind purtat (ca Alecsandri altă dată) în triumf de tineri entuziaști.

I. G. Sbiera scria *Despre însămnița refrenului de „O Lere Doamne” den Colindele române* și despre *Cauza relelor în civilisaciunea modernă*, Al. Hurmuzachi evoca pe A. Mureșanu, Bărnăuțiu și I. Maiorescu venea cu traduceri din italiană, spre a da un exemplu „de asemănarea cea mare a limbei noastre cu sora ei”. Tot el scria și două articole substanțiale despre *Teatrul Nașional în Cernăuți*. G. Hurmuzachi comenta traducerea lui L. R. Staufe *Romanische Poeten*, prezenta cîntece populare, combătea superștițiile și discuta despre ortografie și limbă cu seriozitate, „chiar dacă nu cu justețe”, prezentînd opiniile tuturor (Maiorescu, Bariț, Florantin), fiind un antipumnulist tăcut dar consecvent. El avea, dealfel, „opiniunile mele limbistice separate”, „nu-și putea călca pe inimă” și slujea „limba românească cea frumoasă, ușoară, lină și melodioasă”. De aceea, lăuda *Despre scrierea limbei române* a lui Maiorescu, „op de trebuință” scrisă de „un literat destul de cunoscut”. A. Dimitroviță scria despre *Cruțare și lucș*, studiu economic, se da *Corespondență*, traduceri din Goethe, se milita pentru o Soșietate arheologică și un mușeu nașional, se scria despre școli (Ion Drogli, cumnatul lui Eminescu), despre unificarea ortografiei, dîndu-se și o „poruncă” a apostolului Pavel „pentru întrebuițarea limbei năciunale” etc.

Tot *Foaia* l-a publicat pe Pavel Paicu, fragmente din *Dragosiada* lui V. Bumbac (I, II), epopee națională, versuri mai publicînd și Miron Pompiliu, D. Petrino (prezent și cu cîteva „impresiuni de la concert”) etc. Se făceau bilanțuri anuale, se publicau documente și scrieri istorice, încît revista își dobîndise un profil și un prestigiu notabil.

S-a întîmplat însă că, în 1869, V. Alecsandri a satirizat sistemul pumnulist în care era scrisă publicația. D. Petrino, idolul *Foii*, l-a secondat cu *Pucine cuvinte despre coruperea limbii române în Bucovina*, desolidarizîndu-se de periodicul ce-l susținuse (Eminescu va replica turbulentului poet cu articolul *Despre curentele filologice românești din Bucovina*, *Albina*, nr. 3—4/1870, Pesta, apărîndu-și fostul profesor și declanșînd conflictul care a dus la dispariția *Foii*, întrucît Sbiera, pătimaș și dogmatic, capricios, s-a opus voinței comitetului de conducere de a o reforma ortografic și funcțional, în sensul redactării unei reviste populare, care însă n-a mai apărut). Din 1874 *Soțietatea* a scos *Calendarul românesc pentru Bucovina*, care avea o parte literară-culturală.

*Foaia* a fost urmată mai tîrziu de *Aurora română* (1881—1884), redactată de Ion Bumbac (1843 — 1902); din decembrie 1883 ea este chiar organ personal al lui Ion Bumbac, care scrisese și el, ca și fratele său, o epopee denumită *Florinta*; a scris și o *Nouă ortografie română*, apărută în 1882. Revista era „organu beletristicu literaru alu *Societății pentru cultura și literatura română în Bucovina*” și apăruse cu un program redactat în versuri: „Bună ziua, boieri mari, domni, părinți și cărturari! / Bună ziua azi la toți ai lui Romul strănepoți! // După seculi de mustrare, de-ntunerice și suspin, — / După greu și întristare, ... iată-ne cu cer senin”, / „Deci la lucru în unire! Deci la lucru serios! / Și românu-a fi iar mare! / — Va fi mîndru și frumos!”. Ion I. Bumbac (în timpul președinției lui la *România Jună* demisionară Eminescu, Slavici și Chibici care, fiind „cosmopoliți”, adică adepți ai direcției noi a lui Maiorescu, nu puteau sta cu el la o masă și accepta „exclusivismul de idei”) are în primul număr o „novelă originală”, *Premînte Solomon*, și o serie de observări despre *Noua ortografie română*, „croită conform principiilor stabilite de Academia română din București și adoptată de *Societatea pentru cultura și literatura română în Bucovina*”. Dintre scrierile lui ulterioare sînt de notat *novela Ion a Petranului*, cîteva „studii istorice”, unele observații despre mss. de la Voroneț, pe marginea căruia polemiza cu „nenea” I. Nădejde, care scrisese observații în *Contemporanul*, un articol despre „geniu” lui S. Bodnărescu, în care se declara maiorescian cu rezerve etc. Mai colaborau S. Fl. Marian (cu poezii populare, însemnări despre botanica populară, amintiri din copilărie — *Vasile Cîrlănariul*), Dimitrie Dan (cu poezii și tradiții populare), C. Morariu (poezii, fabule, povestiri etc., etc.), autorul (1854 — 1927) fiind istoric, versificator, colaborator și la *Familia*, *Steluța*, *Patria* etc., traducător din Goethe — *Herman și Dorothea*, Gherla, 1884, T. V. Ștefanelli (piesa *După teatru*, „după sujetul francez: Un tasse de thèe”, versuri și *Un trandafir în livrea*, „după o idee franceză”), Samson Bodnărescu, Radu Noru (tradițiuni populare și poezii în ton popular), Enea Hodoș (nuvela *Anna*, despre „Doamna G. Sand”, „geniu binatural, care întrunește tăria bărbătească cu grația femeiască”, prelucrare din limba franceză, versuri: *Strofe la E...*), T. V. Păcățianu, I. Berariu, V. Bumbac (cu versuri în notă populară, cu un poem epic — *Șoimul banului de Craiova*, cu tra-

duceri din *Iliada* și *Eneida* etc.) și alții mai mărunți, între care un A. Sarcină (recomandat de revistă ca „un june din România. Aceasta era prima lui încercare literară”) care critica strâns, dar cam acru și diplomat, *Despot Vodă* de Alecsandri, pe motiv că se abate de la regulile lui Aristotel, negînd piesa ca dramă și ca legendă și opunîndu-i *Sorin* al „lui Bolintineanul”. Dar ecoul revistei n-a depășit perimetrul local. De reținut o informație privitoare la sora lui Eminescu, Aglae Drogli, despre care în numărul din 15 dec. 1882 aflăm, la *Cronica lunară*, subintitulată *Teatru român de diletanți în Cernăuți*, că juca teatru : « Cu începutul anului nou 1883 stil nou, s-a constituit un comitet de diletanți, carele dă în fiecare a doua joie o reprezentațiune teatrală, în sala hotelului de Moldavie ; iară în joia premergătoare și cea următoare după reprezentațiunea teatrală — dă același comitet concerte.

Președintele comitetului este domnul exarc al catedralei : părintele I. Procopovici.

Ideea merită toată lauda și sprijinirea onoratului public român.

Reprezentațiunile de pînă acuma au reușit foarte bine și au dovedit din nou adevărul maximei bătrînești : „voiește și vei putea”.

Cu multă grație și șic jucară pînă acum roleele lor : doamnele : Drogli. Caplonsca, Lomicovschî, — apoi domnișoara Ștefanelli, — iară dintre domni : d. d. frați Meșederu, dr. G. Popescul, adjunatul M. Grigoroviță și academicul Ștef. Popescul.

Atît reprezentațiile teatrale cît și concertele date de acest comitet sînt foarte bine cercetate de cătră onoratul public român, fără deosebire de rang și stare ! Salutăm deci cu bucurie această întreprindere națională, ca un nou semn de viață !»

De o popularitate relativ asemănătoare s-a bucurat în epocă *Revista politică* scoasă de S. Fl. Marian la Suceava (1885) care se voia „un organ care să apere poziția românilor în viața publică din Bucovina și să ție viu sentimentul lor de solidaritate”. La foița *Revistei politice* publicau S. Fl. Marian (legende, tradițiuni și alte specii de folclor), Adela Xenopol, V. Bumbac, T. V. Ștefanelli (1849—1920), prieten cu Eminescu, nuvelist, poet și traducător (din F. Hoffmann), C. Morariu, Veronica Micle, T. Robeanu, Iraclie Porumbescu (1823—1896), Ion Pop-Reteganul, Olimpia Iliuț, A. C. Cuza, Aglae Drogli (un anunț mortuar al lui I. Drogli) și alții. Se reproduceau versuri de Eminescu (*De ce nu-mi vii, La steaua, Dorința, Ce e amorul*), poezia *Somnoroase păsărele* apărînd, se pare, în presă, aici întîia dată (15 XI 1887, nr. 13 ; de notat că revista remunera colaborările). La moartea lui V. Alecsandri (care publicase aici poezia *Țara*, datată Mircești, sept. 1886), V. Bumbac scrie o odă-amintire. „Un iurist tiner din Fălticeni”, Last, scrie acolo un articol despre *Năpasta*, dramă de Caragiale, subintitulat „studiu critic”, în care, după ce suie *Năpasta* mai sus de *Othelo* și-l face pe Caragiale genial, conchide că se observă în piesă : „energie impozantă în concepțiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepțiuni”. (Tot Last publica, în *Anuarul pentru israeliți* pe 1891, și un „studiu critic” despre *Nuvela lui Caragiale*, „O făclie de Paște”). La moartea lui Eminescu, revista publică un necrolog-amintire, fără a spune nimic care ar mai putea interesa astăzi cu deosebire.

*Revista politică* este continuată de *Gazeta Bucovinei* (1891—1897), scoasă în colaborare cu Gh. Bogdan-Duică și preocupată de probleme legate de naționalitate, școală, biserică, limbă, economie, unitate politică etc.

La *Foiță* se scria despre Enescu (*Un copil artist*), se reproducea *Plugul blăstămat* al lui Alecsandri și *Nou chip de a face curte* al lui Kogălniceanu, apăreau fabule și alte poezii de V. Bumbac, Mihai Teliman, folclor din colecțiile Elena Sevastos, Elena Niculiță-Voronca, S. Fl. Marian, Iorgu G. Toma (1871—1935) etc.

*Gazeta Bucovinei* avea în primul an și un supliment pentru țărani, denumit *Foaia săteanului*, iar după dispariție, pînă la sfîrșitul secolului, a fost urmată de ziarul politic *Patria* (1897—1900), pe care îl scotea Valeriu Braniște, „un redactor cu care Bucovina se va mîndri și cum nu a mai văzut pînă acuma”—zicea despre el nuvelistul și poetul George Popovici (T. Robeanu — 1863—1905). Ziarul era socotit „noul stindard al luptei naționale politice pe pămîntul Bucovinei”: „dreaptă este cauza pentru care luptăm și drepte vor fi și mijloacele”. Ca și alte periodice din Bucovina, Transilvania și Banat, aveau în primul rînd în vedere „conștiința națională”, „solidaritatea națională”, „ridicarea nivelului cultural, moral și religios al poporului român din Bucovina; ca astfel pornind din singura bază corectă să devină un factor important în sublima lucrare a civilizațiunii și prin aceasta să-și afirme în chip neîndoielnic, clar și pozitiv pentru toate timpurile și împrejurările, dreptul său de existență pe acest pămînt”. Nu neglijau „deplina și libera dezvoltare a limbii noastre materne”, așezarea școlii „pe baza principiului național”, pentru ca astfel „să dezvolte interesul pentru limbă și să ridice gustul literar al publicului cetitoriu”. Aveau o „foișoară originală a Patriei” și rubrici de literatură și știință, muzică, în care se comentau pe scurt cărți, concerte, progresele în înființarea cabinetelor de lectură etc. Semnau acolo sau se reproduceau texte de G. Coșbuc, V. A. Urechia, D. Nanu, I. G. Sbierea, Al. Antemireanu, E. Grigorovița (proze și traduceri), C. Stamati-Ciurea, traducătorul și foiletonistul Mihai Teliman (1863—1902), poetul și traducătorul C. Berariu (1870—1929), istoricul și etnograful Dimitrie Dan, Elena Niculiță-Voronca, V. Onișiu etc.



Vasile Bumbac. Portret de tinerețe.

#### ALTE PERIODICE

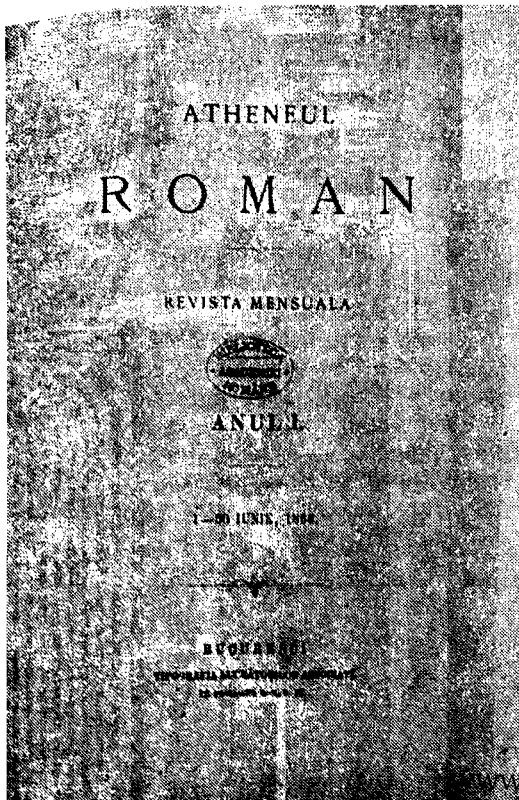
După înfăptuirea Unirii din 1859 se înființară diverse societăți prin care se încerca a se stimula mișcarea culturală națională, ridicarea maselor la cultură, dezvoltarea acesteia în concordanță cu întregul angrenaj al statului român modern. Între acestea erau și ateneele, care aveau inițial înțelesul de școală, peste care s-a suprapus



mai apoi cel de societate literară și științifică. V. A. Urechia încearcă în 1860 să fondeze unul la Iași, scoțînd și o revistă — *Ateneul român* (1860—1861) care „va deveni pentru generațiunea actuală, de orice vîrstă, de orice sex, o carte de învățare, de educare și de delectare, și pentru viitor un tablou fidel în care se va studia progresa, nevoile, speranțele și, cu un cuvînt, tot ce constituie societatea română de acum”. Profilul ei era enciclopedic, ca al multor publicații din epocă : „foaia noastră literară, artistică și științifică va cuprinde următoarele părți : Curier științific, Curier artistic, Curier literar, tratate de științe, Cursuri de arte (muzica-pictura, sculptura etc.), Cursuri de literatură română, Rubrica școalelor din Prin, cipate, Acte oficiale relative la școli, arte și științe, Literatura de delectare (romani originale, romane, anecdote etc.), Poezii originale”. Dar, deși a avut colaboratori de prestigiu (Alecsandri, Hasdeu, Kogălniceanu etc.) și alții destui (Al. Papiu Ilarian, Romulus Scriban), deși se împărțea gratuit școlilor din Principate, revista a apărut prea puțin spre a se impune.

În 1865 se fondează un Ateneu, din inițiativa lui V. A. Urechia, Constantin Esarcu (1835—1898) și N. Krețulescu (1812—1900), printre fondatori fiind și Teodor Aman (1832—1891), P. S. Aurelian (1833—1909), I. C. Brătianu (1821—1891), P. P. Carp (1837—1919), B. P. Hasdeu, M. Kogălniceanu, Massim (1825—1877), Matei Millo (1813—1892), Al. Odobescu, G. Sion, C. Stăncescu (1835—1909), Gh. Tattarescu (1818—1894), Ștefan Vellescu și alții. Membri onorifici erau și G. Barițiu, Heliade, Eudoxiu Hurmuzachi. A avut, inițial, un *Buletin*, apoi o *Revistă a Ateneului*, devenită, din iunie 1866, revista lunară *Atheneul român* (1866 — 1869), ajunsă ulterior *Anuarul Ateneului român*, *Buletinul Societății Ateneul* etc. Menirea buletinului era să publice principalele acte ale societății, conferințele și lucrările membrilor săi. Telul ei era același cu al Ateneului: „instruiți poporul!”.

Pagină de titlu.



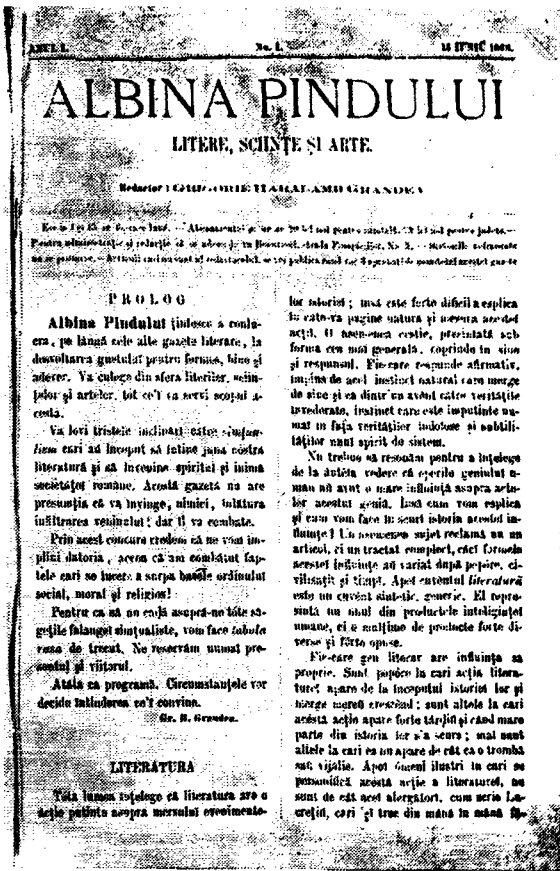
S-au publicat acolo statutele societății, scrieri și conferințe ale lui Vasile Alesandrescu-Urechia, Hasdeu, N. Racoviță, Ulysses de Marsillac, Emil Bacaloglu (1830 — 1896), Th. Văcărescu, C. Esarcu (care semna și articolul de fond al primului număr), C. Aristia (traducerea *Iliadei* lui Homer), Heliade (*Introducția la poeziile ossianice*), Șt. Vellescu (despre teatru), felurite traduceri, maxime și reflexiuni, cronici artistice (Esarcu, despre *mișcarea artistică în 1866*), literare (V. A. Urechia despre Stamati), fabule (Sion), nuvele, versuri (de N. Nicoleanu, V. A. Urechia, Heliade, Crețeanu, Bolintineanu etc.), articole privind versificația (Aristia), bibliotecile, aspecte ale economiei (P. S. Aurelian), ori despre arheologie, istorie (Urechia), datini și moravuri naționale, folclor (G. Misail), muzica națională, științele naturale (Esarcu) etc. Nu erau neglijate programele conferințelor societății, care din 1888, cînd s-a inaugurat palatul actual al Ateneului, aveau loc acolo. Prin toate acestea, revista este, alături de *Foaia Societății pentru literatură și cultura română în Bucovina*, de *Familia*

și altele câteva, una dintre cele mai consistente publicații românești de dinainte de apariția *Convorbirilor literare*.

O altă publicație notabilă în epocă este *Albina Pindului*, revistă bilunară de „litere, științe și arte”, ce a apărut sub redacția lui Grigore Haralambie Granda între 15 iunie 1868 și 1 aprilie 1870 la București și în 1875 și 1876 la Craiova. Ea „știnteste a conlucra, pe lângă celelalte gazete literare, la dezvoltarea gustului pentru frumos, bine și adevăr. Va culege din sfera literelor, științelor și artelor tot ce-i va servi scopul acesta”. Pe urmă, revista era o întâie reacție antisensualistă și, probabil, antizolistă, propunându-și, la un an după apariția romanului *Thérèse Raquin*, să lovească „tristele înclinări către *simțualism* (naturalism? — *n.n.*) cari au început să întine juna noastră literatură și să învenineze spiritele și inima societății române”. În impetuozitatea lui, Granda promitea a „face *tabula rasa* de trecut. Ne rezervăm numai prezentul și viitorul”.

Cu acest prolog, revista „nepotului” lui Byron obține colaborări diverse, unele de la marii scriitori ai vremii. Îi întâlnim aici cu versuri, alături de Granda, pe Alecsandri, Bolintineanu, Heliade, Th. Șerbănescu, M. Pompiliu, G. Crețeanu etc., Bolintineanu dînd și fragmente din *Doritorii nebuni*, *Cuza Vodă* și *Trainida*, Alecsandri scriind despre Al. Russo, căruia i se publică și *Decebal* și *Ștefan cel Mare*, „studiu istoric”, și *Poezia populară* etc. Ne întâmpină apoi destule traduceri din Shakespeare (*Romeo și Julieta*, *Hamlet* — fragmente), Byron, Heine, Schiller, Goethe, Uhland, Burckert, Herder, Pușkin, Musset, Ovidiu, G. Sand, Dante, Ossian și alții. Granda, prolix, scrie o *Definiție a frumosului*, cu referiri la Socrate, Platon, Aristotel, Plotin, Sf. Augustin, Burke, Baumgarten și alții, făcînd utilă operă de popularizare. (Heliade îl secondează scriind despre *Arta poetică după Horațiu și Boileau*), după care scrie despre Doja și Zamolxe, despre unele aspecte din istoria artei, despre literatură italiană, *Geneza poeziei*, *Situația financiară a Turciei* și multe altele, nici un subiect nefiindu-i inaccesibil. Revista publică *Istoria armatei române* a lui Bălcescu, cu date despre el, un studiu despre *Poesia română în trecut* al lui Bolintineanu (despre A. Mureșanu, Alecsandri, Aristia, Cârlova, Văcăreștii, Alecsandrescu etc.), o evocare a lui Inocențiu Clain de A. Densușianu, prezentînd, de asemenea, eroii Pindului, făcînd loc unor observări arheologice ale lui V. A. Urechia etc. Mai colaborau Sion, I. Vulcan (Granda colabora și el la *Familia*), At. Marienescu, Hasdeu (îl prezenta într-un rînd pe N. Nicolescu), Dora D'Istria, N. Scurtescu, I. Negruzzi, Schelitti,

545



Pagină cu frontispiciu.

I. C. Fundescu, însă baza era tot multidisponibilul *Grandea* (în 1871 numerele, puține, sînt scrise aproape numai de el).

Revista era mereu deschisă și la rubrica *Bibliografie* prezenta cartea lui Petrino, *Poesii*, la *cronica literară* se scria despre *Omul care rîde* al lui Hugo (semnatar Salvandy), *Grandea* prezenta cercul literar „Orientul”, din care făcea parte și Eminescu, pentru Moldova etc. În probleme de limbă erau antipumniști, la *cronica dramatică* se preocupau de teatru ca instituție morală (traducînd din Schiller), publicau sentințe și cugetări, folclor (orații), biografii (ale lui V. A. Urechia, Quinet, Heine), acordau atenție versificației (*Teoria hexametrelui*, de V. Bumbac), abordau dreptul, politica, legislația, arta plastică, inițiau „convorbiri sociale”, totul cu o desțoinicie ce încîntă și salvează publicația de uitare totală. La inimă îi era cu deosebire lui *Grandea Starea literaturii române* (1871), articol în care face o trecere în revistă a numelor mai vechi, după care scrie entuziaș despre Hasdeu, M. Zamfirescu, Th. Șerbănescu, V. D. Păun, I. Negruzzi și alții. În 1871 revista (în cîteva privințe asemănătoare cu *Convorbirile literare*, din care reproducea uneori texte) sucombă, ca să renască abia în 1875, „după o iarnă cumplită de cinci ani”. Recapitulînd drumul parcurs și prefigurîndu-l pe cel viitor, *Grandea* nota scurt: «programul estetic regretăm că nu putem înșira mai mult decît: „Ceea ce a fost, se știe, ceea ce va fi, se va vedea”». Însă n-a apucat să se vadă mare lucru, întrucît peste șase numere revista își încetează definitiv apariția. (În 1873 *Grandea* scotea *Tribuna, revista cestiilor contemporane*, cu poezii proprii, traduceri din Gray, Silvio Pellico etc.).

Însă numele de *Albina* (cu sau fără alte adausuri) a fost de mai multe ori folosit în epocă și mai tîrziu (dar și mai devreme, cum e cazul cu *Albina românească* — 1829—1858). Chiar paralel cu cea a lui *Grandea* a apărut una la Viena și Pesta (*Albina*, 1866—1876); i-a urmat *Albina Carpaților*, „foaie beletristică, științifică, și literară, cu ilustrațiuni” (Sibiu, 1877—1880). În 1882—1883 dăm peste o „revistă literară și științifică”, *Albina Botoșanilor*; între 1885—1892 apare „foaia politică, literară și comercială pentru toate clasele societății”, *Albina Buzeului*. Tendința e tot mai mult către foile populare și enciclopedice, pe care o va concretiza *Albina* cu cea mai lungă apariție (pînă în actualitate).

Ideea tipăririi „revistei enciclopedice și populare” *Albina* aparține lui Spiru Haret, din a cărui inițiativă se constituise, la 15 august 1897, comitetul de redacție și se lansase un fel de apel-program, în care citim că „un număr de profesori și institutori ne-am unit cu voința tare, ca să punem toată priceperea și munca noastră” în vederea scoaterii unei reviste „cu caracter de popularizare și enciclopedic, în care cititorul, mai ales țăran, să găsească, într-o limbă înțeleasă de el, tot ce poate contribui la cultivarea minții și inimii lui”. „Revista va purta un caracter cu totul național” și „vom face ca, atît prin cuprins, cît și prin formă, să fie privită cu drag de orișice român, fără deosebire de vederi”, pentru ca astfel „să putem ajunge cu timpul a o răspîndi pretutindeni, unde se grăiește românește”.

Publicația se înscrisa unei tradiții ce urcă pînă la începuturile înseși ale presei românești, militantă din primul moment pentru „luminarea poporului”, pentru găsierea unei soluții a problemei țărănești, a cărei rezolvare era vitală pentru evoluția vieții sociale la noi. Apăruseră, apoi, în timp, un număr relativ mare de publicații destinate special țărănimii. Asachi, bunăoară, scosese la Iași, în 1839, o *Foaie sătească a principatului Moldovii*, pentru „cultura sătenilor”, iar Petrache Poenaru,

la București, între 1843 și 1848, *Învățătorul satului*, continuată pînă în 1850 cu *Foaia satului*. La Brașov, în 1837, ieșea *Foaia Duminicii*, „spre înmulțirea cei de obște folositoare cunoștințe”, la Blaj *Învățătorului poporului* (1848). După Unire va apare la București *Țeranul Român* al lui Ion Ionescu de la Brad, ceva mai tîrziu *Gazeta sateilor* (1869—1870), la Cluj, între 1876 și 1886, „scrierea periodică pentru trebuințele poporului romanu”, *Cărțile săteanulu romanu*, la Craiova *Foaia intereselor țărănesci* (1897) etc., etc. Acestea, pe lîngă multe alte gazete „coprinzătoare de feluri de științe”, pe lîngă o serie de *șovățuitorae* periodice, ce se adresau și țărănilor, foi pentru agricultură și „învățături folositoare”, pe lîngă relativ numeroasele publicații cu caracter pedagogic, vizînd îndeosebi intelectualitatea satelor (numai în Transilvania au apărut între 1860 și 1918 mai mult de 30 de astfel de publicații), pe lîngă mulțimea calendarelor și almanahurilor cu destinație rurală, pe lîngă restul presei românești a vremii, în mare măsură interesată de soarta țărănilor.

Inițiativa lui Haret venea să sintetizeze o tradiție și experiență relativ îndelungată și rodnică în direcția presei pentru țărani și a fost, de aceea, „cu căldură îmbrățișată de toți iubitorii neamului”, revista ajungînd îndată la un tiraj și o răspîndire impresionante pentru vremea aceea. Condușă de un comitet din care făceau parte Gr. Tocilescu, D. Aug. Laurian, G. Ion... Șt. Sihleanu, Ioan Nenițescu, C. C. Datculescu și Petre Gîrboviceanu, întiul ei redactor, revista a ajuns să publice în paginile ei scrieri semnate de autori dintre cei mai reprezentativi pentru perioada respectivă. Au colaborat la ea, pe parcursul anilor, G. Coșbuc (devenit mai apoi membru al comitetului de redacție), Titu Maiorescu, A. D. Xenopol, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, B. Șt. Delavrancea, E. Gîrleanu, O. Goga, V. Babeș, actorul C. Nottara, Spiridon Popescu, Sofia Nădejde, P. Dulfu, M. Sadoveanu, V. Voiculescu, Em. Bucuța, Cezar Petrescu, I. Agîrbiceanu, M. Codreanu, A. Cotruș, Gh. Ionescu-Sisești, I. Simionescu, C. Rădulescu-Codin, A. Gorovei, D. Ciurezu (vreme îndelungată directorul *Albinei*) etc., etc., alături de o amplă pleiadă de intelectuali inimoși, rămași aproape anonimi, dar nu mai puțin devotați ideii de luminare a țărănilor, de ridicare a acestuia pe o treaptă socială și culturală mai înaltă.

Avînd un profil enciclopedic, *Albina* a răspîndit, în masa intelectualității rurale și a țărănimii, cunoștințe literare, istorice, agricole, de medicină și gospodărie, de legislație și muzică etc., scoțînd în lumină și militînd pentru valorificarea tradițiilor culturale ale satului, ceea ce i-a asigurat o mare popularitate și o apariție de o durată remarcabilă.

## PRESA UMORISTICĂ ȘI SATIRICĂ

O dezvoltare notabilă cunoaște în a doua jumătate a secolului trecut presa umoristică și satirică, a cărei prezență e semnalabilă în mai toate provinciile românești. Sprijinite de opinia publică, dar lovite adesea și suprimate de oficialitate, revistele acestea constituiau, în genere, un mijloc al luptei politice, o cale de luare în derîdere a feluritelor tare individuale și sociale, de incriminare a unor atitudini retrograde, de încurajare a spiritului liber, democratic etc., dar și un stimulent pentru literatura umoristică și satirică, pentru dezvoltarea culturii și a limbii noastre literare.

La București apar în 1859, îndată după Unire, *Țințarul* lui C. A. Rosetti și N. T. Orășanu, *Spiridușul* și *Nichipercea* ale celui din urmă, în anul următor semnalându-se *Păcală* al lui Pantazi Ghica și *Pepelea* al lui I. C. Fundescu. Același, scoate în 1861 revista umoristică *Tombattera*, îndreptată împotriva forțelor adversare modernizării statului român. La Pesta iese, tot în 1861, publicația satirică *Tutti Frutti*, care continua *Păcălitura Aurorei române* și *Umorescul Speranței*. Dar revista transilvăneană cu asemenea profil, mai consistentă și durabilă, a fost *Umoristul* (1863—1867), fondată de Iosif Vulcan și avocatul George Ardelean (ulterior condusă numai de Vulcan). Ea se orienta după cele bucureștene, dar ținea seama și de profilul celor similare maghiare de la Pesta (*Kakas Márton Albuma* — Albumul lui Kakas Márton ; *Nagy Tükör* — Oglinda mare ; *Üstökös* — Cometa ; dar mai ales *Bolond Miska* — Mișca cel nebun). Însă, relații apropiate sînt de semnalat cu *Nichipercea*, al cărui redactor solicita într-o vreme să i se trimită colecția integrală a *Umoristului*. Tendința revistei era de a nu-i ierta pe toți cei „vrednici de satiră”, „vrednici să-i batjocorim”, adică demagogii, năravurile rele, bigotismul, corupția etc., nefiind înconjurați nici latinizantii excesivi și alți stricători de limbă. Ca și *Familia*, mai târziu, *Umoristul* inițiază un concurs pentru cea mai bună poezie umoristică sau satirică, pentru cea mai reușită „novelă originală”, de preferință inspirată din „datine populare”. Dintre colaboratori sînt de menționat bănețeanul Iulian Grozescu (redactor mai apoi al *Familiei* și *Albinei*) și „eminentele poet” moldovean George Tăutu. Tradiția *Umoristului* va fi continuată de *Gura satului* (1867—1881 și 1901—1903), *Calicul* și alte efemeride ardelenști.

În același an cu *Umoristul* apărea la București revista *Aghiuță* a lui B. P. Hasdeu, prin care se încerca o formulă umoristico-satirică mai elevată, dar cu țintă precisă, împotriva tuturor adversarilor domnitorului Cuza. Între ei sînt considerați C. A. Rosetti, Heliade (care scrisese o broșură ce milita pentru limitarea votului universal la știutorii de carte), bineînțeles, de pe acum, Maiorescu etc. Dar tirul viza mai ales ciocoismul, care „se poate cunoaște nu de pre ce el vrea, ci din contra de pre aceia ce el nu vrea. Ființa sa este un *minus*, o negațiune”, „el nu vrea, el nu vrea, el nu vrea !” nimic din ce înseamnă progresul material și moral al țării. Însă în anul următor *Aghiuță* era suprimat. Spiritul său reînvie în nu mai puțin curajosul *Satyrul* (1866), cu o existență încă mai scurtă, pentru ca pe urmă Hasdeu să renunțe a mai scoate reviste de formulă satirico-umoristică, al căror spirit acid și viguros plebeian nu convenea stăpînirii. În această din urmă privință, a hărțuielilor dintre oficialitate și presa umoristică a vremii, e ilustrativă soarta lui *Nichipercea* al lui N. T. Orășanu. Apare în 1859, este suprimat în septembrie același an, reapare în decembrie, dar e din nou oprit. În ianuarie 1860 revine în formă de broșură, fără dată (spre a scăpa de rigorile legii presei), dar își continuă paginația sub titlul de *Carnele lui Nichipercea*. În iulie e din nou prezent ca *Nichipercea*, dar în noiembrie iar cade pradă rigorilor legii presei. În 1861 revine sub formă de broșuri, intitulate cînd *Ochiul dracului*, cînd *Arțagul dracului*, cînd *Codița dracului*, ori *Ghiarele dracului*. Apare apoi, pînă în mai 1864, cînd e iarăși suprimat. În februarie 1865 se numește *Cicala*, în februarie 1866 e *Sarsailă* (un *Sarsailă* violent antidinastic va scoate între 8 aprilie și 6 iunie 1871 și G. Dem. Teodorescu, revendicîndu-și ca înaintaș *Cicala*, întru amintirea căruia „nu pot să trec cu vederea așa multe prostii și răutăți” patronate de „coconița dinastie” etc.), pentru ca în mai să devină *Ghimpele*, titlu sub care apare pînă în mai 1879 (cu o întrerupere în 1870, cînd se numește

o vreme *Urzicătorul*). Tot Orășanu a mai scos în martie 1871 un *Asmodeu*, su-primat în septembrie și reînviat efemer în 1874, când ar fi colaborat la el, anonim, și I. L. Caragiale, la rubrica *Asmodii* și *Cronica*.

Persecuțiile împotriva publicației îi veneau în șir prolificului pamfletar și autor de versuri, care era Orășanu, din pricina atacurilor violente și cam anarhice pe care le iniția împotriva aproape oricui, dar în special a oamenilor zilei. Însă dușmăniile, amenziile și scurtele detenții nu l-au lecuit, mai ales că-i aduceau o oarecare notorietate. Cît privește programul publicației sale cu titlatura constrîns cameleo-nică, acesta avertiza că „vom biciui, vom lovi, vom sfărîma, vom distruge și vom căuta a seca orice izvor al imoralității, al meschinăriei, al machiavelismului, al șarla-taniilor politice și sociale, fără cruțare, fără milostivire, fără patimă și bazați întot-deauna pe fapte. Vom glumi din cînd în cînd asupra moravurilor celor rele și vom rîde cu toții asupra vițurilorlor soțietății”. Evident, un program de asemenea vehe-mență era de așteptat să nu se împlinească fără clipire și în afara a tot felul de peripeții.

Dintre toate aceste variante de publicații orășeniste, o celebritate aparte și-a dobîndit *Ghimpele* datorită împrejurării că de el se leagă perioada începuturilor publicistice ale lui Ion Luca Caragiale, cum au demonstrat Șerban Cioculescu, Per-pessicius, V. Mîndra și I. Cremer, care argumentează pentru atribuirea unor texte anonime sau semnate Car, Palicar, viitorului mare scriitor. Debutul în versuri și-l face cu un sonet dedicat baritonului Agostino Mazzoli (în decembrie 1873), I. Cre-mer pledînd pentru prezența lui acolo încă de la 1 iulie 1873. O prezență, anonimă, semnalează același în *Telegraphul*, la rubrica *Curiozități*, începînd cu 31 octombrie 1873, tot el susținînd-o și pe cea din *Asmodeu*, reviste în care se pregătea pentru al său *Claponul* (1877) și *Calendarul Claponului* pe 1877 și, susține I. Cremer, pentru *Bobîrnacul* din 1878—1886 (cu întreruperi), pe care o presupune scrisă într-o vreme (seria a doua, 1879) aproape în întregime de dramaturg.

Cît privește trecerea pe la *Ghimpele*, a cărui direcție era deopotrivă anti-dinastică și anticonservatoare, e de observat că tînărul gazetar ține seamă foarte puțin de tinctura politică a revistei, el țintind, cum a observat Șerban Cioculescu, la surprinderea nuanței morale a tipurilor înfățișate. De unde explicația că o parte din *zigzagurile* și cronicile lui sînt reproduse uneori în publicații umoristice adversare, cum ar fi *Cucurigu*. În afară de Caragiale mai semnau aici G. Dem. Teodorescu (Ghedem), G. Tăutu (pe care l-am întîlnit și în *Umoristul* lui Vulcan) și alții mai mărunți, majoritatea articolelor fiind însă ano-nime sau însoțite de pseudonime fanteziste (Mache, Jago, Lică, Abracadabra, Ori eu ori tu etc.). Nu trebuie uitate, de asemenea, *Resbolul* lui Gr. H. Granda (uneori apărînd cu titlul *Resbolul român*, *Steaua Dunării* etc.) și cele douăsprezece foi satirice ale sale (*Ciocoiul*, *Ciolanul*, *Ciomagul*, *Conservatorul*, *Grivița*, *Ișlicarul*, *Opincarul*, *Opiniunea*, *Opiniunea țerei*, *Stîndardul*, *Topuzul* și *Toroipanul*), ilustrînd și ele aceleași peripeții și vexațiuni, dar și succesul de public al unor astfel de periodice.

Pagină cu frontispiciu.



Dincolo de peripețiile și oscilațiile lor, aceste publicații au contribuit la consolidarea spiritului critic al presei și, indirect, al literaturii noastre, la pătrunderea mentalității plebeiene, libere, acide (uneori de un gust discutabil) în publicistică, la valorificarea unor aspecte ale limbii și nu în ultimul rând la asanarea vieții publice a timpului. Din materia vehiculată de ele, din contactul cu unele dintr-însele, ori din redactarea altora, din luminile necruțătoare și uneori accidentale aruncate de câte una asupra societății vremii etc. o seamă de scriitori și-au putut alimenta câte vreo scriere Ion Luca Caragiale ridicând la nivelul mării arte unele din aspectele vehiculate în respectivele publicații, menținând și pe această cale interesul posteri-tății pentru ele.

## BIBLIOGRAFIE

- Erich Beck, *Bibliographie zur Ländeskunde der Bukowina. Literatur bis zum Jahre 1965*, München, 1966 ;
- G. Bogdan-Duică, *Partea mea în criza Tribunei*, Orăștie, 1896 ; Valeriu Braniște, *Amintiri din Închisoare (însemnări contemporane și autobiografice)*, studiu introductiv de Miron Constantinescu și Alexandru Porțeanu, ediție îngrijită și note de Alexandru Porțeanu, Minerva, 1972 ; Ion Breazu, *Folclorul revistelor Familia și Șezătoarea*, Sibiu, 1945 ; Ion Breazu, *Literatura Transilvaniei*, București, 1944 ; Ilarie Chendi, *Zece ani de mișcare literară în Transilvania*, Oradea-Mare, 1901 ; Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, ediția a II-a revăzută, EPL, 1969 ; I. Cremer, *Date noi despre începuturile publicistice și literare ale lui I. L. Caragiale*, în *Presa noastră*, nr. 1—2/1964 ; Alexandru Dima, *Cei mai rodnici ani ai vieții lui George Coșbuc*, Sibiu, 1938 ; Elena Dunăreanu, *Presa românească sibiană (1851—1968)*, Sibiu, 1969 ; I. Hangiu, *Presa literară românească*, articole program de ziare și reviste (1789—1948), vol I—II, EPL, 1968 ; Nerva Hodoș și Al. Sadi-Ionescu, *Publicațiunile periodice românești*, I, București, 1913 ; Zaharia Macovei, *Revista „Familia” și literatura în limba maghiară (1865—1970)*, Oradea, 1971 ; Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, E.P.L., 1965 ; D. Micu, *George Coșbuc*, Ed. Tineretului, 1966 ; George Muntean, *Eminescu în lumina unor documente noi*, în *Cercetări literare*, I, EPL, 1969 ; D. Murărașu, *Aspecte ale luptei pentru realism în presa noastră de la sfârșitul sec. al XIX-lea, în Limbă și literatură*, nr. 25/1970 ; Ion Mușlea, *Cercetări etnografice și de folclor*, ediție îngrijită, cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice, de Ion Taloș, 2 vol., Minerva, 1971, 1972 ; Vasile Netea, *De la Petru Maior la Octavian Goga*, București, 1944 ; Ovidiu Papadima, *Aspecte din viața revistelor românești între anii 1850 și 1881*, în *Limbă și literatură*, vol. 8, 1964 ; Dan Popescu, *Din trecutul presei bândătene pînă la primul război mondial*, în *Actele simpozionului dedicat relațiilor sîrbo (iugoslavo)-române (Vîrșet, 22—23 V 1970)*, Pančevo, 1971 ; I. G. Sbiera, *Povești și poezii populare românești*, ediție îngrijită și prefată (cu o bibliografie) de Pavel Țugui, Ed. Minerva, 1971 ; G. Scridon și I. Domșa, *George Coșbuc — bibliografie*, Ed. Academiei, 1965 ; Ioan Slavici, *Tribuna și tribuniștii*, București, 1896 ; Elena Stan, *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, EPL, 1969 ; I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, I—XII, București, 1931—1946 ; Pavel Țugui, *Foia Societății pentru literatură și cultura română în Bucovina (1865—1869)*, în *Analele Universității*

Craiova, seria Istorie. Geografie. Filologie. Anul I, 1972; Pavel Țugui, Grigore H. Grădeanu, *viața și opera*, rezumatul tezei de doctorat, Craiova, 1971; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, Ed. Academiei, 1968; Gh. Vrabie, *Folclorul la Tribuna din Sibiu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, nr. 3—4/1957; \*.\* *Familia, centenar (1865—1965)*, culegere omagială, Oradea, 1965; \*.\* *Presa muncitorească și socialistă din România*, București, 1964.

## IOSIF VULCAN

Iosif Vulcan, gazetar cu mari merite și autor prolix dar funcțional de literatură, aparținea unei familii ce mai dăduse Transilvaniei o seamă de oameni iluștri. Tatăl său, Nicolae Vulcan, era nepot al episcopului Samuil Vulcan, iar mama, Victoria Irimie, era soră cu acel Irimie care, student la Viena fiind, a inventat chibriturile. Iosif s-a născut la 31 martie 1841 în comuna Holod (de unde, mai târziu, pseudonimul I. Holodan) de lângă Salonta. Deși Samuil Vulcan (sprijinitor constant al reprezentanților Școlii ardelenе) înființase gimnaziul din Beiuș (prima și singura școală medie românească din acea parte de țară pînă după 1918), tînărul Iosif este înscris la gimnaziul *Praemonstratens* din Oradea, după care urmează, începînd din 1859, la Pesta, dreptul și științele de stat.

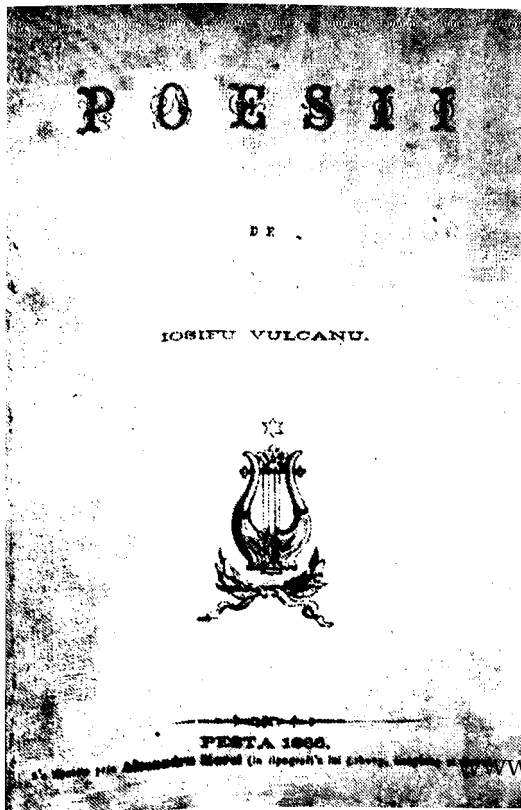
Încă de pe cînd era elev și student își descoperă vocația de jurnalist, pe care avea să și-o cultive pînă la moarte, izbutînd ca, mai ales prin *Familia*, să se impună în mișcarea culturală a vremii și să rețină atenția posterității. Scoate în 1861, la Pesta, revista *Gura satului*, destinată țăranilor, care va apare pînă în 1880 (mutîndu-i-se succesiv sediul la Arad și Gherla) și va marca un pas înainte în eforturile de luminare a oamenilor satului ardelean. Simultan colaborează la *Concordia* (înființată în 1861) și la *Aurora română* (pe care o va și conduce o vreme), iar în 1863 dă la lumină, împreună cu avocatul George Ardelean, revista *Umoristul*, menită a continua tradiția rubricilor și paginilor umoristico-satirice din publicațiile ardelenе mai vechi și contemporane și a adînci fîgașul unei asemenea prese, inițiat acolo prin revista *Tutti-Frutti* (1861) și prin alte încercări efemere. În paralel, redactează calendare umoristice (vezi *Calendarul Gura satului* pe 1870, de pildă), anuare umoristice (*Tanda și Manda*), scrie versuri, face traduceri etc., demonstrînd o prolificitate uimitoare și o putere de adecvare la nevoile momentului, care-i explică, în ciuda evidentei lipse de talent literar, succesul în epocă și chiar pînă mai târziu, pînă pe la sfîrșitul primului război mondial. Patriot ardent, el e atent la toate mișcările vremii, le stimulează pe cît poate, se avîntă în întîmpinarea direcțiilor care i se par înaintate, încearcă a umple golurile existente, cu un devotament și o bunăcredință remarcabile. Marea lui pasiune era cunoașterea tuturor românilor între ei, pe deasupra granițelor întîmplătoare, aruncate de vitregia vremurilor, unirea lor culturală, colaborarea lor, unificarea limbii literare și circulația liberă a valorilor pe întreg spațiul românesc. În acest scop, cu experiența dobîndită la ziarle și revistele amintite, el scoate în 1865 revista ce avea să-l facă celebru — *Familia*, „biletul de intrare permanentă a lui Iosif Vulcan în istoria literaturii noastre”, cum avea s-o califice în 1930 Octavian Goga. Aici elanurile sale își găsesc o împlinire decisivă. Gîn-





Iosif Vulcan.

Pagină de titlu.



dită întrucîtva după tipicul revistelor germane cu caracter „familiar” (*Gartenlaube*), publicația lui Vulcan viza un public foarte larg, domenii diverse, asupra cărora să informeze constant, într-un limbaj agreabil, direct, colorat, făcîndu-se nu o dată apel la senzațional. Asta îi explică, între altele, succesul, durata (1865—1906), mulțimea colaboratorilor pe care i-a avut, continua, dar discreta, îmbunătățire și potrivire la nevoile momentului. Căci Vulcan era făcut să fie jurnalist.

Prin această prismă se cuvine văzută și multipla lui activitate scriitoricească, din care timpul n-a selectat mai nimic. Însă via lui disponibilitate față de cerințele publicului, intuirea inițiativelor literare de luat, îl fac să scrie în mai toate domeniile, cu egală pușinătate de har artistic, dar cu mare încredere în rostul a ceea ce face. Nuvele, romane (*Sclavul amorului*, *Ranele națiunii*), biografii, note de călătorie, piese de teatru în unul sau mai multe acte (în jur de 30), traduceri din franceză, germană, maghiară, comentarii și articole cu caracter literar, ies din mîna lui cu o rapiditate ce le explică în parte și lipsa de adîncime a gîndului, nu numai de pregnanță a expresivității. Concomitent traduce din română în maghiară, dînd în această limbă (împreună cu G. Ember) și un volum de *Poezii populare românești* care apar, cu o prefață a lui, în 1877. De altfel, activitatea lui pe tărîmul publicisticii și al traducerilor în limba maghiară era relativ constantă și fusese recunoscută încă din 1871, cînd a fost primit membru extern al societății maghiare *Kisfaludy*, ocazie cu care a ținut un interesant discurs de recepție despre *Poezia populară română*, prevestindu-le astfel pe cele rostite la Academia Română de către Delavrancea și Sadoveanu.

În general, activitatea lui literară stă sub umbra unor modele, teatrul, bunăoară, fiind eclipsat de cel al lui Alecsandri, care-i privise favorabil unele piese și chiar le propusese atenției Teatrului Național din București, unde i s-au și jucat vreo trei dintre ele (comediile *Alb sau roșu?* *Gărgăunii dragostei* și drama istorică în cinci acte *Ștefan Vodă cel Tânăr*). Însă în momentul producerii lor, piesele lui Vulcan au stimulat mișcarea teatrală transilvăneană, contribuind și la închegarea unui repertoriu național, diletanții

locului jucându-le pînă în preajma ultimului război mondial. Ca și proza, ele constituie o încercare de oglindire a moravurilor vremii, de valorificare a surselor naționale de inspirație, de dezvoltare a gustului pentru literatura română și de fixare a expresiei literare românești. Poeziile (adunate în volumele *Poezii* și *Lira mea*) sînt simple versificații, fără alt merit decît buna intenție.

Însă, dacă pe sectoare literatura lui nu mai spune mare lucru cititorului de astăzi, în totalitate ea e expresia unui moment și loc din cultura noastră, un document privitor la chipul închegării literaturii române moderne și, în unele privințe, un început de vad pe care alții îl vor lărgi și consolida. De asemenea, lingvistic ea poate interesa oricînd, fraza și versul, altfel terne, ale lui Vulcan, aducînd din loc în loc cuvinte și expresii ce merită considerate într-o istorie a limbii literare românești.

Dar mai presus de toate aceste aspecte particulare, Vulcan trece pragul posterității ca un entuziast animator al culturii noastre, al presei literare și culturale românești, prin intermediul căreia a relevat și promovat autori a căror valoare (Eminescu, Coșbuc, Goga etc.) se răsfrînge indirect și asupra lui. Faptul de a fi fost membru al Academiei Române, de a fi publicat mult și în felurite periodice, de a fi fost elogiât de mulți contemporani și urmași se explică mai ales prin această ferveare de animator, prin voința lui neînduplecată de a contribui la unitatea noastră culturală, prevestind-o astfel pe cea politico-administrativă. Moartea îl va surprinde în 1907, în plină glorie, la aproape 50 de ani de activitate culturală, — în cadrul căreia cea publicistică e dominatoare și salvatoare.

#### BIBLIOGRAFIE

- Iosif Vulcan**, *Poesii*, Pesta, 1866 ; *Panteonul român, Portretele și biografiile celebrităților române*, Pesta, 1869 ; *Novele*, I—III, Pesta, 1872—1873 ; *Gorunul lui Horia*, Budapesta, 1876 ; *Lira mea*, versuri, Oradea Mare, 1882 ; *De la sate*, novele și schițe, Oradea-Mare, 1883 ; *Ruga de la Chiseteu*, comedie populară într-un act, cu cîntece și joc . . . , Oradea-Mare, 1890 ; *Dimitrie Cichindeal*, date noi despre viața și activitatea lui, București, 1893 ; *Ștefan Vodă cel Tânăr*, tragedie istorică în 5 acte și 3 tablouri, Oradea-Mare, 1893 ; *Sărăcie lucie*, comedie populară cu cîntece, într-un act, Oradea-Mare, 1894 ; *Miță cu clopot*, comedie populară cu cîntece și joc, într-un act, Oradea-Mare, 1898 ; *Soare cu ploaie*, comedie într-un act, Brașov, 1898 ; *Gărgăunii dragostei*, comedie într-un act, Oradea Mare, 1899 ;
- Lucia Drîmba**, *Contribuția lui Iosif Vulcan și a Familiei în dezvoltarea teatrului din Ardeal*, București, 1956 ; Octavian Goga, *Un precursor al unității: Iosif Vulcan*, București, 1926 ; Vasile Netea, *Pe urmele lui Iosif Vulcan*, București, 1947 ; Teodor Popa, *Iosif Vulcan, viața și activitatea lui*, Sibiu, 1941 ; \* \* \* *Familia, centenar (1865—1965)*, culegere omagială, Oradea, 1965 (cu deosebire articolul Angelei Popovici).

## C O N T E M P O R A N U L

Apariția, în iulie 1881, la Iași, a *Contemporanului* — *Revistă științifică și literară*, semnifică, în evoluția culturii și literaturii noastre, un moment de maturizare și de deschidere a unor noi perspective. Evenimentul sintetiza și aplica în practică tendințe tot mai puternice în epocă, preocupate de clarificarea locului și a rolului elementelor politice și sociale în determinarea naturii și funcțiilor specifice ale producției spirituale.

Sub presiunea necesităților și a aspirației spre perfecțiune, Titu Maiorescu formulase, în 1867, în studiul său *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, iar apoi, în *Direcția nouă*, articolul din 1872, condițiile fundamentale pe care trebuie să le îndeplinească literatura ca artă a cuvîntului, efectuînd cu această ocazie, nu numai un act de precizare a unor noțiuni și un bilanț, dar și unul de pedagogie literară, comparabile ca importanță cu inițiativele din jurul anilor 1829—1831 ale lui Ion Heliade Rădulescu.

Contribuția lui Maiorescu era, de asemenea, o sinteză și o dezvoltare a unor revendicări de lungă durată, căci, dincolo de unele neclarități ale terminologiei folosite, în substanța lor își găseau ecoul pledoariile lui Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri sau Al. I. Odobescu, pentru promovarea talentului, eliminarea imposturii și a lucrărilor de conjunctură, a cronicii rimate, falsă în simțire și realizare. Justificate la 1867, aserțiunile maioresciene care au condus la o rapidă însănătoșire a climatului nostru literar, devin acum, spre sfîrșitul veacului al XIX-lea, datorită insistenței exagerate asupra atributelor estetice ale operelor literare, insuficiente și în discordanță cu spiritul militant, social și patriotic dintotdeauna al literaturii noastre. Acestei nevoi de echilibru, de restabilire a armoniei dintre creația artistică și aspirațiile colectivității, răspunde, beneficiind de rezultatele fructuoase ale strădaniilor lui Maiorescu și ale *Convorbirilor literare*, dar schimbîndu-le sensul și finalitatea, editarea *Contemporanului*.

Fără să se confunde, prin scopurile urmărite, eforturile celor două publicații, eșalonate, cronologic, la distanță de mai bine de un deceniu, sînt complementare și reclamate de cerințele evoluției.

Radicalizarea atitudinilor, și mai ales deplasarea vizibilă a centrului de preocupări către politic și social, trăsături caracteristice *Contemporanului*, sînt un reflex nemijlocit al activității noilor forțe ivite în structura socială și economică a țării noastre, interesate de promovarea progresului și de explicarea materialistă a lumii.

Fenomen caracteristic țărilor cu evoluție întârziată și cu profil predominant agrar, capitalismul se dezvoltă în România pe calea reformelor și a compromisului, printr-o fuziune a intereselor moșierești cu cele ale burgheziei financiare și industriale. De aceea, rămășițele feudale rămân încă multă vreme puternice în economie și cu o mare influență în viața politică și socială a țării, în ciuda faptului că, după Unirea Principatelor și câștigarea independenței naționale, ca urmare a sporirii necesităților materiale interne și ale schimbului extern, se accentuează acțiunea de înființare de ateliere meșteșugărești și de întreprinderi industriale, de modernizare și extindere a rețelelor de comunicații, realizată în special prin intermediul capitalului străin.

Reforma agrară, legiferată în 1864 și efectuată în virtutea generoaselor dezi- derate ale revoluției de la 1848, nu lichidează realitățile anacronice ale „infernului rural”, ci, dimpotrivă, le agravează, țărănimea fiind silită să-și vîndă forța de muncă moșierului sau să ia drumul orașelor, spre a îngroșa rîndurile proletariatului industrial.

Ascuțirea contradicțiilor sociale, rezultat al polarizării scandaloase și extreme a avuției naționale, duce la o regroupare a forțelor reacționare, conservatoare și liberale, comunitatea de interese dintre marii proprietari de pământ și burghezie oferind premisa ivirii unui fenomen specific, rămas în istorie sub denumirea de „monstruoasa coaliție”. În același timp, dată fiind creșterea exploatații și înrăută- țirii condițiilor de trai, se amplifică sentimentul nemulțumirii maselor țărănești, atingînd pragul desnădejdei și explodînd în dese răscoale, sîngeros reprimare de către aparatul opresiv al statului. Deși zdruncină din temelii structura economică a țării, mișcările țărănești, lipsite de organizare și, mai ales, de o platformă revo- luționară, nu aduc îmbunătățiri în viața țărănimii, lor urmîndu-le îndeobște efecte contrarii : intensificarea asupririi, a abuzurilor administrative și a presiunii eco- nomice moșierești.

În același timp, accentuarea antagonismului dintre muncă și capital, dintre lucrătorii industriali — al căror număr este în continuă creștere — și proprietarii mijloacelor de producție, manifestare concretă a luptei de clasă, constituie terenul prielnic al apariției primelor forme de organizare a clasei muncitoare, efectul lor substanțial fiind, cu timpul, transformarea revendicărilor general-democratice în revendicări revoluționare.

Firave la început, primele cercuri socialiste vor contribui la maturizarea conștiinței revoluționare a muncitorimii, acest proces evolutiv culminînd cu crearea, în 1893, a Partidului social-democrat al muncitorilor din România (P.M.S.D.R.) primul partid al clasei muncitoare din țara noastră.

Înființate în anii 1875—1878, din inițiativa unor intelectuali progresiști ca : Eugen Lupu, Gh. Manicea, N. Zubcu-Codreanu, dr. Russel, C. Dobrogeanu-Gherea ș.a., în unele centre industriale precum : București, Iași, Galați, Ploiești, Timișoara, cercurile socialiste vor realiza în activitatea lor nu numai o reînnoare a legătur- rilor dintre propriile eforturi și idealurile sociale și politice ale revoluției burghezo- democratice de la 1848, dar mai ales vor contribui la crearea climatului prielnic pentru dezvoltarea primilor germeni ai transformării socialismului utopic în socia- lism științific și a unirii acestuia cu mișcarea muncitorească.

Căci, radicalizarea treptată dar fermă a acțiunilor muncitorești, strădania lor pentru atragerea în același șuvoi al nemulțumirii a țărănimii, vor determina îmbrățișarea organică a materialismului dialectic și istoric, cu toate repercusiunile profunde pe care fenomenul le implică.

Expresia spirituală a acestor consecințe o constituie intensificarea luptei de idei, apariția a două fronturi ideologice, net divergente, care atrag în substanța lor politica și ideologia, filozofia și istoria, științele naturii și teologia, arta, literatura și estetica.

Purtătoare de cuvânt ale noilor forțe ivite pe arena luptei politice, publicațiile de obediență socialistă exprimă opoziții nete și adevărate fără echivoc. Astfel, *Socialistul*, apărut la 26 mai 1877, își propunea, prin programul său, să lupte împotriva indiferenței intelectualilor față de fenomenele sociale și politice, să contracareze egoismul și să determine un curent de opinie favorabil claselor dezmoștenite. La rîndul său, publicația *Besarabia*, editată la Iași, la 29 sept. 1879, de către dr. Russel și frații Ion și Gh. Nădejde, este preocupată, în ciuda programului său confuz, de problemele țărănești, de dorința combaterii prejudecăților mistice și idealiste și, în raport cu aceasta, de răspîndirea în popor a unor cunoștințe științifice folosite, ca mijloc de ridicare a nivelului general de cultură. În același timp, publicația se afirmă împotriva reacțiunii conservatoare, pentru drepturi democratice, pentru intervenția deschisă în lupta dintre „o minoritate parazită și majoritatea producătoare”, mijloacele preconizate fiind: difuzarea darwinismului, a concepțiilor pozitiviste și ateiste, a teoriilor economice socialiste, utopice sau marxiste.

Atît *Socialistul* și *Besarabia*, cît și celelalte foi socialiste (printre altele, *Cuvîntul*, *Înainte*, *România viitoare*), deși cu o existență efemeră, reduse la tăcere datorită greutăților materiale sau suprimării de către autorități, au meritul de a fi trezit interesul publicului pentru probleme necunoscute ori insuficient dezbătute în presa românească de pînă atunci, de a fi încercat să deschidă noi orizonturi gîndirii sociale și politice din țara noastră.

Deși nu o declară explicit, atribuindu-și doar calitatea de organ „științific și literar”, *Contemporanul* continua în realitate, la un alt nivel și cu mijloace sporite, orientarea primelor publicații socialiste, care îi pregătiseră terenul și atmosfera favorabilă apariției. Intențiile sale se înscriau în limitele unui program mai larg, care, în cadrul general al acțiunii de răspîndire a concepțiilor socialiste, urmarea „luminarea” maselor populare, pregătirea lor pentru înțelegerea marilor idei privind alcătuirea fizică, politică și socială a lumii.

Articolul-program, intitulat *Către cititorii noștri* (*Contemporanul*, I, 1881 nr. 1, iulie) mărturisea în această privință că scopul editării unei publicații de un asemenea profil este de a impune o imagine științifică a naturii și societății, de a purta o discuție amplă asupra descoperirilor geniului uman și de a efectua în „patria noastră împrăștierea cît mai mare a cunoștințelor cîștigate”.

Revista își propunea, de asemenea, să lupte împotriva „producțiilor științifice greșite”, popularizate în special prin intermediul unor manuale școlare prost întocmite sau plagiate, împotriva superstițiilor, ignoranței, șarlatanismului și improvizăției, și să contribuie la demascarea idealismului și a falselor valori.

Aversiunea față de scepticism și de nepăsare, grija pentru purificarea bunului gust, strădania de a forma un public cult și de a întrona ideea probității și a

talentului, recomandau *Contemporanul* ca o concretizare a „unei nevoi simțite în lumea noastră științifică și literară” (*Către cititorii noștri, Contemporanul*, I, 1881, p. 226).

Sinteza primelor expuneri programatice ale publicației relevă efortul pentru reactualizarea tradițiilor progresiste de la 1848, interesul pentru propagarea ideilor politice general-democratice, și o simpatie nedisimulată pentru muncitorime și țărănime. Cu toate că, prin program, prelua ideea maioresciană a „formelor fără fond” (*cauza că avem forme fără fond trebuie căutată în nesocotința cu care s-au împlut locurile cu tot felul de oameni. S-au fundat școli peste școli și profesorii au trebuit să fie improvizați*) revista adâncea examinarea fenomenelor sociale și politice contemporane și readucea în prim plan spiritul militant, preocupat de destinele țării, pe care îl manifestaseră cultura și literatura română predecesoare *Convorbirilor literare*.

În acest sens, *Contemporanul* reintroduce ideea criticii literare și științifice ca un act de dimensionare obiectivă a unor valori, deschizând în același timp, în fața judecăților fără drept de apel, specifice lui Titu Maiorescu, o nouă perspectivă, posibilitatea dialogului. („Vom fi foarte aspri în critica noastră, dar sperăm că și alții ne vor critica pe noi”).

Activitatea revistei, atitudinile sale într-o serie de probleme importante, determină reveniri succesive în precizarea programului și a obiectivelor. Astfel, la începutul celui de al treilea an de apariție, un articol justificator, cu titlul : *Direcția urmată de Contemporanul*, completa detalierile anterioare, în sensul mărturisirii pasiunii pentru autenticitate în interpretarea realității, al respingerii idilismului și studierii omului în strânsele sale raporturi cu mediul material și social, urmarea fiind introducerea, în special în literatură, a „adevărului în locul viselor” (*Contemporanul*, III, p. 115—116).

O nouă clarificare se efectuează în anii 1887—1888, când, prin articolul *Direcția Contemporanului*, răspuns la deformările cuprinse în broșura publicistului I. N. Roman, *În contra direcției de la Contemporanul*, Gherea elucidează platforma teoretică a publicației, sintetizându-i convingerile filozofice, sociale, etice și umanitare, concepțiile sale diriguitoare în domeniile esteticii, artei și literaturii (*Contemporanul*, VI, nr. 5, februarie, 1887, p. 399—417, articol reprodus de Gherea în *Studii critice cu titlul de Tendentismul și tezismul în artă*.)

Peste ani, în 1935, rememorând epoca de apariție a revistei, Sofia Nădejde menționa că prin programul său publicația răspundea necesităților de afirmare a unor noi tendințe ideologice, titlul simbolizând, dincolo de apropierea care se pot face între *Contemporanul* și revista democraților-revoluționari ruși, *Sovremennik*, preocuparea dominantă de a pune la curent pe cititori cu teoriile și descoperirile științei moderne și cu literatura vremii, sperându-se ca prin cultivarea spiritelor să se creeze premisa receptivității la ideile sociale înaintate (Sofia Nădejde, *Amintiri, Adevărul*, 1935, 5 mai).

În perspectiva evoluției culturii și literaturii noastre, *Contemporanul* se recomandă, așadar, prin program și practică, drept o tribună a difuzării marilor idei, o revistă animată de intenții sociale, analitice și explicative, și de spirit critic. Noutatea problematicii, caracterul său refractar mentalităților retrograde sau orientărilor general admise prin rutină sau oportunism, constituie sursa unor numeroase replici polemice, pe teme diverse și de mare rezonanță, cu celelalte publi-

cații ale epocii. Aceste schimburi de idei dau relief și consistență peisajului spiritual al timpului, determină precizări de poziții, raliere sau opoziție față de unele probleme de fond, identifică mobiluri și sintetizează aspirații. Intervențiile polemice, dintr-o parte sau alta, completează de asemenea platforma-program a publicațiilor, fiind, în felul lor, manifestarea directă și concretă a ceea ce fusese anterior o sumă de principii teoretice călăuzitoare.

Orientarea ateistă, popularizarea tezelor socialiste, cultul determinismului, al evoluției și ideii de revoluție, insistența asupra naturii materiale a lumii și a conceptului luptei de clasă, tonul protestatar și simpatia pentru clasele de jos etc., alimentează deosebirile de păreri și procură substanța delimitărilor.

În numărul său din 1 septembrie 1881, revista *Convorbiri literare* (XV, nr. 6, p. 236—238) anunța cititorilor ivirea unei noi publicații de cultură, rezumându-i programul și conținutul: răspîndirea cunoștințelor științifice, popularizarea teoriilor lui Darwin, critica manualelor școlare, și, în același timp, reproșa lui C. Mille „caracterul desperat” al poeziilor sale, nota de „vecinică revoltă contra lumii și a societății precum este ea astăzi constituită”.

În esența sa, nota redacțională a *Convorbirilor literare* este favorabilă *Contemporanului* și colaboratorilor săi, mai ales că, în respingerea aberațiilor științifice și a mediocrităților, programele celor două reviste coincideau. Mai mult, în 1884, *Contemporanul* intervine, printr-o notă semnată *Audax*, semnalînd lipsa de politețe și netemeinicia unor obiecțiuni aduse *Convorbirilor literare* și colaboratorilor săi de către cîteva publicații periferice.

Dacă inițial între cele două reviste există relații de deferență, aprecieri, deși reci, totuși pozitive, conferința lui Titu Maiorescu, *Darwinismul în progresul intelectual*, ținută în mai, 1882, constituie prilej de nemulțumire și de intervenție în apărarea filozofiei materialiste și a exponenților ei, și în special pentru infirmarea ideii inegalității biologice și intelectuale a femeii față de bărbat. Articolul Sofiei Nădejde, *Răspuns domnului Maiorescu în chestiunea creierului la femei* (*Contemporanul*, I, (1882), nr. 23, p. 873—881), deși se referă la o manifestare oarecum exterioară *Convorbirilor literare*, se recomandă ca o primă luare de poziție deschisă a *Contemporanului* față de concepțiile maioresciene.

Disputa de idei dintre *Contemporanul* și *Convorbiri literare* se accentuează însă după apariția studiilor lui Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale și Poeți și critici* (1885 și, respectiv, 1886) și a răspunsului lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Către dl. Maiorescu* (*Contemporanul*, V, nr. 1, iulie, 1886, p. 43—75), reprodus apoi în *Studii critice* cu titlul *Personalitatea și morala în artă*, inspirată intervenție îndreptată împotriva ideii impersonalității produsului artistic. (O aprofundare a problemelor se va produce mai târziu, însă în afara paginilor *Convorbirilor literare* și a *Contemporanului*, prin articolul lui Maiorescu, *Contraziceri? Mic studiu de strategie literară* (*România liberă*, 1886, nr. 2775, 7/19 noiembrie, p. 1—2, inclus în volum în 1892, răspuns la un articol apărut în ziarul liberal *Voința națională* și difuzat ulterior în broșură). Gherea lărgeste aspectul discuției, prin asocierea unor argumente din domeniul adiacente în *Asupra esteticii metafizice și științifice* (*Literatură și știință*, tom I, 1893, București, p. 72—98).

Afirmațiile tendențioase ale lui P. Missir privind mișcarea socialistă, cuprinse într-o conferință ținută în cadrul *Junimii*, în 1883, găsesc un răspuns prompt în *Contemporanul*, printr-un articol semnat de I. Nădejde, ca și într-o foaie volantă

difuzată de mișcarea socialistă și intitulată *Apărarea socialismului de mai multe bîrfeli neîntemeiate* (semnată: *Un socialist anarhist*). În decembrie 1883, *Convorbirile literare* publică, sub semnătura aceluiși Missir, un articol plin de insinuări care vizau mișcarea socialistă și pe aderenții săi, sub un titlu prin sine însuși edificator asupra conținutului: *O confruntare. Socialiștii noștri și Karl Marx*. O infirmare detaliată a afirmațiilor lui Missir, care, în esența lor, nu se întemeiau pe consultarea directă a operei lui Marx, ci pe deformările pe care aceasta le căpătase în interpretarea lui Dühring, o efectuează C. Dobrogeanu-Gherea în cunoscutul său studiu *Karl Marx și economiștii noștri*, publicat însă nu în *Contemporanul*, ci în primele numere ale *Revistei sociale*, scoasă la Iași în 1884 de către Ion Nădejde.

Disputa de idei fusese preluată, prin urmare, de către revistele cu program declarat socialist, printre ele remarcându-se, alături de *Revista socială*, *Drepturile omului* — ziar politic-social (apărut la 1 februarie 1885), *Desrobirea* (1887), *Muncitorul* (1890), *Critica socială* (Iași, 1891) etc.

Este nevoie, prin urmare, de făcut o precizare.

Confruntarea de idei desfășurată între *Contemporanul* și *Convorbiri literare* nu este un schimb de opinii polemice între două personalități: Gherea și Maiorescu, sau, în orice caz, nu este numai atât.

Se întîlnesc aici, după cum afirmam la început, două tendințe. Una care debutează judicios, în spiritul necesităților epocii, și care la rîndul ei era consecința unor nemulțumiri, și alta interesată de preluarea ideii literaturii ca artă, dar cu revendicarea unui conținut politic, social și moralizator implicit.

Dar această confruntare nu se manifestă numai pe tărîmul esteticii și criticii literare. Ea atrage în sfera sa domenii variate precum filozofia și istoria, sociologia și morala, religia și ateismul, biologia și fizica, conservatorismul și evoluția, raporturile dintre realitatea națională și dezvoltarea universală etc.

De aceea, ceea ce manualele școlare denumesc îndeobște *disputa Gherea—Maiorescu* se identifică în realitate, pe un plan mult mai larg, cu ascuțirea spiritului critic în arena ideologică și, drept urmare, cu apariția unor noi puncte de vedere, a unor noi perspective în interpretarea fenomenelor sociale și culturale. Obiectul care alimentează atitudinile critice ale celor două tendințe este comun: defectuoasa organizare economico-administrativă și politico-socială a țării. În atitudinea lor de respingere a realităților contemporane, cele două publicații, *Convorbiri literare* și *Contemporanul*, se întîlnesc, cu mențiunea însă că punctele de plecare, justificarea ideologică a atitudinii lor critice, sînt radical diferite. În admiterea reciprocă a existenței „formelor fără fond”, *Convorbirile literare* militează, conservator, pentru eliminarea lor, inclusiv pentru suprimarea rezultatelor obținute de mișcările sociale și politice din veacul al XIX-lea, *Contemporanul* și celelalte reviste socialiste reclamînd o acțiune fermă și intensă pentru aducerea „fondului” la nivelul formelor.

În această privință, examinarea problemei făcută de către C. Dobrogeanu-Gherea, în sinteza sa, *Ce vor socialiștii români?* (Iași, 1886) este edificatoare. În ceea ce privește schimbul violent de replici dintre *Contemporanul* și *Literatorul*, acesta nu este axat pe probleme de fond ci, în cea mai mare măsură, este consecința reacției față de manifestările unui temperament orgolios și egolatriu, Macedonski. Sînt deosebit de semnificative însă, pentru conturarea pozițiilor frontului ideologic al epocii și pentru delimitarea unor orientări specifice, intervențiile lui I. N. Roman din oficiul



*Liberalul* (1886), reproduse în broșura *În contra direcțiunii literare de la Contemporanul*, sau din *Drapelul* (1889), ultimele constituind *Un răspuns dlui Ioan Gherea la amplul expozeu teoretic al acestuia, Direcțiunea Contemporanului* (*Contemporanul*, VI (1887), nr. 5, p. 399—417 și nr. 6 (1888), p. 519—546), paralelă interesantă între datele esteticii metafizice și ale celei materialiste, cu reliefaarea rolului determinant al mediului social în cadrul procesului complex de plămădire a artei. (Expunerea va fi reluată de către Gherea, în *Studii critice*, sub titlul de *Tendenționismul și tezismul în artă*).

Preocuparea pentru popularizarea științei, ca mijloc de înțelegere a lumii, de respingere a interpretărilor mistice sau a încercărilor de „împăcare” a religiei cu descoperirile științifice declanșează, de asemenea, un violent conflict între *Contemporanul* și *Revista teologică* (1883) a lui C. Erbiceanu. În cadrul acestuia, prin apel la concepțiile evoluționiste ale lui Darwin, Haeckel, Laplace etc., se precizează în sens materialist relațiile dintre spirit și materie, se insistă asupra unității lumii și a substratului material al vieții psihice, concluzia care se degajă impunând ideea religiei ca fenomen istoric, născut din ignoranță și interesat în menținerea ei, cu toate implicațiile politico-sociale ce se presupun.

Sînt greu de stabilit preferințele *Contemporanului* pentru un anumit sector al științei. Se poate distinge însă, în toate cazurile, efortul continuu de a se prezenta atît manifestările științifice cît și cele literar-artistice ca modalități specifice, complexe, de exprimare a necesităților materiale și spirituale ale omului, ca forme de cunoaștere, explicare și transformare a naturii și societății.

În această privință, programul introductiv al publicației este elucidant : „Scopul nostru e de a face cunoscut publicului român cum privește știința contemporană lumea. Dorim să aducem în țara noastră discuțiunea asupra marilor teorii științifice la ordinea zilei la popoarele civilizate din Apus. Credem folositoare pentru patria noastră împrăștierea cît mai mare a cunoștințelor cîștigate în privința lumii” (*Contemporanul*, I (1881), nr. 1, 1 iulie, p. 1).

Elogiul descoperirilor științifice se întemeiază, în sens pozitivist, pe evidențierea primatului faptelor și a verificării lor prin experiență. Determinîndu-se factura specifică a fenomenelor, se tinde în același timp spre sesizarea unor legi generale ale existenței, în special cele care demonstrează interdependența organică dintre gîndire și societate, dintre factorii materiali și cei spirituali. Se insistă cu preferință pe probleme de cultură, de educație și instrucție, pregătirea intelectuală a maselor fiind considerată drept condiția elementară, de bază, a înțelegerii realităților sociale și a începutului luptei pentru perfecționarea lor.

Această pasiune pentru noutățile științifice și culturale se materializează în cadrul *Cronicii științifice* sau al unei rubrici cu titlul general *Felurimi* într-o harnică și permanentă comentare a unor informații din domeniile fizicii, mineralogiei, medicinei, geografiei, electricității, istoriei, arheologiei, etnografiei, filozofiei etc., contribuția esențială avînd-o directorul publicației, Ion Nădejde.

Pline de naivități și plătind un greu tribut mecanicismului, se rețin însă, prin intențiile care le patronează și noutatea *problematicii*, unele studii precum : *Ce știm despre lume?* (*Contemporanul*, 1881—1882) ; *Este oare spiritul ca ceva deosebit de materie?* (*Contemporanul*, III, 1883—1884) ; *Cum s-a format lumea?* (*Contemporanul*, VI, 1888) ; *Încercări de metafizică materialistă de Vasile Conta* (recenzie) (*Contemporanul*, II, 1882) ; *Despre darwinism* (*Contemporanul*, I, 1881) ; *Educația intelectuală, morală și fizică după H. Spencer* (*Contemporanul*, I, 1881) etc. ale lui Ion Nădejde;

articolele închinat acțiunii de emancipare a femeii, scrise inspirat și cu nerv, dar de cele mai multe ori întemeiate pînă la parafrizare pe unele modele ilustre, ale Sofiei Nădejde; pătrunzătoarele observații ale doctorului Stîncă din studiul *Darwin și Malthus în etiologie* (*Contemporanul*, VII, 1891), *Rolul tinerimii în mișcarea socială* (*Contemporanul*, V, 1886) de D. A. Teodoru, *Evoluția* (*Contemporanul*, V, 1887) de V. Lateș, *Lupta pentru trai* (conferință ținută cu prilejul Congresului studentesc la Craiova, în septembrie 1887) de Carol Mayer (*Contemporanul*, VI, 1887) ș.a.

O rubrică permanentă a *Contemporanului* se ocupă de infirmarea „monstruo-zităților științifice și literare”, realizată prin intermediul confruntării textului incriminat cu sursele bibliografice directe, prin supunerea afirmațiilor la examenul realității și devalorizarea lor, atunci cînd este cazul, prin invocarea ultimelor date ale cercetărilor din domeniul respectiv. Științele naturii sau cele umane, modul în care ele sînt interpretate în manualele școlare, cursuri universitare sau lucrări de popularizare, oferă prilej de intervenție critică și de replică explicativă.

Exceptînd unele lucrări didactice de mai mică importanță (de chimie, geografie, botanică, zoologie, mineralogie, medicină, matematică, algebră, muzică, astronomie, geometrie etc.), revista abordează și rezolvă la un mod onorabil (sau emite ipoteze plauzibile) probleme de mare interes pentru istoria, limba și literatura poporului român, obiectînd asupra unor neclarități ori afirmații neîndeajuns de argumentate din contribuțiile științifice ale lui A. D. Xenopol, Gr. Tocilescu, D. Onciul, T. Ci-pariu, punînd în relief lipsa de consistență a improvizățiilor de istorie romanțată ale lui I. Pop-Florentin sau ridiculizînd ereziile ortografice și gramaticale recomandate de către unii dintre lingviștii epocii. Un articol critic, semnat de I. Nădejde, semnaleză unele erori în *Partea științifică din Învățătorul copiilor de dnii C. Grigorescu, I. Creangă și V. Răceanu* (ed. a VI-a, Iași, 1880), Creangă răspunzînd cu o *Întîmpinare la critica domnului I. Nădejde asupra părții științifice din cartea de citire Învățătorul copiilor* (*Contemporanul*, I, 1881), întreaga discuție desfășurîndu-se într-o notă de urbanitate și de înțelegere.

Plagiatele nu se bucură de nici un fel de menajament, și chiar dacă uneori se produc exagerări, respingerea lor contribuie la însănătoșirea atmosferei din practica științifică și literară, la întronarea principiilor de responsabilitate și probitate.

În general, scrierilor cu profil strict științific li se depistează originile în lucrări de specialitate franceze, în vreme ce în sectorul literaturii, alături de Maupassant, se observă înfrîurirea lui Alecsandri și Bolintineanu, preluarea pînă la pastişă a operei lor, sub latura conținutului, dar mai ales a celei formale, prozodice.

Acuzarea de plagiat nu se întemeiază însă întotdeauna pe o examinare lucidă și competentă a operei celui incriminat, neținîndu-se seama de circumstanțele istorice care permit filiația unor motive, similitudini în motivație sau în execuție.

În această privință, relevarea unor coincidențe între comedia lui Vasile Alecsandri, *Agachi Flutur* și creația dramaturgului francez E. Labiche (*Contemporanul*, I, 1882), între *Toderică*, nuvela lui C. Negruzzi și *Fédérigo* a lui P. Mérimée (*Contemporanul*, I, 1882) sau a prezenței unor elemente din fabulele lui Krîlov în opera lui Alecu Donici și din cea a grecului Panaiotis Șuțu în încercările lui Alexandru Sihleanu (*Contemporanul*, V, 1886; VII, 1889), deși interesante sub raportul informațiilor de istorie literară, rămîn, în ansamblul lor, la nivelul unor simple constatări.

Una dintre preocupările de seamă ale revistei, mai ales începînd din anul 1885, o reprezintă efortul de a răspîndi filozofia marxistă, concepțiile materialismului dialectic și istoric. Acest lucru reflectă influența tot mai accentuată pe care o exercită în domeniile vieții spirituale a timpului apariția noilor forțe sociale, agravarea situației politice din țară, intrarea României în circuitul internațional, modern, al valorilor, cristalizarea sentimentului revoluționar al maselor muncitorești și țărănești etc. La această acțiune, cu repercusiuni structurale în orientarea perspectivelor culturii și literaturii române, a caracterului militant al acestora, participă în epocă și alte publicații, precum : *Înainte*, *Dacia viitoare*, *Emanciparea*, *Revista sociala*, *Drepturile omului* etc., în paginile cărora, în ciuda persistenței eclecticismului, dezbătîndu-se teze fundamentale din opera lui Marx și Engels, cu insistențe speciale în direcția evidențierii rolului factorilor economici în determinarea progresului, a relațiilor sociale, dintre bază și suprastructură etc.

Inițial, *Contemporanul* continua, după cît se pare, programul efemerei publicații cu nume simbolic, *România viitoare*<sup>1</sup> (1880) care, așa cum mărturisea C. Dobrogeanu-Gherea, în perioada pregătirii ei „va fi mai mult jurnal de dezvoltare a ideilor teoretice decît jurnal agitatoric”, evitîndu-se, din motive pe care le bănuim, cu-vîntul *socialism*<sup>2</sup>.

Această ținută, aparent neutră, este vizibilă și în primii ani de activitate a *Contemporanului*, revista revendicîndu-și intenții exclusiv „științifice și literare”, deși deseori paginile sale găzduiesc reclame care popularizează activitatea celorlalte reviste socialiste, cu profil deschis agitatoric, politic.

O schimbare a programului, intervenită în 1885, adaugă strădaniei de popularizare a concepțiilor materialiste și a rezultatelor științei moderne, interesul pentru difuzarea integrală sau prelucrată a unor lucrări de mare importanță ideologică, precum : *Capitalul* lui Karl Marx (publicat fragmentar, în 1883, de către Anton Bacalbașa, sub pseudonimul *Batony*, în *Emanciparea*) și *Originea familiei, a proprietății private și a statului* (tradusă de I. Nădejde) (*Contemporanul*, IV, 1885—1886, nr. 17, 18, 19, 20—21, 22, 23—24),

La 4 ianuarie, 1888, Friederich Engels, aflat la Londra, trimite socialiștilor români grupați în jurul *Revistei sociale* și ziarului *Muncitorul* un răspuns la scrisoarea acestora, în care se infirmau unele aserțiuni defăimătoare referitoare la mișcarea muncitorească din România, apărute în publicația *Le Socialiste* din Paris.

Publicat în *Contemporanul* sub titlul *Politica noastră* (VI, 1888, ian., nr. 6, p. 570—573) textul lui Engels se interesa mai ales de articolele *Ce vor socialiștii români?* și *Karl Marx și economiștii noștri*,

Engels mărturisea că lucrările respective îi parveniseră prin intermediul lui K. Kautsky și, cu această ocazie, aprecia laudativ activitatea *Revistei sociale* și a *Contemporanului*, Exprimîndu-și regretul de a avea slabe cunoștințe de limbă română, emitea totuși unele păreri surprinzătoare prin informație și perspicacitate privitoare la situația internațională și perspectivele de viitor ale Țărilor Române,

Tot Engels este prezent în *Contemporanul* (VII, nr. 7) în 1890 cu articolul *Politica externă a țarismului rusesc* (reprodus, prin traducere, din *Die neue Zeit*). Concepția materialist-dialectică, descinzînd, direct sau prin intermediar, din lucră-

<sup>1</sup> *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I, partea I, p. 101—102,

<sup>2</sup> *Documente privind istoria României, Războiul pentru independență*, vol. I, partea I, p. 665, p. 669.

rile lui Marx și Engels, oferă de asemenea osatura ideologică a numeroase studii, articole, conferințe, note etc., inserate în *Contemporanul*, dintre ele detașându-se studiile lui Karol Mayer, *Lupta pentru trai* (*Contemporanul*, VI, 1887); V. Lateș, *Evoluția* (*Contemporanul*, V, 1887); dr. Șt. Stîncă, *Darwin și Malthus în etiologie* (*Contemporanul*, VII, 1891); Sofia Nădejde, *Înrobirea femeiei și emanciparea ei* (*Contemporanul*, V, 1886); D. A. Teodoru, *Rolul tinerimii în mișcarea socială* (*Contemporanul*, V, 1886) etc., toate caracterizate de dorința de a da o interpretare științifică fenomenelor naturii și societății, de a contracara presiunea idealismului și de a contribui la lărgirea orizontului de idei al epocii.

În 1888, revista reproduce din publicația germană *Die neue Zeit* studiul lui Karl Kautsky despre *Arthur Schopenhauer*, care, ocazionat de centenarul nașterii teoreticianului pesimismului și renunțării, aduce în actualitatea culturală a țării noastre o interpretare diametral opusă celei răspîndite de către *Junimea*, un nou mod de a cerceta, prin utilizarea factorilor istorici, sociali și economici, contribuția unui filozof și tendințele pe care le reprezintă.

În spiritul elogiului permanent al valorilor pozitive și al recomandării diverselor sectoare ale suprastructurii ca expresii ale aspirației omului spre cunoaștere și perfecțiune, sînt alcătuite și contribuțiile colaboratorilor *Contemporanului* în domeniul etnografiei și folclorului. Este adevărat, în multe cazuri preocupările de etnografie au o valoare strict informativă, cu infiltrații sociologice și sprijinite pe lucrări străine datorate, printre alții, lui Paul Lafargue, H. Spencer, Ch. Letourneau, M. Kullischer etc. În această situație se află încercările lui Ion Nădejde (*Despre chipul cum se poartă cu copiii și cu tinerii popoarele sălbatice; Cîntece și obiceiuri la nunți*), Sofiei Nădejde (*Poliandrie; Despre poliginie; Monogamia; Găteala; Hrana* etc.).

Se impun însă prin capacitatea de discernere, echilibrul comentariului, tentația sintezei și a întemeierii judecăților pe continua raportare a fenomenelor abordate la mediul social-economic care le-a produs, studiul lui Ion Nădejde, *Despre strigoi, strige sau strigoaice* (*Contemporanul*, III, 1883—1884), ca și observațiile pertinente ale Sofiei Nădejde din *Credințele religioase la români* (*Contemporanul*, IV, 1885), sau expunerea, nu lipsită de merite, asupra *teoriilor mitologice*, a lui Ștefan Vasiliu (*Contemporanul*, V, 1886).

Interesul pentru culegerea și cercetarea folclorului apare în *Contemporanul* în special cu începere din al patrulea an de existență. În virtutea grijii permanente pentru veridicitate, pentru a se elimina intervențiile subiective, arbitrare, în culegerile de literatură populară, *Contemporanul* solicita Academiei Române să-și asume obligația culegerii și cercetării folclorului, organizînd anchete în diverse regiuni ale țării și, pe baza lor, să editeze colecții de texte însoțite de note istorice și filologice (*Contemporanul*, IV, 1885, nr. 18).

În accepția *Contemporanului*, creația populară este o zestre spirituală, acumulată într-un îndelung proces istoric, în substanța sa încrustîndu-se date care confirmă și ilustrează legătura durabilă între om și pămîntul țării, lupta cu forțele vitrege. În același timp, folclorul exprimă nemijlocit psihologia populară, idealurile de dreptate și de libertate, schimburile de idei și de valori materiale între poporul român și celelalte popoare cu care istoria l-a pus în contact, capacitatea expresivă a limbii noastre etc.

Întîlnim în economia publicației atît culegeri cît și cercetări referitoare la folclor, deși în ansamblu această preocupare, cu toate meritele sale, nu atinge sub raport valoric inițiativele pașoptiste, a căror continuare se recomandă.

Printre cei care trimit revistei texte folclorice spre publicare se numără Const. Z. Buzdugan cu cîteva descîntece, Ion Creangă cu două balade și o doină (*Cînd eram în vremea mea, Mielușica* — o variantă a *Mioriței* — și *Bratu*), interesante, unele, prin proveniența lor muntenească; V. Lateș, M. Lupescu, Gabriel Robin, M. Schwarzfelf care își propun, amănunt demn de reținut, reproducerea textelor „astfel cum se zic” sau „după cum se cîntă”. Ion Pop-Reteganul oferă satire populare din Transilvania, iar Vangeliu Petrescu-Crușoveanu poezii culese la Crușova, Macedonia.

În patru numere ale revistei (din anul 1888), M. Schwarzfelf publică un studiu critic, *Poeziile populare colecția Alecsandri sau cum trebuie culese și publicate cîntecele populare*, plin de reproșuri, unele exagerate și nedrepte, la adresa pionierului folcloristicii noastre, dar conținînd sugestii metodologice valabile, în parte, și astăzi.

Printre altele se recomandă în spirit modern consemnarea riguroasă a locului în care s-a efectuat culegerea; respectarea variantelor, a pronunției specifice și a particularităților prozodice chiar și atunci cînd ar părea defectuoase. Folclorul nu are nevoie să fie corectat și, în această privință, laudele aduse unui cercetător merituos ca M. Gaster, pentru *Literatura populară română*, indică o opțiune și un îndemn. În același timp se observă din partea revistei un interes pentru creația populară orală din toate provinciile românești (Moldova, Bucovina, Muntenia, Oltenia, Transilvania), ca și încercări, este adevărat, firave, de cercetare comparată a folclorului.

Menționînd în cadrul aceluiași domeniu numeroasele prelucrări și pastişe de motive și teme folclorice datorate lui Th. D. Speranția, V. Crăsescu (Ștefan Băssărăbeanu), Constantin Mille, N. Dem. Saphir, Sofia Nădejde, N. Beldiceanu etc., reținem ca trăsături definitorii pentru contribuțiile folcloristice ale *Contemporanului* utilizarea conjugată în cercetare a istoriei, sociologiei și etnografiei, eliminarea euforiilor declarative anterioare și introducerea unui spirit lucid și responsabil în cercetare, în sfîrșit, intervenția unei viziuni critice, cu obiective multilaterale, embrion teoretic al succeselor viitoare<sup>3</sup>.

Pe plan estetic, *Contemporanul* continuă și adîncește orientarea realistă a literaturii române, reafirmînd necesitatea militantismului, a angajării creatorului de valori spirituale în realizarea idealurilor naționale și sociale ale poporului său. În întreaaga sa activitate revista promovează spiritul critic, opoziția față de tendințele conservatoare sau demagogia liberală, respingînd ideea autonomiei esteticului și recomandînd abordarea unei problematici sociale, conceperea literaturii ca un mijloc de perfecționare civică și morală, un instrument al luptei sociale. Contribuția teoretică fundamentală în această direcție o reprezintă studiile critice ale lui C. Dobrogeanu-Gherea publicate în *Contemporanul*, din rîndul cărora se detașează prin valoarea lor programatică și metodologică dezbateră calificată a conceptelor de *artă pentru artă*, *artă cu tendință* și respingerea tezei ca antiartă în *Direcțiunea Con-*

<sup>3</sup> D. Pop, *Curs de folclor literar românesc*, partea I, Cluj, 1957, p. 78—81; Emil Manu, *Itinerar și sinteze folclorice în literatura română de la începutul secolului al XX-lea*, în vol. *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, Edit. Academiei, București, 1971, p. 225—226.

temporanului (1887—88), examenul istoric al *Decepcionismului în literatura română* (1887), opoziția față de imaginea literaturii ca oază a seninătății și a liniștii absolute din *Către domnul Maiorescu* (1886), încercarea de explicare a operei lui Eminescu (1887) sau a substanței critice din teatrul lui Caragiale (*Trei comedii ale lui I. L. Caragiale, Contemporanul*, IV (1885), nr. 10, 11, 12, p. 403—423 — *O noapte furtunoasă, Scrisoarea pierdută și D'ale carnavalului*) etc.

Deoarece în lucrarea de față activitatea lui C. Dobrogeanu-Gherea constituie obiectul unui capitol special, nu este cazul să intrăm în detalii. Am menționa însă studiul său *Asupra criticii* (apărut în *Contemporanul* cu titlul de *Critica criticii*), reluat ulterior, cu un spor de generalizare teoretică și cu lărgirea ariei de informare, în *Asupra criticii metafizice și științifice* (*Studii critice*, vol. II, ed. I, 1890) și în care se cristalizează pentru prima dată în cultura noastră principiile diriguitoare, metodologice, ale unei critici obiective, analitice. Prin C. Dobrogeanu-Gherea, preciza, în *Critice*, Eugen Lovinescu, se produce în cultura românească sfârșitul criticii culturale a lui Titu Maiorescu și începe critica literară propriu-zisă, respectiv exercițiul critic devine un gen de sine stătător, un domeniu cu drepturi depline și funcții distincte în ansamblul literaturii.

„Orice rezervă am face asupra ideilor, asupra intuiției critice și, mai ales, asupra intuiției sale stilistice — scria Eugen Lovinescu — nu-i putem totuși tăgădui lui C. Dobrogeanu-Gherea meritul de a fi pus temelile criticii literare românești. Începută atât de sănătos dar repede curmată din nihilismul omului ce leagă de neantul ființei sale neantul cosmic, fără să înțeleagă procesul evoluției critice în sensul specializării literare, acțiunea lui Maiorescu a fost continuată de criticul socialist, din a cărui activitate răsare, în adevăr, o primă impresie și un prim merit : credința viguroasă, masivă și plebeiană ca formă, dar sincer și mistică în fond, în critica literară sau științifică, cum o numea el, punându-i în slujbă o metodă și o disciplină necunoscute pînă la dînsul în literatura noastră”<sup>4</sup>.

Îmbrățișarea deschisă a pozitivismului și darwinismului, considerarea experimentului ca supremă și singură formă de verificare a observației empirice, concepția potrivit căreia între toate faptele activității umane, materiale și spirituale, științifice și artistice, există o strînsă interdependență și interdeterminare, proclamarea primatului tendințelor moralizatoare și a idealurilor sociale în creația literară, oferă *Contemporanului* premisele acceptării și promovării pe plan estetic a realismului ca modalitate impusă de progres, de evoluție.

„Ralierea” la realism o precizează, cu unele detalieri care înseamnă de fapt adeziuni, nu numai prețuirea de care se bucură printre colaboratorii revistei scrierile lui Balzac și Zola, Jules Vallès și H. Taine, pictura lui Veresciaghin sau *Notele* lui Vasile Conta, dar și atenția cu care sînt urmărite și comentate conferințele ținute pe această temă în aula Universității din Iași, de către Gh. Panu : *Ideal în artă* : C. C. Dimitrescu-Iași, *Idee și ideal* ; Petru Verussi, *Arta naturalistă* etc.

În aceeași ordine de idei se înscrie și răceala cu care sînt primite aserțiunile nefavorabile realismului, conținute în conferința lui A. D. Xenopol, *Realism și idealism*, reproducă integral de *Contemporanul* în vederea unui comentariu polemic, neapărut însă. Adăugînd, printre multe altele, și încercarea lui V. G. Morțun de a efectua o individualizare a noțiunilor de clasicism, romantism și

realism în cadrul unei cronici intitulată *Chestii teatrale (introducere la un șir de critici asupra teatrului român)* (*Contemporanul*, V, 1887, p. 52—69 ; 164—173) se cuvine de făcut observația că la originea unora dintre dispute stă confuzia, generală în epocă, între noțiunile de *realism* și *naturalism*. (Sinonimia termenilor este prezentă nu numai la adversarii realismului ci chiar și la cei care îl susțin: C. Mille și Sofia Nădejde, Panu și Gherea.)

Ce se înțelegea, de fapt, prin realism? O expunere sintetică în acest sens o efectuează directorul revistei, Ion Nădejde, în 1883:

„Cît despre *naturalism*, spuneam numai că ne-am hotărît pentru dînsul împotriva idealismului și, în scurt, că *naturalismul* în literatură înseamnă întronarea adevărului în locul viselor.

Este de mare trebuință să se studieze omul așa cum este în societate, cu patimile lui și cu urmările lor, fără această cunoștință nu se vor stîrpi relele...” (*Contemporanul*, III, 1883, p. 115).

Pe scurt, prin apologia și recomandarea modalității realiste se țintește întronarea unei noi concepții despre artă și literatură, în sensul reliefării rolului experienței sociale, a relațiilor dintre artist și mediu, în determinarea conținutului și finalității operelor, se urmărește o creație angajată social și național, antrenată de o viziune critică și militantă asupra lumii și vieții. Arta exprimă tendințe și este interesată de împlinirea lor, cu atît mai mult cu cît, prin harurile sale vizionare, artistul își depășește epoca, intuind, pe baza aprofundării prezentului, realități viitoare. „Formele” au fost create pentru a sluji exprimării unui mesaj, unei judecări asupra vieții, și nu invers. Frumusețea „în sine”, literatura ca divertisment gratuit, este o iluzie, mai mult, o ipocrizie.

În această direcție, cu toate naivitățile de formulare și argumentare, se îndreaptă eforturile de ordin estetic ale *Contemporanului*, eforturi care vor fertiliza gîndirea literară românească de la sfîrșitul veacului trecut și de la începutul celui al nostru.

În domeniile lingvisticii, revista își îndreaptă strădaniile spre apărarea fonetismului, pentru apărarea formelor consacrate de către istorie și uz, respingîndu-se etimologismul, snobismul neologismelor, traducerile defectuoase sau manualele de gramatică îndepărtate de vorbirea curentă. Cei mai activi colaboratori în acest sector sînt, printre alții, Ion Nădejde și, prin el, Al. Lambrior, căruia primul îi prezintă opera, detaliindu-i concepția și rezultatele. Din păcate, polemica lui I. Nădejde cu A. D. Xenopol în legătură cu începuturile limbii și poporului român și a locurilor unde acestea s-au efectuat, are un final lamentabil, lipsit de importanță științifică. În schimb, sînt pline de interes pentru începuturile dialectologiei românești textele



Ion Nădejde cu Al. Ionescu și V. G. Mortun.

trimise spre publicare din zonele Sălajului și Someșului, în primul rînd de către I. Pop-Reteganul, ca și comentariile lui I. Nădejde privitoare la particularitățile dialectelor macedoromân și istroromân.

În general, comentariile istorico-literare constată, după lungi analize și analogii, nivelul mediu al poeziei și prozei originale cultivate în paginile *Contemporanului*.

Excepție, deși nu lipsită totuși de obiecții, o constituie manifestările teoriei și criticii literare, care se impun prin noutate, sistematizare și perspectivă, înregistrînd de fapt cristalizarea formelor moderne ale genului în literatura noastră.

Este adevărat, printre poeții și prozatorii revistei nu întîlnim creatori de valoare excepțională. Prezența lui Eminescu, în 1883, cu un grupaj de poezii (*Scrisoarea I, II, III, IV, Împărat și proletar, Venere și Madonă, Ce te legeni, codrule?, Revedere, Doina, Criticilor mei*) este accidentală, provine din reproduceri și are un caracter omagial, ocazionat de îmbolnăvirea poetului și de epigrama lipsită de eleganță și de omenie a lui Al. A. Macedonski.

Cele trei culegeri de folclor ale lui Ion Creangă nu-l reprezintă pe marele nostru povestitor și trebuie privite ca un amănunt care îi completează biografia. Sînt absente, prin urmare, în paginile revistei, cele cîteva „vîrfuri” care, în fond, au împrumutat prestigiul și rezonanța operei lor *Convorbirilor literare*, un Eminescu, Caragiale, Creangă etc. Se cuvine însă observația, pentru a stabili corect ierarhia de valori a epocii, că un C. Mille, N. Beldiceanu, Sofia Nădejde, Ștefan Băssărăbeanu, Anton Bacalbașa etc., colaboratori asidui ai *Contemporanului*, nu sînt cu nimic inferiori sau sînt cel puțin egali unor Th. Șerbănescu, Carol Scrob, Matilda Cugler-Poni, sau chiar mult lăudatei, datorită legăturilor sale cu Eminescu, Veronica Micle, care populau cu scrierile lor *Convorbirile literare*. Explicația? Acesta era nivelul literaturii epocii, care, ca întotdeauna de cînd există arta cuvîntului, nu putea fi constituită numai din „cazuri de excepție”. Pe de altă parte, poeții și prozatorii de la *Contemporanul* aparțineau unei alte orientări și unei alte generații. Nu aveau predecesori și, într-un anumit fel, încercau să deschidă noi posibilități, să descopere o nouă substanță literaturii noastre. *Convorbirile literare*, după cum s-a arătat la locul cuvenit, și în cadrul lor Titu Maiorescu, afirmaseră atributele esențiale ale literaturii ca artă, în opoziția lor față de lipsa de gust, de nivel de cultură, de simț estetic. *Contemporanul*, prin literatura sa, readuce în actualitate ideea artei și a literaturii ca instrumente ale progresului, ca manifestări specifice ale setei de perfecțiune și de dreptate a omului, pe scurt, încearcă restabilirea echilibrului dintre etic și estetic, tulburat o vreme din motive de pedagogie literară.

Între Eminescu, Caragiale, Creangă ș.a. și reprezentanții sau, ca să intrăm în fondul lucrurilor, orientarea de ansamblu a *Contemporanului*, nu există mari diferențe, exceptînd talentul și poziția ideologică. Toți doreau îndreptarea relelor sociale din România burghezo-moșierească, numai că primii luau ca etalon trecutul legendar sau negau în totalitatea sa prezentul, iar alții (cei de la *Contemporanul*) protestînd, își îndreptau privirile spre viitor.

A pune problema care dintre reviste, *Convorbiri literare* sau *Contemporanul* au avut scriitorii mai reprezentativi, nu poate satisface decît o curiozitate.

Esențialul este că acum, spre sfîrșitul secolului, apăruse posibilitatea diversificării, a meditării asupra rolului literaturii și artei în societate și că întrebările privind ce este literatura, natura și funcțiile sale specifice, se rezolvă la un nivel infinit superior celui anterior.



În această direcție, acțiunile *Contemporanului* și cele ale *Convorbirilor literare* se conjugă, aspirația spre calitate, spre elucidarea dificultăților teoretice și fundamentarea unei gândiri estetice autohtone fiind, cu diferențele specifice, comună.

Se poate spune așadar că acum devin realmente posibile în literatura noastră largirea spațiului de inspirație, îmbogățirea obiectivelor și a modalităților de realizare, apariția pozițiilor contrare atât de necesare progresului fenomenelor. *Contemporanul* și *Convorbirile literare*, inițiativele, concepțiile lor ideologice și literatura pe care au răspîndit-o, devin în final terenul din care s-au alimentat toate mișcările de idei de la începutul veacului nostru.

„Generația noastră, va scrie Eugen Lovinescu, s-a deșteptat la viața literară în zgomotul polemicii dintre T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea. Cum generațiile se înlocuiesc una pe alta, nu fără zguduiri, și statuele se ridică din sfărîmăturile altor statui, critica literară nu putea lua locul criticii culturale fără o violență ciocnire”. (E. Lovinescu, *Critice*, VI, *Revizuire*, Ancora, 1928, p. 62).

Genurile literare mai frecvent utilizate în *Contemporanul* sînt poezia, proza și critica literară, dramaturgia publicată fiind anemică și nereprezentativă, Cele cîteva piese de teatru ale lui V. G. Morțun (*Setea de bani*, *Ștefan Hudici*, *Ministru*, *Zulniea Hîncu*) sau însăilarea dramatică a Sofiei Nădejde, *O iubire la țară*. *Dramă în trei acte și trei tablouri*, au o valoare strict documentară, uitarea sub care le-a plasat istoria fiind pe deplin meritată.

Poezia este cultivată asiduu și divers, Predomină efuziunea lirică, tonurile meditative, declamația și, prin Th. D. Speranția, anecdota versificată.

Proza circumscrie posibilitățile imaginației la o problematică programatic contemporană, pregnant socială și demascatoare, cu infiltrații sentimentale sau biografice și referiri directe, deși generalizatoare, la defecțiunile etice și de organizare ale societății timpului. Abundă descripția, antagonismele violente, comentariul explicativ și multe dintre elementele care vor defini mai târziu reportajul.

În ceea ce privește critica, aceasta prelungeste, prin I. Nădejde, din domeniile științei în cele ale practicii literare, acțiunea de demascare a plagiatului și a lipsei de talent, relevă slăbiciunile unor traduceri, artificialitatea cîtorva scrieri cu subiect istoric și, în general, urmărește sincronizarea manifestărilor sale cu contemporaneitatea literară.

Strident polemică și uneori evident subiectivă, prin Ion și Sofia Nădejde critica și teoria literară se manifestă însă matur și sigur, cu rezultate de însemnătate structurală prin opera lui C. Dobrogeanu-Gherea.

În toate cazurile, preocuparea pentru social este prezentă, dimensionînd perspective și justificînd judecăți,

În ansamblul său însă, în ciuda noutății tematicii, a ineditului zonelor realității investigate, literatura *Contemporanului* se înscrie, sub raportul realizării artistice, prin toate trăsăturile sale, în cadrul paralizant al impasului posteminescian. Poezia lui Eminescu era la apogeul împlinirilor sale, iradiînd frumusețe, răspîndind adevăruri și atrăgînd emuli. Tineretul epocii nutrește un adevărat cult al lui Eminescu, sentiment alimentat și de nenorocirile care se abătuseră asupra poetului. Se părea că geniul eminescian epuizase toate resursele inspirației, întrunind într-un corolar al desăvîrșirii sinteza bucuriilor și tristeților unui veac, într-o formulare artistică fără egal și greu de depășit. Mulți sînt atrași de latura sentimentală, liric-nostal-

gică, decepționistă, a acestei poezii, continuând un drum lung și greu, la capătul căruia îi aștepta amărăciunea pastîșei, a artificialității.

Alții, și printre ei și poezii de la *Contemporanul*, marcați de aceeași obsesie a ilustrului model, continuă preocupările sociale, protestatare, ale acestuia, încercînd însă o integrare mai fermă a poeziei în dezbaterile problemelor realității, tentația depășirii exprimîndu-se în natura politică, militantă, a mesajului. Fără să dispară complet, concluziilor pesimiste ale examenului istoric și social efectuat de către Eminescu le sînt substituite o viziune optimistă, dialectică, a vieții, credința în posibilitatea eliminării răului social prin lupta împotriva forțelor care îl alimentează.

În domeniile mijloacelor de realizare artistică, influența lui Eminescu rămîne încă stăruitoare, punîndu-și amprenta asupra atitudinilor lirice, dimensionînd natura și funcțiile antitezei, sugerînd modalitatea realizării atmosferei și a alegerii *obiectului*. De cele mai multe ori, însă, sentimentele nu au consistență, le lipsesc forța de generalizare, exprimîndu-se în declarații sau în simboluri defectuos dizolvate în ambianța contextului. Este multă exaltare, tiradă chiar, preocuparea pentru rezolvarea unor probleme curente, asupra cărora nu se exercită alchimia generalizării artistice, imprimînd scrierilor, în multe cazuri, trăsăturile neplăcute și perimate ale cronicii versificate.

Defecțiunea provine și din contaminarea experienței romantice, ale cărei ecouri sînt încă puternice în realitatea noastră literară, cu tendințele realiste și naturaliste insuficient asimilate, sau aflate, în momentul dat, la începutul expansiunii lor. Intenția de a „pune realitatea în locul visului”, salutară în esența sa, se realizează defectuos și în dauna calității.

Romantismul oferă pretexte, subiecte cu un pronunțat caracter sentimental și umanitarist, realizate însă la modul realist, printr-o deplasare a atenției spre social, spre descrierea mediilor, semnalarea antagonismelor care îl patronează și îmbrățișarea ideii de tendențiozitate. Sudura între elementele celor două modalități se efectuează greu, cu multe fisuri, păstrînd într-o izolare care împiedică armonia faptele prin definiție divergente.

## BIBLIOGRAFIE

- G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941 ; G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, București, E.P.L., 1964 ; E. Lovinescu, *Critice*, ediție definitivă, VI, *Revisuiri*, București, Ancora, 1928 ; E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, I—III, București, Ancora, 1924—1925 ; E. Lovinescu, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, Casa școlilor, 1943 ; G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași, 1920 ; G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909 ; Jean Bart, *Misterul casei din Sărărie, Adevărul literar și artistic*, IX, 424, 20.I.1929 ; Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, *Istoria literaturii române moderne*, Casa școlilor, București, 1944 ; Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, București, Minerva, 1972 ; Savin Bratu, Zoe Dumitrescu, *Contemporanul și vremea lui*, București, E.S.P.L.A., 1959 ; G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la Contemporanul*, București, Editura tineretului, 1966 ; Ion Vițner, *Literatura în publica-*

țiile socialiste (1880—1900) *Formarea conceptului de literatură socialistă*, București, E.P.L., 1966; Al. Dima, *Studii de istorie a teoriei literare românești*, București, E.P.L., 1962; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I, II, București, E.S.P.L.A., 1956; Titu Maiorescu, *Critice*, I, II, București, E.P.L., 1967; \* \* \* *Contemporanul — Revistă științifică și literară* (anul I: iulie, 1881 — 15 iunie, 1882; anul al II-lea: 1 iulie 1882 — 15 iulie, 1882 — 15 iunie 1883; anul al III-lea: 1 august, 1883 — 16 iulie, 1884; anul al IV-lea: 1884—1886; anul al V-lea 1 iulie, 1886 — 1 iunie 1887; anul al VI-lea: 1 august 1887 — decembrie 1888; anul al VII-lea — ianuarie 1889 — mai 1891; \* \* \* *Indice pe materie și alfabetic al revistei Contemporanul (1881—1891)*, Biblioteca Centrală Universitară „M. Eminescu”, Iași, 1964; Emil Manu, *Sumarul „Contemporanului” (1881—1891) pe autori și pe ani*, Anexa la lucrarea: Savin Bratu, Zoe Dumitrescu, *Contemporanul și vremea lui*, E.S.P.L.A., București, 1959; \* \* \* *Documente din mișcarea muncitorească din România*, București, Editura C.G.M.; Radu Pantazi, *Filozofia marxistă în România*, București, Editura Politică, 1963; \* \* \* *Presă muncitorească și socialistă din România (1865—1900)*, București, Editura Politică, 1964; \* \* \* *Presă literară românească. Articole-program de ziare și reviste (1789—1948)*, ediție în două volume, note, bibliografie și indici de I. Hangiu. Cu o introducere de D. Micu, București, E.P.L., 1968; *Poezii „Contemporanului”*, București, E.S.P.L.A., 1955; \* \* \* *Prozatorii „Contemporanului”*, Antologie, cu o prefață de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, București, E.S.P.L.A.; Alexandru Andriescu, *Limba și stilul presei în perioada 1860—1900*, *Analele Universității din Iași*, X, 1964.

## POEZIA

### CONSTANTIN MILLE (1861—1927)

Divers în preocupări, îndrăzneț în cugetare și pasionat căutător de noi și mai eficiente mijloace pentru apropierea literaturii de existența cotidiană a oamenilor, Mille nu este totuși un mare scriitor, deși din multitudinea genurilor cultivate pot fi reținute câteva piese memorabile.

Scriitorul, după studii făcute la Iași, la Institutul Academic și la Facultățile de litere și drept și obținerea doctoratului în drept la Bruxelles, desfășoară o bogată activitate publicistică, fiind unul dintre fondatorii revistei *Dacia viitoare* (Paris și Bruxelles, 1883), redactor, în 1885, la *Drepturile omului*, colaborator la *Lupta*, ziarul lui G. Panu, și la *Lupta literară*, condusă de Barbu Delavrancea, la *Munca* (1890), *Adevărul ilustrat*, *România muncitoare*, *Viața socială*, *Adevărul* etc.

Preferințele sale pentru foileton și articolul politic, ca și preocupările juridice (a practicat avocatura) împrumută unele trăsături specifice și creației literare propriu-zise, sesizabile în tonul adresării, predilecția pentru discursul retoric, ca și în factura subiectelor abordate.

Se pare că primele sale poezii, mai ales cele din *Caietul roșu*, s-au bucurat de un destul de mare succes în epocă. În acest sens, Vlahuță povestește în amintirile sale că Eminescu declara că a găsit în versurile lui C. Mille „lucruri minunate”, fapt care îl îndreptățește pe marele poet să prevadă autorului lor o frumoasă evoluție și împlinire. Nu știm în ce măsură legenda nu a luat locul adevărului. Cert este însă faptul că volumul de *Versuri*, apărut la Iași, în 1883, reprezenta, cel puțin prin intenție, manifestarea aspirației literaturii noastre spre eliminarea clișeelelor clasice și romantice, și spre întregirea originalității sale prin reîntoarcerea la problematica autohtonă.

*Precuvîntarea* la acest volum este, în acest sens, concretizarea nevoii de realism pe care o simțea literatura română. „Mai întâi am fugit de clasicism, de lună, de stele, de nopți venețiene, de păstori și păstorițe, și am lăsat florile pe mîna grădinarului. Rămășițe de clasicism însă se vor găsi multe, căci nu fără pedeapsă și influențare am trecut pe sub furcile caudine ale educației noastre. Apoi, cum cu toții am început a scrie prin a imita, desigur am căzut fără voie și eu în clasicism.

Am fugit de asemenea de romantism. Pe cît am putut, desigur, căci urme sînt pretutindeni și chiar, poate, mulți socot clasicismul tot atît de nenatural ca și romantismul. Am vrut să fiu naturalist și să mă asemuiască cu spiritul vremilor noastre. Zic *am vrut*, pentru că desigur nu am putut reuși decît pe jumătate. Pricinile sînt multe. Nu am nevoie să le număr ; cititorul care cunoaște mijlocul nostru social, le va găsi pe toate. În năzuința mea naturalistă, socot că poetul e dator să se apropie de realitate, vorbind ca toți oamenii și zugrăvind simțirile și patimile sale în așa chip „ca să fie și frumos și înțeles și adevărat”.

Pasiunea pentru *frumos, accesibil și veridic* se completa cu dorința de a concentra în versuri „ură, dor, chin și iubire” (*Dorinți nebune*), de a servi „amorul și răzvrătirea”, într-o acceptare deliberată a preponderenței ideii exprimate, față de formele tradiționale prozodice, în concepția sa, aflate într-un avansat proces de primenire.

Mille cultivă o poezie socială, lucidă în sentimente și nonconformistă, militantă în atitudini. O poezie a antitezelor nete, pline de „dor de răzbunare”, dar și „de dor frumos și blînd”, de nostalgii și seninătăți, ca și de „focul de-a ucide tot răul pe pămînt” (*Drept prolog*). Predomină în ciclul *Caietul roșu* lirismul declarativ, confesiunea, în majoritatea cazurilor exprimînd, declamativ și incendiar, profesiuni de credință, verdicte sau compasiune. Poezia *Indignarea* reia pînă la confuzie imagini și expresii din *Împărat și proletar*, în vreme ce, *Pe drumul către moarte* sau *După natură* prelungesc în epocă ecurile poeziei lui Cezar Bolliac.

Deși încercarea poetică *Dacă* relevă opoziția lui Mille față de unele particularități ale creației lui Vasile Alecsandri („Cînte, cînte cine poate pe Rodica sau Domnica”), într-o respingere totală a idilismului și a genuflexiunii în fața potențailor, poezia *Vae victis*, prin simboluri, atmosferă și atitudine, mărturisește descendențe sau, în orice caz, apropierea de *Pohod na Sibir* a bardului de la Mircești.

Întîlnim la C. Mille o poezie umanitaristă, cu scene întunecate și simboluri de mare rezonanță (*Spartacus*), cu idealuri nu îndeajuns de clarificate sau imagini confuze în care „steagul roșu” revoluționar se împletește cu flamura neagră a anarhiei (*La un banchet*), dinamismul interferîndu-se cu renunțarea, iar substanțele volatile, inefabile, cu relatarea plată, reportericească.

*Caietul roșu* (titlu împrumutat de la Fr. Coppée), în aceeași accepție a unității structurale, pusă sub semnul sincerității sentimentelor și gesturilor, între răzvrătire

și amor, își interiorizează trăirile în *Caietul dragostei*, în poezii însă, din păcate, pline de livresc și retorism.

Poeziile lui C. Mille apar în *Contemporanul*, cu intermitențe, între anii 1881 (nr. 1, p. 17—18) și 1883 (nr. 15, p. 581—582). Alte versuri vor vedea lumina tiparului în *România liberă, număr literar, Lupta literară, Drepturile omului, Adevărul ilustrat* etc.

În ceea ce privește proza, revista va oferi găzduire cîtorva nuvele-povestiri aparținînd scriitorului, ca de exemplu: *Zoe* (*Contemporanul*, I, 1881), *Pruncucigașa* (*Contemporanul*, I, 1881), *Facerea Zoiței* (*Contemporanul*, III, 1884), *Feciorul popei* (*Contemporanul*, III, 1884) ca și încercării de roman, *Spovedania unui om nou* (*Dinu Millian*), (*Contemporanul*, II, 1883) (*Dinu Millian* a apărut în *Lupta*, în anii 1886—1887).

Restul scrierilor în proză (*Moartea lui Vladimir, Gura lumii, O moarte, La ocnă, Ultima iluzie, O viață* etc.) au fost editate de diverse reviste, printre care *România liberă, număr literar, Lupta, Adevărul ilustrat, Adevărul, Viața socială*.

Proza lui Mille are tonalități melodramatice și intenții ironic-sarcastice, cu subiecte extrase din cotidian și încercînd, prin morala deznodămîntului, să acționeze asupra acestuia. Și aici domină preocupările sociale, rezolvate, de cele mai multe ori, prin descripție, evocare sau antiteză, într-un limbaj de relatare a unui fapt divers, plin de observații acide și cu o simpatie nedisimulată pentru cei năpăstuiți. *Dinu Millian* este o biografie romanțată în genul lui *Jacques Vingtras* al lui Jules Vallès, o proză „cu cheie”, plină de informații interesante referitoare la ivirea mișcării socialiste în capitala Moldovei, caracterizînd oameni, instituții și mentalități.

Scris la persoana întîia, romanul are o construcție liniară, o intrigă destul de subredă, unele observații lucide, de mare pătrundere, privind școala, familia și contextul general, politic și social, de la sfîrșitul veacului trecut, pierzîndu-se în evocări naiv-sentimentale, comentarii plate și încercări de portretizare voit pitorești sau caricaturale.

Luat în totalitatea sa, romanul *Dinu Millian* poate fi considerat, în esența sa, autobiografia unei generații, confesiunea unor „generoși”, animați mai mult de sentimente general-umanitariste decît de certitudini și care nutreau în conglomeratul de speranțe lipsite de perspectivă din acest amurg de secol dorința unor transformări radicale în structura societății românești. Fundamental sprijinit pe memorialistică, *Dinu Millian* nu poate evita însă presiunea unei subiectivități externe, perpetuu preocupată de a nu-i „scăpa” nici un detaliu din propria sa existență. Din această cauză realitățile înconjurătoare apar difuz, iar motivele care determină îmbrățișarea ideilor socialismului de către o parte a intelectualității vremii par izvorîte din porniri temperamentale, inițiative exclusiv personale.

Ficțiunea lipsește total, ca, dealtfel, și invenția epică, limitată la selectarea și gruparea evenimentelor în funcție de evoluția biografiei personajului central și la aflarea unor pseudonime sugestive, dar ușor descifrabile, care ascund personalități reale ale timpului.

*Letopisiți* (1905—1908) unește o parte din activitatea publicistică a lui C. Mille. Articolele dispuse cronologic, pe zile și săptămîni împrumută culegerii atributele unui jurnal și relevă prezența unui comentator înzestrat, pătruns de înalta sa respon-

sabilitate în fața opiniei publice, un spirit caustic, dar și îngăduitor, sobru în demonstrație, sau insinuant, sarcastic în polemici.

Prezentîndu-și volumul de versuri din 1883, Const. Mille scria : „Nu sînt arhitectul care pune acoperămîntul zidirii : un biet zidar care pune și el o cărămidă mai mult, iată tot ce sînt și iată toată cîntea care o cer.

Cîndva, curînd poate, va sosi geniul puternic care folosindu-se de încercările noastre va încununa zidirea, înjghebînd pentru totdeauna aceea ce noi numai am întrevăzut”. Cuvinte de un emoționant bun simț și cu valabilitate pentru întregul său efort literar.

#### BIBLIOGRAFIE

*Versuri* (1878—1883), Iași, 1883 ; *Dinu Millian*, București, 1887 ; *Feciorul popii*, București, 1887 ; *Scrisori către țărani*, București, 1892 ; *Scrisori către iubită*, București, 1897 ; *Letopisiți*, București, 1908 ; *Versuri și proză*, ediție îngrijită, prefață și bibliografie de G. C. Nicolescu, București, E.S.P.L.A., 1953.

#### NICOLAE BELDICEANU (1845—1896)

Profesor de română și latină, numismat și arheolog (în această calitate a descoperit, printre altele, tezaurul antic de la Cucuteni) Beldiceanu debutase, în 1863, în publicația *Lumina* a lui Hasdeu, continuîndu-și activitatea poetică în cadrul revistei *Convorbiri literare*. Cea mai mare parte a poeziilor sale, scrise între anii 1873—1881, este inserată aici, fiind marcată de aceleași particularități care caracterizează poezia minoră a celebrei publicații. Reunite în volumul *Poezii* din 1893, creațiile lui Beldiceanu se grupează, cel puțin tematic, în trei cicluri, cu titluri edificatoare asupra materialului inclus, într-o predilecție vinovată pentru *Amor și lacrimi*, celebrînd, în maniera Alecsandri, realitățile agreste (*Pasteluri*) sau înscriindu-și efortul în încercarea de demonstrare a zădărniceii existenței, la modă în această vreme (*Gînduri negre*).

N. Beldiceanu scrie extrem de puțin și nesemnificativ în paginile *Contemporanului*. Îl găsim prezent în 1886 (*Contemporanul*, V, 1886/1887 cu cîteva titluri : *Capul de mort*, *Cătră soare*, *Doină*, *Necunoscutul*, *Cugetări*, *Lăutarul*, *Amurgul veacului*, *Geniu și nefericire*. Contradictorii în simțire și realizare, cu intenții contestatate

și tentații polemice, uneori degajînd sentimentul decepției și al neîmplinirii sau emițînd, ca în *Amurgul veacului*, speranța într-o apropiată înnoire a lumii.

Poeziile încredințate *Contemporanului* nu elimină notele de dulcegărie sentimentală, de exacerbare a subiectivității, dar includ elemente de viață, imagini extrase din realitatea socială, care sparg orizonturile întunecate ale pesimismului disperat și permit afirmarea optimistă a perspectivei. Atitudinea meditativă precumpănește, satira socială își multiplică semnificațiile și punctele de referință, militantismul devenind o trăsătură definitorie a unor poezii precum *Vechituri*, *Lăutarul* sau *Amurgul veacului*.

Este vizibilă în aceste poezii influența *Scrisorilor* lui Eminescu (pe care Beldiceanu îl celebrează în poemul *Geniu și nefericire*), la fel cum, în ciclul *Doine* (lași, 1893), prezența lui Alecsandri este indiscutabilă. Cîntecul popular aduce în creația lui Beldiceanu nu numai o lărgire a preocupărilor tematice, diversitate în stările sufletești exprimate, dar și varietate în realizare, versul lung, obositor retoric, fiind înlocuit cu formulări scurte, pline de plasticitate, dense în simțire și armonizare în unitatea lor. Beldiceanu se relevă ca un bun cunoscător al creației folclorice, multitudinea categoriilor *doinei* oferindu-i pretexte și mijloace pentru întocmirea unor poezii memorabile, în care intervenția personală se dizolvă pînă la investirea modelului tradițional cu atributele generalizării. (*Doina ochilor albaștri*, *Doina dorului*, *Doina dragostelor*, *Doina drumețului*, *Doina amarului*, *Doina doinelor* etc.).

Adept al descripției și al evocării, atras de realități sumbre pe care le conturează prin intermediul antitezei, ori le califică prin cel al invocației retorice, Beldiceanu este în același timp și un vizionar :

„... Spre folosul omenirii vor veni tot rînduri, rînduri,  
Pe aripile științei, înmiirile de gînduri,  
Și cu muncă mai puțină va fi lan mai roditor,  
Cînd descoperiri mărețe vor sta lumii de-ajutor...  
Într-un secol fără patimi, nu va rămînea nici praf  
Din durere, din robie, din ruină și din jaf...  
Veșnic floarea fericirii pe pămînt va fi în floare,  
Cînd în lumea cugetării, cugetarea va fi soare...”  
(*Amurgul veacului*)

un poet al durerii, dar și al chemării deschise la revoltă :

„De-aș cutreera pămîntul, codrii lui întunecați,  
N-aș găsi eu nicăirea : lupi săraci și lupi bogați...  
Numărați voi, care duceți greu nevoile pe umăr,  
Cîte traiste sînt goale, — și-ți vedea al vostru număr ;  
Dar ai voștri, asuprații : milioane sînt desculți !...  
Ocean de sărăcie, de amar și întuneric,  
Cînd ai tu a ta putere, de ce stai ca un nemernic ?  
Cînd ești suflet, cînd ești număr, pentru ce mai stai la gînd ?  
Înainte, înainte, milioane flămînd !  
(*Desmoșteniții*)

Alte scrieri ale lui N. Beldiceanu, precum : *Antichitățile de la Cucuteni* (Iași, 1885) ; *Epitaful aflat la Bunești* (Iași, 1888), antologia *Autori români* (Iași, 1893) sau *Elemente din istoria românilor* (Iași, 1893 și 1894) aparțin arheologiei și literaturii didactice.

## BIBLIOGRAFIE

*Poezii*, Iași, ed. Șaraga, 1893 ; *Poezii*, București, E.P.L.A., 1950 ;  
*Poezii Contemporanului*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 11—54 ; G. G. Ursu,  
N. Beldiceanu, București, 1961.

### I. PĂUN-PINCIO (1868—1895)

Scriitorul apare târziu printre colaboratorii *Contemporanului*, după ce publicase, elev fiind, una dintre poezii (*În pădure*) în revista orădeană *Familia* (XXIV, 1888, nr. 38). *Contemporanul* îi publică patru poezii (*Sfârșit de toamnă*, *Dragi cocoare*, *Amorțire*, *În urma despărțirii*: 1890—1891, nr. 10 și 11), restul creației poetului și prozatorului fiind difuzat prin intermediul publicațiilor: *Ilustrațiunea română*, *Adevărul*, *Vieața*, *Literatură și știință*, *Munca științifică și literară*, *Munca*, *Evenimentul literar*, *Lumea nouă* etc. Poetul, mort tânăr, nu a avut răgazul să-și definitiveze rezultatul strădaniei creatoare, adunându-l într-un volum.

După dispariția sa, un grup de prieteni de la publicația *Lumea nouă* îi editează, în decembrie 1895, o culegere de *Versuri și proză*, realizată prin „despuierea” revistelor la care colaborase și prin colectarea unor manuscrise rămase la prieteni. (O ediție, se pare completă, a scrierilor sale (*Versuri, Proză, Scrisori*), apare mult mai târziu, în 1959, în îngrijirea lui Andrei Rusu).

Poezia lui I. Păun-Pincio aduce în lirica epocii un spor de sensibilitate și de reflecție, o manifestare a purității gândului și a aspirației spre înălțimi. În bună tradiție eminesciană, poetul exaltă miracolele naturii, în contopirea cu elementele acesteia intuind certitudinea veșniciei și a liniștii. Erotica sa este cald-șăgalnică, cu detalii reținute din recuzita romantică. În schimb, poezia naturii, fundamental lirică, este pătrunsă de fiorii nostalgici, cu suflete aflate sub povara intemperțiilor, tînjind către lumină și căldură. Este cazul poeziilor *Sfârșit de toamnă*, *Dragi cocoare*, *În urma despărțirii* și mai ales al antologiceii *Vîntule...*

„Vîntule, nebulule,  
De ți-ai rupe strunele  
Că tu cînti de-nmormîntare  
Foilor de pe cărare,  
De rămîne lunca rară,  
Șesul, ca trecut prin pară...

Nu te doare cînd suspini  
Prin uscații mărăcini,  
Cînd smulgi ușa din țîțini

Bietului bordei sărac,  
Unde sufletele zac —  
Și rezezi în el nămeții  
Peste lacrimile vieții? ...

la mai bine dacă poți,  
Chinurile de la toți :  
Și povara inimei,  
Și pustiul lacrimei...  
Și le mîină ca pe-o apă  
Și-n pustiuri le îngroapă...”



Un grup de colaboratori ai revistei *Lumea Nouă*. De la stînga la dreapta : sus : C. Vranialici, I. Teodorescu, G. Robin, S. Sanielevici, Gr. Panaitescu ; Jos : C. Niculescu-Telega, St. Popescu, I. Păun-Pincio.



Meditația este amară, descurajantă, prefigurînd, prin atmosferă, tristeți baco-viene, sugerate prin abordarea autumnalului, a codrului care-și „foșnește galbenu-i frunziș a moarte...” (*Bietul codru...*) a unor stări intime de deznădejde și înmormîntare a speranțelor, ca în *Dies irae* (după Leconte de Lisle) sau *Toamna*:

„Ce trist lovește vîntu-n răvășite foi !  
Iar ele cad — cad una cîte una —  
Că-i toamn-acu și vremuieste-ntr-una  
Nedeslușit înoată totu-n somn greoi.

Sub învechitele streșini de paie,  
Atîrnă tremurînd paianjeni uzi

Și-n țîrîitul măruntei ploii, auzi  
Parc-un suspin ce-ncearcă să te moaie.

Apoi, ca după plîns, înfiorat rămîi ;  
Ce întunec orb și-n urmă și-nainte !  
Stai părăsit și de nimic nu ți-i aminte...  
Cei stinși nu simt miresmele sfintei tămîi”.

Tristețea își află remediul în acțiune, în dăruirea efortului individual luptei celor mulți („La luptă să te-mbie, Nu mila de-al tău frate, ci sfînta datorie ! — *Te-afunzi mereu...*), iar sentimentul nimicniciei își curmă acțiunea sa dizolvantă prin celebrarea lui *Întîi Mai*, simbol al renașterii vieții, care înscrie „pe flamura roșii lumina unui vis...”, într-o bucurie molipsitoare, născută din conștiința solidarității și a puterii transformatoare a „oastei proletare”.

Totuși, și la I. Păun-Pincio, ca și la Mille și Beldiceanu, se observă în poezie o ocolire a problemelor orașului, sau, cînd, accidental, mediul citadin reprezintă canavaua acțiunii, elementele sale caracteristice reprezintă un simbol al decăderii morale, al lipsei de omenie și setei de parvenire. *Armîdenul*, poezia lui N. Beldiceanu, vehiculează imagini idilice, într-o pretinsă unitate, sub semnul *Primăverii*, a tuturor categoriilor sociale („Piinea albă stă



Ion Păun-Pincio. După un desen în peniță.

alături cu mălaiul auriu"), în vreme ce *Pe stradă, În sat la noi, Mîngîiere*, ale lui Păun-Pincio, văd în oraș un cuib al depravării, satul fiind singura oază a integrității morale și a împlinirii personalității umane.

Tărănimea, concepută ca o categorie socială unitară, trăind sub semnul armoniei și al seninătății sufletești, reprezintă singurul tărîm favorabil idealurilor nobile, sănătății spiritului, antagonismele din sînul ei fiind rezultatul influenței nefaste a orașului. Muncitorii înșiși, prezenți în scrierile poezilor și prozatorilor *Contemporanului*, poartă în sufletele lor nostalgia satului, ca unui Eden din care i-a alungat neomenia și lăcomia arendașilor veniți de la oraș.

În această optică eronată, derivată dintr-o insuficientă cunoaștere a mecanismelor sociale și economice, rezidă germeii ereziilor sămănătoriste și poporaniște din deceniile următoare.

Păun-Pincio cultivă o proză scurtă, cu veleități poetice sau nuanțe jurnalistice, mici instantanee evocatoare sau portretistice, crîmpeie de autobiografie și confesiune lirică.

Sînt în majoritatea lor profiluri caracterologice, realizate prin intermediul narației și care aduc în prim plan (*Moș Iordan*) drame declanșate de vitregia soartei (*Bietul Gheorghe*) sau de răutatea lumii (*Sub șoproan*), scene din viața rurală etc.

*Scrisorile* au o valoare strict documentară, unele detalii, cum sînt cele referitoare la ultimele zile petrecute de Eminescu la Botoșani, constituind o prețioasă contribuție la completarea biografiei marelui poet.

## B I B L I O G R A F I E

*Versuri și proză*, București, „Tip nouă”, 1896; *Versuri, Proză, Scrisori*, București, *Democrația română*, 1911; *Versuri*, Biblioteca socialistă, nr. 79, 1946; *Poezii, Proză, Scrisori*, București, E.P.L.A., Biblioteca pentru toți. 1950; ediția a II-a, 1959; *Poezii*, București, Editura Tineretului, 1952;

*Poezii Contemporanului*, București, E.S.P.L.A., 1956.

## GHEORGHE DIN MOLDOVA (1859—1909)

Se pare că *Dragostea* și *Răzvrătirea* sînt obiecte comune creației mai multor poeți de la *Contemporanul*. Argumentate de către Const. Mille, atît în poezie cît și în romanul *Dinu Millian*, cele două elemente, care aparent sînt disjunctive, reprezintă. În esența lor, dominantele tematice ale acestei noi poezii, noțiunea dragoste incluzînd nu numai accepția generală de erotică ci, mai ales, pe cea a iubirii de oameni, a dăruirii pentru eliberarea și perfecționarea lor. În acest sens sînt ilustrative versurile lui Gheorghe din Moldova (pseudonimul literar al lui Gheorghe Kernbach), care, în poezia *Steagul nostru*, cerea iubitei: «S-alegi roșul cel mai roș, / Roș de sînge și

să-l iai, / Ca din el să faci tu pînza / Steagului ce-ai să ne dai. / Și apoi pe pînză roșă /  
Cu de aur mîndre fire / Să scrii aste două vorbe : „Dragoste” și „Răzvrătire”». Dar în ciuda unor imagini tonifiante, cu simboluri subversive, presărate într-o ambianță lirică destul de molcomă, versurile și prozele lui Gheorghe din Moldova sînt afectate de același sentimentalism retoric ca și cele ale confracților săi.

## B I B L I O G R A F I E

*Versuri și proză*, Iași, V.R., 1912 ;  
*Poezii Contemporanului*, București, E.S.P.L.A., 1956 (p. 137—142).

### O. CARP (1867—1943)

O. Carp, numele format prin anagramă al lui C. Proca, colaborator al *Contemporanului* în anii 1887—1890, și-a adunat versurile tîrziu, în 1906, într-un volum intitulat *Rîndunel*. (Culegerea de cronici, *După război*, apare în 1920). Poezia sa este un inspirat îndemn la unitate în luptă, adresat celor nemulțumiți (*Stejarii*), o condamnare a exploatării (*Într-un amurg*), ca și o mărturie a încrederii în viitor. (*După furtună*, *Tinerilor*).

O notă aparte, în ansamblul creației lui O. Carp, o materializează poezia *Doina*, excepțională intuire a cîntecului popular ca expresie a suferințelor și aspirațiilor unui neam :

„Atît de trist răsună doina  
Făr' de cuvinte înțeleasă !  
Ce dor își spune cine-o cîntă,  
Și ce durere îl apasă ?

Ascult-o bine cum adie  
Din munții noștri pîn'în vale ,  
Și spune-mi dacă știi vreun cîntec  
Mai dulce și mai plin de jale.  
Nu-i plînsul unei inimi numai,  
Și-al unei clipe trecătoare,  
Ci neamul nostru-ntreg își cîntă  
Durerile de care moare”

## B I B L I O G R A F I E

*Rîndunel*, poezii, București, 1906 ; *Rîndunel*, (povestiri, imagini, impresii), București ; *După război*, Cronici, București, 1920 ;  
*Poezii Contemporanului*, București, E.S.P.L.A., 1956 (p . 157—169)

## ALȚI POEȚI

Demetru N. Saphir (1847—1885) pseudonimul craioveanului Nicolai Demetrescu, își profilează încercările poetice pe „*Suspînuri și cugetări*” (Buc., 1876), într-o exprimare discursivă și liniară. Theodor D. Speranția (1856—1929), cel mai activ dintre poeții *Contemporanului* (colaborează neîntrerupt de la primul număr și pînă în 1888) transpune preocupările sale de folclorist (*Introducere în literatura populară română. Studiu comparativ*, 1904; *Miorița și Călușarii și alte studii de folclor*, 1914) în zonele poeziei culte, parafrazînd în special anecdotele populare, multe dintre ele de gust îndoielnic și umor facil.

Deși funcția morală, educativă, a anecdotei nu este absentă, rareori ea își atinge ținta, o intrigă clădită pe calambururi discutabile și pe elemente care țin de periferia folclorului anulîndu-i eficiența. Ciclurile sale *Anecdote populare* (1889); *Anecdote afumate* (1898); *Anecdote botezate* (1903); *Anecdote pipărate* (1903), de mare popularitate la vremea lor, au fost plasate de trecerea vremii, cu mici excepții, în subliteratură. Artur Stavri (1869—1928), prezent în *Contemporanul* cu cîteva poezii (*Plîns de privighetori, Aniei*) cultivă o poezie peisagistă, vădind atracția idilicului și a eroticii plasate în frumusețile naturii. Volumele sale, *Poezii* (1894), *De demult* (1897), *Pe același drum* (1900); *Cîteva clipe* (1904), *Luminișuri* (1910), conțin imagini de mare sensibilitate, un lirism ahtiat de evadare sau răscolind candoarea copilăriei dispărute, dar în același timp și multe, foarte multe locuri comune. Alți poeți care au trecut pe la *Contemporanul*, lăsînd în istoria literaturii noastre urme destul de șterse, interesanți doar ca document de epocă sînt: C. A. Bonachi, I. Catina, Gr. Dîmbu, C. Gr. Gheorghiu, E. Giordano (pseudonimul lui B. Goldner, autor de epigrame), G. I. Lazarin, P. Martin, Gh. Mihăilescu, V. G. Morțun, Gh. Rîșcanu, D. A. Teodoru, A. Steuerman-Rodion, Gh. Vasiliu etc.

Istoriile literare, ca și antologiile dedicate poezilor *Contemporanului*, includ printre colaboratori și numele lui Traian Demetrescu (1866 — 1896). În realitate, poetul *Corbilor* nu a semnat niciodată în paginile publicației, nici poezie, nici proză. Este adevărat, în poezia sa, dominată de sentimentalism, dezamăgire, nesiguranță, cu predispoziții spre intimism și izolare, pătrund adeseori ecouri ale ideologiei socialiste (*Proletarii, Muncitorilor, Nunta de argint, Socialiștii* etc.) dar nu acestea dau amprenta definitivă a personalității sale. Prin pasiunea pentru misterios și lugubru, atracția depărtărilor și a versului muzical, prin obsesia durerii și sensibilitatea sa față de mediile sociale umile etc., poetul se recomandă ca un precursor al simbolismului, un premergător al lui Bacovia, și trebuie interpretat ca atare.

*Contemporanul*, pentru a-și demonstra importanța, nu are nevoie de scriitori împrumutați prin siluirea adevărului istoric, și nici de umbrirea prestigiului unor publicații ulterioare, prin acapararea unor merite care le aparțin integral, chiar dacă descind din el. Influența simbolismului în opera lui Traian Demetrescu, sesizabilă la o cercetare atentă chiar în atitudinile sociale ale operei sale, nu are nimic compromițător pentru aceasta, ba, mai mult, curmă o prejudecată care stăruie încă în jurul *particularităților românești* ale acestei mișcări.

## PROZA

Dintre toate genurile literare, proza a cunoscut cea mai întârziată dezvoltare în cultura românească.

În această direcție este edificator faptul că în domeniul romanului nu s-au obținut opere cu adevărat memorabile decât în perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale.

Proza pe care o publică revista *Contemporanul* va fi deci caracterizată de aceleași calități și slăbiciuni artistice care individualizează schița, nuvela și romanul românesc de la sfârșitul veacului al XIX-lea, reliefând un plus de interes prin noutatea tematicii, a realităților sociale abordate.

Orientată în sens realist, cu puternice rămășițe romantice, mărturie a unui involburat sfârșit de veac, proza acestei epoci nu apelează prea des la limbajul metaforei și nici la subiecte întemeiate pe euforii, legende, sau investigare a avatarurilor intime și, în același timp, nu impresionează prin dimensiunile construcției epice, forța conflictului și vitalitatea personajelor. Este o proză preponderent narativă, pătrunsă de intenții programatice, relevând primatul mesajului politic față de realizarea artistică, și utilizând, cel puțin în paginile *Contemporanului*, dispunerea elementelor contrarii în opoziții nete, alb și negru, într-o dușmănie de neîmpăcat, și cu exaltarea, uneori melodramatică, a calităților reprezentanților mediilor sociale umile.

Combativitatea, stînjenită parțial de izbucnirile sentimentale sau îndemnuri la clemență, este sinonimă pentru prozatorii *Contemporanului* cu actualitatea, concretizată în reținerea fenomenelor sociale specifice momentului, dezbateră și valorificarea lor prin mijloacele literaturii, în spiritul sprijinirii unor acțiuni politice mai largi. Nu se poate însă vorbi de o literatură cu teză, deși se observă un dezechilibru, o îngroșare deliberată a laturilor negative din comportarea personajelor aparținând claselor exploatare, în dauna verosimilității și a tensiunii epice.

Prozatorii care „alimentează” cu schițe, nuvele, scene *contemporane* și anecdote umoristice paginile *Contemporanului* sînt, în primul rînd, Constantin Mille, Sofia Nădejde, Ștefan Băsrăbeanu (Victor Crătescu), Th. D. Speranță, V. G. Morțun și mai puțin cunoscuții : Leon Gîrbea (se pare că numele ascunde pseudonimul lui G. Nădejde), Eduard Petrovici, P. W. Alexandru etc.

### ANTON BACALBAȘA (1865—1899)

Istoriile literare sau antologiile dedicate *Contemporanului*, plecînd de la premisa reală a existenței unui curent ideologic și a unei mișcări literare al căror protagonist este revista ieșană, includ printre cei care colaborează în paginile publicației și pe Paul Bujor, Anton Bacalbașa și Traian Demetrescu. Fără îndoială, cei trei se află sub influența certă a opiniilor politice și literare ale *Contemporanului* și mai ales ale revistelor cu program deschis, răspicat, socialist, dar opera lor aparține, prin ce

are mai bun, și în cea mai mare parte, altor publicații. Anton Bacalbașa nu este prezent în *Contemporanul* decît cu două titluri, și acestea destul de ne semnificative : *Cele sfinte nu huliți* (semnat Anton C. Bacalbașa, *Contemporanul*, V (1886), nr. 3, (IX), p. 263, reprodus în *Frăția*, Galați, I (1888), nr. 5 (15 V), semnat A.C.B. și în *Calendarul muncitorului din Galați*, pe 1892, p. 32 și *Hotărît* (*Contemporanul*, an VI (1887), nr. 3 (X), p. 220).

Roadele activității scriitoricești a lui Anton C. Bacalbașa (1865—1899) au văzut lumina tiparului, în variantele lor, — publicistică, proză, traduceri, — în *Literaturul*, *Emanciparea* (traduce *Das Capital*, lucrarea lui Karl Marx, sub pseudonimul *Batony*, capitolele : *Dezvoltarea producției capitaliste* ; *Despre marfă, schimb, monetă* ; *Dezvoltarea producției capitaliste* ; *Despre capital și chipul în care ia naștere* ; *Dezvoltarea producției capitaliste* ; *Ziua de muncă*), *Drepturile omului*, *Munca*, *Adevărul*, *Moftul român*. *Lumea nouă*, *Moș Teacă* etc.

Virulent adversar al formulei reacționare *artă pentru artă*, publicist combativ și prolific, abil mînuitor al mijloacelor pamfletului și schiței, Anton Bacalbașa a rămas în literatura română ca unul dintre fondatorii prozei umoristice, funciar socială, esențial satirică și demascatoare.

Scriitorul care în conferința sa *Arta pentru artă*, ținută la *Ateneul român*, în ziua de 17 februarie 1894, declara că „nu cunoaștem exemplu în toată literatura, în care descriindu-se viața socială, autorul să nu fi avut și o tendință socială”, își concentrează eforturile în direcția luptei antimilitariste și antimonarhice, contribuind la devalorizarea instituțiilor și a aparatului opresiv burghezo-moșieresc, la cultivarea ideilor de omenie și de dreptate.

Nuanțele multiple ale ironiei și sarcasmului, invectiva, comicul de limbaj, de situații, calamburul etc., întrunite în aceeași plămadă, concurează la definirea unui caracter memorabil prin cabotinism și prostie agresivă : *Moș Teacă*, echivalență românească, originală, a celebrului *Le colonel Ramoliot* al francezului Charles Leroy.

*Moș Teacă*, *Din cazarmă* este, prin intenție și realizare, caricatura vieții cazone și a metehnelor ei. Umorul spumos, ironic și deseori sarcastic, scoate în evidență ofițeri tembeli și excrocî, medii familiale viciate, o administrație de stat coruptă, mentalități și acte aflate în afara oricăror norme etice. Abordîndu-și personajul din unghiuri și în circumstanțe diverse — în cazarmă, în familie, pe stradă, la teatru, la manifestări publice etc. scriitorul obține posibilitatea lărgirii ariei de investigație, acțiunile căpitanului Teacă implicînd ansamblul instituțiilor burghezo-moșierești. În același timp, din simpla narare a biografiei personajului central, individ structural idiot și, prin aceasta, instrument ideal de opresiune în slujba unui organism social și politic putred, se desprinde o simpatie deschisă pentru cei mulți și umili. Pentru soldații smulși din lumea celor care gîndesc, pentru a fi supușii nor torturi fizice și morale, unui proces intensiv de suprimare a conștiinței, în numele devizei că „fără disciplină, armata este o adunătură de oameni pirculoși . . . mai bine s-o dai dracului ! . . .”

*Moș Teacă*. *Din cazarmă* este un ciclu de schițe, unite într-un tot rotund prin problematică și personaje, o carte densă, cu întâmplări hazlii dar și cu multe suferințe. O lucrare, care, practic, este lipsită de descrieri și comentarii, preponderența avînd-o rapida succesiune a întâmplărilor, dialogurile pline de calambururi și impropriități de limbaj, consistența și absurdul, într-o oarecare măsură căutat, al situațiilor etc.

Ca intenție și realizare schițele din *Moș Teacă* se apropie de *Momentele* lui Caragiale, lipsindu-le însă, în parte, naturalețea, varietatea și concentrarea acestora.

Schițele ciclului *Din viața militară* reiau aspecte din *Moș Teacă*, lărgind peisajul uman și ținând, pe alocuri, surprinderea unor reacții sufletești în fața nedreptăților sociale sau a tentațiilor vieții. Tonul rămîne și aici discursiv, sentimentele de compresiune fiind dublate invariabil de aceleași note umanistice întîlnite anterior și obținute prin utilizarea unor procedee similare.

Alături de conferința *Arta pentru artă*, mai sus-amintită, — contribuție esențială în delimitarea concepțiilor care patronează evoluția ideologiei literare românești —, un mare ecou în epocă l-au avut pamfletele politice ale lui Anton Bacalbașa, articole scurte, incisive, brutale în expresie și nu rareori vizînd caricatura, care dezvăluie intrigării, culise electorale, afaceri oneroase, aservirea economică și politică a țării în favoarea Austriei și Germaniei de către monarhia habsburgică etc.

Jurnalist progresist, pentru care scrisul reprezintă un instrument de însănătoșire morală, de răspîndire a adevărului și de sprijinire a luptei de eliberare socială și politică a maselor muncitoare, socialist în orientarea sa generală, dar sentimental umanitarist în atitudinile ultime, maestru al instantaneului și al profilului, Bacalbașa nu a lăsat scrieri de profunzime. Epoca solicita intervenții operative și la obiect. Publicistul s-a dăruit cu generozitate și multilateral, într-o revărsare de talent și de spirit, conturînd imagini dintr-o lume dominată de abuz și suferință.

#### B I B L I O G R A F I E

*Grevele*, Ploiești, 1892 ; *Moș Teacă, Din cazarmă*, București, E. Graeve, 1893 ; *Din viața militară*, București, Tipografia nouă, 1895 ; *Arta pentru artă—Conferință ținută la Ateneu, joi 17 februarie, 1894*, București, Carol Müller, 1894 ; *Scrieri alese*, I—II. Text ales și stabilit, studiu introductiv, note și bibliografie de Virgiliu Ene, București, E.P.L., 1965.

#### PAUL BUJOR (1862—1952)

Profesor universitar, biolog, militant politic și social, s-a dezvoltat ca scriitor în revista lui Gherea, *Literatură și știință* (1893—1894), în direcția ideologiei *Contemporanului*, dar nu și în paginile acestuia. Nuvelele și schițele sale, cu subiecte culese din realitățile rurale, sau evocînd momente din existența micilor funcționari, relevă obsesia orașului ca factor de degradare morală (*Mi-a cîntat cucu-n față*, 1894), și, în această privință, prevestește literatura primei perioade a revistei *Viața românească*, printre ai cărei fondatori se va număra și Paul Bujor, în 1906.

#### B I B L I O G R A F I E

*Mi-a cîntat cucu-n față*, București, 1910 ; *Îndurare*, nuvele și schițe, București, 1938.



Sofia Nădejde. Fotografie din 1895.

## SOFIA NĂDEJDE (1858—1946)

Literatura Sofiei Nădejde (1858—1946) este fundamental sentimentală și programatic polemică. Publicistă harnică, militează cu pasiune pentru emanciparea politică și socială a femeilor, asigurarea drepturilor acestora la cultură și civilizație. În această privință sînt demne de reținut reacțiile pline de nerv și de bun simț, argumentate pînă în cele mai mici detalii, ale prozatoarei, la afirmațiile privind inferioritatea biologică și intelectuală a femeii față de bărbat, făcute de către Titu Maiorescu și P. Missir și care au marcat începuturile divergenței dintre *Contemporanul* și *Convorbiri literare* (*Răspuns d-lui Maiorescu în chestia creierului la femei; Iarăși creierul femeii. După D. L. Manouvrier (Dedicație d-lui Maiorescu); Libertatea femeii în prelegerea d-lui Missir* etc.)

Debutînd în *Femeia română*, publicația Mariei Flechtenmacher, afirmîndu-se în paginile *Contemporanului* și cele ale *Evenimentului literar*, pe care îl conduce în 1894, prezentă printre colaboratorii de la *Literatură și știință*, *Lumea nouă științifică și literară*, *Albina* etc., Sofia Nădejde se bucură de o

mare notorietate în epocă, la aceasta contribuind și faptul că, așa cum relatează poetul D. Anghel, era „singura cetățeancă a partidului și mare scriitoare pe atunci, ca singura ce era în genul ei”. (D. Anghel, *Fantome*, București, Minerva, 1911, p. 72—73).

Schițele publicate în *Contemporanul* și reunite în 1895, împreună cu alte încercări inedite, în volumul *Din chinurile vieții*. — *Fiecare la rîndul său* (Craiova, 1895), dezbate probleme ale imoralității familiei burgheze și cauzele care o generează (*Fiecare la rîndul său*), aduc în prim plan scene din medii caracterizate de incultură și dezertare de la condiția umană (*Un lăsat de sec, Mama, Soacră, soacră, poamă acră*), într-un ton uneori jovial și cu tendința explicării tarelor morale prin influența nocivă a climatului social, deplîng soarta vitregă a copiilor abandonati (*Ce văzui!*) sau a oamenilor aruncați de mizerie la periferia societății (*C.c. Smărăndița*).

Cel de-al doilea volum, *Nuvele* (Iași, 1895) prefigurează orientarea literară pororanistă (*Două mame, Din viața de la țară* etc.), iar povestirile, cuprinse în culegerea *Din lume pentru lume* (București, 1909) ca și romanul *Patimi* (București, 1904) ș.a., alimentează literatura moralizatoare cu scene duioase sau fulminant critice, relie-fînd destine și aspirații zdrobite sub presiunea unei societăți prost alcătuite, multă sensibilitate dar și multe slăbiciuni în construcția epică.



## BIBLIOGRAFIE

- Din chinurile vieții. Fiecare la rândul său*, Craiova, Samitca, 1895; *Din lume pentru lume — Povestiri din popor*, București, Editura Atanasie Nițeanu, 1909; *Patimi. Roman din viața românească*, București, Editura C. Sfetea, 1904; *O iubire la țară — Dramă în trei acte și trei tablouri*, București, 1895; *Ghica Vodă-Domnul Moldovei*, București, 1899; *Fără noroc*, București, 1899; *Vae Victis! Vai de învinși. Trei acte și un tablou*, București, 1903; *Din chinurile vieții*, Text ales și stabilit, studiu introductiv și bibliografie de Victor Vișinescu, București, E.P.L., 1968;
- V. Vișinescu, *Sofia Nădejde*, Editura Politică, Colecția Evocări, București, 1972.



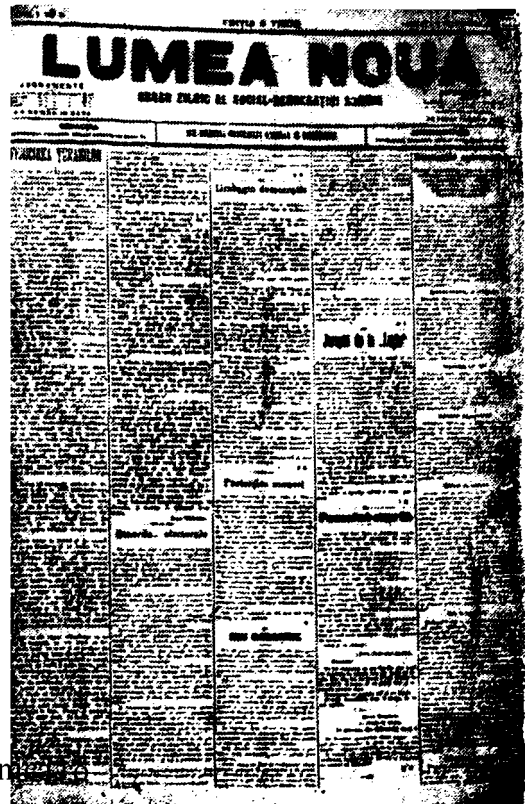
Victor Crădescu.

## ȘTEFAN BĂSSĂRĂBEANU (1849 — 1919)

Doctorul Victor Crădescu, cunoscut în literatură și sub pseudonimul Ștefan Băssărăbeanu, începe să colaboreze la *Contemporanul* cu scrieri influențate de literatura rusă (*Legea lui Lynch*, *Schiță de obiceiurile lucrătorilor ruși*, *Fugarul de la seminar*, *Schiță de obiceiurile seminarului din Chișinău*), cu implicații autobiografice și intenții caracterologice (*Despărțirea*, *Trecerea*), într-o atitudine militantă, cu personaje construite antitetic, prin povestire sau evocare, cu subiecte de natură socială, realizate însă, de multe ori, printr-un exces de comentariu.

Reunite în patru volume de *Schițe și nuvele* (București, 1893), contribuțiile sale, răspândite în paginile publicațiilor *Drepturile omului*, *Lumea nouă*, *Amicul copiilor*, *Revista nouă*, *Viața literară*, *Pagini literare* etc. impresionează prin ineditul zonelor sociale investigate (contrabandiști, pescari, vânători etc.), în *Santinela*, *Spirca* etc., ironia îngăduitoare (*Bătrâni*, *Întia navelă*, *Algoria morală*, *Virtuțile și viciurile*, *Bietul lup*) sau se înscriu în orbita literaturii preocupată de ilustrarea opozițiilor sat—oraș, țaran—tîrgoveț,

Pagină cu frontispiciu.



boier—țăran, în sensul orientării dominante la sfârșitul veacului trecut și începutul celui al nostru (*Doi prieteni, Sălbaticul*).

În *Contemporanul* (VI, 1887, nr. 1 și 2) Ștefan Băssărăbeanu publica nuvela *Spirca*, cuprinzător tablou al vieții pescarilor de la gurile Dunării, înția încercare de introducere în literatura română a procesului de unire în luptă a celor exploatați, personajul impunându-se ca un simbol al puterii colective și al jertfei pentru câștigarea ei.

Atît în literatura Sofiei Nădejde, cît și în cea a lui Ștefan Băssărăbeanu, totul se desfășoară în planul realului și al socialului. Proza lor este o reacție la mizeriile materiale, morale și sociale ale timpului, și răspunde, prin tematică și concluzii, unor necesități politice obiective. Evaziunea în imaginar, în sensul generalizării artistice, este anemică, firul narativ de multe ori firav, impresia provenind în special din subiect, din *actualitatea* lui, și mai puțin din realizarea sa artistică. Întîlnim o adresare directă, simplă, fără ornamentații, o atmosferă încordată, prevestitoare de furtună, examinări lucide de situații concrete, dar și atracția vizionarului.

Sînt trăsături care, prin extensie, păstrînd ceea ce trebuie păstrat, pot fi depistate în toată proza artistică a *Contemporanului*.

#### BIBLIOGRAFIE

*Ovreiul*, roman, București, C. Sfetea, 1897; *Schițe și nuvele*, București, H. Steinberg, 1893; *Prozatorii Contemporanului*, antologie, cu o prefață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, București, E.S.P.L.A. (f.a.), p. 1—73.

În cadrul traducerilor publicate de către *Contemporanul* predomină scrieri din literaturile rusă și franceză. Frecvența lui Taras Șevcenko, Dostoievski, Nekrasov, Ostrovski, Saltîkov-Scedrin, Lev Tolstoi, și mai ales Turgheniev, Beranger, Chénier, Flaubert și Zola, a englezului Dickens și a germanului Heine etc., reflectă o opțiune și mărturia unui scop.



Revistă prin excelență ideologică, variată în preocupări, impresionantă prin tinerețea de cuget și îndrăzneala acțiunilor, *Contemporanul* atestă triumful principiului calității în literatura noastră, stimulează responsabilități și declanșează energii, impune puncte de vedere și deschide perspective, publicația condusă cu atîta devotament și perspicacitate de către Ion Nădejde încununînd o epocă și oferind sin-teza năzuințelor unui sfârșit de veac.

## C. DOBROGEANU - GHEREA

Personalitate complexă, îmbinînd activitatea de doctinar și popularizator al ideilor socialiste și marxiste cu cea de organizator al primelor cercuri și publicații socialiste, al celor dintîi detașamente politice ale clasei muncitoare, Gherea s-a impus în mișcarea social-politică și culturală a timpului ca o figură de prim plan, ale cărei contribuții au avut consecințe remarcabile în dezvoltarea ulterioară a diverselor discipline ale științelor sociale din țara noastră. Evidențiind, în secțiunea de față a studiului nostru, componentele relevante ale personalității sale, vom face, cum e și firesc într-un asemenea cadru, o trecere în revistă a principalelor date și aspecte ale activității lui în domeniul ideologiei culturale și literare, în care timp de peste patru decenii și-a afirmat cu exemplară continuitate prezența.

Primele date biografice privitoare la Gherea au fost publicate la noi de dr. C. Rakovski în *Calendarul muncii pe anul 1907*<sup>1</sup>, și e de presupus că textul n-a apărut fără cunoștința celui în cauză și că, prin urmare, datele cuprinse în el corespund adevărului. Deci, C. Dobrogeanu-Gherea (Constantin Cass) s-a născut la 21 mai 1855 în satul Slaveanka al guvernământului Ekaterinoslav din Rusia. După absolvirea școlii primare în satul natal, frecventează gimnaziul din Ekaterinoslav, de unde, în 1872, în urma unui conflict politic cu autoritățile școlare, e silit a pleca. Îl regăsim la Harkov, unde își pregătea bacalaureatul și se înscriesese, în același an, audient al Facultății de științe din oraș.

Aici va intra el, la 17 ani, în mișcarea conspirativă, propagandistică, a cercurilor narodnice studențești din Rusia, începînd tot cam de pe acum o existență plină de neprevăzături. Deocamdată, pentru puțină vreme revine, împreună cu alți doi membri ai cercurilor narodnice, la Slaveanka, unde lucrează într-o fierărie. Se întoarce apoi la Harkov, unde își continuă activitatea revoluționară; pentru că poliția îl urmărește îndeaproape, stă ascuns prin diferite localități din Rusia pînă cînd, în martie 1875, ajutat de prieteni, trece în România, oprindu-se la Iași.

Pentru a-și câștiga existența, muncește ca salahor la căile ferate, apoi ca vopșitor, cizmar, pietrar etc., meserii deprinse probabil, parțial, în timpul peregrinărilor prin Rusia, înainte de săvîrșirea aceluia prim „tur de forță”, cum va numi el mai tîrziu trecerea în România. În aprilie același an pleacă în Elveția pentru a

<sup>1</sup> Dr. C. R., *Dobrogeanu-Gherea, în Calendarul muncii pe anul 1907*. București, Cercul de editură socialistă. Biblioteca „România muncitoare”, 1906, nr. 6, p. 152—160. Textul va fi reprodus, sub titlul *Personalitatea lui Gherea*, în *Socialismul*, an XIV, nr. 99, 10 mai 1920.

îndeplini o misiune politică. Stă la Berna, apoi la Geneva, iar în mai se întoarce în România, tot la Iași, unde se stabilește pentru mai multă vreme. Aici devine, în calitate de lucrător (într-o fierărie din strada Banu) și cu ajutorul inginerului polonez Koceanovski, membru al cercului revoluționar local, proaspăt înființat (după al cărui model va fi organizat, în același an, și cercul revoluționar din București). Se căsătorește, tot acum, cu Sofia Gherea, femeie cultivată, traducătoare în românește a lui Cehov. Dar cei doi trec printr-o perioadă de mari dificultăți materiale. („Noi nu avem pe ce să dormim și nici cu ce să ne învelim. În situația noastră nu avem posibilitatea să ne cumpărăm ceva” — mărturisește Gherea într-o scrisoare către doctorul Russel.) Pentru a le înfrunta, Gherea încearcă tot felul de soluții : în primăvara lui 1876, de pildă, îl găsim la București, unde deschide un atelier de arămărie, pentru ca, apoi, să se deplaseze la Ploiești, tot în căutarea unui mijloc de trai, fără însă ca în orientarea sa pe harta posibilităților strict practice să abandoneze activitatea de agitator și propagandist. Astfel, la începutul războiului pentru independență, din 1877—1878, Gherea — care își procurase, spre a scăpa de eventuale încurcături cu trupele țariste aflate în România, un pașaport american pe numele Robert Jeenx (sau Jincs) — este scurt timp corespondent al ziarului *Novoie vremea* (Vremea nouă), apoi, în căutare de slujbe, organizează pentru „Crucea roșie” rusă o rețea de spălătorii, la Ploiești, Buzău, Brăila. Bănuit însă de activitate revoluționară, de care, chiar în acest continuu provizorat nu era, niciodată, străin<sup>3</sup>, Gherea este răpit din România de agenții poliției țariste, implicat în procesul unui grup de narodnici, denumit „procesul celor 193”, purtat prin închisorile vechii Rusii, între care faimoasa Petropavlovsk, osîndit și deportat fără termen în localitatea Mezen, lângă Marea Albă, de unde reușește să evadeze împreună cu un alt exilat, Preferanski. Călătoresc 15 zile prin Oceanul Înghețat de Nord pe un vas de pescari, ajung în portul norvegian Vandzøe și apoi la Paris, de unde, în septembrie 1879, Gherea se întoarce definitiv în România<sup>3</sup>.

Locuiește la București, acaparat din nou de aceleași griji ale existenței, pînă ce se stabilește la Ploiești, unde i se concesionează restaurantul gării, perioadă din care lupta pentru cele trebuitoare traiului cunoaște o oarecare relaxare. Gherea ajungînd a cîștiga suficient pentru a-și întreține familia, a-i ajuta pe unii socialiști români sau pe mulții emigranți ruși ce-i treceau prin casă, devenită cu timpul un veritabil club socialist și un nucleu de legătură al multor socialiști de pe continent. Cum e și firesc, în aceste condiții, activitatea sa revoluționară va deveni tot mai evidentă.

Astfel, în chiar anul revenirii sale în țară (1879), din inițiativa cercului socialist din Iași, format din dr. Russel, Eugen Lupu, Nicolae Codreanu, S. Stănceanu, Ioan și Gh. Nădejde și Gherea, apare ziarul *Besarabia*, suprimat numai după o lună de către oficialități. (Publicația, denunțată de cotidianul ieșean *Ștafeta* ca avînd idei „comu-

<sup>3</sup> Era foarte interesat, între altele, de organizarea mișcării socialiste la noi, scriindu-i în acest sens, în 1877, doctorului Russel : „Cît timp nu sîntem organizați noi înșine, cît nu avem acolo [la București — n.n.] forțe de intelectuali și nici reviste, cît timp nu ne-am manifestat în fața societății române ca partid, propaganda, și încă la Curtea de Argeș, nu are nici o importanță. Sîntem așa de puțini că este imposibil să ne împrăștiem și trebuie să folosim toate forțele existente” (cf. *Documente privind istoria României. Războiul pentru independență*, vol. I, partea I, Ed. Academiei, București, 1954, p. 663 și urm.).

<sup>3</sup> Cf. C. Dobrogeanu-Gherea, *Din trecutul depărtat. Un fragment din amintirile mele*, în *Calendarul Muncii pe anul 1907*, ed. cit., p. 67—88.

Constantin Dobrogeanu-Gherea.



narde", a avut rolul său în epocă, fiind evocată de C. Mille, spre exemplu, ca un factor „care a influențat atât de covârșitor asupra mea și care a hotărât ce cale să apuc în viață”). Dar activitatea publicistică odată începută, va fi, ca și cea organizatorică, continuată aproape fără întrerupere. Ziarului *Besarabia* îi urmează, încă mai combativ, *Înainte*, organ democratic și socialist al proletariatului român, apărut la 26 octombrie 1880. La începutul lui decembrie, același an, apare la București nr. 1 (și singurul) din *România viitoare*, „revistă mensuelă”, în al cărei articol-program, intitulat *Către cititori*, se scrie : „Dar este de trebuință să declarăm chiar de azi, că la baza studiilor noastre se află așezată o teorie care, cu toate că e nouă și rezemîndu-se pe știință, derivă din instinctele omului, vechi ca și umanitatea însăși. Această teorie poartă numele de socialism”. Revista (în a cărei editare Gherea avea rolul său și a cărei deviză era : „totul prin știință și pentru țărănul român”) este interzisă după încercarea de atentat împotriva lui Ion Brătianu din 2 decembrie. Peste șase luni, la 1 iulie 1881, va apărea, la Iași, *Contemporanul*, revistă științifică și literară (editată de Cercul socialist din Iași), care-și fixează drept scop acela „de a face cunoscut publicului român, cum privește știința contemporană lumea”. Revista se va constitui ca una dintre cele mai importante tribune ale socialiștilor români, marcînd în același timp un moment important al culturii noastre în evoluția ei. Deși numele lui Gherea va apărea în paginile revistei abia peste 4 ani, rolul său de îndrumător al ei este de presupus ca foarte important încă de acum.

Dar, deocamdată, el se menține în oarecare umbră, probabil și fiindcă nu stăpînea prea bine limba română și nu cunoștea prea temeinic cultura noastră, spre a i se putea integra. Abia în *Emanciparea* din 1883 (revista bilunară, editată de „Cercul socialist din București”, sub redacția lui C. Bacalbașa, Gh. Kernbach și E. Frunzescu), Dobrogeanu-Gherea va publica (semnînd cu pseudonimul Caiu Grachu), *Un răspuns d-lui prim-ministru I. C. Brătianu în discursurile sale de la Craiova și din sala Ateneului în privința proprietății*, articol dedicat memoriei socialistului Mircea C. Rosetti, fiul lui C. A. Rosetti. Tot aici, în nr. 4, Bacon (C. Bacalbașa), prin *Neroziile potrivnicilor noștri*, răspunde celor ce au comentat defavorabil articolul lui Gherea, întîmpînat, se vede, cu destule rezerve. Oricum, însă, socialiștii izbutiseră a se impune, din moment ce se simțea nevoia replicii, cum e, spre pildă, cea din articolul *O confruntare: Socialiștii noștri și Karl Marx (Convorbiri literare, nr. 9, 1883)*, în care P. Th. Missir combate teoriile marxiste în domeniul științelor sociale așa cum erau susținute atunci de socialiștii români. I se va da un prim răspuns în *Dacia viitoare*, nr. 8, prin articolul *Apărarea socialismului*. Al doilea va veni în anul următor (1884) prin broșura *Karl Marx și economiștii români. Expunere populară a teoriilor socialiste cu prilejul unui răspuns d-lui Missir*, lași (pe copertă 1885), 108 pag. cuprinzînd stadiul din *Revista socială*: (apărută la 10 aprilie, 1884, sub redacția lui Ioan Nădejde și care făcea „din arătarea ideilor socialiste [...] partea cea mai de căpetenie a lucrării noastre”). Publicînd studiul *Karl Marx și economiștii noștri* și prima parte din *Robia și socialismul*, Gherea se impune ca un doctinar reprezentativ al socialismului la noi. Studiul dintîi, împreună cu cel intitulat *Ce vor socialiștii români? vor atrage atenția lui Engels*, care-i scria la 4 ianuarie 1888 lui Ioan Nădejde, redactor al *Contemporanului*: „Dacă veți putea să-mi spuneți ce dicționar mai bunîșor să-mi cumpăr din românește în nemțește, în franțuzește sau în italienește, aș fi foarte îndatorat; astfel aș putea înțelege mai ușor articolele originale și broșurile: *Ce vor socialiștii români? și Karl Marx și economiștii noștri*”. „Cu mare plăcere — continuă Engels — am văzut că socialiștii din România primesc, în programul lor, principiile de căpetenie ale teoriei care a izbutit a aduna într-un mănunchi de luptători mai pe toți socialiștii din Europa și din America — e vorba de teoria prietenului meu, răposatul Karl Marx”<sup>4</sup>. De remarcat că în *Ce vor socialiștii români?* Gherea, vorbind despre rolul istoric al proletariatului, formulase pentru prima dată la noi teza despre dictatura proletariatului: „... Proletariatul are chemarea istorică de a realiza forma viitoare socială, apropierea colectivă. Societatea de azi pregătește deci și condițiunile de trai ale societății viitoare și clasa care trebuie să realizeze formele socialiste. Însă, dacă rolul proletariatului este de a realiza formele sociale viitoare, cum al burghezimei a fost de a realiza pe cele moderne, atunci lupta proletariatului pentru emancipare este totodată lupta pentru viitorul omenirii [...]. Poporul, proletariatul, ajungînd la putere, după revoluția socială, proletară, va întrebuița dictatura sa de clasă ca mijloc pentru a-și întări domnia, pentru a organiza formele de viață ale societății socialiste”. Contribuția lui Gherea la orientarea marxistă a socialiștilor români va fi relevantă și în cadrul Congresului Internațional Muncitor Socialist care va avea loc peste șapte ani la Bruxelles, între 18-23 august 1891, și unde, în *Raportul înfățișat de către Delegația Partidului Muncitor Român*<sup>5</sup> citim: „Anul 1884 este o dată însemnată în istoria

<sup>4</sup> *Contemporanul*, an VI, 1888, p. 570—571.

<sup>5</sup> Reprodus în *Munca*, an II, nr. 26, 18 august 1891, p. 2.

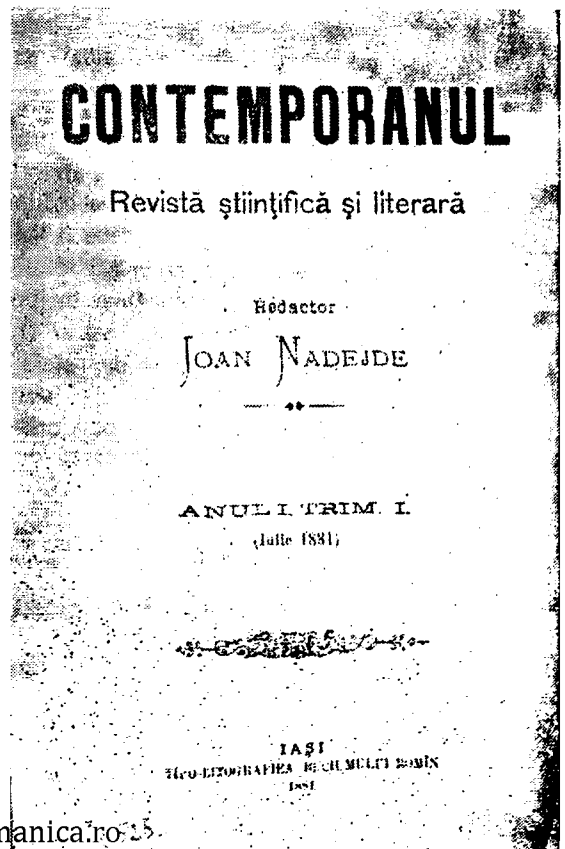
desfășurării socialismului nostru. Am zis că socialiștii, lepădînd formulele anarhiei, evoluau repede către materialismul științific european. În 1884 a apărut, la Iași, «*Revista socială*», revistă pusă sub redacția lui Ioan Nădejde și a cărei parte teoretică fu scrisă de către marxistul român C. Dobrogeanu-Gherea. În coloanele acestei reviste teoriile lui Marx și ale lui Engels se făcură pentru întîiași dată cunoscute publicului român”. (De notat că, trei ani mai devreme, într-un articol din *Timpul*, an. VI, nr. 63, din 20 martie 1881, lui Eminescu îi veneau „în minte numele nihiliştilor români din Iași, frații Nădejde și Milea”, a căror atitudine încerca nu a o „justifica, dar a o explica psihologic”). De altfel, de acum încolo Gherea începe a colabora constant la presa de stînga, iscălind cu felurite pseudonime, precum N. I. Spartacus, Grachu etc. La *Drepturile omului*, de pildă (apărut în București la 1 februarie 1885; comitetul de redacție: C. Bacalbașa, Al. Brăescu, C. A. Filitis, E. A. Frunzescu, C. Mille, Ioan Nădejde, Al. G. Radovici, Paul Scorțeanu), e prezent cu: *Steagul nostru* (articol-program), *Legea protivnicilor noștri*, *Idealul lor și idealul nostru*, *Ce vor socialiștii*, *Presa față de noi*, *Socialismul științific și mijloacele violente*, *Avem noi oare proletariat?*, *Proprietatea din punct de vedere istoric* etc.

Tot din acest an datează și primele lui articole literare: *Arta de a scri*, I. S. Turgheniev, *notițe bibliografice*, în *Drepturile omului*, la *Contemporanul* începîndu-și colaborarea literară cu Ștefan Hudici, *schiză dramatică* de V. G. Morțun, *DI. Brociner ca descriitor al vieții țărănești* și I. S. Turgheniev, căruia, prezentîndu-i scrierea *Generația nouă*, îi trasează un remarcabil portret, neuitînd a releva realismul scriitorului, contribuția operei sale la „dezrobirea țăranilor”, interesul său pentru mișcările sociale înnoitoare etc. Priceperea deosebită a scriitorului de a înfățișa în mod excepțional chipul femeii, pe care o va remarca mai tîrziu Ibrăileanu, e subliniată încă de pe acum de Gherea: „Niciodată mîna vreunui maestru scriitor nu a zugrăvit chipul femeii cu mai mare gingășie și cu mai adevărat respect...” etc. În *Românul* publică în același an un interesant articol despre Dostoievski, cu prilejul apariției în „foița” ziarului a romanului *Umiliți și obidiți*, subliniindu-i „talentul superior”, prin care, în ciuda unor aspecte retrograde ale gîndirii sale (misticism, antisocialism etc.), „se pune în rîndul celor mai mari critici ai organizației sociale contemporane”.

O asemenea activitate (însușind mult mai multe și mai diverse studii și articole decît cele semnalate mai sus), îi va fi dat suficient curaj și autoritate launtrică pentru ca în *Contemporanul* din iulie 1886 să publice articolul *Cătră d-nul Maiorescu*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Tipărit în vol. II din *Studii critice*, sub titlul *Personalitatea și morala în artă*.

Pagină de titlu.



De pe o poziție în mare parte inedită în ideologia noastră, Gherea ridică cel dintâi o serie de obiecții la acel articol prin care Titu Maiorescu, argumentînd deplina legitimitate artistică a *Comediilor d-lui I. L. Caragiale*<sup>7</sup>, pune — așa cum se va exprima mai târziu E. Lovinescu<sup>8</sup> — „bazele ideologice ale criticii estetice”.

Citit cu ochii de astăzi, articolul lui Gherea surprinde printr-un stil cam prolix și bolovănos, simplificator pe alocuri, dar este primul teren pe care s-a purtat ceea ce avea să rămînă în epocă drept „polemica Maiorescu-Gherea”.

În gîndirea criticului socialist, militant, ideea promovată de Maiorescu a avut doar un ecou negativ. Gherea nu putea fi de acord cu argumentele maioresciene despre „emoțiunea impersonală” sau „sfera ideală a emoției artistice”, derivate din concepția aristotelică a „catharsisului”, deși ele situau judecata de valoare asupra operei literare pe o treaptă nouă, superioară. Mai mult, Gherea a interpretat eronat termenii înșiși, risipindu-se excesiv pentru a lămuri ceea ce el considera drept contraziceri legate de „emoțiunea impersonală”. Tezele lui Maiorescu au fost judecate în sine, absolutizate în aspectul lor strict estetic — cum avea să se facă și mult timp mai târziu — fără a se aprecia latura practică, de eficiență direct culturală a studiilor sale critice, urmărind o selectare severă, drastică, a valorilor literare din epocă, prin aplicarea adecvată a criteriului estetic. De aceea Gherea a condamnat fără apel afirmația maioresciană că „patriotismul, cel mai important simțămînt pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc”, refuzînd a înțelege că atacul atît de categoric al lui Maiorescu era îndreptat nu împotriva literaturii patriotice, ci împotriva maculaturii patriotarde, din care criticul junimist dăduse atîtea exemple în studiile și articolele lui anterioare. Retrospectiv, nereceptivitatea lui Gherea apare cu atît mai paradoxală cu cît el însuși se ridică împotriva unei asemenea pseudoliteraturi, cu argumentații analoge unora din *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 sau în contra direcției de astăzi în cultura română*. Poziția lui Gherea e și mai frapantă cînd aserțiunile sale fac o aluzie transparentă, el dîndu-le însă ca exemplu negativ, la poeziile patriotice ale lui Alecsandri din ciclul *Ostașii noștri*, inspirate din războiul nostru pentru independență. „Cînd în dramele noastre naționale și patriotice din războiul din urmă — zice Gherea — soldașii-curcani, țărani, în redutele de la Grivița, rostesc cuvîntări patriotice, apoi de bună seamă aceste lucrări sînt parodia artei, nu artă, și pricina e fiindcă sînt mincinoase”<sup>9</sup>. Criticul nu înțelege intenția artistică a poetului, care e valabilă întrucît izbutește să exprime avîntul patriotic al ostașilor noștri în războiul de la 1877. În schimb, un argument temeinic al lui Gherea e acela imaginat în ipoteza „că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea așa de fierbinte, care suferea atît de mult de relele țării sale, al cărui puls bătea cu al țării”. Artistul care ar scrie o astfel de dramă ar trebui negreșit să puie în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înțeles în total” (p. 54).

<sup>7</sup> În *Convorbiri literare*, an XIX, 1 septembrie 1885, p. 499.

<sup>8</sup> În *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, 1943, p. 10.

<sup>9</sup> C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, EPL, ediție îngrijită de George Ivașcu, 1967,

În continuare, cifrele din paranteză se vor referi la această ediție.



Peste vreo șapte decenii, Camil Petrescu avea să dea drama și romanul al căror erou central e tocmai cel imaginat de Gherea.

Revenind la problema moralei în artă, e de remarcat că, spre deosebire de Maiorescu, care susținea valorificarea etică a artei numai în interiorul valorii ei estetice, Gherea atribuie artei o morală comparabilă cu cea a vieții practice. Există, deci, după Gherea, o artă cu forță moralizatoare, dar și una care „mărește corupția și demoralizarea” (p. 58). Ce anume condiționează valoarea etică a operei de artă, forța ei educativă? Două ar fi condițiile unei opere artistice adînc morale: „înalțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge” (p. 62). Trecînd peste ordinea în care sînt subliniați acești doi factori, să vedem ce sens le dă Gherea. Înalțarea morală a artistului este „moralitatea artistului însuși, înălțimea morală, intelectuală, ideală, la care a ajuns el” (p. 61). Deși termenul nu e tocmai fericit, deoarece ar putea duce la faptul biografic în sine, care uneori contrazice elevația ideală a operei unui scriitor<sup>10</sup>, Gherea îi dă în fond o accepție mai largă. E vorba de situarea artistului la înălțimea de gîndire și simțire a veacului său, de capacitatea de a transmite prin operă sentimentele și ideile cele mai nobile, mai umane ale unei epoci.

De acum înainte activitatea lui Gherea se va desfășura cu oarecare consecvență, atît în direcția propagării și explicării ideilor marxiste la noi, a organizării mișcării socialiste și muncitorești, cît și în cea a fundamentării și aplicării metodei critice pe care încerca s-o promoveze. Astfel, în 1886, el publică în *Contemporanul*, după *Cătră dl. Maiorescu și Pesimistul de la Soleni*, în *Revista socială*, ultima parte din *Robia și socialismul, Ce vor socialiștii români?, Expunerea socialismului științific și programul socialist*, apoi *Liberalii ideologi-utopiști față cu socialiștii* (răspuns celor care atacaseră ideile expuse în programul cercurilor socialiste), iar în broșuri *Robia și socialismul. Răspuns lui Herbert Spencer* (Iași, 53 p.) și *Ce vor socialiștii români?*

În 1887 e prezent în *Contemporanul* cu studiul *Critica criticei* (reluat în volum cu titlul *Asupra criticei*), al doilea prin care își definește poziția față de cea a lui Titu Maiorescu, referindu-se direct la articolul acestuia *Poeți și critici* (*Convorbiri literare*, nr. 1, 1886), urmat de *Decepcionismul în literatura română, Eminescu, Direcția „Contemporanului”* (prima parte; continuat peste doi ani și reprodus apoi integral în *Studii critice*), iar în *Revista socială* cu *Anarhismul și socialismul și Răspuns la unele întîmpinări*, noi precizări în legătură cu studiul *Ce vor socialiștii români?*

În 1888 Gherea semna, cu pseudonimul Spartacus, rubrica *Mișcarea socială* din *Drepturile omului*, dedicată noutăților din mișcarea muncitorească internațională (din nr. 6, 20 sept., pînă la sfîrșitul anului, cu intermitențe). Dar preocupările lui se lărgesc mereu, și în anul următor se manifestă și ca traducător, publicînd în *Contemporanul* piesa *Furtuna* de Ostrovski, însă, în genere, nu va stăruii într-o atare direcție, prea prins, probabil, în restul activităților sale. Căci, îndată ce la începutul lunii februarie 1890 se înființează Clubul muncitorilor din București, nucleul viitorului Partid Social-Democrat al Muncitorilor din România, Gherea și începe a colabora la organul său de presă, *Munca*, apărut la 25 februarie, sub redacția

<sup>10</sup> „Da, opera artistică — scrie Gherea — reproduce caracterul personal al artistului și sub «caracter» trebuie să înțelegem temperamentul, inteligența, simpatiile și antipatiile, ura și iubirea, bucuria și suferința lui — toate înfrîmurile mijlocului social în care trăiește, a primit educație etc.” (p. 61).

lui Ioan Nădejde, Const. Mille, Ion Catina, P. Mușoiu, Al. Ionescu, cu articole precum *Chestiunea țărăneasă*<sup>11</sup>, *Leacul definitiv*, *Votul universal* (sub pseudonimele I. Vasiliu, C.D.G., sau Grachu).

În 1890 îi apare și primul volum din *Studii critice*, cuprinzând aproape toate studiile și articolele de critică literară publicate până atunci, unele substanțial revăzute. Inedite erau articolele I. L. Caragiale și Al. Vlahuță.

Volumul următor, intitulat tot *Studii critice*, va apărea în 1891 și va cuprinde la capitolul inedite *Făclia de Paște și Asupra criticei metafizice și celei științifice* (răspuns d-lui Bogdan), restul scrierilor fiind publicate anterior în presă. Pe baza lor și încântat și de succesul real pe care-l avea în rîndul cititorilor, mai ales al celor tineri, crede că ar putea concura la premiul „Heliade Rădulescu” al Academiei, alături de I. L. Caragiale (cu care, ca și Delavrancea, Vlahuță și alți scriitori, legase o foarte strînsă prietenie), însă în ședința ordinară a Academiei Române din sesiunea generală a anului 1891, după dezbaterea raportului lui B. P. Hasdeu, potrivit premierii atît „a scrierilor d-lui I. L. Caragiale, *Teatru și Năpasta*”, cît și a „scrierii d-lui I. Gherea, *Studii critice*” (cf. procesul-verbal nr. 23), „se pune la vot propunerea de a se acorda premiul «Eliade Rădulescu» d-lui Gherea.

Rezultatul votului este : 8 pentru, 16 contra.

DI. Președinte anunță că propunerea s-a respins.

Se pune la vot propunerea de a se acorda premiul «Eliade Rădulescu» d-lui I. L. Caragiale.

Rezultatul votului este : 3 voturi pentru, 20 contra.

DI. Președinte anunță că propunerea s-a respins”.

Gherea însă, ca și Caragiale, nu se va descuraja și, paralel cu activitatea publicistică la *Munca* (*Chestii de tactică*, *Cosmopolitismul lor și al nostru*, *Un sfat tinerilor social-democrați*, *Robia frazei*, *Frazele înșelătoare* etc.), va susține în *Critica socială* (apărută la 1 dec. 1891 și concepută de redactorii ei, Ioan Nădejde și V. G. Morțun, ca „revistă științifică” de lămurire și propagandă a ideilor socialiste) rubrica *Politică internă* (semnînd I. Vasiliu), iar din anul următor se va manifesta mai intens și în calitate de conferențiar, vorbind, de pildă, despre *Rolul păturei culte în transformările sociale* (în ziua de 23 februarie, la „Cercul studiilor sociale din Iași”, conferință apărută în nr. 5 al revistei *Critica socială*), *Concepția materialistă a istoriei* (în ziua de 22 martie la Cercul studiilor sociale din București ; rezumate ale conferinței vor apărea în *Democrația socială* și în *Munca*, iar integral, ea va fi editată în același an în broșură, în 2 ediții), *Tactica liberală* (Cercul studiilor sociale din Iași, reproducă, de asemenea, în *Critica socială*, sub semnătura I. Vasiliu) etc. E activitatea ce-i va aduce o mare popularitate, mai ales printre tineri : „Acum un sfert de veac — nota Gala Galaction în *Cronica* din 1916 — tot tineretul entuziast și iubitor de idei era socialist și iubitor al lui Dobrogeanu-Gherea, birtașul din Ploiești”.

În această perioadă, Gherea începe a colabora și la *Democrația socială*, publicație din Ploiești, condusă de Al. G. Radovici și avîndu-l ca prim redactor pe Anton Bacalbașa, „organ de luptă” pentru care interesele clasei muncitoare sînt „pururea

<sup>11</sup> Din care e de reținut și următoarea „Declarație” : „ori de cîte ori va fi vorba de o îmbunătățire cît de mică pentru muncitori, vom lupta și vom stăruî din toate puterile ca acea îmbunătățire să se facă [...]. Vom lucra deci întotdeauna pentru orice îmbunătățire, fără a ne părăsi steagul și a înceta lupta pentru ajungerea țintei mai îndepărtate” (*Munca*, 8 iulie 1890).

steaua noastră polară". Aici publică Gherea articole precum : *Avangarda socialismului, Foametea țărănească, 1 Mai, D. Maiorescu*, acesta din urmă reprodus și în *Munca*, la care criticul continua a scrie. Intenția „popularizării” unui asemenea articol în mai multe publicații este evidentă, el constituindu-se ca „piesă” direct implicată în polemica lui Gherea cu mentorul junimist. Acesta răspunsese, în martie 1892, prin *Asupra personalității și impersonalității poetului*<sup>12</sup> obiecțiilor, formulate în urmă cu șase ani de Gherea în articolul *Personalitatea și morala în artă*, urmînd ca în luna iunie a aceluiași an, 1892, să conferențieze la Ploiești despre *Condițiile progresului omenirii*. Prilejul este, astfel, exploatat de Gherea ce re deschide polemica prin *D. Maiorescu*. Dinamica acestei dezbateri, desigur palpitantă pentru opinia publică a acelor ani, dat fiind prestigiul imens al lui Maiorescu și bunul renume al lui Gherea, va fi rezumată de o broșură, *C. D. Gherea sau socialiștii și progresul*, apărută la Ploiești sub semnătura unui S.Y.M. Maiorescu amîină dialogul, deși din tabăra lui Gherea se va mai interveni, precum în anul următor, cînd T. Maiorescu publicînd în traducere scrierea lui H. Spencer, *De la libertate la sclavie*, sub titlul *În contra socialismului*<sup>13</sup>, imediat va apărea replica lui Raicu Ionescu-Rion (semnată Bulgarul) sub titlul *În contra socialismului de H. Spencer*, indiciu că taberele își urmăreau destul de îndeaproape mișcările<sup>14</sup>.

Dar activitatea politică e tot mai intensă, fiind desfășurată mai ales în vederea organizării clasei muncitoare, a unui detașament înaintat al său, fapt ce se va produce în 1893, cînd la 31 martie, se creează Partidul Social-Democrat al Muncitorilor din România, primul partid al clasei muncitoare din țara noastră. Lucrările congresului sînt conduse în ziua de 1 aprilie de Gherea, care figurase în fruntea listei de delegați din partea Clubului muncitorilor din București. Pe aceeași linie a activității politice, e de amintit că, în ultimele zile ale lunii iulie 1893, Gherea se întîlnește cu Engels la Londra<sup>15</sup>, întîlnire în vederea căreia făcuse o serie de demersuri. În 29 iulie 1893, de pildă, Stepniak îi scrisese lui Engels : „... Dobrogeanu îmi cere să-ți scriu cîteva cuvinte pentru a-l introduce, ceea ce eu nu cred că este necesar, deoarece dumneata îl cunoști, desigur, după nume. El pleacă la Congresul de la Zürich ca reprezentant al socialiștilor români și, venind pentru cîteva zile la Londra, este foarte dornic a te vedea” (cf. Arhiva Institutului de istorie a partidului de pe lîngă C.C. al P.C.R., fondul „Marx, Engels, Lenin despre România”). În același sens, Engels a primit o scrisoare de la Eduard Bernstein, în care acesta din urmă, pe baza recomandării făcute de P. Axelrod, l-a introdus la Engels pe Dobrogeanu-Gherea. Cu prilejul vizitei, Gherea i-a dăruit lui F. Engels primele două volume din *Studii critice*, scriind în limba română pe primul volum dedicația : „Maestrului Fr. Engels ca semn de admirație și recunoștință”, iar pe cel de-al doilea : „Maestrului Fr. Engels ca semn de profundă admirație din partea autorului” (fotocopiile [după Arhiva „Marx-Engels-Lenin”, Moscova], în Arhiva Institutului de istorie a partidului de pe lîngă C.C. al P.C.R.).

<sup>12</sup> *Convorbiri literare*, an XXV, martie 1892, p. 885—894, reprodus, apoi, în *Critice*, vol. III, sub titlul *Contrazicerii?*

<sup>13</sup> *Convorbiri literare*, an XXVII, nr. 6, septembrie 1893, p. 481—508. Textul va fi editat în același an la București în broșură.

<sup>14</sup> Cf. *Munca*, an IV, nr. 39, 40, 41 din 21, 28 noiembrie și 5 decembrie 1893.

<sup>15</sup> Cf. Gherea, *Friedrich Engels*, în *Lumea nouă științifică și literară*, din 31 iulie 1895, articol integrat în vol. V de *Studii critice*, p. 293—297.

O lună mai târziu, la Zürich, Gherea l-a reîntîlnit pe Engels la Congresul Internațional al II-a. Cu această ocazie, mărturisește el (în articolul *Friedrich Engels*), „i-am strîns mîna zîcîndu-i «La revedere, peste trei ani la Londra»; el mi-a răs-puns cu glas obosit: «Cine știe, trei ani e vreme lungă, și eu sînt bătrîn»”<sup>16</sup>. La acest Congres a fost dezbătută pentru prima dată, din inițiativa lui Gherea, problema agrară, analizîndu-se, totodată, poziția social-democrației internaționale față de ea, încît acesta putea scrie cu reală mîndrie în *Munca* din 22 august 1893, în articolul *Chestiunea agrară la Congresul internațional de la Zürich*: „Sînt numeroase chestiunile de mare importanță ce au fost tratate în Congresul internațional de la Zürich. E de netăgăduit însă că de o deosebită însemnătate a fost chestia agrară. Propunerea delegației române, susținută de opt nații, a fost în fine primită [...]. Cîntea inițiativei revine, desigur, partidei social-democratice române și delegațiilor ei”.

De altfel, el va acționa mereu pentru cunoașterea și recunoașterea mișcării muncitorești din România peste hotare, și, de exemplu, în timpul Congresului de la Londra al Internaționalului al II-a din 1896, într-o scrisoare, îl roagă pe Plehanov, care era delegatul social-democrației ruse, să sprijine recunoașterea de către Congres a delegatului P.S.D.M.R. ca singurul reprezentant al mișcării muncitorești din România, Plehanov satisfacîndu-i imediat cererea.

Cu timpul, legăturile sale în cercurile socialiste din alte țări se vor tot lărgi. Gherea bucurîndu-se de atenție și respect din partea unor reprezentanți ai acestora, determinîndu-i să ia act și să sprijine tot mai activ mișcarea socialistă de la noi, care — am văzut — începuse și face auzit glasul în dezbaterile internaționale. Cunoaște, între alții, pe Clara Zetkin, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Karl Kautsky etc., care îl tratau pe socialistul român cu mare stimă, foarte interesanta corespondență cu unii dintre ei fiind revelatoare în acest sens, ca și în direcția procesului său de creație<sup>17</sup>. Există și o carte poștală (redactată, probabil, de Rosa Luxemburg), expediată lui C. Dobrogeanu-Gherea de unii dintre participanții la Congresul Internațional al II-a ținut la Copenhaga în 1910, pe care, între cele vreo 20 de semnături, distingem și pe a lui V. I. Lenin, alături de cele ale lui Plehanov, C. Racovski, Branting, C. Huysmans etc. Textul însuși al misivei e grăitor în privința considerației de care se bucura Gherea: „Bunului tovarăș și excelentului om Dobrogeanu-Gherea, salutul și frăția Congresului internațional de la Copenhaga”<sup>18</sup>. Faptul a fost subliniat și de militanți precum Blagoev, Dimitrov, Tușovici, care au relevat rolul lui Gherea în propagarea socialismului științific în această parte a Europei. Tușovici, de pildă, spunea în 1912: „Socialismul din Serbia datorește în mare parte succesul său de astăzi și ajutorului pe care l-a avut de la socialismul român. Una din primele broșuri pe care am citit-o a fost studiul marelui tovarăș al dv. Gherea — asupra concepției materialiste a istoriei”<sup>19</sup>. Scrieri ale sale (articole și broșuri) apăruseră în rusă, bulgară, sîrbă, franceză (îndeosebi prin revista *L'Ère nouvelle*, 1893—1894, în a cărei conducere erau și studenți români aflați la Paris, dar și prin *La Revue socialiste*, *La Revue sociologique*), marcîndu-se

<sup>16</sup> Apud *Mișcarea muncitorească din România (1893—1900)*, București, Editura politică, 1965, p. 370.

<sup>17</sup> Vezi unele referiri în revista *Le mouvement social*, Paris, nr. 59/1967.

<sup>18</sup> *Analele Institutului de istorie a partidului de pe lângă C.C. al P.M.R.*, nr. 2/1960, p. 98. Vezi și *Analele*. . . nr. 2/1970: *Pro Constantin Dobrogeanu-Gherea. Corespondența*, p. 80—92.

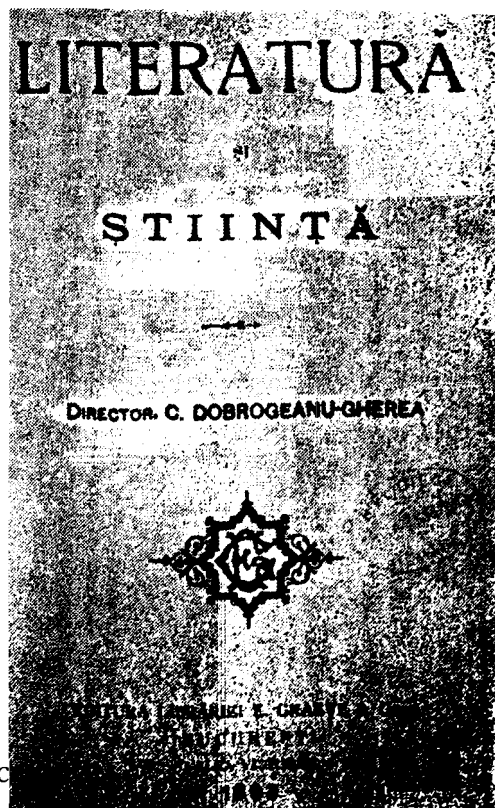
<sup>19</sup> *România muncitoare*, 8 iulie 1912.

astfel, în plan european, atît prezența sa ca doctrinar al marxismului, cît și interesul reprezentanților mișcării socialiste internaționale pentru activitatea teoretică și practică a militanților socialiști din România. „În afară de Plehanov, erau cunoscuți în România P. Axelrod, care fusese chiar în țară, și Vera Zasulici [...]. Se pare că prin intermediul Verei Zasulici, V. I. Lenin a luat cunoștință de personalitatea lui C. Dobrogeanu-Gherea”<sup>20</sup>.

La 20 de ani de la *Diracția nouă* a lui Titu Maiorescu, timp în care prin Eminescu, Caragiale, Creangă dezvoltarea literaturii noastre făcuse un salt uriaș iar Slavici, Macedonski, Vlahuță, Coșbuc, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu erau în plină afirmare; după ce, prin *Contemporanul*, cucerise un mare prestigiu, sintetizînd el însuși, în cele două volume de *Studii critice*, o nouă direcție în valorificarea creației artistice românești, Gherea în anii 1893 și 1894 înscrie în istoria culturii noastre cele două volume din periodicul *Literatură și știință*. Aici va publica el studiile de o deosebită valoare teoretică, *Mișcarea literară și științifică*, *Asupra esteticii metafizice și științifice*, *Idealurile sociale și arta* (în nr. 1), urmate de *Artiștii cetățeni*, *Polemice*, *Artiștii proletari intelectuali* (în nr. 2). Și conținutul și forma acestor veritabile eseuri de sociologie a culturii și literaturii sînt întru totul remarcabile, marcînd că, la această dată, atributele *critice științifice* se impun cu o mare forță de pătrundere a fenomenului literar românesc, atît prin definirea liniilor lui de perspectivă în cadrul național, cît și în contextul evoluției europene.

*Literatură și știință* are meritul, totodată, ca alături de colaborarea unor scriitori precum Vlahuță și Delavrancea, O. Carp, să ofere culturii noastre progresiste studiile unor oameni de știință ca D. N. Voinov (*Noile cuceriri transformiste, Metoda întrebuintată în studiul morfologiei*) sau cele ale Sofiei Nădejde consacrate *Evoluției familiei*. Perioadă deosebit de fecundă în activitatea lui Gherea, ea înscrie de asemenea colaborările acestuia la *Săptămîna ilustrată* (cu *Decăderea literaturii contemporane*) sau la *Evenimentul literar* (cu *Ibsen, Björnson, Petöfi, Genii necunoscute*, (fragment din *Poetul țărănimii*) — Biblioteca social-democrată etc., — aceasta paralel cu o susținută publicistică politică, cu conferințele publice, Gherea fiind acum o personalitate în plină consacrare pe mai multe planuri. Într-un articol despre *Tendențele literaturii franceze actuale (Școala romană)*, apărut la sfîrșitul acestui an<sup>20</sup>, Gherea încerca o explicație a simbolismului și romanului psihologic, a căror apariție i se înfățișa ca o reacție dialectică la vechile curente: primul în contra Parnasului, al doilea în contra naturalismului. El intuia că simbolismul „sub o aparență omogenă ascundea talente de forță și de direcții diferite”. „Din desfacerea simbolismului” a ieșit și „școala romană”, ai cărei reprezentanți (Jean Moréas, Maurice du Plessys, Ernest Raynaud, Charles Maurras) sînt prezentați succint cititorilor. Tot în *Lumea nouă* va publica în anul

Pagină de titlu.



<sup>20</sup> *Lumea nouă*, an I, nr. 32, 5 dec. 1894, [p. 2—3 (semnat C. G.)].

următor un articol despre *Leconte de Lisle și poezia contemporană*<sup>21</sup>, poet ce i se părea „punctul central de echilibru, în jurul căruia se învîrtesc toate curentele poetice ale secolului”. De reținut de aici precizarea că „formalismul ca și tezismul în artă sînt două teorii contrare și false, căci ambele fac deosebirea, care nu-i posibilă în opera de artă, între formă și fond”. Mai interesant e că alături de această previziune, parcă, a conceptului modern de structură, ce reunește (nu disociază ca la Maiorescu) fondul cu forma, discutînd acuza de „imposibilitate” adusă operei lui Leconte de Lisle, criticul ce polemizase cu Maiorescu vorbește de „teoria comună întregii literaturi realiste: impersonalitatea în artă”. „Prin impersonalitate se înțelege — lămurește Gherea — puterea de a ieși din sine însuși, darul de a înțelege, de a simpatiza cu alte suflete, de a da o formă exactă, reală, naturii și civilizațiilor pe care poetul le descrie, și aceasta în opoziție cu literatura romantică, care nu-i decît expresia prea mult mărită a unui eu pe care poetul l-a plimbat prin toate latitudinile și în care a rezumat întreaga natură” etc. Dar criticul mai era foarte aproape de Maiorescu și atunci cînd, în același articol, vorbind despre deosebirea dintre artă și știință, afirma: „În reprezentarea sensibilă a fenomenelor consistă arta, știința le reduce la cîteva legi generale, exprimate în termeni abstracti”. În 1867, în *O cercetare critică asupra poeziei române*, Maiorescu notase: „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțămînt sau o pasiune”.

Dintre alte articole publicate în 1895—1896 ar fi de menționat *Greutățile producerii, O problemă literară, Supraproducția intelectualilor, Critica și literatura etc.*, intrate în majoritate în volumul al III-lea de *Studii critice*, apărut în 1897, care cuprindea și studiul *Poetul țărănimii*, în parte inedit. În urma acestui eveniment, la 29 octombrie 1897, Gherea se adresează din nou președintelui Academiei Române cu cererea de a fi înscris la concursul pentru premiul Academiei din 1898. E din nou respins.

Prefațînd în același an o nouă ediție a cărții doctorului Șt. Stîncă, *Mediul social ca factor patologic*, Iași, 1897 (apărută ca un omagiu postum adus autorului), Gherea face acolo o veritabilă profesie de credință socialistă, din care reținem pasajul: „Și vorbind de socialism, nu înțeleg acel socialism care slujește spre mulțămirea unor anumite sentimente de fanfaronadă și vanitate, nici acel socialism care servă de semn distinctiv unei anumite vîrste și care trece fatal dimpreună cu ea, nici acel socialism care se rezumă în cîteva formule doctrinare, învățate pe de rost din reviste streine și vînturate prin întruniri publice, ci socialismul ca principiu activ, care hotărînd convicțiunile omului îi hotărăște pentru toată viața felul de a fi, de a trăi”.

Un an mai tîrziu, în 1898, va reveni cu noi precizări teoretice în articolul *Anarhiști și socialiști din Lumea nouă*. Se pare, însă, că activitatea lui cunoștea și anume discontinuități, din moment ce într-o notă din 1899, intitulată *Pentru d. Dobrogeanu-Ghera*, un V. Coroană se plînge în *Lumea nouă*<sup>22</sup> în acest sens, făcînd și referiri directe la climatul ideologic contemporan: „O problemă capitală se agită astăzi în lumea socialistă din țară. E vorba de schimbarea programului Partidului Social-Democrat român și a tacticii urmate de partid pînă acum. Ar trebui ca teoreticianul socialismului român să iasă din pasivitatea în care stă de atîta timp și să-și spună cuvîntul în chestiile arzătoare, care fac obiectul socialiștilor români, cît și în privința noului curent care tinde să dea o nouă îndrumare mișcării social-democrate europene”.

<sup>21</sup> *Lumea nouă*, an I, nr. 68, 15 ian. 1895, p. 2—3 și nr. 82, 30 ian. 1895, p. 3.

<sup>22</sup> *Lumea nouă*, an V, seria II, nr. 20, 4 aprilie 1898.

Fapt simptomatic : între 20 și 22 aprilie 1899 are loc al IV-lea Congres al P.S.D.M.R., marcând ceea ce a intrat în istorie sub numele de „trădarea generoșilor”. La acest congres *au absentat* delegații : I. Gherea, I. Nădejde, Sofia Nădejde, I. C. Atanasiu și Deodat Țăranu. O încercare de precizare a unor poziții se făcu doar prin republicarea în mai multe numere din *Lumea nouă* (11 iulie — 24 octombrie 1899) a studiului lui Gherea *Ce vor socialiștii români ?*, apărut în *Revista socială* din 1885 și care constituie vechiul program al mișcării socialiste de la noi. Scindarea l-a afectat profund pe Gherea. Într-un articol omagial, apărut în *Calendarul Muncii pe 1916* (editat în 1915, an în care Gherea împlinea 60 de ani), M. Gh. Bujor, evocă într-o retrospectivă, și aceste dramatice momente : „Influența sa în mișcare [mișcarea socialistă — n.n. G. I] a fost întotdeauna covârșitoare și hotărâtoare în lucrările launtrice de închegare a partidului, de orientare în diferitele probleme politice, sociale sau economice. În formularea principiilor lui. Nu a fost program în redactarea căruia să nu fi luat parte. Nu a fost congres la ale cărui lucrări, de aproape sau de departe, să nu fi participat [...]. Gherea s-a identificat cu mișcarea. Toate restriștele ei au avut un puternic ecou în sufletul său. Cel mai chinuitor a fost acela din 1899, când foștii conducători ai partidului, trădându-l, au trecut în masă la liberali”.

De altfel, îndată ce va avea prilejul, Gherea se va reangaja în polemica împotriva celor care susțineau (unii foști comilitoni) inaderența socialismului la societatea românească a vremii<sup>23</sup>. În primul număr al ziarului *România muncitoare* (apărut la 1 ianuarie 1902, tribună a aripii de stînga din mișcarea muncitorească română, ce-și propunea să „facă educațiunea clasei muncitoare” și „să apere interesele ei”), el e prezent cu articolul *Socialismul își are oare rațiunea ?*, precedat de o scurtă notă redacțională: „Prietenii de altădată ai socialismului : S. Sanielevici în revista *Economia națională* și vechiul și încercatul socialist I. Nădejde în *Noua revistă română* au susținut amîndoi că socialismul în țara românească n-are rațiunea de a fi. Produs al țărilor cu viață economică înaintată, al țărilor cu mare industrie, el n-are nici un teren într-o țară ca a noastră, lipsită de această industrie, și deci socialismul trebuie să dispară, iar socialiștii, cîți au rămas, să se prefacă în burghezi cinstiți. *România muncitoare* s-a adresat la vechiul socialist C. Dobrogeanu-Gherea, cerîndu-i opinia în această privință. D. Gherea ne trimite un răspuns căruia îi dăm loc în numărul de față și pentru care comitetul nostru de redacție îi aduce cele mai călduroase mulțumiri”.

Gherea va mai colabora la *România muncitoare* în anii următori, dar fără feroarea din epoca anterioară, dezamăgit, probabil, și de unele insuccese de moment ale mișcării socialiste, fapt ce determină și începutul unor oscilații în poziția sa ideologică. Apăruse însă o nouă generație de militanți care nu vor descuraja, oricîte lupte vor avea să mai înfrunte. În acest sens este semnificativă atitudinea față de evenimentele politice din viața partidului, marcată de un articol al lui Al. Ionescu, *Sîntem și rămînem* : „Noi nu putem să renunțăm la partidul și la idealul nostru [...]. Noi sîntem și rămînem soldați credincioși ai steagului roșu al proletariatului internațional și în această direcție vom lupta pentru ca elementelor care împing pe căi nesănătoase muncitorimea să le arătăm fie naivitatea lor politică, fie reaua lor credință” (*Lumea nouă*, an V, nr. 19, 28 martie). De menționat, totuși, pentru această

<sup>23</sup> „A fost nenorocit în cel mai curat înțeles, ca de o cumplită catastrofă proprie, cînd s-a prăbușit vechea mișcare socialistă și a simțit o adevărată renaștere sufletească cînd s-a ivit mișcarea nouă” — notează C. Graur în *Portrete socialiste*, Ed. „Șantier”, București, f.a., p. 10.

periodă, studiul publicat în 1900 în câteva numere din *Adevărul* (semnat „Un vechi socialist”), articolul *Deosebirea dintre anarhism și socialism*, apărut în 1901, în *Noua revistă română*, ca și studiul, mai amplu, intitulat *Din ideile fundamentale ale socialismului* (1906), expus inițial sub forma unei conferințe în sala cercului «România muncitoare». Acesta din urmă completa substanțial studiul despre *Concepția materialistă a istoriei*, vădind, totodată, continuitatea preocupărilor sale în analiza anarhismului și a altor variante ale ideologiilor ce se pretindeau revoluționare.

Preocuparea lui Gherea de problemele eticii socialiste era mai veche, și într-un articol din *România muncitoare*, din 5 iunie 1905, scria, între altele: „Etica noastră, etica socialistă, judecă și prețuiește valoarea morală și socială a acțiunilor omenești tocmai prin motivul moral prin care aceste acțiuni au fost inspirate, prin devotamentul, dezinteresarea, abnegația cu care au fost săvârșite. Și din doi socialiști care au lucrat și și-au ars toate puterile sufletești în serviciul cauzei socialiste, dar din care unul a lucrat într-un mediu favorabil, iar celălalt într-un mediu nefavorabil, e evident că cel dintâi va obține rezultate nemăsurat mai mari decât cel de-al doilea, dar valoarea morală, socială, valoarea socialistă a acțiunii va fi aceeași”.

Doi ani după răscoalele țărănești din 1907, *România muncitoare* publică în numărul său din 15 februarie<sup>24</sup>, la rubrica „Răscoalele țărănești” un *Apel*: „Un tovarăș al nostru lucrează la o broșură privitoare la răscoalele țărănești. Acea broșură trebuie să fie înainte de toate dosarul viu al represiunii sălbatice. În ea trebuie să se strângă tot ce s-a putut afla despre modul barbar și criminal în care clasa stăpânitoare s-a purtat față de țărănimea flămândă și incultă”.

Se prevestea astfel cartea lui Gherea, *Neiobăgia, Studiu economico-sociologic a problemei noastre agrare* (București, 1910), amplă analiză — pe bazele teoretice ale social-democrației promovate de Gherea — a vieții sociale și în special a celei țărănești din România. Lucrarea a fost redactată în mare parte la Sinaia, unde Gherea achiziționase o vilă (care va trece în posesia ginerelui său, criticul Paul Zarifopol) și unde chiar în 1910, în epoca definitivării ei primea, sub înscălitura lui I. C. Frimu, o semnificativă telegramă din partea delegaților la congresul de constituire a Partidului Social-Democrat: „Congresul de constituire al Partidului Social-Democrat trimite părintelui intelectual al socialismului din România recunoștința, dragostea și dorința să-l vadă încă mulți ani de aici înainte, inspirînd lupta muncitorimii noastre”<sup>25</sup>.

Chestiunea rolului social-democrației în țările înapoiate îl preocupase pe Gherea de mai multă vreme, în polemicele angajate cu poporanștii ea prinzînd un contur mai precis, pînă la fundamentarea ei în *Neiobăgia*. Astfel, în articolul *Post-scriptum sau cuvinte uitate*<sup>26</sup> argumenta: „Social-democrația, chiar în țările înapoiate, are propriul ei rost, are propria ei lucrare de împlinit, are propriul ei domeniu de activitate, determinat de propria ei concepție, a oamenilor și lucrurilor. Această lucrare trebuie s-o facă ea pentru că nimeni n-o va face în locul ei”. În acest scop el trece la elaborarea unei concepții de ansamblu privind „dezvoltarea țărilor înapoiate în orbita celor înaintate”, cristalizată în teoria neiobăgiei, prin care încerca să descifreze efectele economice pe care le are asupra țărilor slab dezvoltate atragerea lor în sfera contactelor cu cele înaintate<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> *România muncitoare*, an IV, seria II, nr. 77, 15 febr. 1909, p. 2.

<sup>25</sup> Arhiva C.C. al P.C.R., dosar 126/13/19, vol. IV.

<sup>26</sup> *Viitorul social*, an I, 1908, nr. 10, mai, p. 266.

<sup>27</sup> Vezi, pentru aceasta, Damian Hurezeanu, *Gîndirea lui C. Dobrogeanu-Ghera în „Neiobăgia”*, în *Analele de istorie*, XVI, nr. 2, 1970, p. 64—79.



Cartea a avut un ecou relativ larg în epocă și mai târziu, fiind, cu toate lipsurile ei, multă vreme cel mai temeinic „studiu economico-sociologic al problemei noastre agrare”, cum de altfel, se și subintitula, — fragmente din *Neiobăgia* conținând să apară în presa socialistă și după editarea în volum, ca o dovadă a interesului pe care îl stârnea (în *Calendarul Muncei pe anul 1912*, două fragmente cu titlurile *Țară de săraci* și *Cum se zugrăvesc partidele noastre istorice*; în *România muncitoare* din anul următor, fragmentele *Reforma administrativă* și *1 Mai* etc.).

Dar Gherea cu o vocație de adevărat sociolog lărgeste sfera investigației sale, deschizând perspective asupra etapelor imediat următoare pentru evoluția României moderne. În 1911, într-un articol publicat în *România muncitoare*, din 23 octombrie, sub titlul *Social-democrația și războiul*, sublinia: „O țară cu un organism social trebuie să se dezvolte ca un organism întreg în marginile sale etnice. Împărțită în mai multe părți, cum e Polonia sau cum e în parte România, dezvoltarea sa devine anormală și nesănătoasă în cel mai înalt grad. Din împărțirea și acapararea aceasta rezultă cele mai mari inconveniente de dezvoltare pentru țările acaparate, dar rezultă asemenea inconveniente grave și pentru dezvoltarea morală și democratico-socială a țărilor acaparatoare. Subjugările acestea se fac în folosul claselor dominante; popoarele se aleg, de obicei, cu îngreuiarea lanțurilor lor. Social-democrația, deci, din întreaga lume, care luptă împotriva oricărei nedreptăți, oricărei apăsări și robiri a omului prin om, luptă și cu cea din urmă energie împotriva tuturor banditismelor politice din societatea capitalistă, împotriva tuturor acaparărilor naționale, luptă pentru libertatea națiunilor de sub jugul străin. Și nu numai social-democrațiile țărilor cucerite, ci tot așa și social-democrațiile țărilor cuceritoare. Când popoarele muncitoare conștiente vor dispune de soarta lor și a țărilor lor, atunci va suna și ceasul liberării națiunilor mici de sub jugul celor puternice, atunci va deveni cu adevărat posibilă și întregirea țării noastre într-o Românie mare, cuprinzând pe toți românii. Altă posibilitate pentru întregirea unei țări mici ca a noastră, ca să se dezvolte astfel în marginile sale etnice, altă perspectivă nu există”.

Tot în acest an (1911) Gherea face o interesantă profesie de credință marxistă, subliniind necesitatea spiritului creator în cadrul fidelității față de marxism: „Marx a arătat drumul cel larg pe care merg societățile moderne, drum care le duce spre o altă formă de organizare socială [...], dar se înțelege că, oricât de genial și pătrunzător ar fi fost, față de imensa complexitate a vieții sociale nu putea să prevadă toate modificările și toate devierile pe care fatal urma să le sufere societatea în mersul ei [...]. Se înțelege, toate modificările pe care le suferă societatea în mersul ei înainte, toate devierile, toate fenomenele noi și complexe care apar în cursul dezvoltării ei trudnice și atât de imens complicate trebuie să fie cercetate, analizate, studiate în toată complexitatea lor. Însăși metoda și cercetările științifice ale lui Marx sînt pentru noi, în această privință, cel mai mare îndemn; dar cercetările acestea, noi socialiștii trebuie să le facem pe baza iarăși a metodei și a cercetărilor lui Marx”<sup>28</sup>.

În anul următor, 1912, la Congresul de la Basel, din România participă ca delegați C. Dobrogeanu-Gherea și George Grigorovici, care (cf. *România muncitoare*

<sup>28</sup> C. Dobrogeanu-Gherea, *Prefață la lucrarea lui Karl Kautsky, Bazele social-democrației*, București, 1911, p. XIX—XX. Apud C. Dobrogeanu-Gherea, *Scrisori social-politice*, studiu introductiv, antologie și note de Damian Hurezeanu, Editura politică, 1968, p. 19.

din 18 nov. 1912, p. 2) „au prezentat congresului un memoriu asupra chestiei Orientului”, arzătoare atunci și prefigurând conflagrațiile ce vor urma (războiul balcanic și cel mondial).

Izbucnind războiul, Gherea își expune opiniile într-o serie de articole și broșuri (*Neutralitatea noastră, Socialismul și războiul, Război sau neutralitate*), care nu vor fi rămas fără ecou în opinia publică dacă avem în vedere actualitatea problemelor și realul prestigiu de care se bucura vechiul militant socialist. În acest sens sînt edificatoare cele scrise în 1915 de M. Gh. Bujor, cu prilejul aniversării a patruzeci de ani de socialism în România, a tot atîția de activitate a lui Gherea în cadrul mișcării și a 60 de viață ai acestuia: „Partea mare, uriașă, hotărîtoare pe care a avut-o în mișcarea socialistă din România fac dintr-însul o figură reprezentativă și excepțională a socialismului român”<sup>29</sup>.

În cele din urmă însă, intrînd România în război, Gherea pleacă, în 1916, în Elveția, de unde va reveni în 1919. Reapare din 1920 în publicistică, semnînd în *Socialismul* (organul Partidului Socialist și al Uniunii sindicale) articolele *Frimu, Interviul meu, Însemnătatea istorică a lui 1 Mai* (ultimul său articol); i se tipăresc *Concepția materialistă a istoriei* (București, Biblioteca socialistă, 82 p., ed. a IV-a), *Poetul țărănimii* (în colecția „Foi volante”, Iași, 121 p.), însă energiile îi sînt scăzute. De altfel, Gherea e bolnav grav, după cum atestă o scrisoare a lui D. D. Pătrășcanu adresată lui G. Ibrăileanu, datată 17 ianuarie 1920 : „Pe Gherea l-am văzut la sanatoriul lui Gerota. L-am găsit într-o stare așa de rea, încît mi-a pierit gustul să-i mai spun ceva. Orice speranță e exclusă. De altfel, așa mi-a spus și el. M-a chemat să mă mai duc pe la el, și voi face-o. Poate l-oi găsi mai bine atunci”<sup>30</sup>.

La 14 aprilie 1920 *Socialismul* publică următoarea telegramă : „Lui C. Dobrogeanu-Gherea. Consiliul general al Partidului Socialist, întrunit în zilele de Paști cu delegați din toate ținuturile, ține să-ți aducă ca o alinare în aceste clipe de suferință cuvîntul întregului proletariat din țară, dorindu-ți o cît mai grabnică însănătoșire deplină. Consiliul general al Partidului Socialist din România”. Situația era însă gravă, și o notă redacțională din *Socialismul*, nr. 94, 1 mai, anunța că C. D. Gherea a fost supus „unei grele operații”, prin care se încerca o ultimă șansă. Cu toate acestea, vineri, 7 mai, ora 5 dimineata, la Sanatoriul dr. Gerota, Constantin Dobrogeanu-Gherea încetează din viață. Carul funebru este însoțit de la spital la clubul partidului de peste 1 000 de muncitori, cu peste 40 de drapele. În ziua înmormîntării, duminică 9 mai, rostesc cuvîntări la cimitir Barbu Lăzăreanu, dr. S. Irimescu, Zamfir Arbore și Gh. Cristescu.

Ziarul *Socialismul* publică în ziua de 9 mai un articol redacțional intitulat *C. Dobrogeanu-Gherea* : „Proletariatul din România încearcă o grea pierdere : întemeietorul socialismului științific în România, C. Dobrogeanu-Gherea, s-a dus dintre noi. Acela care a călăuzit primii pași ai clasei muncitoare din țară nu mai este. Mișcarea noastră pierde într-însul o personalitate care se ridicase atît de mult deasupra tuturor, încît dispariția sa lasă un gol pe care nimeni nu-l poate împlini. Învățul universal, gînditorul adînc, luptătorul cutezător și străjerul credincios, care a stat neclintit, în vremurile cele mai vitrege ale mișcării, ne părăsește în plină luptă, în pragul înfăptuirilor, la care a contribuit mai mult ca oricare altul.

<sup>29</sup> *Lupta zilnică*, an XI, nr. 107, din 10 mai 1915.

<sup>30</sup> Cf. *Scrisori către Ibrăileanu*, EPL, 1966, p. 150–153.

Dar marele dispărut nu a fost numai scriitorul revoluționar cunoscut în cercurile largi, ci și un om, în cel mai înalt sens al cuvântului, înțelegător, iertător, bun sfătuitor pentru toți aceia care au avut fericirea să-l apropie. În urma lui rămânem îndurerăți noi, oastea proletară. Oricât de grea e pierderea, știm totuși, tocmai din învățătura dispărutului, că nici o lovitură, nici o pierdere nu poate înlătura izbînda, care își are chezașia în adîncurile realității sociale.

De aceea nici un semn de pioasă recunoștință nu poate fi mai nimerit pentru părintele nostru spiritual decît hotărîrea de a lupta și de aci înainte fără șovăire pentru idealul socialist căruia și-a închinat viața.

Și realizarea visului său va fi cel mai mare monument pe care i-l vom ridica<sup>31</sup>.

În *Neamul românesc* N. Iorga semnează articolul *Moartea lui Gherea*. Cîteva fragmente : „În grele chinuri, suportate cu acea răbdare de care sînt capabile numai naturile cu totul superioare, care-și pot crea ele singure o religie a dreptății, a iubirii de oameni, a seninei supuneri față de legile inflexibile ale lumii, s-a stins la București, într-un sanatoriu, oaspetele de lungi ani al țării noastre și adăugitorul culturii sale, care a fost în cetățenia românească C. Dobrogeanu, iar în literatură, unde urma nu va dispărea, I. Gherea.

Generația de azi îl cunoaște, prin paginile de corosivă critică socială din *Neobăgia*, în care sînt multe cunoștinți vechi sau neîndestulătoare la originea puternicelor lui deducții. [...] Îl văd alături de cei trei care s-au dus pe rînd, Caragiale, din care n-a putut smulge demonul critic, Vlahuță, căruia i-a dat optimism, Delavrancea, în sufletul căruia măcar întîmplător a pătruns ceva din convingerea acestui străin de firea sa. Îmi aduc aminte de anii cînd publica *Literatură și știință* cu noi, cu noi toți. Și [...] noi simțim în sufletele noastre, care totuși aveau asemănare cu al său, ceva din acea trecere nevăzută a morților de ieri, care seamănă cu luare de rămas bun<sup>32</sup>.

Peste un an, la 8 mai 1921, va avea loc Congresul de Constituire a Partidului Comunist Român, marcînd izbînda de care se vorbea în *Socialismul* la moartea lui Gherea.



Întrebîndu-ne acum, după acest *Curriculum vitae*, împletit cu o înfățișare de ansamblu a activității sale social-politice, care a fost concepția critică a lui Gherea, am începe prin a aminti faptul că ea s-a format din interferența unor elemente de gîndire marxistă cu idei din estetica deterministă europeană, îndeosebi din Taine și din democrații-revoluționari ruși, Bielinski, Cernîșevski, Dobroliubov etc., afirmîndu-se într-o vie contradicție cu teoriile idealiste care situau creația artistică în afara determinărilor materiale.

*Asupra criticei* este cel de-al doilea studiu, după *Cătră d-nul Maiorescu*, prin care Gherea își definește încă mai pregnant poziția în epocă și în raport cu autoritatea supremă, la acea dată, Titu Maiorescu. Citit cu simțul reconstituirii mișcării ideologice a vremii, articolul acesta are într-adevăr un caracter programatic, dar nu atît—cum s-ar crede la prima vedere— pentru a marca opunerea directă față de mentorul junimist, ci, mai curînd, poziția de continuare dialectică a unui proces logic în dezvoltare.

<sup>31</sup> *Socialismul*, an XIV, nr. 98, 9 mai 1920, p. 1.

<sup>32</sup> *Neamul românesc*, an XV, nr. 94 din 9 mai 1920, p. 1.

tarea criticii noastre literare. Reamintim că în aprilie 1886, în *Convorbiri literare*, Maiorescu publicase articolul *Poeți și critici*, în care, făcînd bilanțul celor 14 ani de cînd, în 1872, proclamase „direcția nouă”, considera că „timida speranță de atunci se poate schimba într-o încredere sigură pentru direcția sănătoasă a lucrărilor intelectuale în România”. Ca atare, „în proporția creșterii acestei mișcări, scade trebuința unei critice generale”. Și cum „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”, „misiunea criticei— misiune de altminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanță în modestia ei—ne pare a fi în momentul de față mai mult de a lărgi cercul activităților individuale, de a deștepta tinerimea încă prea amorțită de pîcla trecutului și de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare”<sup>33</sup>.

Comentînd afirmațiile lui Maiorescu despre rostul criticii sale și calificînd-o „judecătorească”, Gherea face un veritabil efort de a o situa în procesul de cristalizare a ideologiei noastre literare și, mai cu seamă, în acela de dezvoltare a culturii noastre moderne. Deci, „această critică a fost și folositoare și trebuitoare și, prin dl. Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea și-a făcut datoria. Dl. Maiorescu, om luminat, instruit — care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe — cunoscător al literaturii europene, om cu gust artistic și cu tact critic, și-a făcut datoria în înțelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturii. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturii române” (p. 14). Ceea ce urmează nu mai e, desigur, la aceeași înălțime de spirit, dar, oricît de precipitat în stil, Gherea poate afirma pe deplin întemeiat că o nouă critică, mai bine zis o nouă etapă, un nou stadiu în dezvoltarea ideologiei noastre literare îl reprezintă „critica modernă”.

Critica promovată de Gherea se voia aceea „care nu numai că nu pierde îndată ce literatura se dezvoltă, dar, dimpotrivă, ajunge tot mai puternică” (p. 15). E drept, Maiorescu nu socotea, cum exagera în focul polemicii Gherea, că critica ar „pierii îndată ce literatura se dezvoltă”, ci doar că în locul „unei critice generale”, al cărei rol scade pe măsura înaintării literaturii, apare o alta, altfel configurată, deoarece, preciza el: „Nu e vorbă, apreențiile critice izolate nu vor lipsi și nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mișcare intelectuală”. Și mai departe: „Este cu mult prea îngustă albia curentului celui nou: în dreapta și în stînga trebuie să desfundate alte șuvoaie, care să întărească mișcarea principală, mișcarea însăși trebuie să pătrundă mult mai afund”. Prin urmare, locul „sintezei generale în atac”, a cărei menire fusese de a nega nonvalorile, de a fixa noua direcție, e luat acum de o critică de consolidare, de apreciere a fiecărei opere și etape<sup>34</sup>.

Însă Gherea ținea spre o altfel de critică, întemeiată pe alte principii, care se constituia ca o nouă „sinteză generală în atac” față de cea promovată de Maiorescu. Analizîndu-i metodologia, constatăm odată în plus tendința de sincronizare cu mișcarea critică europeană, fapt îngăduit, în parte, și de acțiunea lui Maiorescu, care, angajat profund în curățirea terenului pe plan național, era mai puțin receptiv la dimensiunile și mișcarea criticii europene. Numită „științifică” sau „modernă”, critica literară pe care Gherea își propune s-o practice derivă din concepția sa deterministă asupra operei literare. Creația literară va fi examinată ca un produs, după

<sup>33</sup> Titu Maiorescu, *Critice*, II, Ed. Socec, București, 1892, p. 204—205.

<sup>34</sup> Vezi și Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, Ed. Tineretului, 1969, p. 63—76.

metoda științelor naturale. Ca Taine, Gherea consideră că noua formulă de critică este determinată de ideologia generală a etapei contemporane, etapă caracteristică prin pozitivism în știință și „naturalism” în literatură. Pătrunzând în literatură, știința i-a dat un impuls particular spre observarea precisă și minuțioasă a realității, eliberînd-o de nebulozitatea romantică. De aici necesitatea de sistem, de metodă, de principii (legi), care se impun în practica spiritului critic. Clasicismul a cunoscut în critică asemenea reguli, un cod întreg de legi — spune Gherea — dar acestea „țineau ca-ntr-un corset strîmt literatura, zugrumînd-o”. Dar reacția anticlasică mai putea fi la Gherea și un mijloc de atac indirect împotriva direcției maioresciene, al cărei fundament clasic era așa de evident, cu toate amendările propuse. Epoca romantică a sfărîmat toate regulile și legile estetice ale clasicismului. „Rămasă fără reguli, fără legi, critica de la începutul epocii romantismului nu putea să fie decît cu totul arbitrară. Neavînd legi, criticii au căpătat putere prea mare, nimic nu-i oprea de-a judeca după gustul și placul lor” (p. 13). Într-o situație asemănătoare — consideră Gherea — se află și critica literară română, care ia forma fie a unor foiletoane ușoare, superficiale, fie pe aceea a sentințelor de tip maiorescian.

Condamnînd critica unilaterală, superficială, „de frunzăreală”, care acordă cu ușurință operelor literare calificative categorice, fără justificare și fără suplețe, Gherea dă exemplul criticii franceze, caracterizată printr-un „spirit relativist eminent științific”. Emile Faguet — de pildă — reunește pe aceeași pagină despre Balzac numeroase epitețe, opuse aproape paradoxal, dar care redau imaginea specifică a romancierului în ansamblu : „E un curios caprițiu al suveranului fabricant de a fi unit într-o zi temperamentul unui artist cu spiritul unui comis-voiajor. Balzac a fost vulgar, grosolan și fin, plin de prejudeții comune și în același timp nemărginit de pătrunzător și profund ; platitudinea-i ne uimește ca și imaginația lui : are vederi de geniu alături cu gândiri de imbecil”<sup>35</sup> (p. 5).

O asemenea critică, ce analizează într-un mod mai nuanțat opera artistică, cu valorile, dar și cu deficiențele ei, corespunde, totodată, după Gherea, unui nou stadiu al cunoașterii științifice : „Critica europeană a înțeles că imperfecția omenească fiind în natura omului, imperfecția artistică e în natura artistului și mai mult decît atîta, ea a înțeles că meritele și neajunsurile, partea negativă și cea pozitivă a unei creațiuni artistice se țin strîns legate, se condiționează una pe alta și nu se poate pricepe bine chiar partea pozitivă a creațiunei dacă nu se pricepe partea negativă” (p. 7).

Cum se vede din citatul anterior, apropierea frecventă a criticii de științele exacte a adus adesea în discuție o disciplină științifică intermediară — p s i h o l o g i a. Mai mult decît istoricul, criticul este chemat să facă psihologie, cu alte cuvinte, „să studieze” dincolo de „omul corporal și vizibil”, omul „invizibil” și „interior”. O asemenea disecție minuțioasă a psihologiei artistului creator, a omului de dincolo de operă, a fost întreprinsă pentru prima dată în critica franceză de către Sainte-Beuve. Aceeași idee apare la Gherea formulată ca un deziderat al criticii moderne : „Așadar, temelia criticei, cînd e vorba de a statornici legătura între artist și operă, va fi o analiză psihică a artistului” (p. 17). În ce privește metoda, ea trebuie să fie următoarea : mai întîi, „criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui” ; apoi, „psihicul cercului în care se învîrtește artistul”, „al poporului din care face parte” ; „alături deci cu analiza psihică a unui ins, critica face și analiza unui popor” ;

<sup>35</sup> Gherea notează la subsol că citatul e scos din *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle* de Emile Faguet.

„mai departe, psihologia unui popor atîrnă de mediul natural în care trăiește poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică și mediul natural și social în care trăiește artistul” (p. 18).

Există însă — spune Gherea — o cale inversă, adică studierea mediului și a poi a operei, îngustînd din ce în ce sfera de determinare a obiectului, ca în *Histoire de la littérature anglaise* a lui Taine. Exprimîndu-și rezervele față de această metodă, „prea vastă și prea puțin sigură”, Gherea se ferește de a cădea în exagerarea defectelor unei formule literare căreia — zice el cu admirație respectuoasă — „îi datorim *Istoria literaturii engleze*” (p. 19).

Activitatea criticului literar nu se oprește însă după determinarea genezei creației artistice, pentru că, odată creată, opera literară la rîndul ei „are influență asupra mijlocului social în care a fost creată” (p. 20). De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puțin importantă, de a stabili influența — inversă — a operei de artă asupra mediului. Sintetizînd faptele, Gherea concentrează într-o formulă bine cunoscută cele patru etape metodologice ale actului critic : 1) „de unde vine creațiunea artistică” ; 2) „ce influență va avea ea” ; 3) „cît de sigură și vastă va fi acea influență” și 4) „prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră” (p. 21). Prin urmare, analiza operei artistice explică geneza acesteia, apoi influența, adică amploarea și forța puterii ei de educație, în sfîrșit, discută unele probleme legate de forma operei literare respective.

Fără a discuta acum rezultatele — pozitive sau negative — la care ajunge Gherea aplicînd în practica criticii literare această metodologie, teoria în sine poartă pecetea celor două laitmotive ale sistemului gherist : *influența mediului și tendința*.

Cel dintîi, influența mediului, este un corolar *sui generis* al modului cum Gherea l-a interpretat pe Taine. Influența acestuia asupra lui Gherea a găsit aici nu numai condiția subiectivă a acestei personalități de militant socialist, avînd o înclinație organică spre o gîndire deterministă, ci și un climat propice în genere cultului pozitivismului. Într-o epocă avidă de certitudine științifică, bazată pe observarea directă și minuțioasă a faptelor, epoca pozitivismului lui Auguste Comte, Taine a reprezentat în estetica literară franceză, paralel cu naturalismul în literatură, reacția contra „educației sentimentale” a perioadei romantice. Încrederea în capacitatea de cunoaștere a spiritului uman, în posibilitatea științei de a pătrunde în ordinea cauzalității lucrurilor, a adus curentului pozitivist o aderență din cele mai largi. Taine însuși s-a bucurat de un imens prestigiu după 1865, exercitînd o influență fără precedent în literele franceze.

Dincolo de interesul pentru „marile teorii științifice la ordinea zilei”, promovat la noi în paginile *Contemporanului*, Gherea a descoperit în determinismul lui Taine unul dintre punctele de plecare ale concepției sale estetice și critice. Numai că, punînd opera de artă sub semnul determinării de către factori obiectivi, extraestetici, Gherea înlocuiește cele trei forțe primordiale (rasa, mediul și momentul) din teoria lui Taine cu o singură noțiune, cea a *mediului*, definit într-o manieră proprie : „Arta, ca orice altă manifestare a minții omenești, este produsul mijlocului natural și mai ales social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs” (p. 57). Ceea ce la Taine era un termen printre alții, structurat eclectic și interpretat echivoc (mediu-climat, circumstanțe politice, condiții sociale etc.), devine la Gherea o noțiune-cheie, îngroșată uneori pînă la exces. Accentul cade pe

valența socială a mediului, transformată abuziv în factor comun : „... creațiunea artistică, la urma-urmei, este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural și social, și mai ales acest din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie” (p. 114). Chiar dacă mai apoi (în 1890, în *Asupra criticei metafizice și celei științifice*) sînt aduși în discuție și alți factori care contribuie la geneza creației artistice, precum ereditatea, întreaga evoluție anterioară a familiei artistului etc., aceștia sînt subordonați mediului. Problema raportului dintre ereditate și educație, atînsă deocamdată în treacăt, va fi apoi rezolvată prin absolutizarea aceluiași factor polarizator care ar fi mediul social : „... orișicare ar fi relațiunea între ereditate și educațiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvîntului” (p. 356). Consecvent punctului său de vedere, Dobrogeanu Gherea, va analiza într-un articol clasicismul și romantismul, căutînd mai ales rădăcinile sociale ale acestor curente literare ; concluzia articolului, subliniată de autor, e aceeași — în spirit și literă — cu a celor mai multe studii ale sale : „Atît clasicismul, cît și romantismul își au obîrșia, își găsesc explicarea în mediul natural, în mediul economic-social al epocelor corespunzătoare” (p. 152).

Determinismul în explicarea operei literare îl duce pe Taine la apropierea istoriei și criticii de domeniul științelor exacte, mai ales de cel al științelor naturii. Brunetièrre afirmă că ambiția lui Taine a fost aceea a generației sale: el a vrut să facă din științele morale și psihologice discipline la fel de rigurose exacte ca științele naturii, cu alte cuvinte, să găsească certitudini absolute. De aceea, pentru Taine, „viciul și virtutea sînt produse la fel ca zahărul și vitriolul”. Opera literară însăși este un asemenea produs bine determinat, în fața căruia criticul se situează la fel ca un naturalist în fața metamorfozei unei insecte. Ideea apare la Gherea în termeni asemănători : „o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere”, „privește o operă literară ca un produs și îl analizează ca atare, cum fac științele naturale, căutînd pricinile ce i-au dat naștere” (p. 15 — 16). Cu toate acestea, biologismul lui Taine nu a găsit ecouri prea largi în gîndirea criticului român Gherea, doctrinar și popularizator al marxismului, care respinge ideea aplicării darwinismului în sociologie, reținînd din domeniul științelor naturii mai ales metoda clasificării, interpretată însă oarecum mecanic. „Clasificarea în literatură — spune el — are același înțeles și aceeași însemnătate ca și clasificarea în zoologie” (p. 26).

Din determinarea socială a operei de artă Gherea derivă a doua idee importantă a concepției sale estetice : „... odată opera artistică creată, ea la rîndul ei are influență asupra mijlocului social în care a fost creată” (p. 20). În logica absolută a propriului sistem, el introduce aici conceptul de *tendință*, care va deveni, în perspectiva ulterioară a evoluției gîndirii noastre estetice, cheia de boltă — nu rareori interpretată abuziv — a activității lui Gherea.

În acel moment istoric și în formularea lui Gherea, definiția „tendinței” era relativ simplă și, pe ansamblu, plauzibilă : „În adevăr, dacă o creațiune artistică e rezultanta înrîuririi mijlocului natural și social, dacă artistul ne dă ceea ce a pus în el mijlocul natural și cel social, creațiunea lui va exprima tendințele mijlocului ce-l înconjoară ; creațiunea artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințele epocii în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci, artă fără tendință nici nu poate să fie” (p. 117). În acest sens, tendința pare a fi înțeleasă ca o rezultantă implicită a creației artistice, un reflex inerent ei, perceptibil la nivelul celui care contemplă opera de artă. Altă dată, Gherea face chiar afirmația că „tendința în artă este cam ceea ce estetica germană numea ideea în artă”. Cu toate acestea, din analiza concretă a fenomenului artistic, din exemplele pe care le dă,

reiese clar că Gherea înțelege mai îngust termenul de *tendință*, interpretat în cadrul acelorași linii sociologizante ale sistemului său. După cum mediu înseamnă pentru Gherea *mediu social*, așa și *tendința* echivalează de fapt cu *tendința socială*, de la care ar fi excluse — fatal — poeziile inspirate din natură și alte specii literare fără legătură directă cu viața socială. Abuzînd de acest concept și exagerîndu-i valoarea, Gherea are în același timp intuiția pericolului dogmatismului, care tindea să-i denatureze gîndirea chiar în acea epocă. El are meritul de a fi diferențiat judicios termenul său, *tendință*, de cel de *teză*, într-un articol care își poate prelungi valabilitatea pînă la concepția noastră actuală. „Pentru teziști — spune Gherea — un artist, poet, de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim teziști) să scrie orice, azi o odă unui monarh, mîine o odă republicei; artistul e un meșteșugar, se asemănă cu tîmplarul care face azi un tron pentru rege, iar mîine poate face unul pentru președintele republicei” (p. 120). Cu alte cuvinte, conceptul de *teză* vulgarizează ideea de artă, coborînd-o la treapta rudimentară a meșteșugului. În continuare, Gherea face observația interesantă că atît esteții idealiști, cît și teziștii, deși se situează la două extreme ale concepției despre artă, ajung la aceeași degradare a ideii de creație artistică, deoarece ei cred că „artistul-poet e neatrnat de mijlocul ce-l înconjoară, și, după voință, poate să creeze în orice fel” (p. 121).

Problema tendenționism-tezism va căpăta o exemplificare concludentă în articolul *Pesimistul de la Soleni*<sup>36</sup>, în care se ocupă de romanul — „scris cu teză și anume pesimistă” — *În fața vieții* al lui Duiliu Zamfirescu. Analiza scoate în relief nu numai lipsa forței de convingere a autorului, dar totodată inconsistența acțiunii și schematismul personajelor. Pornind de la constatarea că sub numele de *pesimism* și de *pesimiști* încap o mulțime de noțiuni și de oameni care au foarte puține trăsături comune, criticul îi împarte în două grupe: în „pesimiști sinceri” și în „pesimiști-papagali”. Se înțelege că a doua grupă e cea mai numeroasă: din ea fac parte acei care maimuțăresc pe prințul Danemarcei, hamletizîndu-și banalele lor incidente, sau citează, privindu-se în oglindă pentru a vedea dacă „melancolia le șade bine”, din Leopardi și Schopenhauer. Aceștia ar fi un fel de „papagali” inofensivi. Alții, însă, sînt „ticăloși” și „răi”. Scriitorul își poate alege ca erou fie un „pesimist sincer”, pentru care ar putea cîștiga compătimirea cititorului, fie un „pesimist-papagal”, care nu merită decît ironie și dispreț. Duiliu Zamfirescu a procedat, însă, în altă manieră. Eroul romanului său e, prin toate manifestările lui, un pesimist din grupa „papagalicească”, și încă unul „ticălos”, dar pe care autorul îl consideră drept „pesimist sincer”. Inadvertența între natura egoistă și superficială a eroului și semnificația ce i-o acordă romancierul ia aspecte ce frizează ridicolul, indicînd, astfel, unde duce lipsa de cunoștințe psihologice, de adîncime, schematismul — respectiv *tendința* de a justifica neadevărul. Din cauza aceasta, observă Gherea, „în loc de tip avem o caricatură”. Lipsa de profunzime a cărții este relevantă, pe de altă parte, de chiar „pretenția de adîncime filozofică, pretenție fără nici o pricină binecuvîntată, de vreme ce nu aflăm în tot romanul decît repetîndu-se cutare banalități”. De unde rezultă că Gherea a sesizat chiar din această scriere una din slăbiciunile lui Duiliu Zamfirescu, care se va remarca mai tîrziu în *Îndreptări* și mai ales în *Anna*: o abuzivă înclinare spre o pseudofilozofare, relevînd în plus



lipsa de consistență a personajelor și situațiilor — înclinare care-și are izvorul în tezism.

Cealaltă față a influenței pe care opera de artă o exercită asupra cititorilor, deci asupra mediului uman, este pentru Gherea *forța moralizatoare*, adică *tendința morală* a creației artistice.

Dacă ideea de tendință, formulată și accentuată ca atare, este proprie criticii lui Gherea, nu e mai puțin adevărat că gândirea critică europeană situată în aceeași arie a pozitivismului și determinismului vehiculează ideea *elementului moral* al operei de artă. Chiar Taine înscrie printre criteriile criticii în judecarea unei opere de artă „gradul de binefacere” al acesteia. Opera literară își condiționează o parte din valoarea ei prin înălțimea idealului de viață pe care îl exprimă. Nu există decît un ideal de viață, cel al epocii respective, și, ca atare, el este determinabil. În acest sens, Taine definește geniul unui artist ca o capacitate excepțională, nelimitată, de a pătrunde pînă în esența fenomenelor din lumea sa și a-și umple cu aceasta opera. După Taine, un artist cu cît își aprofundează arta, cu atît se pătrunde de geniul secolului și al poporului său; el este cu atît mai mare, cu atît mai național. Această concordanță între operă, țară, secol face dintr-un mare artist un om care participă efectiv la viața publică.

Cuvintele ne trimit în mod natural și direct la Gherea, care, citînd cu entuziasm din Taine, subscrie ca și acesta la îndemnul lui Goethe adresat poezilor: „Umpleți-vă mintea și inima, oricît de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului vostru, și opere mari veți face!” (p. 69). Aceeași concepție despre valoarea operei, potențată de activitatea unui generos participant la viața publică, va sta și la baza studiului de mai târziu (1894), *Artiștii-cetățeni*<sup>37</sup>. Susținînd ideea datoriei cetățenești a artistului, Gherea va trece în revistă un număr impresionant de mari scriitori ai literaturii universale, în a căror operă și viață el descifrează raportul indisolubil între concepțiile estetice, etice și politice. Numele lui Lessing, Goethe, Schiller, Heine, Voltaire, Rousseau, Shelley, Byron, Dickens, Thackeray, Burns, Moore, Alifieri, Leopardi, Mickiewicz, Pușkin, Lermontov, Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi, Sevchenko, Ibsen, Björnson, Petofi sînt citate cu multă siguranță, exemplificîndu-se prin personalitățile lor caracterul concret al fenomenului artistic și antagonisme sociale care s-au răsfrînt în opera lor.

Concluzia studiului subliniază marea forță a artei și artiștilor în cîmpul vieții sociale: „... scriitorii geniali, ca artiști și cetățeni, sunt un puternic imbold al propășirii și transformării sociale, sunt un puternic factor evoluționar și chiar revoluționar...” (p. 518).

Faptul că critica deterministă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea insistă asupra factorului moral al operei de artă își are sursa în concepția despre subordonarea artei față de științele naturii. Considerînd literatura ca operă de psihologie, iar psihologia o disciplină care tinde către rigoarea științelor naturii, Taine, care se numea, la începutul activității sale literare, „un naturalist al spiritelor”, operează o interferență abuzivă între elementele de artă și cele ale vieții umane, ajungînd astfel la o corespondență în trepte între valorile morale și cele literare.

În același sens, este edificator faptul că Gherea consideră influența operei artistice asupra contemplatorului ca pe o forță perceptibilă organic, chiar în momentul

<sup>37</sup> Apărut în *Literatură și știință*, an II, 1894, p. 1—26, integrat în *Studii critice*, vol. V, 1927.

contemplării. Astfel, emoția estetică în fața unei piese de teatru ar fi identică cu o emoție psihologică, cu o iritare nervoasă ; de pildă, la reprezentarea dramei *Regele Lear*, spectatorul ar simți o durere „nemăsurată”, „nespusă” (p. 52). E aici o reminiscență poate aristotelică, mai sigur, la Gherea, a atitudinii curentului romantic față de teatru, care, aducînd pe scenă subiecte „tari”, dramatice, provocase reacții de public mai violente decît teatrul clasic ; nu mai puțin, însă, se simte la Gherea ecoul acelei tendințe spre psihologie și biologie din critica lui Taine. „Arta ațîță”, spune Gherea, iar inspirația poetică este o stare de „ațîțare nervoasă” (p. 69). Mai tîrziu, în *Artiștii-cetățeni*, Gherea va socoti că deosebirea dintre un scriitor de geniu și un talent oarecare ar ține de o „organizație psiho-fiziologică” mai perfectă a celui dintîi, de sistemul său nervos mai fin, cu ajutorul căruia el „răspunde mai ușor și mai cu tărie la excitările, la atingerile din afară” (p. 519—520). Acest mod de a concepe inspirația și emoția în artă îl duce pe Gherea la denaturarea esteticului. Îndeosebi emoția estetică apare ca o reacție psihologică elementară, capacitatea de emoție artistică fiind după el condiționată de experiența de viață a contemplatorului, și nu de gust, de experiență artistică etc. După Gherea, gelosul înțelege mai bine pe Othello, iar un părinte nefericit pe regele Lear, decît un om care n-a trecut prin experiențe similare.

Pentru Gherea accentuarea forței educative a operei literare ține mai ales de concepția sa utilitaristă, de dorința de a ridica spre artă cercuri cît mai largi de cititori. Ca și în cazul diferențierii dintre tendință și teză, Gherea arată deosebirea esențială între forța morală a unei opere artistice și elementul moralizator, didacticist, introdus din afară, care se opune însăși ideii de artă în sensul adevărat al cuvîntului. „Shakespeare — scrie el — nu pune pe eroii săi să dea pe față convingerile morale, nu le pune în gură învățături morale, nu pedepsește anume pe cei ce îi crede nemorali și nu răsplătește virtutea ; și dacă făcea asemenea lucru, nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artiști ai lumii, dar chiar n-ar fi artist (p. 68).

Totuși, uneori Gherea, în acea dublă condiție a operei de artă oscilează în judecata de valoare între criteriul estetic și cel etic. Așa se întîmplă în cazul comparației nefericite între Rubens și Vereșciaghin, cînd „venerile albe și grase” ale lui Rubens sînt socotite superioare artistic, dar inferioare ca putere moralizatoare față de tablourile de război ale pictorului rus. Gherea ignoră aici faptul că judecata de valoare e una singură ; de asemenea, în focul demonstrației polemice, el îngroașă uneori excesiv, vulgarizînd, în ultimă instanță, liniile aserțiunii sale despre utilitatea artei ; apar în limbajul său critic termeni ca *vătămător*, *folositor*, *instrument* etc., care, aplicați astfel la artă, denaturează esența însăși a fenomenului estetic. Ideea finalității educative a artei se pretează uneori la Gherea la o interpretare simplistă care duce la sensul de utilitate practică a creației artistice.

Nu mai puțin, însă, trebuie recunoscut că Gherea însuși își dă seama de insuficiența unei critici bazate exclusiv pe criteriile rigide de confruntare a operei literare cu realitatea socială și aduce în discuție, în același articol *Asupra criticei* — din care am făcut majoritatea referirilor de pînă acum, și alte aspecte ale actului critic. Căci determinismul social, de care abuzează Gherea, este vulnerabil în chiar esența lui : *determinismul* — fie cel al lui Taine, bazat pe trei principii, fie, cu atît mai mult, cel al exclusivismului social al lui Gherea — menține explicația unei opere literare într-o generalitate în cele din urmă extranee individualității creatoare,

condiționând-o din exterior. Nici celălalt element adus de Taine în discuție, cea „faculté maîtresse” (determinantă interioară a personalității unui scriitor), care îi pare lui Gherea „cam metafizică, puțin sigură” (p. 351), nu îmbogățește cu mult dimensiunile esențiale ale actului critic. Determinismul poate explica mai mult sau mai puțin natura unui scriitor, dar nu și valoarea lui, care scapă oricărei clasificări. Veleitatea — științifică — de a explica totul, de a găsi în opera literară sensurile unei cauzalități nu poate admite zona inexplicabilă a artei, *inefabilul* — ar zice Călinescu —, și prin aceasta esteticii deterministe îi scapă individualitatea, specificitatea unui artist.

Explicându-ne la Gherea, în acel stadiu al dezvoltării criticii și esteticii noastre literare, dificultatea unor asemenea disociații, trebuie relevat totuși, că el simte nevoia de a pretinde criticului modern *inspirație, talent, tact critic, apoi gust literar, cultură literară*, și, în sfârșit, *intuiție artistică*, fără de care el nu poate „judeca dacă o operă literară e însemnată, genială” (p. 22). Din păcate, aceste observații judicioase, pe care criticul le repetă și altă dată, sunt subordonate în ultimă instanță unui punct de vedere general, care situează arta în inferioritate față de știință. Căci — spune Gherea — „cînd zicem critică științifică suntem departe de a crede că critica a ajuns o știință pozitivă”. Și, mai departe „critica, întocmai ca și arta, n-a ajuns încă a fi știință” (s.n., — G. I., p. 21—22). Gherea lasă aici să se înțeleagă că viitorul artei, și apoi al criticii, ar fi transformarea ei în știință, ceea ce arată în plus tributul grav pe care îl plătește criticul nostru încrederii exagerate în știință, acest fetiș al epocii sale. Într-un asemenea context, admiterea intuiției și a talentului critic în judecarea unei opere literare capătă semnificația unei slăbiciuni a actului critic, derivată din insuficienta soliditate științifică a criticii. Gherea ajunge astfel să se întrebe chiar și dacă „primind în critică intuiția, inspirația, nu o reducem oare iar la rolul criticii vechi, metafizice?” (p. 22).

Alte amendamente, acestea mai interesante și mai fertile, va aduce Gherea propriei sale teorii despre critică în articolul de mai târziu (din 1896) *D. Panu asupra criticei și literaturii*. Pe lângă natura ei științifică — de psihologie literară, de filozofia istoriei etc. — critica ar comporta, de asemenea, o latură estetică. În acest sens, estetic, critica e înfățișată ca o operă de artă, „altfel decît cea artistică propriu-zisă, dar totuși o operă de artă”; „Critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă”. „Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului, atunci critica e arta văzută prin prisma criticului” (p. 585—586). Cu alte cuvinte, critica e un gen literar particular, alături de cel liric, epic și dramatic. Extinzînd acest punct de vedere — nou și valoros, în perioada respectivă — Gherea consideră că adevărata vocație critică nu se dobîndește prin simpla cunoaștere a legilor artei, ci este înnăscută, ca și talentul poetului. Spre deosebire, deci, de Titu Maiorescu, care socotea că personalitatea criticului se deosebește structural de cea a poetului, unul avînd mai ales capacitatea de obiectivare, impersonalitate, reflexivitate, iar celălalt fiind subiectiv, personal, contemplativ, Gherea promovează un punct de vedere mai aproape de concepția modernă despre critică. De altfel, opinia lui Gherea avea să fie probată de către întreaga dezvoltare a criticii europene și românești, nu numai în sensul că toți marii critici sînt înzestrați cu remarcabilă intuiție artistică, ratînd în secret o vocație creatoare, ci mai ales prin cazul lui G. Călinescu, personalitate literară polivalentă, înzestrată deopotrivă cu geniul artei, ca și cu cel al criticii. Criticul-artist, spune Gherea, are pe lângă talentul analitic, care îi permite surprinderea precisă a detaliilor, și o mare capacitate de sinteză, „vederea

sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice" (p. 586). „Aceste două calități se întâlnesc însă rar în același om, iată de ce au fost pe lumea asta așa de mulți poeți mari și așa de puțini critici mari" (*ibid.*). Concepind critica literară ca pe o operă de creație — cel puțin în punctul ei cel mai înalt — Gherea are intuiția necesității de a surprinde lumina particulară, inefabilă, a operei literare și, „prin vorbe inspirate, prin talentul său special", să o sugereze în mintea cititorului. O asemenea critică s-ar percepe nu numai pe cale rațională, ci și pe cale emoțională, întrucât ea „ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim, clar, puternic, ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere" (*ibid.*).

În aceeași ordine de idei, o indicație distinctivă : Gherea consideră că această critică modernă, *analitică*, nu poate avea ca obiect decât *valorile* unei literaturi. „Critica modernă — scrie el — nu poate să se ocupe decât de adevăratele personalități artistice : încercările literare, chiar de talent, rămân în sarcina recenzenților" (p. 590). Vrea oare criticul să sugereze prin aceasta că analiza nu merită a se aplica unei opere literare decât după ce judecata de valoare a admis-o ca operă artistică ? Mai probabil, Gherea vrea să spună că studiul analitic, serios, științific, trebuie să se aplice unor valori plene, incontestabile sau — cum adaugă altădată — „numai scriitorilor cari în opera lor și-au manifestat întreaga personalitate artistică" (p. 619).

Cît privește consacrarea operelor literare geniale, Gherea arată cu justete că aici intervine *vremea*, „care e cel mai bun critic și face selecția cea mai dreaptă". Vorbind despre această evoluție în timp a mișcării literare, care triază fără greș valorile, acoperind cu uitare operele mediocre, el afirmă că succesiunea epocilor literare urmează în esență „mișcarea dialectică a spiritului omenesc". Această dialectică a vieții literare — în legătură cu ideea de dialectică Gherea îl citează pe Hegel — face un curent literar să nege un alt curent, pentru a fi la rîndul său negat de altul : „Un curent literar se naște, se dezvoltă, înflorește și moare și altul îi ia locul, supunîndu-se aceluiași legi imuabile ale evoluției universale" (p. 596). În spiritul materialismului dialectic, al teoriilor lui Marx asupra literaturii, Gherea combate ideea eronată după care evoluția în artă ar fi echivalentă cu progresul artistic. Tot ce ține de domeniul specific al personalității umane cunoaște alte legi de dezvoltare decât viața materială a universului ; ca atare, „cel din urmă fenomen în timp deci, fie în seria fenomenelor organice, fie în seria fenomenelor psihice, nu e neapărat cel mai superior (sic ! ) din punctul de vedere al omului ; se poate deci foarte bine ca un curent sau o epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei sute de ani" (p. 597). De asemenea, Gherea se opune interpretării mecanice a paralelismului dintre progresul material al unei epoci și progresul valorilor artistice. Bazîndu-se pe exemple convingătoare, el arată că „o treaptă de dezvoltare socială superioară [poate] să fie reprezentată și exprimată de o manifestare artistică mai săracă decât o treaptă de dezvoltare socială inferioară" (p. 597).

Aceste concepții generale ale lui Dobrogeanu-Gherea despre fenomenul literar luminează — credem — mai bine sistemul său estetic și critic. În gîndirea și în linia practică promovată de criticul de la *Contemporanul* problema raportului dintre opera de artă și realitatea socială, văzut atît din punctul cauzalității, cît și din cel al finalității creației artistice, ocupă locul central. Importanța pe care o

acordă Gherea influenței operei literare asupra mediului social se concretizează, în metodologia actului critic, în rolul mare ce se atribuie *publicului cititor*.

Pentru Gherea mișcarea literară a unei epoci cuprinde doi factori indispensabili, de egală însemnătate : scriitorii și cititorii. Slăbirea acțiunii unuia dintre acești factori se repercutează nefavorabil în atmosfera literară a unei epoci, ajungându-se uneori la un cerc vicios al sterilității : „publicul nu citește pentru că nu se produce și nu se produce pentru că nu se citește” (p. 421). Nu întâmplător, în lumina concepției ce-l călăuzește, Gherea consacră analizei influenței operei literare asupra cititorilor două din cele patru puncte ale metodologiei sale critice. Considerând publicul un factor activ în evoluția unei mișcări literare, criticul este de părere că istoriile literare ar trebui să surprindă, în capitole aparte, și reacțiile publicului dintr-o epocă dată. Desigur, concepția aceasta se leagă de gândirea sa de militant socialist, care nu poate înțelege o mișcare de idei fără aderența unor mase largi, dar nu mai puțin de o tendință modernă a criticii europene de a purta un dialog mai viu cu opinia publică. Opera însăși își definește uneori semnificația în contactul cu receptivitatea cititorilor, mai ales când e vorba de trecerea timpului și de schimbarea gusturilor. Văzînd în *mòdele literare* un reflex al „iuțelii vertiginose” cu care curge „viața noastră modernă”, Gherea nu le socotește „capricii ale publicului”, ci o expresie a pulsului viu din atmosfera literară a unei epoci. În termeni precedînd teoria „selectării” de mai tîrziu a lui Ibrăileanu, Gherea arată că e în firea evoluției literare ca Balzac, „un scriitor atît de genial și modern”, să pară „a fi pentru noi deja îmbătrînit”, în timp ce „scriitorii cu nenumărat mai puțin talent pasionează publicul modern”<sup>38</sup>.



Cu o asemenea concepție — evoluată și caracteristică — despre publicul cititor, năzuind să apropie mase mai largi de problemele literaturii, Gherea și-a propus să le familiarizeze cu acele aspecte ale artei care să le dezvăluie unele din tainele procesului de creație și să le dezvolte gustul pentru lectura de calitate. În același timp, expresie el însuși a climatului epocii, preocupată de raportul artă-societate, Gherea a considerat de datoria lui să abordeze probleme din cele mai actuale atunci. Astfel se explică, între altele, studiul ca *Decepcionismul în literatura română*<sup>39</sup>. În tehnica lui sînt folosite numeroase întrebări, care constituie tot atîtea puncte de contact cu cititorul doritor să-și lămurească problema pe toate fețele. Gradația acestor întrebări, succesiunea lor și răspunsurile date demonstrează nu puțină măiestrie dialectică și mai ales abilitate de teoretician, experimentat în relațiile cu publicul : aceea de a trata o problemă din cele mai controversate, la acea dată, pe înțelesul cît mai multor cititori. Argumentația se desfășoară progresiv, fiind rînd pe rînd înlăturate o serie de prejudecăți, de locuri comune și de erori, apoi firul începe a se strînge. Care e cauza, care e obîrșia pesimismului, decepționismului ? Ea trebuie căutată în „viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt, în întocmirea socială a societății,” (p. 105). Urmează apoi o succintă dar pregnantă analiză, care vrea să arate adevăratele pricini ale bolii veacului. După ce trece în revistă împrejurările economice și politice în urma victoriei burgheziei, autorul conchide : „Mai mică e deosebirea între mărșul Apollon și scîrbosul Silen, decît dintre societatea fîgăduită de utopiștii burgheziei

<sup>38</sup> Ce trebuie să traducem. în *Studii critice*, vol. I, ed. 1957, p. 343.

<sup>39</sup> Publicat în *Contemporanul*, an V, nr. 8, februarie 1887, p. 97—115, integrat în *Studii critice*, vol. I, 1890.

și cea întemeiată în adevăr. În loc de dreptate, obișnuirea săracilor și celor mici ; în loc de liniște și pace, un război sîngeros, care se urmează în sînul societății, sub forma liberei concurenți ; în locul egalității, o groaznică neegalitate economică, nemaipomenită pe pămînt. În locul libertății, o crudă robie economică : minele întunecoase, fabricile fără aer, nesiguranța zilei de mîne. Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul și asemănarea sa : iubirea e marfă ; familia, gheșeft ; cinstea, morala, idealurile mărețe n-au nici un rost. Toate sunt fleacuri, banul să trăiască ; banul este ideal, banul religie, banul zeu, și pîntecosul burtă-verde prorocul său" (p. 160—167). După acest rechizitoriu, Gherea încearcă să înfățișeze printr-o imagine sugestivă procesul de polarizare în sufletul poezilor, a întregului complex decepționist, imaginea aceasta implicînd, deopotrivă, noțiunea de tipic și de reflectare : „Cum aduni razele soarelui într-o lentilă ca să poți arde și aprinde, tot așa suferințele, decepționismul, nenorocirile și revoltele noastre împotriva mizeriei vieții se adună, se înjghebează în inima poezilor, o umplu și apoi se revarsă în afară în sublimă strigări de revoltă, de durere, de suferință și deznădejde". Concluzia se impune de la sine : „Pricina decepționismului nostru, a decepționismului poezilor noștri, obîrșia lui sînt anomaliiile societății burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizației burgheze" (*ibid.*).

Ca o continuare la articolul *Decepționismul în literatura română* pot fi considerate articolele *Cauzele pesimismului în literatură și viață* și *Artiștii proletari culți*. În acestea din urmă, Gherea analizează cu destulă pătrundere modul cum s-au repercutat unele influențe ale societății burgheze asupra scriitorilor care prin originea și poziția lor sînt „artiști proletari culți". Caracterizînd curentul literar creat de acești scriitori din punct de vedere social, criticul constată pe de o parte revolta împotriva orînduirii burgheze, pe de alta simpatia pentru clasele nedreptățite ; din punct de vedere filozofic, aceste caractere pot fi generalizate în decepționism, pesimism ; ca manifestare individuală, ele iau aspecte variate : melancolie, nehotărîre, lipsă de voință, deprimare (care la decadenți poate degenera în patologie) ; ele intră în noțiunile de „solitarism", „reflexivitate", „subiectivism". Precizările în legătură cu Caragiale și Coșbuc ridică și mai mult valoarea articolului, al cărui interes stă, altfel, mai mult în încercările de a teoretiza (desigur nu totdeauna în chipul cel mai inspirat) o stare ale cărei simptome îi păreau evidente, decît în analizele și exemplificările concrete puse în slujba acestor generalizări.



Un merit însemnat al lui Dobrogeanu-Gherea este acela de a fi aplicat metoda lui critică, analiza îndeosebi, în interpretarea operei scriitorilor mari ai epocii, Eminescu, Caragiale, Coșbuc. Pentru prima oară opera acestora a fost lămurită dintr-un asemenea unghi pe înțelesul cercurilor mai largi de cititori, conținutul ei fiind situat istoricește în complexul de relații social-politice ale vremii și văzut în primul rînd ca răspunzînd la întrebări care reflectau realitatea, frămîntarea epocii respective. Totodată, trebuie recunoscut că aceste studii marchează și o treaptă calitativă, în sensul tratării la obiect, prin analiză de text, a operelor literare, tocmai „sociologismul" Gherea contribuind astfel la lărgirea avantajului de criterii aplicative operei literare și, prin aceasta, lărgind înseși posibilitățile travaliului critic.

Publicat în *Contemporanul* din martie 1887, dar apoi revăzut și completat și astfel integrat de Gherea în volumul I de *Studii critice*, apărut în 1890, studiul despre Eminescu are și circumstanța utilă nouă de a fi precedat — în prima lui formă — și de a fi succedat — în a doua — pe acela scris, la moartea poetului, de către Titu Maiorescu.

În acest fel, cele două studii nu numai că oferă o confruntare pregnantă a concepțiilor și metodelor respective, dar în planul istoriei culturii se și completează dialectic, cum și în alte privințe activitatea desfășurată de Maiorescu și Gherea în epocă sînt complementare în acest plan. Dacă studiul lui Maiorescu reprezintă prima *sinteză* definitorie asupra lui Eminescu în contextul dezvoltării culturii române moderne, cu indicarea de largă perspectivă a înrîurii eminesciene peste veac, studiul lui Gherea însumează datele primei *analize* mai cuprinzătoare a operei marelui poet.

Deși cu multe scăderi și chiar unele erori de interpretare, studiul analitic al lui Gherea se impune prin atingerea cîtorva din problemele fundamentale ale operei eminesciene : orientarea ei ideologică, pesimismul și explicația lui, caracterul revoltei eminesciene și unele posibile repercusiuni sociale ale ei, tematica, erotica eminesciană, economia de mijloace a poetului, arta lui.

Militînd pentru arta realistă — curentul naturalist din Franța îi trezise lui Gherea admirația pentru veleitățile de a apropia observația artistică de precizia științifică — Gherea consideră că la Eminescu poetizarea trecutului este uneori excesivă, iar folosirea fantasticului exagerată. El afirmă, judicios din punctul său de vedere, potrivit căruia idealul social eminescian se deschidea aproape exclusiv asupra trecutului și deloc sau foarte puțin asupra prezentului și mai ales asupra viitorului, — că „poeții cari au idealul lor social în trecut se înțelege că vor căuta să-l poetizeze”. Dar Gherea crede a găsi și o altă cauză a poetizării trecutului, de natură artistică : „depărtarea trecutului face să se poată șterge toate trăsăturile nepoetice și să rămîină cele poetice, cum de la un cor aflat în depărtare se pierd notele false și nearmonioase, ba, de departe, poate să ne pară un cor chiar foarte armonios” (p. 166). Desigur, argumentația criticului, cu exemplul unui tablou înfățișînd o ceată de sălbatici, oricît de sugestivă, plătește tribut procedurii vulgarizator, ca și imaginea „grăuntelui frumos poetic” scos din viața evului mediu, grăunte „care ori n-a fost deloc, ori, dacă a fost, era amestecat cu o mîină de noroi”, în intenția de a explica formarea legendei despre „poeticul și cavalerescul veac de mijloc”, altfel plin de „bețivi, mojiți, dobitoci, stricați și cruzi, oameni cari au umplut toată epoca aceea de sîngele și lacrimile celor apăsăți” (p. 167).

În sfîrșit, în legătură cu cîntarea trecutului, Gherea mai constată o cauză ce ține tot de concepția lui despre arta realistă inspirată din viața contemporană : „A cînta trecutul e mult mai ușor”, pe cînd „nu e nimic mai greu decît a crea producții vii ; pentru aceasta trebuie geniu” (p. 167 —168). Confruntarea cu realitatea vie constituie un examen suprem, o piatră de încercare pentru un poet, spune Gherea : „Dacă plămuirea artistului e fără viață, e un cadavru, atunci noi, publicul, putem să judecăm foarte bine opera, noi, cei vii, simțim îndată că ni s-a adus înainte ceva mort și, arătînd cu degetul, zicem : *mortus est* ! Cu totul altceva e cu trecutul. Aici poetul creează după închipuirea sa și e chiar sigur că mulți vor lua cadavrele drept ființă viețuitoare”.

Dar, aplicînd la Eminescu asemenea considerente, Gherea cade în unele simplificări sau generalizări pripite. Criticul nostru socotește, de pildă, că în ce privește *Scrisoarea III* „contrastul cu vremea lui Mircea-vodă, merit a da și mai mare putere satirei, de fapt o slăbește”. Această afirmație surprinzătoare se datorește unei obtuzități greu explicabile — oricît de bine intenționat ar fi fost criticul nostru din punct de vedere ideologic — și printr-o asemenea carență era anulată însăși intenția artistică a poetului. Asemenea îngustimi în interpretarea operei de artă îl împiedică pe Gherea să aprecieze pe deplin tocmai forța satirică a *Scrisorii III* împotriva falsului

patriotism, a demagogiei politicianiste, a cosmopolitismului claselor suprapuse. Căci, scrie el, dacă „începutul *Satirei a III-a*, mai ales descrierea bătăliei, e o bucată epică foarte puternică, însă tendința, menirea ce-a vrut să-i dea autorul, punând-o ca ideal în contrast cu vremea de azi, vroid astfel să mărească și mai mult puterea satirei sale, e greșită, satira lui pierde, în loc de a câștiga” (p. 172). O rezervă similară se poate face și asupra aprecierilor simpliste ale criticului în legătură cu *Strigoii*, unde, de asemenea, el subestimează în mod abuziv fantezia poetică, creatoare de valori artistice, cu argumentarea, penibilă, că „toată creația miroase a mormînt, nu e viață, și de aceea nici nu poate să lucreze asupra-ne așa de mult” (p. 173). Totuși, patosul apelului pe care Gherea îl adresează, în continuare, poezilor are o vibrație autentică : „... întrebuițați sublimul vostru dar de a putea întrupa în tablouri poetice viața, întrebuițați acest dar pentru a ne face tablouri în cari să vedem și să pricepem viața în toată întinderea și măreția ei, în cari să putem vedea și pricepe ce avem pe inima noastră. Coborîți-vă pe pămînt și uitați-vă împrejurul vostru, cît de întinsă, cît de felurită, cît de adîncă e viața, ce nesecate izvoare cuprind ea pentru întristare și bucurie, pentru plîns nebun și pentru rîs omeric” (p. 173). Mesaje ca acesta și de altfel întreaga tonalitate a studiului relevă pe criticul militant, cald, vibrant, interesat în mare măsură de contactul cu cititorul său, de prezentul în care scrie și de viitorul social pentru care luptă. E și perspectiva prin care putem înțelege îngustimi frapante precum cele amintite, rațiunea distribuirii polare a relațiilor dintre fantasticul artei și viață, dintre istoria propriu-zisă și cea imaginată de artist, dintre sensurile uneia și funcțiile celeilalte.

Deși sociologizînd, și, pe-alocuri, destul de simplist, Gherea încearcă, totuși, o explicare, pe temeuri materialiste, a pesimismului eminescian. El combate, deci, opinia maioreșciană — ținînd de teoria lui Schopenhauer — despre geniu : că pesimismul eminescian ar fi avut rădăcini profund organice, că fondul prim al poetului ar fi fost pesimist, că pesimismul său s-ar fi manifestat în orice țară și în orice condiții ar fi trăit poetul. Gherea încearcă, invocînd opera, să demonstreze că fondul prim al lui Eminescu a fost mai curînd optimismul, încrederea în viață, decît pesimismul. Criticul stăruie asupra „dualismului”, asupra „acestor două suflete cari trăiau în pieptul lui”, socotind că fără aceasta „nu se poate pricepe nici Eminescu, nici creațiunea lui”. El constată că în genere poeziile de iubire ale poetului sînt străbătute de un spirit de încredere în viață „aproape optimist” ; pesimismul „nu numai că nu-i esențial poeziilor de iubire, dar e mai mult întîmplător”. În schimb, însă, poeziile sociale și filozofice sînt aproape cu totul pesimiste, sînt pătrunse de un spirit pesimist spiritualist metafizic, idealismul<sup>40</sup>, se manifestează numai întîmplător” (p. 181). Afirmăția este întărită cu exemple care dovedesc aceste inconsecvențe și care duc spre concluzia, inevitabilă la un critic de formația lui Gherea, că „acest pesimism e rezultatul influenței mijlocului social, în înțelesul larg al cuvîntului” (p. 180).

Însăși idealizarea trecutului — spunea Gherea — e consecința unui pesimism *sui generis*, special lui Eminescu, înzestrat cu „un mare fond de idealism, de bunătate, blîndeță, simț de armonie și simpatie universală”. Dar „neputînd cheltui acest idea-

<sup>40</sup> Într-o notă, pe pagina precedentă, Gherea precizează : „Idealismul nu-l luăm, firește, în înțeles metafizic. Nu vorbim de un idealism care ar avea obîrșie supranaturală și care s-ar realiza în afară de viața reală, ci de un idealism care își are izvorul în viața reală și se realizează aici pe pămînt” (p. 180). Pentru Gherea *idealism* s-ar traduce prin a avea un ideal, a crede în el și a lupta pentru el, deci prin încredere în viață, prin optimism.



lism pentru viața socială prezentă, pe care o ura, nici pentru cea viitoare, pe care n-o pricepea, el s-a întors îndărăt și a scădat viața socială trecută în idealismul lui, făcînd-o blîndă, bună, mare, armonioasă, ajungînd în această zugrăvire cîteodată la curată naivitate" (*ibid.*). Socotind că „pesimismul consecvent e însă negarea vieții, deci e antisocial, antimoral și antiartistic în gradul cel mai înalt" și că „sînt cazuri vădite în care partea negativă, la un poet, întrece pe cea pozitivă, ori cînd dimpotrivă partea pozitivă (din punctul de vedere social și etic) întrece pe cea negativă", Gherea îl consideră pe Eminescu „negreșit, în categoria a doua" (p. 184). Cu alte cuvinte, criticul motivează că, prin unele atitudini pesimiste afirmate în cuprinsul unei anumite opere, poetul „urmărește să ne dea un cadru cît se poate de întunecos, la o mizerie omenească, pentru a o face mai respingătoare și în contra căreia el se ridică din toate puterile" (*ibid.*). Un exemplu de asemenea procedeu în tactica poetică ar fi cea parte din *Scrisoarea I*, unde Eminescu se pasionează de soarta nefericită a bătrînului dascăl, tocmai pentru a-și puncta mai bine ironia amară și nimicitoare față de societatea contemporană.

După Gherea acesta e un aspect pozitiv al pesimismului. Care e, deci, cel negativ ? „Eminescu simte toate mizeriile vieții, dar nu simte un lucru, nu simte trebuința de a se lupta cu această corupție, cu această nenorocire, pentru a realiza o viață mai frumoasă, mai morală, mai fericită" (p. 183). Observația, expurgată de unele inerente rigidități, este de luat în seamă pentru caracterizarea finalității operei lui Eminescu, a valorii ei educative. Comparîndu-l cu Byron, Gherea afirmă convins că, cu tot decepționismul acestuia, cu toată neîncrederea lui într-o viață mai fericită a omenirii, revolta poetului englez este activă, pătrunsă de un spirit de luptă, de împotrivire, pe cînd „revolta lui Eminescu e pasivă, melancolică, o revoltă care mai degrabă ar putea să adoarmă puterile vii ale tinerimii, dacă tinerimea ar cădea cu totul, fără critică, sub înrîurirea lui" (p. 185). Evident, aprecierea lui Gherea este, dacă mai e nevoie s-o spunem, exagerată, derivînd din abuzul ideii de tendențiozitate directă, nemijlocită a artei. Consecvent modului său de a considera orientarea spre trecut a lui Eminescu ca o idealizare în sine, de dragul trecutului însuși, criticului îi scapă tocmai acel element din poezia eminesciană care afirmă o revoltă activă, exprimată direct, ca, de pildă, în *Scrisoarea III*. Ar fi fost de așteptat ca Gherea să fi făcut o disociere și să le fi valorificat mai îndrăzneț, consecvent cu propria-i poziție militantă, pe terenul larg al luptei contra orînduirii ce-i repugna lui Eminescu și față de care ura lui lua forme atît de caracteristice. De asemenea, paradoxal aproape, poemul *Împărat și proletar* ocupă în economia studiului un loc redus în raport cu resursele de interpretare „gheristă" pe care le oferă textul. Poemul ar fi meritat, în această optică, o analiză mai amplă și o valorificare mai pregnantă a părții care exprimă revolta proletariatului și care se recita, de altfel, la adunările muncitorești, pentru dinamismul ei revoluționar. Dar aceeași discrepanță pe care am observat-o și mai înainte, din loc în loc, între principii și realitățile artistice, pe de o parte, între motivarea teoretică a acestora și aplicațiile lor exemplificatoare vor fi făcut să-i scape din vedere lui Gherea tocmai cazul cel mai elocvent de concordanță între cele susținute de el și opera analizată.

E de reținut, însă, că Gherea nu se mărginește la simple afirmații generalizatoare, ci le susține prin analize literare, ceea ce, în sărăcia de interpretări estetice de acum 7 — 8 decenii, trebuie să fi avut consecințe fecunde asupra îmbogățirii experienței estetice a publicului nostru cititor. Menționînd că înălțimea concepției pesimiste

și poetice a lui Eminescu ajunge la apogeu în *Scrisoarea I*, criticul nu se mulțumește cu simpla expunere a conținutului ei de idei, ci îi caută originea în pesimismul schopenhauerian și în esoterismul indian, dar nu fără a sublinia într-o notă că „concepția modernă a eternei mișcări, concepție după care n-a fost, nu e și nu va fi o clipă de pace «în sine împăcată», e și mai măreață și mai poetică decât «eterna pace»” (p. 177). Aceasta demonstrează odată mai mult că Gherea nu pierdea nici un prilej de a-și spune cuvântul de pe o poziție militantă, punînd, în acest caz, în valoare concepția dialectică, opusă celei metafizice.

În partea a doua a studiului, Gherea încearcă să analizeze măiestria poetică a lui Eminescu. E limpede că aceasta nu e la nivelul celei precedente, în care sînt analizate conținutul propriu-zis de idei și sentimente, orientarea ideologică a operei, potențialul ei de influență asupra societății, sensul și repercusiunile acestei influențe. Această parte se resimte de insuficiența experiență estetică a criticului, de limitele lui în probleme de tehnică artistică, explicabile prin însăși biografia lui, în împrejurările date. El nu izbutește decît parțial să pătrundă în tainele procesului de creație eminescian, să surprindă nota specifică, de pregnantă originalitate a marelui poet. Analiza ia uneori aspecte simpliste, vulgarizatoare, în special cea privitoare la poeziile erotice. Registrul valorilor estetice cu care operează criticul este în genere redus. Totuși, Gherea face utile observații despre economia de mijloace artistice a poetului, fără a pierde nici de data aceasta din vedere sarcina de a instrui, de a contribui la educația estetică a cititorului. Legînd organic forma de conținut, Gherea subliniază că Eminescu are „ca nici unul din poeții noștri” talentul marilor poeți, care „printr-o trăsătură de condei, prin cîteva versuri, zugrăvesc un tablou mare, complex, minunat” (p. 187). Analiza unor poezii precum *Veneția*, *Singurătate*, *Melancolie* urmărește să demonstreze această însușire. Ca și analizele care urmează (cu privire la *Venere și Madonă*, *Despărțire*, *Călin*, *Luceafărul*) acestea ne apar astăzi destul de schematice și plate, ilustrînd pregnant faptul că, deși metoda utilizată de Gherea deschidea noi și fructuoase orizonturi în critica românească, mijloacele folosite de el în analiza operelor literare erau destul de reduse, elementare, asupra cărora timpul avea să lucreze cu îndreptățită severitate, amendîndu-le substanțial. Va fi rîndul discipolilor și urmașilor a prelua această metodă (sau aspecte ale ei) a criticii analitice și a o duce la marile ei izbînzii de mai tîrziu. Pe de altă parte, criticul era prea grăbit uneori în calificări, ajungînd la exagerări ca acelea asupra a două dintre sonetele lui Eminescu, despre care spune că „sînt din cele mai geniale sonete cari există în vro literatură europeană” (p. 205).

Oriunde, însă, criticul își pune o problemă de conținut, ea-i scoate la iveală spiritul umanist. Astfel, sînt, de pildă, acele considerații în legătură cu modul în care se încheie poema *Luceafărul*. Gherea interpretează ultima strofă ca un răspuns „cu totul omnesc, cu desăvîrșire real, ca și toată poema”, în care, „pe un fond fantastic, în imagini admirabile, poetul a țesut cele mai adevărate sentimente omenești”. Deci, nu numai mîndrie exprimă celebrele versuri, ci „și multă amărăciune și invidie”, fiind „în parte tot același sentiment ca și în *Satira a IV-a*, numai că acolo e mult mai puternic” (p. 209). Interpretarea aceasta — mai puțin comparația, cu totul vulgară, cu fabula despre vulpe și struguri — deosebită de cea a lui Maiorescu și Vlahuță, care în acele versuri au văzut exclusiv mîndria fără margini a poetului și nepăsarea față de lumea pămîntească, se explică prin viziunea generală a criticului asupra lui Eminescu. Multi-laterală expresie a unei adînci experiențe umane, opera marelui poet — argumentează Gherea — nu-l depărtează, ci-l apropie de umanitate.

Notabile sînt și considerațiile despre natură în opera lui Eminescu. „Poetul — observă criticul — iubește natura, o iubește cînd se potrivește cu starea sufletului său”; „... îi place marea dar nu cînd, spumegînd, înalță valuri ca munții [...], ci cînd în liniștea serei bate încet în țărături, ori plînge melancolic prin canale”; „... îi place codrul, dar nu în timpul furtunei [...], ci codrul liniștit, luminat de cele din urmă raze ale soarelui, ori luminat de lună, un codru blînd [...], dulce [...], unde teiul cu largi crengi, încărcat cu flori mirositoare, le scutură asupra dulcei dragoste bălaie a poetului”; codrul „e melancolic, blînd, după cum melancolic și blînd e poetul însuși” (p. 194).

Deși cu inegalități, cu insuficiențe, studiul lui Gherea despre Eminescu are totuși o valoare de netăgăduit în istoria criticii noastre literare. Pentru prima dată, celui mai mare poet român i se consacră o analiză amplă, după criterii materialiste — cum puteau ele fi definite și aplicate la acea dată — atît viața cît și opera lui fiind cercetate în strînsă legătură cu condițiile social-istorice. Pentru prima oară — în opoziție (cam prea tranșantă) cu critica maioresciană — geniul lui Eminescu era explicat ca o întruchipare artistică originală a unui complex de fenomene obiectiv reale, oglindind nu singularul, ci generalul uman. Legînd opera eminesciană de societate, Gherea descoperă și afirmă valoarea profund omenească a operei poetului, în inima căruia au răsunat profund durerile poporului său, în care s-au zbătut marile întrebări ale veacului. Eminescu — spune Gherea — „a exprimat gîndurile, durerile, pasiunile, dorințele, nemulțumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică”. Această condiționare în timp (cu tot caracterul ei oarecum restrictiv, doar la „o anumită epocă”) și spațiu, această raportare la problematica generală a epocii cu contradicțiile ei constituie meritul incontestabil al studiului lui Gherea. Deși cu formulări prolixе, analiza este bogată în probleme, variată în informații multiple, chiar dacă nu tocmai sistematice, cu destule referințe la literatura universală. La data aceea, studiul lui Gherea aducea o metodologie critică nouă care lumina mai larg opera eminesciană, explicînd-o și apropiînd-o de marele public.



Gherea a contribuit mult la valorificarea operei lui Caragiale. Între scriitor și critic se legase, dealtfel, o prietenie strînsă, păstrată la același nivel timp de peste un sfert de veac. Această prietenie explică și relativa apropiere a lui Caragiale de socialiști. El prețuia în mod deosebit activitatea critică a lui Gherea, despre care, într-un articol, se exprimă astfel : „E, în adevăr, un om de mare talent, care-mi aruncă, cu articolele lui, multă lumină. Volumul lui din urmă și mai ales articolul despre Coșbuc mi-au adus o mare mulțumire intelectuală. Una poate și mai mare mi-au dat-o cele cîteva rînduri privitoare la producțiile mele literare. Gherea e singurul critic care se ocupă serios de aceste lucrări, cu mai multă bunăvoință, poate, decît ele ar merita”<sup>41</sup>.

Într-adevăr, Gherea a fost printre cei dintîi care au făcut o analiză serioasă farsei *Conu Leonida față cu reacțiunea* și celor două comedii *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută*<sup>42</sup>. De asemenea, Gherea, după ce a scris despre *D-ale carnavalului*<sup>43</sup>, s-a ocupat de nuvela *O făclie de Paște* și de *Năpasta*<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Epoca din 16 iunie 1897.

<sup>42</sup> În studiul *Trei comedii ale lui I. L. Caragiale*, publicat în *Contemporanul*, an IV, nr. 11, 1885, p. 403—423.

<sup>43</sup> Articolul, apărut în *Drepturile omului* din 24 mai 1885, a fost integrat în vol. IV din *Studii critice*, Ed. „Universala” Alcalay, 1925, p. 135—142.

<sup>44</sup> În vol. II din *Studii critice*, 1891, Ed. Socec, p. 239—296.

Gherea scrie cu multă căldură și însuflețire despre Caragiale<sup>45</sup>, încercînd să pună în lumină caracterul general social al satirei marelui scriitor, faptul că ea lovește un întreg regim social. El subliniază că „idealul social călăuzește satira artistului, făcînd ca acest rîs să fie mai serios, mai amar, făcînd să ardă mai tare, să ardă acolo unde trebuie să fie ars”.

Caracterizarea pe care o face Gherea lui Jupîn Dumitrache este remarcabilă, îndeosebi dacă ținem seama de nota sociologică și popularizatoare a scrisului său, mereu militant, cu funcții demascatoare : „unul din reprezentanții domniei banului”, care „își simte bine puterea, o cunoaște chiar lămurit”, „Jupîn Dumitrache știe, ori măcar simte, că toată mișcarea liberală este pentru dînsul. « Titircă inimă-rea » știe că parlamentele lucrează pentru dînsul, că *Vocea patriotului naționale* cu redactorul ei, Rică Venturiano, combate pentru dînsul, că sfînta constituție, în sfîrșit, este pentru dînsul făcută. Știe și simte, de aceea, cu o mîină pe burta-i groasă și cu alte pe pungă, zice : « Noi sîntem popor, nație . . . » și cu cel mai mare dispreț vorbește despre cei ce n-au bani” (p. 261). În treimea Jupîn Dumitrache-Chiriac-Spiridon, Gherea argumentează că autorul vede un singur Titircă, dar la felurite vîrste, si se întreabă ce va fi un Jupîn de soiul lui „Titircă” mai bogat încă atunci cînd va depăși starea de cherestegiu, fapt pe care Caragiale (la o posibilă sugestie din această direcție?) va încerca a-l ilustra în comedia neterminată *Titircă Sotirescu et comp.* Prin aceasta, criticul scoate în relief forța realistă cu care Caragiale știe să vadă evoluția claselor sociale, realitatea în schimbare. Nu mai puțin, el demonstrează veridicitatea unui tip ca Rică Venturiano, fiindcă el face parte din acea „realitate prea bătătoare la ochi pentru a mai putea fi negată”, dintre acei tineri „cari se fac redactori la *Vocea patriotului naționale*, repetînd cu patos : « nație, patriotism, poporul suveran, patria e familia cea mare »” (p.262), și al căror stil se poate confunda cu frazele demagogice din presa vremii.

Gherea apreciază că în piesa *O scrisoare pierdută* Caragiale a știut să creeze nu numai o mare comedie de moravuri, „dar și una din cele mai sîngeroase satire politico-sociale”, satira fiind atît de adîncă, de ascuțită, încît „după un rîs omeric, ea ne provoacă alte sentimente, cari numai a rîs nu seamănă”. Desigur că analiza satirei lui Caragiale este pentru Gherea un prilej de a sublinia (în parte tezig) tendenționismul operei, eficiența ei demascatoare, critica necruțătoare împotriva sistemului burghezo-moșieresc, afirmînd că prin aceasta scriitorul și-a cîștigat „un merit imens”, „și nu numai merit de artist, ci și merit cetățenesc, de a-și fi făcut datoria”.

În sensul unei concepții substanțiale despre realism, Gherea combate ca absurdă cererea unor critici ca „eroii producțiilor artistice să fie identici, în vorbă, caracter, în toate, în sfîrșit, cu oamenii reali”. El argumentează că „o fotografiere, o copiere a unui ins din viața reală nu va fi o creațiune vie, ci, ca o fotografie, ca o copie, va fi o

<sup>45</sup> În lucrarea *Comediile lui Caragiale*, publicată în *Revista Fundațiilor regale*, an VI, nr. 10—12, oct.-dec. 1939, Pompiliu Constantinescu apreciază studiul lui Gherea despre Caragiale ca fiind „poate cel mai critic dintre studiile lui, mai bun decît acela despre Eminescu și Coșbuc, iar după Maiorescu face primul pas în analiza critică a comediilor”. Gherea „își dă seama de valoarea de creație a dramaturgului [. . .]. apără personajele comediei de verism, de posibile identificări cu viața reală”; el „a simțit valoarea artistică a limbajului și, în opunere cu Maiorescu, nu schițează rezerve, fie și în trecut”.

În studiul său despre Caragiale (ed. a II-a revăzută, E.S.P.L.A., 1952), Silviu Iosifescu, după ce constată că pînă la 23 August 1944 aproape singurele studii ample și ocupîndu-se de ansamblul operei lui Caragiale sînt cele ale lui Gherea și, apoi, cele ale lui Ibrăileanu, analizează îndeaproape contribuția celui dintîi, apreciînd-o la justa ei valoare, relevîndu-i meritele, dar și lipsurile.

lucrare moartă. Or, tipurile din comediile analizate sînt „vii” tocmai fiindcă ele „sînt creațiuni ale lui Caragiale, deci sînt oameni nou-născuți”, care au individualitatea lor proprie, caracterul lor propriu, fiecare frază, fiecare acțiune „fiind caracteristică” tipului respectiv. Prin „caracteristic” Gherea înțelege ceea ce noi am numi „tipic”, și intervenția lui trebuie apreciată pe linia afirmării concepției că arta nu este o simplă reflectare a lumii obiective, ci o reflectare artistică, subiectivă, a acesteia. Tot pe linia mijloacelor de tipizare, interesante sînt și observațiile lui Gherea asupra numelor eroilor lui Caragiale, în care el premerge subtilele analize de mai tîrziu a lui Ibrăileanu. În ceea ce privește tehnica teatrală excepțională a lui Caragiale, Gherea atrage atenția asupra numeroaselor paranteze cu care e presărat textul pieselor lui, pentru a indica în modul cel mai minuțios nu numai jocul de scenă, dar și mimica personajelor.

În alte articole<sup>46</sup>, Gherea se ridică împotriva unor critici obtuze care negaseră valoarea dramei *Năpasta*. Discutînd insuccesul de la premieră al piesei, Gherea afirmă că una din pricinile de căpetenie ale căderii „a fost nepriceperea simțimintelor țărănimii noastre” de către un public format în majoritate din „surtucari”, care „neagă țărănimii simțimintele omenești”, care reduc sufletul țaranului la cîteva elemente stereotipe, interpretînd sobrietatea lui în vorbă ca un semn de cumplită sărăcie spirituală. Acestei interpretări simpliste, negatoare, Gherea îi opune „bogăția, adîncimea, complexitatea simțimintelor” din „acel monument superb și genial care se cheamă poezia populară”. E, deci, un merit al lui Caragiale, că, pentru a înfățișa procese de mare tensiune dramatică, a adus pe scenă țărani. Pentru a sublinia acest merit, Gherea protestează împotriva „quasi artei”, „aducînd pe scenă un quasi țaran”, care, „frumos, estetic îmbrăcat, juca hora, cînta cîntece voinicești, striga să trăiască, ura, vivat”, adică „un țaran de carnaval”. „Cred că ar fi vremea — spune criticul — să încetăm cu această farsă de rău gust, falsă din punctul de vedere artistic, crudă și monstruoasă din punctul de vedere moral. Ar fi vremea ca scriitorii noștri de talent să zugrăvească țărănimea română așa cum este ea, în marea ei mizerie și în imensa ei suferință” (p. 316). Deși Caragiale n-a urmărit prin *Năpasta* să zugrăvească viața țărănească, ci desfășurarea dramatică a unor puternice sentimente omenești, totuși el a făcut un pas în literatura de inspirație rurală, un pas spre adevăr. Vaietele lui Ion din *Năpasta* sînt „un ecou dureros al acelorași vaiete care ies din milioane de piepturi țărănești, frați de suferință ai lui Ion”. Iată de ce viitorul autor al *Neobișnutei* consideră pe Caragiale „unul din cei dintîi care pe scenă a ridicat un colț mic de pe marile suferinți țărănești” (*ibid.*).

Cu toate numeroasele observații juste și adesea subtile, cu toată căldura de care sînt străbătute, studiile despre Caragiale pun totodată în lumină și limitele înțelegerii de către Gherea a operei marelui dramaturg. Gherea n-a putut defini adevăratul obiectiv al necruțătoarei satire, perspectiva ei, n-a putut preciza pe deplin funcția socială a artei lui Caragiale. Pentru Gherea, în revoluția de la 1848, burghezia română a fost ca și inexistentă, „Acei cari au introdus instituțiile liberalo-burgheze la noi — spune el la începutul studiului despre Caragiale — printr-o luptă eroică, erau tocmai fiii clasei privilegiate, o pleiadă de tineri culți și generoși, iar burghezimea a început să se dezvolte mai tîrziu, ca un rezultat al introducerii instituțiilor europene” (p. 257). Ducînd pînă la capăt susținerea lui — în contradicție cu înțelegerea adecvată a ra-

<sup>46</sup> „*Făclia de Paște*” și „*Năpasta*”, *Criticii noștri și „Năpasta”*, publicate în *Studii critice*, vol. II, București, Ed. Socec, 1891, p. 128—179 și, respectiv, 239—296.

portului dintre bază și suprastructură și, în genere, cu propria lui poziție materialistă din critica literară — Gherea face această afirmație: „În occidentul Europei instituțiile moderne, întocmirea socială modernă e o creațiune a burghezimei, la noi invers: burghezimea, puterea și cultura ei sînt creațiuni ale instituțiilor”. Această „diferență fundamentală” a produs niște „anomalii speciale țării noastre, niște anomalii necunoscute, altele decît ale occidentului Europei”. „De aici superficialitatea culturai noastre”, căci „instituțiile europene, odată introduse, cer o clasă de oameni cari să le priceapă bine, să știe să le puie în practică, să le realizeze [. . .] De aici trebuie să rezulte, și a rezultat, multă nepricepere, schimonosire, falsificare a instituțiilor și culturai europene din partea celor mai pricepuți și mai necinstiți” (p. 258).

Cu alte cuvinte, socotind că la noi n-ar fi avut loc o revoluție burghezo-democratică prin care să se fi impus o serie de reforme politico-sociale, Gherea accepta, în fapt, teoria junimistă a „formelor fără fond”, importate din Apus, revoluția burghezo-democratică urmînd a avea loc abia în viitor, și anume, sub conducerea burgheziei. În consecință, el nu vede alunecarea unora dintre „tinerii generoși cari au introdus la noi formele sociale moderne” pe povîrnișul reacționar și, ca atare, nici procesul ducînd la pseudodemocrația ale cărei forme le reflectă scrierile lui Caragiale.

Cu o asemenea concepție, nu e de mirare nici că în studiul despre Eminescu se deplînge faptul de a găsi printre cei satirizați în *Scrisoarea III* pe C. A. Rosetti, „care și-a jertfit viața pentru a lucra la restaurarea țării” — spune criticul, nedîndu-și seama că prin personajul care, într-adevăr, prin atributele lui fizice amintea figura lui Rosetti, Eminescu reliefa un tip social pe care îl disprețuia tot atît de profund ca și Caragiale. Față de autorul *Scrisorii pierdute*, însă, eroarea aceasta apare cu atît mai evidentă cu cît Gherea, în analiza propriu-zisă a comediilor lui Caragiale, sesizează de cele mai multe ori în mod just mecanismul social al personajelor și unora le trasează perfect traiectoria de ascensiune tipic burgheză, ca în cazul treimii Dumitrache-Chiriac-Spiridon. Ceea ce nu-l împiedică, totuși, pasionat de angajarea cu efecte imediate cum era uneori, să afirme că „d-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială [. . .], ceea ce scade, în parte, însemnătatea satirei sale” — afirmație contrazisă în parte de activitatea marelui dramaturg și chiar de însăși corespondența pe care acesta a purtat-o cu criticul. Lui Gherea, angrenat profund în critica realităților vremii, la care raporta desigur prea riguros unele din scrierile despre care vorbea, i-a scăpat faptul că I. L. Caragiale avea un ideal social — lipsit de formularea precisă, dar valabil, creator — și că în același timp — fapt relevat convingător de Maiorescu — opera lui avea o dimensiune general-umană, că numai astfel se putea explica ecoul ei în rîndurile cele mai largi ale opiniei publice.



Dintre studiile consacrate scriitorilor din epoca marilor clasici, cel despre Coșbuc<sup>47</sup> rămîne cu un mai mare procent de valabilitate. Prin el transpare puternica dragoste a lui Gherea pentru popor, pentru sufletul popular, pentru optimismul robust al țărănimii noastre, atît de sugestiv oglindită în opera poetică a lui Coșbuc. Conținutul ei sănătos, tonic, l-a atras în mod deosebit pe Gherea, care a dat astfel unele din cele mai aplicate pagini din opera sa critică.

Gherea este cel dintîi care a afirmat valoarea operei lui Coșbuc. În 1897, cînd și-a publicat studiul, apăruseră cele două culegeri, *Balade și idile* și *Fire de tort* (1893 și, respectiv, 1896). Cu toate acestea, criticul constată că, deși acum nimeni nu mai

îndrăzne să nege evidentul talent al poetului, totuși, prețuirea de care se bucură e încă foarte departe de cea pe care ar merita-o. Însuși conținutul operei lui Coșbuc, faptul că poezia lui „exprimă gândiri, sentimente, pasiuni, exprimă o viață întreagă străină nouă, orășenilor”, că „e un poet-țăran care redă viața țărănească”, „pînă chiar și titlul volumului trebuie să lovească neplăcut pe cetitorul nostru blazat, pesimist, rafinat” (p. 626). Mod de a disocia între diversele categorii de public, din care tocmai partea relativ mai cultivată stătea sub semnul „decepționismului” eminescian, prelungit prin Vlahuță și alți autori de „file rupte”, „foi veștede”. Iar „în idile, nu sînt doar răsfrînte sentimente convenționale, ci adevăratele sentimente omenești ; iar în admirabilele balade răsare cîteodată însuși sufletul poporului în cele mai intime ale sale credințe, sentimente, aspirațiuni — și e poporul din care facem doar parte” (*ibid.*). Convins că „în poemele pînă acum publicate a arătat un talent foarte mare de rapsod român”, Gherea consacră lui Coșbuc peste 150 de pagini, trecînd în revistă principalele aspecte ale poeziei lui, valorificată în originalitatea ei tematică și, cu mijloacele ce le avea la îndemînă, artistică.

Pentru a defini personalitatea artistică a „poetului țărănimii”, cum îl socotea, oarecum limitativ, pe Coșbuc, neintuind substratul mai cuprinzător al operei sale, Gherea îl raportează la opera lui Eminescu, care domina epoca. El compară poezia *Noaptea de vară*, considerată pe drept cuvînt „caracteristică întregii creații a lui Coșbuc”, cu *Sara pe deal*, ambele cu subiect și multe imagini comune, dar de o izbitoare deosebire în ce privește tratarea : „Poezia lui Eminescu e dureros de melancolică, a lui Coșbuc, e senină și plină de viață” (p. 628). Acest contrast e și mai izbitor în poezia erotică a lui Coșbuc. Criticul propune o cuprinzătoare definire a bogăției sufletești pe care o exprimă această poezie : „Gama totală a iubirii, de la prima trezire de-abia simțită a dorului zglobiu, pînă la disperarea ibovnicei înșelate, de la glumele nevinovate ale copiilor cari nu știu încă bine ce-i dragostea, pînă la pasiunea adîncă — toate sunt zugrăvite de Coșbuc. Și această bogată gamă a iubirii e redată cu atîta sonoritate, claritate, relief, putere și adevăr, încît noi cu puțină simpatie și trudă a imaginației putem împlini intervalele între aceste note deosebite, țesînd un mare roman de la țară” (p. 629). Și Gherea intră în acest complex uman, analizînd o întreagă serie de poezii : *La oglindă*, *Pe lîngă boi*, *Dragoste învrăjbită*, *Cîntecul fusului*, *Fata morarului*, *Fata mamei*, *Nu te-ai priceput* și altele. El face interesante observații de conținut și de formă, uneori cu destulă finețe, ceea ce marchează însuși progresul realizat de critic în mînuirea criteriilor estetice, îmbogățirea propriei experiențe pe drumul însușirii măiestriei critice. De unde în studiul despre Eminescu te izbesc destule stîngăcii, multe provenite dintr-un fel de transpunere mecanică a teoriei materialiste, științifice la practica literară, în studiul acesta Gherea apare mai stăpîn pe tehnica analizei literare, care, la acea dată, nu oferea exemple la nivelul celei din *Poetul țărănimii*.

Gherea știe să scoată la iveală, pe lîngă sinceritatea și sănătatea morală a poeziei de iubire, așa cum o proiectează Coșbuc, și diversitatea de sentimente ale eroilor săi, complexul de manifestări prin care este exprimată o adevărată bogăție de nuanțe sufletești. Căci criticul nu consideră poezia lui Coșbuc (faptul s-a văzut și cu prilejul analizării *Năpastei* lui I. L. Caragiale) cu prejudecata aceluia care confundă modalitatea directă, sinceră, de exprimare a unui sentiment, cu sărăcia sufletească. Dimpotrivă, el pune în valoare gingășia și grația fetei din poezia *La oglindă*, subliniind, de pildă, nu numai cu cîtă prospețime dar și cu cîtă delicatețe își manifestă ea mulțumirea pentru propria-i frumusețe. O analiză mai izbită este aceea a poeziei *Dragoste*

învrăjbită, unde „nu mai e zugrăvită iubirea de-abia simțită”, ci „violența sentimentelor unui copil al naturii, crescut sub cerul liber al munților năsăudeni, puternic în iubire și în ură” (p. 633).

Altă preocupare a studiului o constituie modul cum „poetul țărănimii” reflectă natura. „În această privință, afirmă criticul, Coșbuc n-are rival în literatura română”. Criteriul care-l duce la această afirmație este situarea scriitorului față de natură, determinată de înseși condițiile de viață, de experiența lui personală în raport cu natura. „Omul cult modern, iar proletarul cult și mai mult, vede natura înconjurătoare din fereastra locuinței orășenești” și, chiar când o va vedea direct, în toată amploarea ei, sufletul lui, otrăvit de zbuciumul vieții, „nu va avea acea liniște sufletească trebuitoare pentru a trăi numai în intimitatea ei, nu va avea acea dezinteresare necesară pentru a i se da cu totul, și, deci, nici forța pentru a o evoca în creațiuni artistice” (p. 646).

În studiul lui despre „poetul țărănimii”, Gherea a ridicat la un alt nivel critica analitică, adică aceea care intră mai mult în sfera noțiunii de creație. Integrarea într-o problematică, modul cum sînt puse în discuție anumite aspecte ale operei artistice — acestea constituie suportul și condiția, nivelul criticii. Un exemplu ni-l oferă analiza celor două mari poezii ale lui Coșbuc: *Nunta Zamferei* și *Moartea lui Fulger*.

Referindu-se la aceste poeme, Gherea constată dificultățile întâmpinate de un poet cult care ar vrea să scrie o baladă după model popular. O asemenea inițiativă constituie o adevărată piatră de încercare pentru un creator cult, și, de obicei, opera lui nu reușește tocmai esențialul: să oglindească realitatea, viața țărănească<sup>48</sup>. Făcînd această constatare, Gherea afirmă apoi că „în *Nunta Zamferei* Coșbuc a învins în chip strălucit toate aceste greutăți. Aici e o adevărată nuntă țărănească, numai proporțiile îi sunt mărite — mărite pînă la dimensiuni epice — prefăcînd-o astfel într-o epopee a nunții țărănești” (p. 665). Criticul demonstrează cît de bine este ancorată creația poetului în psihologia populară, cît de tipice sînt manifestările marii mulțimi de personaje care întruchipează lumea țărănească în ce are ea mai caracteristic, cît de vie este capacitatea de plasticizare. Atrăgînd atenția asupra dificultății de a surprinde poetic o imagine în mișcare, el afirmă admirativ: „Poporul român, în poeziile sale, a arătat că posedă această însușire și a dat-o în dar poetului său Coșbuc” (p. 666).

În ce privește *Moartea lui Fulger*, e de remarcă că Gherea ține să rectifice impresia de pesimism pe care o lectură superficială o poate lăsa asupra cititorului. El susține că, dimpotrivă, concepția de viață a poporului nostru „e optimistă, sau în orice caz mai mult optimistă decît pesimistă”. Cum se explică, totuși, unele accente pesimiste din această operă a lui Coșbuc? Prin aceea că „o împlinire extraordinară, cum e o nenorocire mare, neașteptată și neobișnuită, răstoarnă pentru moment filozofia țaranului, tot cu atîta ușurință ca și pe a orășanului” (p. 672 — 673). Înțelepciunea poporului, filozofia lui de viață înving însă aceste explicabile manifestări trecătoare. Viața e o luptă — așa cum o spune bătrînul sfetnic cu „liniște și hotărîre”, cu „convingere adîncă”, în „versuri săpate în piatră”.

<sup>48</sup> În această privință, v. și articolul *D-I Brociner ca descriitor al vieții țărănești* (în *Studii critice*, vol. I), prin care Gherea se ridică împotriva idilismului, precum și articolul (din *Studii critice*, vol. V) *Țăranul în literatură*.



Ocupându-se de „minunata rapsodie”, *Doina*, Gherea o compară cu alte două doine : cea a lui O. Carp și cea a lui Eminescu. Pe una o găsește vagă, pe cealaltă — interpretînd abuziv conținutul, și nereceptînd sentimentul profund patriotic al poetului — falsă. „A trebuit să vie un poet țaran — spune criticul — ca să ne arate adevăratul înțeles și însemnătatea doinei”, „expresiune a întregii vieți necăjite țărănești, de la frageda copilărie, cînd e aruncat să plîngă între căpițele de fîn, pînă la moarte, în bordeiul umed și întunecat” (p. 684). „Sărăcia, lipsa de pămînt, birul, claca, miliția și apăsarea de veacuri, apăsare nu numai de străini, dar și, mai ales, de clasele dominante, de același neam” (*ibid.*) — sînt durerile pe care le-a exprimat Coșbuc în *Doina* lui, care „nu e numai o creație de mare valoare, dar e cea mai națională dintre creațiunile poetice române” (p. 685). Această apreciere a lui Gherea trebuie, desigur, explicată nu numai prin deschiderea perpetuă către social a criticii sale, dar și prin aceea că *Doina* a apărut în 1895, la puțină vreme după răscoalele țărănești din 1894, așadar într-un moment ce făcea din ea odată mai mult o expresie din cele mai vii a suferințelor poporului, dar și a hotărîrii lui de luptă.

Dacă *Doina* e „cea mai națională dintre creațiunile poetice române”, *Noi vrem pămînt ! e, se-nțelege*, „una din cele mai revoluționare poezii din toate literaturile” (p. 685, 687). Analiza acestor două poezii constituie pentru Gherea și un prilej de a face o demonstrație pe viu, cu toată pasiunea și exagerările ce decurg din ea, a tendențiozității artei, a valabilității estetice pe care o capătă opera militantă prin manifesta ei semnificație socială, prin vibrantul ecou pe care-l stîrnește în inima celor cărora se adresează. „În *Noi vrem pămînt !* — spune Gherea într-un chip amintind de proclamația lui Tudor Vladimirescu și de unele fraze ale lui Bălcescu — nu mai sunt români, nu mai sunt copii — sunt două nații deosebite, cari se luptă și se urăsc de moarte : e nația clasei dominante de la orașe și a clasei dominate de la sate” (p. 686). Pentru Gherea, *Noi vrem pămînt !* constituie de aceea o culme a poeziei militante, o confirmare din cele mai puternice a concepției despre artă promovată de mișcarea socialistă, criticul afirmînd că însăși modalitatea și nivelul artistic al poeziei sînt condiționate de caracterul ei militant, tendențios : „E energia sălbatică, suflul puternic care dă acestei poezii un adevărat caracter epic” (p. 687).

Realismul contingent al lui Coșbuc e urmărit de Gherea și în alte poezii ale acestuia. Criticul observă just că poetul vede războiul cu ochii soldatului, că nu face paradă de sentimente războinice ; el îi aprobă poziția față de trecutul istoric, pe care nu-l idealizează de aceasta ferindu-l „nu numai talentul său — un talent care vede peste tot adevărata și reala față a lucrurilor —, dar și condițiile în cari s-a dezvoltat acest talent” (p. 690). El observă marea putere de obiectivare și de tipizare a lui Coșbuc, pe care o numește „obiectivism artistic”. Stilistic, acesta se manifestă în imagini „concrete, reale imagini auditive și mai ales vizuale”, spre deosebire de poezii moderni, eminescieni, la care exprimarea ideilor și sentimentelor prin artă este — spune Gherea, — vagă, nehotărîtă, luînd aspectul unei „simbolizări” — ceea ce „nu există în creațiunea poetului țaran Coșbuc” — la care „între imagine și ceea ce ea trebuie să exprime e totdeauna o deplină armonie” (p. 697 — 698). Aluzia la „simbolizare” poate fi interpretată și ca o opacitate a criticului față de noua poezie ce se configura atunci la noi, Gherea nevăzînd, de altfel, ca și Maiorescu — deși de pe poziții și din motive diferite — cu ochi buni direcția macedonskiană în poezia noastră și, s-ar părea, în general mișcarea simbolistă de la noi, care răspundea mai puțin direct imperativelor pentru care combătea el. Cu toate acestea, eforturi comprehensive sînt vădite din partea lui în acest sens, însă nu totdeauna bunăvoința

se soldează și cu rezultatele cele mai bune. Probabil că interesul, cât se va vedea că l-a avut, pentru noua poezie era și un reflex al activității lui mai generale, în cadrul căreia una din componentele esențiale era lupta contra vechilor forme și interesul pentru cele noi, pe care se străduia să le promoveze.

Enumerînd caracterele specifice creației lui Coșbuc : „sănătate, hotărîre, seninătate, liniște și echilibru sufletesc ; firescul, obiectivismul artistic, zugrăvirea prin imagini concrete, materiale, plastice, identice cu ceea ce trebuie să însemne” — Gherea le consideră „caractere ale clasicismului”, spre deosebire de „neliniște, dezzechilibru sufletesc, nesiguranță, vag, spiritualizare a imaginilor, simbolizare etc.”, considerate „semne tipice ale romantismului” (p. 700). Calificarea celor două atitudini nu este lipsită de interes (în termeni apropiați o va face și G. Călinescu în *Clasicism, romantism, baroc*), dar observațiile lui Gherea devin simplificatoare atunci cînd el presupune disocierea lor absolută în contextul literaturii. Exclusivismul unei asemenea poziții este resimțit de însuși Gherea, care, spre sfîrșitul studiului, observă că, de pildă, în *Doina* conținutul, în loc de a fi tratat „în sens epic, clasic”, e tratat „în parte romantic<sup>49</sup>. Pe de altă parte, într-o serie de poezii, printre care *Pe deal* — din cea de-a doua fază a creației poetului — Gherea observă caractere eminesciene : melancolie, descurajare. Aceasta îl face să vadă posibilă „o sinteză superioară, o creațiune artistică care să nu fie nici una, nici alta, dar să conțină totuși într-o armonie superioară calitățile și ale unuia și ale altuia”. El recomandă sinteza aceasta ca „idealul spre care trebuie să meargă Coșbuc” (p. 723).



Studiul despre A. Vlahuță (apărut mai înainte, în *Studii critice*, vol. I, ed. I, 1890), propune o întinsă analiză a primei culegeri de versuri (din 1887) și a volumului de proză *Din durerile lumii*, încercînd să explice „decepționismul” scriitorului. Desigur, unele aprecieri ale lui Gherea asupra poeziilor lui Vlahuță ne apar astăzi net exagerate, ca de pildă aceea a poeziei *Ce dor*, despre care se afirmă că, alături de „admirabilele sonete ale lui Eminescu”, ar cuprinde „cea mai adîncă și pătrunzătoare (analiză sufletească) din cîte s-a făcut în literatura română” (p. 246).

Privită în ansamblu, activitatea literară a lui Gherea, îmbinînd inseparabil preocupările de estetică cu cele de critică, mereu conexe cu probleme derivînd din activitatea sa practică de militant socialist, nu poate fi apreciată dincolo de poziția lui definită în raport cu gîndirea critică contemporană, și, în primul rînd, cu cea reprezentată de Titu Maiorescu. Dacă din punctul de vedere al activității acestuia, polemica cu Gherea, considerată ca o bătălie ideologică marcînd sfîrșitul secolului, a fost exagerată — din punctul de vedere al criticului de la *Contemporanul* lucrurile stau altfel. Gherea și-a definit poziția în legătură cu probleme fundamentale ale esteticii (raportul artă-realitate, etic-estetic etc.) de cele mai multe ori în opoziție și în polemică deschisă cu concepția despre artă și în special despre critică și practica ei așa cum era sau uneori, i se părea lui că era promovată de Titu Maiorescu. Spirit activ, care socotea viața literară ca o confruntare permanentă de opinii, ca un dialog viu cu cărțile, cu scriitorii, cu publicul, Gherea a reacționat prompt la fenomenele literare ale epocii. Atitudinea lui față de ideologia literară a „Junimii”, în ciuda alunecării în chestiuni secundare, de interpretare a termenilor,

<sup>49</sup> V. și articolul *Ceva despre clasicism și romantism* din *Studii critice*, vol. II, precum și considerațiile asupra celor susținute de Gherea din *Alte cercetări critice și filozofice* ale lui H. Sanielevici.

viza atunci probleme estetice meritând o dezbatere esențială, și Maiorescu nu se poate să nu fi înțeles asta. Simplificată cu timpul la două formule absolutizante — „artă pentru artă” și „artă cu tendință” — disputa a degenerat mai apoi în publicistică vulgarizatoare și agitatorică, întreținută de zelul epigonic. Dar vivacitatea lui Gherea — care a suplinit în fond și aparenta placiditate a lui Maiorescu — a adăugat poziției materialiste în estetică un plus de contemporaneitate, generând și stimulând interesul pentru ea.

Chiar dacă în fapt a reprezentat o poziție estetică superioară ca prestigiu celei gheriste în epocă, Maiorescu el a cedat treptat terenul disputei prin refuzul de sincronizare cu spiritul contemporaneității. Simptomatice în acest sens sînt reacțiile față de polemică ale unora dintre partizanii mentorului junimist. Duiliu Zamfirescu, de pildă, îngrijorat de popularitatea lui Gherea în rîndul intelectualilor, îi reproșează lui Maiorescu — într-o scrisoare din Roma, datată la 6 decembrie 1891 — pasivitatea în fața criticilor acestuia și, în subtext, chiar o relativă carență a argumentației sale : „Trebuie să știți că criticele lui Gherea, sau mai bine concluziunile criticelor sale nu mă lasă să dorm. Eu socotesc că problema, astăzi, e mult mai grea, fiindcă avem a face cu oameni inteligenți și culți, cari pun frumosul în slujba economiei politice, lucru discutabil, dar după mine, fals. Aici e un tînăr profesor, Loria, care a scris o minunată broșură în felul lui Gherea, asupra constituțiunii politice rezultînd din fapte economice. E un întreg sistem, interesant ca date, dar fals ca sistem. Cînd ne vom vedea o să vă arăt notițe interesante”<sup>61</sup>. Aceași reacție o are și Mihail Dragomirescu cînd, în 1893, îi scrie din străinătate lui Titu Maiorescu : „Poate să par maniac, dar Gherea acela mă urmărește pe tot locul. În tot timpul drumului cît am citit *Literatură și știință*, mi-a scos sufletul de indignare [. . .]. Dar această indignare a ajuns la culme cînd am simțit că ignorantul ori falsificatorul ce o dirige are partizanii cei mai înfocați printre cei mai inteligenți studenți ce i-am întîlnit aici”. Considerîndu-l cu ironie pe Gherea „tipul unei întregi perioade culturale la noi, perioadă pe care am numit-o *mediocrizare*”, Mihail Dragomirescu nu-și poate reține și constatarea amară că „nu sînt numai socialiștii care o formează”. Ei constituie „masa, curentul”, și chiar aproape jumătate din cercul *Convorbirilor*, „cu voie sau fără voie, sînt îndoctrinați în acea *mediocrizare* în contra căreia cu atît nesucces mă ridic”.

Același Mihail Dragomirescu își dă seama că ceea ce face tăria lui Gherea în critică este poziția lui modernă, în concordanță cu gîndirea critică europeană ; la fața locului, în Franța, discipolul lui Maiorescu constată cu uimire că multe din „scrintelile” lui Gherea „se găsesc sub o formă sau alta și în aceia care trec de corifeii cugetării critice în Europa”.

Într-adevăr, Gherea era la curent la data aceea cu principalele tendințe din critica literară europeană, de la Sainte-Beuve la Emile Faguet. Fără îndoială, primul în ordinea preferințelor sale era Hippolyte Taine, „marele critic francez”, „celebritate europeană”, cum îl numea el, Multitudinea citatelor, bine alese și în genere judicios interpretate, dovedesc că Gherea cunoaștea operele fundamentale ale lui Taine :

<sup>60</sup> Cf. *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913)*, cu un cuvînt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, Fundația pentru literatură și artă, București, 1937, p. 98. Într-o scrisoare precedentă (Roma, 21 mai 1891), D. Z. menționează pe Gherea în următorul context : „Oameni culți și inteligenți, cum îmi pare că e criticul Gherea ; talente originale, cum e Coșbuc ; vechiul cîntăreț al limbii, Odobescu ; zevzeul dar inteligentisimul Caragiale — și în fine rămurele cu muguri noi. ar trebui din nou aduse la steașer” (*op. cit.*, p. 87).

*Philosophie de l'art, Histoire de la littérature anglaise, Essais de critique et d'histoire, Nouveaux essais de critique et d'histoire.*

În aceeași sferă de preocupări pentru sublinierea mesajului social și moral al artei, care a caracterizat o direcție a criticii europene la sfârșitul secolului trecut, Gherea se întâlnește și cu Jean-Marie Guyau. Pătrunzând cu plăcere în universul operei acestui critic interesant, puțin cunoscut, care se opunea de asemenea ideii de „artă pentru artă”, Gherea citează dintre lucrările lui *L'irréligion de l'avenir* și mai ales *L'art au point de vue sociologique*, „operă admirabilă”, apreciată pentru justetea viziunii în problema raportului dintre artist și mediu.

Mai frecvent încă, citează Gherea numele criticului danez Georg Brandes, inițiatorul metodei comparatiste în critica europeană. Discipol al lui Taine, Brandes se impune criticului nostru prin soliditatea construcțiilor sale critice, bazate pe aceeași concepție deterministă asupra operei literare. Gherea își dovedește astfel încă odată bogăția de informație, ca și opțiunea pentru un estetician care-și consacrase teza de doctorat lui Taine, receptiv la tendințele cele mai pregnante ale literaturii din epocă, atacând pe „romanticii trecutului”, precum Schläegel, Tieck, Novalis, Hoffman, dar exaltând pe Byron, pe Heine și pe poeții francezi. Gherea menționează celebrele cursuri inaugurate de Brandes în 1871 asupra *Marilor curente ale literaturii europene din secolul al XIX-lea (Hövedströminger i det 19<sup>e</sup> Aarhundredes europoeiske Literatur)*. Romancierii de azi și criticii au același scop — afirmă el citind pe Brandes : „Romancierul și criticul pleacă astăzi în schițările lor de la același punct : atmosfera spirituală a epocii [. . .]. Unul vrea să ne înfățișeze și să ne explice faptele unui om, altul vrea să ne înfățișeze și să ne explice o operă literară, și ambii caută să ne arate că faptele oamenilor și operele literare trebuie să fie privite ca niște produse pe cari omul le face fatal, îndată ce se întrunesc anumite însușiri lăuntrice și înrîuriri externe” (p. 17).

Depășind adesea perimetrul propriului sistem estetic, Gherea se definește în ansamblu ca un spirit interesat de multe și variate probleme ale literaturii și ale criticii contemporane. După Taine, Brandes, Guyau, el citează încă multe alte nume, de orientări diferite și de valori inegale, din mișcarea critică europeană a secolului : Hennequin cu *La critique scientifique* (teoria „eroilor” nu găsește ecou la Gherea, care îl subordonează pe scriitor mediului), Emile Faguet pentru *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle*, Sainte-Beuve, „unul din cei mai mari critici ai lumii”, Lemaître, Heine (*Die romantische Schule*), Eckermann (*Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*), Bielinski, Cernîșevski, Dobroliubov etc.

Această enumerare, care ar putea continua încă, este cu atât mai revelatoare, cu cât Titu Maiorescu se opriese în gândirea sa estetică la Hegel și Lessing, fără a da vreodată impresia că l-ar fi citit pe Sainte-Beuve sau pe alt critic francez. Criticul junimist făcuse în tinerețe serioase lecturi de literatură clasică și acestea îi vor orienta permanent gustul și judecata estetică sigure, dar el lasă impresia că ulterior n-a mai fost interesat în urmărirea evoluției literare. „Realității preinși”, Flaubert, Zola, Maupassant, îi repugnă lui Maiorescu prin „uritul, tristul, nefericitul”, ce se degajă din opera lor și, cu candoare, el vrea să arunce un vâl de uitare, „o suflare senină peste acești păcoși, fie-le țărîna grea pe mormîntul literar!”. Autodidactul Gherea, dimpotrivă, citea febril și fără reticențe toate operele literare care îi cădeau în mână, mărturisind o pasiune deosebită pentru acumularea de cunoștințe literare și științifice. Aceasta explică de ce în timp ce „Junimea” părea a trăi prin Maiorescu cu cincizeci de ani în urmă, Gherea afirmă perfect conștient că rolul criticii nu poate

fi exercitat dacă ea nu manifestă sensibilitate față de aspectele noi pe care le îmbracă dezvoltarea literaturii și dacă nu încearcă să le explice.

În articolul intitulat semnificativ *O problemă literară* (publicat în *Lumea nouă* din martie 1895)<sup>51</sup> — sesizând ca simptomatic faptul că „e iarăși vorbă, iar discuție, din zi în zi mai pasionată, asupra misticismului, simbolismului, exotismului, fantasticului în literatură, ca în timpurile crîncenei lupte între romantism și naturalism” — criticul nostru face o serie de constatări pertinente asupra a ceea ce el numește „defecțiuni” care s-au ivit la cei mai iluștri reprezentanți ai realismului (Gherea zice „naturalism”), precum Tolstoi, Zola, Maupassant, Dostoievski, George Eliot, Daudet, semnalînd felurite devieri (mistico-spiritualiste, psihologice, personaliste). Fără a se lăsa ispitit de condamnări simpliste, dimpotrivă, consecvent însuși principiului că „în schimbarea și evoluția vieții sociale trebuie să se schimbe și curentele literare” și, ca atare, „un curent literar, oricît de puternic ar fi, nu poate să dureze veșnic” (p. 568), Gherea, referindu-se la fenomenele semnalate, afirmă: ele arată „că în adîncimile vieții sociale fermentează noile idei și sentimente, cari la un timp dat vor cere o formă artistică nouă, un curent literar nou” (p. 571). E ceea ce a și „început să se producă”. Dar constatînd că numitorul comun al tuturor reprezentanților noului curent este „negarea doctrinei naturaliste” (realiste), Gherea face un efort de a explica în ce constau feluritele aspecte ale noului curent: „își plăsmuiește operele sale din adîncimile fanteziei neînfrîinate”, cu o tematică „din epoci depărtate, de la popoare puțin cunoscute sau imaginate”; în sfîrșit, „dacă artistul naturalist creează oameni vii, caractere reale, artistul din școala nouă creează simboluri, menite să înfățișeze și să personifice conflicte morale sau idei abstracte”.

Oricine va recunoaște, de la un punct, nu numai inevitabilele îngustimi ale criticului, nu numai tendința lui de a explica aproape invariabil fenomenul artistic prin factorii sociali, dar și încercarea de a-și păstra lărgimea de spirit, permeabilitatea la nou, în a căror lumină își reliefa capacitatea de a sesiza ceea ce într-adevăr definea pe noii-veniți în arena literară, fie că „ei se numesc decadenți, simbolişti, preraphaelişti, exotiști ș.a.m.d.” (p. 571). Cu o exemplară onestitate intelectuală, Gherea, destul de informat nu numai asupra criticii timpului (poate cel mai la curent cu direcțiile acesteia dintre cei ce o practicau la noi), ci și asupra literaturii ca atare în evoluția și stadiul ei contemporan, afirmă că dacă la început, cînd noul curent era reprezentat prin scriitori „lipsiți de cultură, de bun-simț și de talent”, disprețul din partea criticii și a publicului cititor era îndreptățit, „disprețul devine absolut ridicol, cînd noul curent începe să fie reprezentat prin artiști de adevărat și real talent”. Și Gherea, care cunoștea deja pe Baudelaire, menționează că, „chiar în școala cea nouă franceză, e un om foarte talentat, acesta e Verlaine” și se întreabă „cine ar putea să nege talentul mare al preraphaeliștilor englezi, cum e Dante Gabriel Rossetti, Swinburne, Morris, sau cine se îndoiește de marele talent al scriitorilor scandinavi Strindberg și mai ales Ibsen?”, semnalînd „asemenea că în tînăra literatură germană sînt oameni de talent cari aparțin aceluiași curent antinaturalist (= antirealiste) și în sfîrșit, Friedrich Nietzsche, oricît de dezechilibrat ar fi, e totuși un scriitor genial” (p. 372).

Constatînd că „numără acum în rîndurile sale oameni de talent mai în toate țările civilizate” și că „noul curent începe să capete tot mai mulți și mai mulți admiratori, admiratori fanatici” — Gherea afirmă că și critica „n-a mai putut să trateze cu atîta

<sup>51</sup> *Lumea nouă*, an I, nr. 115, 6 martie 1895, n. 1, și nr. 122, 13 martie 1895, nr. 1, reluat în *Studii critice*, vol. III, 1897.

ușurință curentul cel nou, a priceput că are a face cu o problemă literară și socială de mare importanță" (p. 572). Dar ceea ce îl impresionează în mod particular este faptul că „un potrivnic genial” al noului curent. Zola, și-a exprimat admirația, într-o scrisoare, pentru o operă simbolistă — e vorba de *Tatăl*, drama lui Strindberg. Căci — comentează criticul nostru, la această dată el însuși atât de evoluat — „poți să fii oricât împotriva procedurilor artistice ale unui Strindberg, nu poți însă să te sustragi de la impresiunea puternică ce ți-o produce drama lui, *Tatăl*. Și nu e oare unul din cele mai sigure criterii ale artei puterea de a emoționa”, iar dacă o operă de artă a ajuns să emoționeze pe un Zola, „nu e oare aceasta cea mai bună dovadă a superiorității și puterii ei?” (p. 573 —574).

În loc de a se grăbi să condamne ceea ce depășea propria-i receptivitate și propria-i experiență, Gherea își încheie articolul cu constatarea că „aceste opere de adevărată artă formează, în adevăr, un curent nou, destul de puternic, și dacă e așa, atunci el devine o problemă literară grea și serioasă”, sugerînd „multiple întrebări”, „imposibil de tratat [...] în articole de gazetă” (p. 574). Altfel spus, Gherea demonstrează și cu acest prilej ceea ce am numi prospețimea sensibilității lui intelectuale față de aspectele — unele cu totul surprinzătoare — pe care le poate îmbrăca evoluția artei.

Deși nu lipsită și de elemente confuze, unele explicabile și prin ignorarea — fortuită — a ceea ce se constituia efectiv inedit pe arena literară europeană, poziția lui Gherea e cu atât mai interesantă cu cît în același an, 1895, în *Lumea nouă*<sup>52</sup>, folosind ideile dintr-o conferință rostită în 1892 despre *Concepția materialistă a istoriei*<sup>53</sup>, el publică articolul *Materialismul economic și literatura*. Reluînd demonstrația — nu fără unele aspecte de aplicare încă sociologistă la creația spirituală, în speță la literatură — Gherea are grijă să prevină împotriva interpretării simplificatoare a acestei metode. inedită la noi în epoca respectivă, și încearcă să explice, la modul său, de pe această poziție materialistă, caracterul, care e atât de particular, al reflectării bazei economice în artă. Respingînd aplicarea mecanică — „procedeu comod și absurd” — a teoriei materialismului economic în artă, el pledează pentru o interpretare mai largă și mai complexă a fenomenului artistic. Pentru această analiză „delicată și grea”, sînt necesare „nu numai cunoștinți aprofundate istorice, economice și literare, nu numai o putere de analiză, dar negreșit și o intuiție artistică, față de care cele mai multe cunoștinți nu vor fi de ajuns” (p. 577). Altfel — continuă Gherea — materialismul economic se preface într-o „formulă moartă”, prin care este naiv a crede că „s-ar putea deschide, fără nici o muncă, toate ușile închise ale științelor sociale” (p. 578).

Concluzia articolului sintetizează într-o singură frază modul nedogmatic în care criticul înțelege aplicarea materialismului economic în literatură: „Această teorie atât de roditoare dacă e înțeleasă ca o metodă de cercetare, e stearpă dacă e luată drept dogmă, în acest din urmă caz ea adoarme spiritul de cercetare în loc de a-l stimula” (p. 579).

Această capacitate a lui Gherea de a-și lărgi sfera comprehensiunii sale critice este remarcabilă și ea subliniază încă o dată aspirația lui de a fi contemporan cu epoca. Convingător e, în acest sens, și marele număr de referințe pe care le face în articolele sale la felurii autori și opere, ținînd de cele mai diverse epoci și curente literare, de multiple domenii ale activității omenești în sectorul științelor sociale și dincolo de

<sup>52</sup> *Lumea nouă științifică și literară*, an I, nr. 1. 2 din 12, 19 iunie 1895. p. 2; cuprins în *Studii critice*, vol. IV. 1925.

<sup>53</sup> Rostită la Cercul de studii sociale din București, publicată în broșură, în 1920, de Cercul de editură socialistă.

acestea, parcurse toate cu o mare sete de cunoaștere și interpretare, de consolidare a terenului pe care activa, ori asupra căruia se pronunța. Încît, deși articolele sale vizînd direct vreun scriitor străin—precum Dostoievski, Turgheniev, Șevcenco, Ibsen, Björson, Petöfi, Leconte de Lisle, sau scriitori francezi din articolul *Tendințele literaturii franceze actuale Școala romană*—sînt relativ puține și au mai mult rostul de a-i informa pe cititori asupra lor, decît de a le analiza exegetic opera, din referirile lui mai mult sau mai puțin ample, dar mereu judicioase la literatura lumii, putem deduce o hartă impresionantă a culturii sale de pe care — deși nesistematică, cu multe oscilații, — nu lipsea mai nimic din ceea ce era esențial. Iar faptul de a fi pus această cultură în relație cu cea română sau de a fi atras atenția asupra ei, înfățișîndu-i ideile, temele, tendințele și vehiculînd numele reprezentanților ei în diferite ocazii constituie un merit incontestabil. Se angaja astfel, evident după alții, dar cu mai multă constanță într-o direcție pe care reprezentanții de mai tîrziu ai criticii românești vor face pași dintre cei mai însemnați.

Dar marele merit al lui Gherea rămîne faptul că, în concordanță cu evoluția aplicativă a criticii europene, el a introdus practica actului critic, analiza literară; a instituit metoda criticii analitice, pe pragul căreia se oprise Maiorescu. Studiile lui Gherea despre Eminescu, Caragiale, Coșbuc, deși nu lipsite de multe aprecieri eronate și scrise pe alocuri prolix, au constituit totuși primele studii mai largi care analizează opere literare<sup>54</sup>.

Gherea avea pe deplin conștiința rolului pe care prin activitatea lui l-a îndeplinit în istoria culturii noastre într-o etapă de creștere dialectică a ideologiei noastre literare. În 1893 — răspunzînd lui Maiorescu, care-l atacase în numărul festiv al *Convorbirilor literare* (cu prilejul a 25 de ani de la apariție) — Gherea se credea îndreptățit să afirme: „În țara noastră sînt unul din cei dintîi cari au zdruncinat toate teoriile metafizice estetice și aplicarea lor la critica literară” (p. 440).

Ceea ce nu-l va opri ca, la o ședință din 31 martie 1894 a Cercului de studii sociale din Iași (cf. darea de seamă apărută în *Evenimentul literar*, din 1 aprilie 1894 și corespondența apărută în *Adevărul* din 4 aprilie 1894<sup>55</sup>), să facă o semnificativă

<sup>54</sup> În ceea ce privește forma operei critice a lui Gherea, ea este departe de a fi desăvîrșită. Primele lui studii, mai ales, suferă de unele inadvertențe stilistice, au o exprimare adeseori greoaie, nu totdeauna clară, pe-allocuri vulgarizatoare. Pe măsură ce criticul își adîncește experiența, limba și stilul studiilor sale devin mai îngrijite. Astfel este, de pildă, studiul despre Coșbuc raportat la cel despre Eminescu. De remarcat că stilul lui Gherea a fost calul de bătaie al tuturor detractorilor lui. De aceea se cuvine relevată poziția criticului Perpessicius, care, acum 32 de ani, în articolul *Răsfoind pe Gherea* (integrat în *Dictando divers*, I, 1940), făcea această apreciere: „Oricîte cusururi formale și oricîte zgură stilistică am întîlni în scrierile lui Gherea, judecățile lui critice nu sînt mai puțin sănătoase și multe din ele tot pe atît de valabile și astăzi”. „Eminescu, Caragiale, Coșbuc au fost obiectul unor întinse studii din partea lui Gherea”, aflînd în critica lui „un înțelegător din cei mai prețioși”. Și după ce actualitatea lui Gherea era subliniată și în legătură cu alte probleme „secundare sau anexe literaturii”, Perpessicius aprecia că în scrisul lui Gherea (opus rigidității de „smoking maiorescian”) se pot afla „pagini calde, emotive, spirituale”, — încheind că „întreaga lui operă critică l-a încetățenit [...] în rîndul marilor scriitori români” (p. 118—120).

<sup>55</sup> Aceasta e reprodușă de Barbu Lăzăreanu în *Notițele bibliografice la Studii critice*, vol. IV, București, 1925, p. 176—178. Textul din *Evenimentul literar* e următorul (îl reproducem integral, întrucît, cu excepția *Introducerii* la ediția din 1967 nu a fost implicat în nici unul din studiile, chiar și cele mai recente, consacrate mișcării literare de atunci):

„GHEREA DESPRE ARTA TENDENȚIOASĂ”. În discuția ce s-a încins asupra «artei pentru artă» și a «artei tendenționiste», nu este mult de zis în urma celor ce s-au mai spus deja. *Arta pentru artă* e un termen metafizic și teoria platoniană estetică este aceea care a dat naștere și acestui

apreciere asupra întregului ansamblu al ideologiei noastre literare așa cum se prezenta ca atunci, și, concomitent o precizare care — deși încă nerelevantă ca atare — nouă ni se pare definitorie pentru conștiința sa critică, după aproape un deceniu de activitate și de experiență. Considerînd că problema este suficient dezbătută și ca atare, că „nu este mult de zis în urma celor ce s-au mai spus deja”, Gherea demonstrează o înaltă capacitate de sinteză, într-o construcție conceptuală dialectică a culturii (a cărei formulare credem că nu poate fi neglijată, nici ocolită). Mai întîi, la data aceasta, el ține să afirme că nu de o dispută între concepția susținută de el, Gherea, și cea care avusese susținător pe Maiorescu poate fi vorba, ci că „opusă acesteia [metodei lui Maiorescu] a ajuns a fi teoria școlii patriotice, care acuza «Junimea» de antipatriotică, cosmopolită”, școala aceasta — „chipurile tendenționistă” — cerînd artistului „să facă artă naționalistă, așa cum era înțeles naționalismul”, altfel, artistul care nu se conforma acestei somații fiind condamnat ca „imoral și trădător”. Se înțelege că Gherea, care luptase atît de pertinent împotriva concepției metafizice despre artă, nu putea fi de acord cu îngustimea concepției și cu atît mai puțin cu semnificația

termen. Artistul care face *artă pentru artă* se erijează într-un făcătoriu de minuni, realizează frumosul ce există în afară de lumea reală, în lumea transcendentală. Aceasta este concepția artei transcendente. Și acest soi de artă a avut ca cel mai autorizat susținător pe dl. Maiorescu.

Opusă acesteia a fost teoria școlii patriotice care acuza «Junimea» de antipatriotică, cosmopolită. Școala aceasta, chipurile tendenționistă, cerea artistului să facă artă naționalistă, așa cum era înțeles atunci naționalismul. Artistul care nu se conforma acestei somații era imoral și trădător.

Amîndouă aceste teorii au avut partea lor bună și partea lor rea. Cea dintîi, clădită pe baze metafizice, era totuși în unele privinți mult superioară, ca teorie artistică, artei moraliste-patriotice, pentru că lăsa aproape deplină libertate artistului — aceasta ne explică de ce s-au grupat în jurul acestei școli literați ca Eminescu și Caragiale. Îi era însă inferioară, pentru că ignora prea mult elementul moral, elementul social, lucru ce i se reproșa cu drept cuvînt de către adversar.

Dar, cum am spus, și una și alta aveau o parte greșită: «arta pentru artă» pentru că avea baza metafizică și ignora, cum am arătat, elementul moral, social, și arta tendenționistilor naționaliști pentru că cerea să se facă numai artă naționalist-patriotică.

Amîndouă aceste soiuri de concepții despre artă se împacă azi într-o concepție științifică. Dar să nu se creadă că e vorba de un eclecticism. Concepția științifică de azi e negarea amîndurora într-o sinteză superioară.

După această concepție adevărat științifică arta e produsul mediului social și ancestral. Opera artistului, produsă prin influența societății, influențează necesarmente, la rîndul ei, asupra acesteia. La această concepție științifică despre artă rămîne și partea bună a așa-zisei «artă pentru artă», adică libertatea manifestării temperamentului artistic, și rămîne și partea bună a concepției moraliste, adică ideea că arta are și trebuie să aibă influență asupra mediului înconjurător.

În această concepție științifică nu se formulează nici o cerere în sensul concret al cuvîntului. Se formulează însă de către public o dorință firească ca opera artistului să respire cele mai înalte idealuri sociale, ca astfel producția să fie moralizatoare, folositoare pentru societate.

S-ar părea că e o contradicție cînd pe de o parte se zice că se lasă absolută libertate artistului, iar pe de altă parte se formulează dorința ca opera să fie inspirată de înalte idealuri sociale. Dezlegarea e ușoară. Societatea nu se va entuziasma decît atunci cînd tu, artist, te vei ridica personal la cea mai înaltă cultură, la cele mai înalte idealuri sociale, și atunci uzînd de absolută libertate, să produci arta cea mai moralizatoare. Cu alte cuvinte, ceea ce poți cere artistului e ca el personal să se ridice să-și cultive și să-și perfecționeze însuși instrumentul artistic, adică să se perfecționeze pe el însuși.

Cum se vede, această concepție științifică nu cade în greșeala moralistilor de a propune teze, nu admite *tezismul*, care este o teorie antiștiințifică și păgubitoare artei.

Concepția științifică de azi împacă deci ambele teorii care s-au luptat deja la noi" (Textul e semnat Auditor și sublinierile aparțin redacției *Evenimentului literar*).



atitudinii celor care, de la dreapta, atacau „arta pentru artă”. Criticul socialist era perfect conștient că doctrina „tendenționiștilor naționaliști” era de esență și de funcționalitate tipic burgheză, și, sesizându-i perspectiva reacționară, el făcea o distincție de valoare istorică — aceea notată încă mai pregnant în corespondența *Adevărului*: „Deși clădită pe baza șubredă a metafizicei — spune Gherea cu deosebită finețe dialectică —, școala lui Maiorescu era mult superioară acestei doctrine estetice” (e vorba de cea *naționalistă*), căci pe când aceasta „îngrădea câmpul de producțiune al artistului și nici nu lua în băgare de seamă temperamentul lui”, cealaltă „îi deschide un câmp mai liber”. Aceasta și explică „pentru ce în jurul «Junimei» găsim pe Eminescu, Caragiale etc., pe când școala *naționalistă* n-a produs decît lucruri sarbede, neartistice, deseori ridicule”. Ceea ce nu vrea să spună că Gherea absolvă școala metafizică, întrucît aceasta, avînd ca doctrină „arta pentru artă”, „neglija elementul moral și social” ; dar și școala „tendenționiștilor naționaliști” greșea, pentru că cerea artiștilor numai un „fel de artă, cea naționalistă-patriotică”.

În raport cu aceste două școli, concepția pe care o reprezenta Gherea era „o negare a amîndurora, o sintetizare însă, în același timp, fără să fi fost eclectică”.

Iată — așadar — o definiție a școlii critice de la *Contemporanul* nici în sine, dar nici în raport exclusiv cu școala „Junimii”, ci în raport cu cei doi factori dialectic necesari, determinați de Gherea în funcție de concepția că „arta e produsul mediului social și ancestral”. Prin acesta din urmă el înțelege atributul temperamental al talentului cu care se naște artistul, ca atare fondul prim a ceea ce va deveni personalitatea și originalitatea lui. Punerea în plan egal a mediului social și a temperamentului artistic marchează prin ea însăși evoluția lui Gherea de-a lungul celor 7 — 8 ani de activitate în arena literară. Așadar, ca produs al mediului social — afirmă acum criticul — „opera artistică se răsfrînge la rîndul ei asupra mediului social”. Dar „în această concepție intră [. . .] și o parte din *arta pentru artă*, prin faptul că lăsăm liberă dezvoltarea temperamentului artistic” ; după cum intră „și partea cea bună din *arta patriotico-tendenționistă*, care susținea influența operei artistice asupra mediului”.

E ceea ce Gherea denumește „concepție științifică”. În definirea operei de artă, ca atare, nu intră nici un imperativ contra propriei sale naturi<sup>56</sup> („ea nu cere nimic artistului” — zice teoreticianul ei), dar cum, prin chiar definirea ei originară, raportarea la societate îi este implicită, opera de artă, astfel concepută, capătă dimensiune în plus prin puțința de a fi validată de societatea căreia i se adresează și care „dorește ca ea să fie exprimarea celor mai înalte idealuri și aspirații ale ei”.

Cu o asemenea precizare, de o incontestabilă valoare, ne explicăm cu auit mai bine nu numai capacitatea de comprehensiune a lui Gherea față de fenomenele evoluției literare europene<sup>57</sup>, dar și faptul că, odată cu instaurarea într-o bună parte a presei culturale și în infrastructura sistemului nostru de învățămînt (prelungită pînă la Eliberare) a tezismului semănătorist criticul socialist și în genere școala critică socialistă de la *Contemporanul* au fost puse la index de către oficialitate, promovînd u-se, în același timp, din doctrina maioresciană nu ceea ce era mai elevat esteticeste, și ca atare ceea ce putea fi în consens cu evoluția literară însăși, ci ceea ce era mai elementar, în fond mai puțin semnificativ (de unde „argumentele” din recuzita maioresciană de la 1867 împotriva literaturii moderne contemporane : Argezi, Barbu,

<sup>56</sup> Lăsînd deplină libertate artistului, spune Gherea mai departe, concepția sa despre artă exclude tezismul.

<sup>57</sup> Aceea din *O problemă literară . . .*

Blaga, Vinea, etc.). În epoca interbelică doctrinarii fascizanți respingeau în fond nu numai pe Gherea, ci și pe Maiorescu, ambii considerați de altfel „cosmoliți”, așa cum unul din aceiași doctrinari se străduia să demonstreze ... „reacționarismul” lui Caragiale, acuzat de a fi „denigrat”, prin critica lui, poporul român !..

Deosebit de semnificativ ni se pare că unul din puținii care, în acea perioadă de confuzie și de intoleranță ideologică, aveau să recunoască rolul istoric al lui Gherea a fost tocmai E. Lovinescu, cel mai prestigios descendent al liniei maioresciene și care, în același timp, de pe poziția unui liberalism burghez, a resimțit și el amenințarea profilată de fascism față de valorile intelectualității lucide, atât contemporane cât și din trecut. Apreciind la justa lui valoare și elogiind pe Titu Maiorescu, în monografia consacrată acestuia în 1940, Lovinescu — cu conștiința, de altfel chiar dacă nu formulată expres, a procesului dialectic respectiv — departe de a-l opune pe Gherea, și încă în mod peiorativ mentorului junimist, a recunoscut rolul, istoricește determinat, și meritele criticului de la *Contemporanul*: „Culturală și normativă, critica lui Maiorescu nu se putea dezvolta decât în epoca turbure de formație; depășind-o, sau s-a abținut, sau s-a limitat la câteva articole întâmplătoare. Sumară și intermitentă, cu drept cuvânt ea a fost numită « judecătorească », adică enunciativă, și nu demonstrativă și fără să atingă problemele ridicate de critica europeană intrată pe calea deliberativă, dacă nu și a pozitivării. Rolul acesta a revenit lui C. Dobrogeanu-Gherea”<sup>58</sup>. Și Lovinescu argumentează că „Dobrogeanu-Gherea a luat din mîinile lui Maiorescu torța unei critice pe care o crezuse sfîrșită odată cu dînsul. Dincolo de critica generală, adică de critica culturală, el [Maiorescu] nu văzuse organizarea unei critice « speciale », care cercetează opera literară ca un obiect de studiu, cu multiple probleme de ordin estetic, psihologic, social, cu cercetări biografice, istorice, stilistice, lingvistice, așa cum se practică în toate țările de cultură și chiar și la noi”<sup>59</sup>.

Spre deosebire de Maiorescu, olimpiant și sceptic, care — după ce a exercitat critica contra direcției „formelor fără fond” și apoi pentru „noua direcție”, a validării estetice — n-a mai considerat util rolul activ al criticii generale într-o literatură modernă, Gherea, de formație și finalitate eminent socială, spirit militant și entuziast, a gândit încă de la începutul activității sale (în articolul programatic *Asupra criticei*) în perspectiva afirmării și dezvoltării criticii literare ca un factor determinant în istoria culturii umane. Ca atare, el a și evocat cuvintele călduroase ale lui Brandes despre înflorirea spiritului critic în epoca modernă, despre rolul criticii: „Ea arată spiritului omenesc drumul. Ea îngrădește drumul și-l luminează cu facle. Ea deschide drumuri nouă și închide pe cele vechi. Căci critica mută munții din loc, ea calcă sub picioare toate înălțimile uriașe ale autorității, ale prejudecăților, ale puterii fără idei și ale tradițiunii moarte” (p. 28).

Secolul al XX-lea — „secolul criticii”, cum avea să-l denumească Anatole France — n-a infirmat opțiunea lui Gherea. Dimpotrivă.

<sup>58</sup> E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, vol. II, Fundația pentru literatură și artă, București, 1940, p. 279.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 280. În notă, E. Lovinescu adaugă: „Una din cele mai evidente dovezi de lipsa de interes a lui Maiorescu pentru studiile critice propriu-zise, ce presupun analiza științifică, vaste cercetări bio-bibliografice, e faptul de a fi păstrat manuscrisele lui Eminescu cel puțin 13 ani fără a le fi cercetat, deși le bănuia marea importanță. Abia în ședința de la 23 ianuarie 1902 oferă Academiei cele 43 de volume manuscrise cu un total de vreo 15000 foi...”.

## BIBLIOGRAFIE (selectivă)

- Un răspuns d-lui prim-ministru I. C. Brătianu la discursurile sale de la Craiova și din sala Ateneului în privința proprietății*, București, 1883; *Karl Marx și economiștii noștri. Expunere populară a teoriilor socialiste cu prilejul unui răspuns d-lui Missir*, Iași, 1884 (pe copertă 1885); *Ce vor socialiștii români?*, 1886, ed. a II-a, 1918, București, Biblioteca socialistă, nr. 59, cu titlul *Ce vor socialiștii. Expunerea socialismului științific*; broșura reapare în ed. a III-a, București, Ed. P.S.D., Biblioteca socialistă, 1944; *Robia și socialismul. Răspuns lui Herbert Spencer*, Iași, 1886; ed. a II-a, Biblioteca proletariatului, nr. 6—7, p. 35—96; ed. a III-a, București, Ed. P.S.D., Biblioteca socialistă, 1945; *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul”, 1890; ed. a II-a, tot în 1890, la Editura Librăriei Socec & Comp.; ed. a III-a, București, Editura „Viața Românească”, 1923; *Studii critice*, vol. II, ed. I și a II-a, București, Editura Librăriei „Socec”, 1891; ed. a III-a, București, Editura „Viața Românească”, 1923; *Concepția materialistă a istoriei. Conferință ținută la Cercul studiilor sociale din București*, București, ed. I și a II-a, 1892; ed. a III-a, 1919; ed. a IV-a, 1920, Biblioteca socialistă; *Studii critice*, vol. III, București, 1897; *Din ideile fundamentale ale socialismului științific Conferință ținută în sala cercului „România muncitoare” în ziua de 28 mai 1906*, București, 1906; ea. a II-a, București, 1944, Editura P.S.D., Biblioteca socialistă; ed. a III-a, în 1945; ed. a IV-a, în 1946; *Neobiobăgia, Studiu economic-sociologic al problemei noastre agrare*, București, Ed. „Socec”, 1910; apoi, reapare în Ed. „Viața Românească”, S. A. Librăria Alcalay (f. a.); *Socialismul în țările înapoiate*, București, 1911; retipărită în 1945, Ed. P.S.D., „Biblioteca socialistă”; *Război sau neutralitate*, București, 1914, Ed. „Socec”; *Studii critice*, vol. IV, București, Editura „Universala” Alcalay & Co., 1925, cu *Notițe bibliografice*, aparținând îngrijitorului ediției, Barbu Lăzăreanu; *Studii critice*, vol. V, București, Editura „Universala” Alcalay & Co., 1927, cu *Notițe bibliografice* ale îngrijitorului ediției, Barbu Lăzăreanu. *Studii critice*, vol. I—II, ESPLA, „Clasicii români”, 1957, ediție adnotată și comentată de Horia Bratu; *Studii critice*, București, Editura Tineretului, Biblioteca Școlară, 1963, ediție îngrijită, prefată și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga; *Studii critice*, București, Editura pentru literatură, 1967, ediție îngrijită (introducere, cronologie, bibliografia completă a operei, a studiilor de referință, a articolelor omagiale etc.) de George Ivașcu; *Scieri social-politice*, București, Ed. Politică, 1968, antologie cu o introducere de Damian Hurezeanu.
- Ioan N. Roman, *În contra direcției literare de la „Contemporanul”*, 1887; Ioan N. Roman, *Un răspuns domnului Ioan Gherea*, Iași, 1889; Titu Maiorescu, *Contraziceri?*, în *Critice*, vol. II, București, Ed. „Socec”, 1892, p. 360—379; I. Saint-Pierre, *Gherea ca critic*, Iași, 1894; S. Mehedinți, *Concepția materialistă a istoriei după d-l C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Convorbiri literare*, an XXIX, nr. 6, iunie 1895, p. 530—560; I.L. Caragiale, *Criticile lui Gherea*, vol. III, în *Epoca*, seria a II-a, an III, nr. 481, 16 iunie 1897, p. 1—2; articol republicat în *Opere*, vol. III, ed. Paul Zarifopol, București, Ed. „Cultura Națională”, 1932, p. 237—239; H. Sanielevici, *D. Gherea despre școala romantică*, în *Încercări critice*, București, 1903, p. 1—16; E. Lovinescu, *Critice*, vol. IV, București, Ed. „Alcalay & Co.”, 1920, p. 41—76; E. Lovinescu, *Istoria civilizației romane moderne*, vol. I, București, Ed. „Ancora”, 1924, p. 148—149; vol. II, 1925, p. 87—

101 ; vol. III, p. 52—56 ; M. Dragomirescu, *Critică*, vol. I, *Directive (1896—1910)*, București, Ed. Casei Școalelor, 1927, p. 66—67, vol. II, *Directive (1910—1928)*, București, Editura literară a Casei Școalelor, 1928, p. 12—13, 118, 344—346 ; Duiliu Zamfirescu către Iacob Negruzzi, în I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, *Junimea*, București, 1931, p. 85 ; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. II, *În căderea fondului*, București, Editura „Adevărul”, 1934, p. 3—4 ; G. Ivașcu, *Gherea și actualitatea*, în *Gîndul vremii*, an. III, nr. 6, 15 iunie 1935, p. 8—13 ; Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu (1884—1913), cu un cuvînt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, București, „Fundația pentru literatură și artă”, 1937, p. 87 și 98 ; E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, vol. II (1876—1917), București, „Fundația pentru literatură și artă”, 1940, p. 280—288 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 481—485, v. și *Istoria literaturii române, compendiu*, București, Ed. „Națională” Mecu, ed. I, 1945, ed. II, 1946, p. 214—216 ; Ion Pas, *În amintirea lor . . .*, București, Editura Partidului Social-Democrat, 1945, p. 5—19 (*Gherea — omul și criticul*) ; G. C. Nicolescu și Mihail Cruceanu, *Rolul revistei „Contemporanul” în ridicarea culturală a României*, București, 1946 ; Perpessicius, *Răsfoind pe Gherea*, în *Dictando divers*, București, „Fundația pentru literatură, și artă”, 1946, p. 116—120 ; Felix Aderca, *C. Dobrogeanu-Gherea, Viața și Opera*, București, Ed. Casei Școalelor, 1947 ; Teodor Virgolici, *Paginii mai puțin cunoscute din opera lui C. Dobrogeanu-Gherea (texte și documente)*, în *Viața românească*, an. VII, nr. 4, aprilie 1955, p. 274—275 ; Ion Vitner, *Gherea inedit*, în *Contemporanul*, nr. 13, 14, 33, din 30 martie, 6 aprilie, 17 august 1956 ; Savin Bratu și Zoe Dumitrescu Bușulenga, „*Contemporanul*” și vremea lui, București, ESPLA, 1959, p. 150—219 ; *Din istoricul formării și dezvoltării clasei muncitoare din România, pînă la primul război mondial*, București, Editura politică, 1959, p. 256 ; Al. Dima, *Teoria literară la „Contemporanul” și Gherea în cadrul criticii științifice europene*, în *Studii de istorie a teoriei literare românești*, București, EPL, 1962, p. 61—86, respectiv 270—277 ; Radu Pantazi, *Filozofia marxistă în România*, București, Ed. politică, 1963, p. 16—17, 44—49, 59—64, 66—67, 72—77, 83—87, 113—114, 146—148, 174—178, 194, 198—199 ; I. Vitner, *Contribuția mișcării socialiste la dezvoltarea literaturii în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea (1893—1900)*, în vol. *Mișcarea muncitorească din România (1893—1900)*, București, Editura politică, 1965, p. 269—278, 282—284, 293—296, 296—297 ; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I, partea I (1865—1889), partea a II-a (1890—1900), București, Editura politică, 1964 ; vol. II, partea I (1900—1907), București, Editura politică, 1966 (vezi indicele de nume de la sfîrșitul volumelor) ; *Istoria gîndirii sociale și filozofice în România*, București, Editura Academiei, 1964, p. 333—344 ; G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la „Contemporanul”*, Editura Tinerețului, 1966, p. 241—301 ; Z. Ornea, *Junimismul*, București, EPL, 1966, p. 213—229 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Scrisori familiale*, cu o introducere de Corin Grosu, în *Manuscriptum*, an II (1971), nr. 1, p. 66—89.

# EVENIMENTUL LITERAR

(1893 — 1894)

Paralel cu *Convorbiri literare*, revistă cu tendințe accentuat estetizante, neangajată sub raportul social-politic, apar ziare și reviste cu orientare contrară, susținând mesajul social al literaturii, în concordanță cu optica militanților socialiști din epocă. Pe lângă *Contemporanul*, a cărui apariție a fost de mai lungă durată, alte publicații ca *Dacia viitoare*, *Emanciparea*, *Revista socială*, *Critica socială*, *Drepturile omului*, *Școala nouă*, reviste socialiste de cultură, au avut caracter efemer. Ele fac, în esență, front comun cu *Contemporanul* și se înscriu pe poziția sa ideologică, reflectând etapele procesului de dezvoltare a mișcării socialiste în România. Apariția lor se datorește în mare parte nevoii de a fundamenta teoretic aderarea efectivă la socialism. Este știut că în *Contemporanul* apare în traducere *Origina familiei, proprietății private și a statului*, iar în *Emanciparea* un text prescurtat din *Capitalul*. *Revista socială* publică programul cercurilor socialiste, elaborat de C. Dobrogeanu-Gherea.

*Contemporanul* este continuat în linii mari de *Literatură și știință*, *Evenimentul literar și Lumea nouă științifică și literară*. Fiecare dintre aceste publicații aduce nota sa caracteristică, toate contribuind efectiv la dezvoltarea mișcării literare.

În comparație cu *Contemporanul*, *Literatură și știință*, revistă editată de Gherea în 1893, arată un interes mai accentuat față de fenomenul literar. Predomină aici sintezele asupra problemelor social-estetice. Polemici aprinse sînt purtate pe teme ideologice. Este, în schimb, părăsită campania dezvoltării incorectitudinilor din domeniul cercetării științifice, după cum scade și numărul lucrărilor cu fond strict științific, care au constituit una din trăsăturile definitorii ale *Contemporanului*.

N. Iorga, N. Beldiceanu, A. Vlahuță, I. Păun, Traian Demetrescu, D. Th. Neculuță scriu versuri de preamărire a trecutului istoric al țării și versuri de revoltă socială. Nu este ocolit nici lirismul și nici nota elegiacă. Accente de nemulțumire și critică socială apar și în proza semnată de Barbu Delavrancea, Anton Bacalbașa, Paul Bujor. În critică, C. Dobrogeanu-Gherea continuă disputa cu Maiorescu, începută la *Contemporanul*, în jurul esteticii metafizice.

Tot în 1893 apare și *Evenimentul literar*. Tipărit în tipografia cotidianului liberal ieșean *Evenimentul*, săptămînalul literar este o publicație independentă și nu un supliment al cotidianului mai sus amintit, așa cum a fost confundat din cauza asemănării de titlu.

Primul număr poartă data de 20 decembrie 1893. În 2 mai 1894 (nr. 20) i se încredințează Sofiei Nădejde conducerea, ea apărînd pe frontispiciu ca „directoare”.



G. Ibrăileanu la 25 de ani.

Înseamnă ceva nu atât prin contribuții beletristice, cât mai ales prin orientare critică. Aici s-au manifestat, încă de tineri, sub pseudonim, G. Ibrăileanu (C. Vraja) și C. Stere (C. Șărcăleanu), capete ideative de primă mână, personalități deosebit de interesante prin însăși contradicțiile lor. Deși n-a încetat să se numere printre publicațiile care promovează idealurile socialiste, revista, prin unii dintre principalii ei colaboratori, pune temeliile poporanismului. Pe de o parte, C. Stere încercă o motivare teoretică (în nr. 15 al revistei, din 28 martie 1894) a termenului pus în circulație tot de el în *Evenimentul*, unde semnează C. Sorțescu, și în *Adevărul*, unde semnează șase foiletoane, intitulate *Din notițele unui observator ipohondric*. Evident, accepția dată de Stere este diferită de aceea dată de A. Russo, T. Maiorescu și de cea de la *Contemporanul*. Pe de alta, prozatori ca Emil D. Fagure, L. Gîrbu, P. Răzvan experimentează o literatură care vrea să surprindă nota specifică a poporanismului. Se detașează însă față de toți Spiridon Popescu (N. Tofan), nu numai ca cel mai conservator, dar și ca cel mai aproape de „atitudinea poporanistă”, cum avea să se exprime G. Ibrăileanu în *Viața românească* din 1925.

*Evenimentul literar* stabilește în epocă termenii a ceea ce istoria literară va numi mai târziu prepoporanism. Dar dincolo de faptul că propagă idei poporaniste, în faza lor incipientă, idei care își vor găsi abia în *Viața românească* tribuna lor oficială, *Evenimentul literar* publică luări de poziție pentru susținerea esteticii materialiste.

G. Ibrăileanu este secretar de redacție, Ionescu Raicu-Rion redactor. La al 30-lea număr (11 iulie 1894) redacția se mută de la Iași la București, unde mai apar încă cinci-sprezece numere. La 24 octombrie 1894, când revista își încetează apariția, fiind înlocuită cu cotidianul *Lumea nouă*, organ central al P.S.D.M.R., Sofia Nădejde cuprinde într-o retrospectivă realizările *Evenimentului literar*, care: „s-a îndeletnicit a pune pe cetitori în curent cu teoriile cele mai noi beletristice, a căutat a grupa o sumă de scriitori, a face critică literară într-o limbă română care să poată fi înțeleasă atât în Muntenia cât și în Moldova”.

*Evenimentul literar* se contopește de fapt cu *Lumea nouă*, iar redactorii săi rămân colaboratori activi ai noii publicații. Apărută ca urmare a hotărîrii Congresului II al P.S.D.M.R., din aprilie 1894, *Lumea nouă* este pusă sub direcțiunea unui Consiliu general.

Ca publicație literară de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, *Evenimentul literar* (în ciuda apariției sale de scurtă durată, patruzeci și cinci de numere în mai puțin de zece luni)

Aceste texte depășesc programul poporanismului. Și în literatură poate fi semnalat un fenomen similar. Filantropia, umanitarismul confuz, caracteristic literaturii de la *Evenimentul literar*, ajung să fie uneori depășite, ca ecou prompt al orientării studiilor teoretice spre interpretarea marxistă a fenomenului artistic. Vom găsi astfel, scriind în săptămânalul literar ieșean, pe lângă purtătorii de cuvânt ai tezei poporaniste, și intelectuali solicitați de ideologia socialistă ca Ion și Sofia Nădejde, Const. Mille, Traian Demetrescu, N. Beldiceanu. Revista ține să semnaleze în mod deosebit data când Const. Mille și Traian Demetrescu își încep colaborarea : nr. 8 din 7 februarie 1894, deși cu câteva numere mai înainte Traian Demetrescu a fost criticat în termeni tari, așa cum au fost criticați Macedonski și Vlahuță.

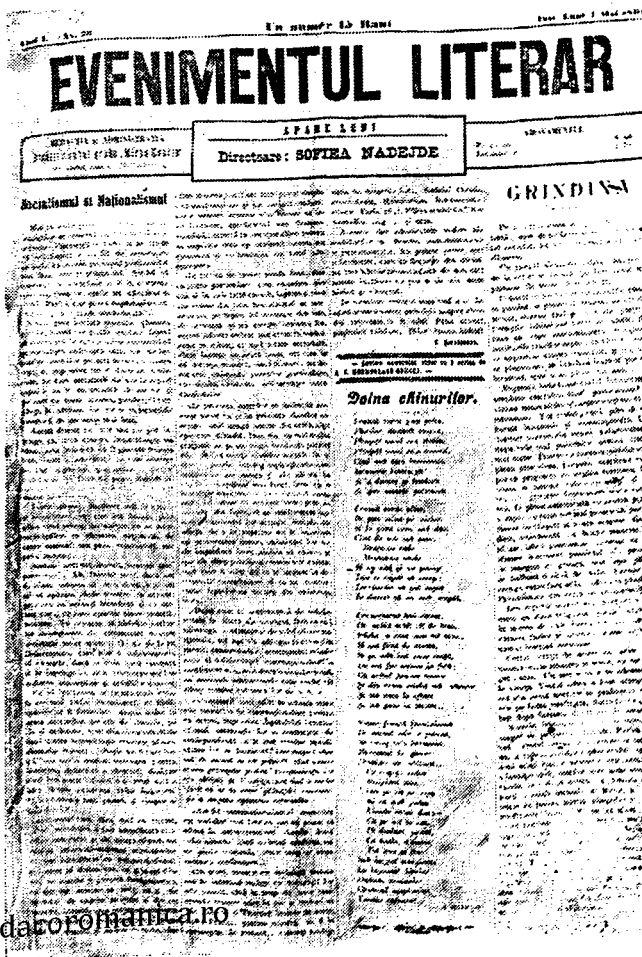
Figură aparte face criticul Ionescu Raicu-Rion, continuator consecvent al tradiției *Contemporanului*. Luările lui de poziție sînt impulsionate de ideologia marxistă și au ca principal scop interpretarea fenomenului artistic din acest punct de vedere. Modul său de a gândi a atras atenția lui Engels, care i-a citit un articol reprodus din *Critica socială* în *L'Ere nouvelle*.

Contribuția lui C. Dobrogeanu-Gherea este sporadică. Revista îi anunță colaborarea, începînd cu data de 27 februarie 1894. Dar pe criticul de la *Contemporanul* nu-l găsim semnînd decît un fragment din *Artiștii cetățeni* — Ibsen, Björnson, Petöfi (nr. 13), articolul *Genii necunoscuti* (nr. 21) și un fragment din studiul despre Coșbuc (nr. 35), publicat în întregime în revista *Literatură și studii*.

La nr. 16, sub pseudonimul Auditor este publicată o dare de seamă amănunțită asupra „cuvîntului improvizat” al criticului despre „arta tendențioasă”, cu prilejul unei ședințe, la „Cercul de studii sociale” din Iași.

Este de semnalat faptul că mai toți colaboratorii de renume sînt înfîlțiți concomitent și succesiv în publicațiile mai sus-amintite : Gherea, Ibrăileanu, Sofia și Ion Nădejde, Ion Păun, Const. Mille, N. Beldiceanu, C. Z. Buzdugan, O. Carp, V. Morțun. Marea majoritate apelează la pseudonime. Am semnalat deja că Ibrăileanu și Stere erau cunoscuți în publicistică sub numele de C. Vraja și C. Șărcăleanu ; Ionescu Raicu-Rion apare cînd Rion, cînd V. Rion, iar în ultimele numere — Th. Bulgarul. După ce publicase la *Lupta* cu pseudonimul S. P. Rogojeanu, Spiridon Popescu apare la *Evenimentul literar* cu numele de N. Tofan. În aceeași situație sînt M. Carp (M. Dafin), Dr. Ghelerter (Mihail Văleanu), Dr.

Pagină cu frontispiciu



Glücksman (Dr. Ygrec și Radu Lascăr), C. A. Teodorescu (C. Florea). Alți colaboratori sînt Emil D. Fagure, Șt. Bîrzu, N. V. Cișman, I. Varoș, Gr. M. Lazu, Ioan N. Roman, A. Steuermann, E. Heroveanu, St. Loreanu, D. Nanu, A. Pascu, L. Gîrbea, P. Răzvan.

Dintre marii scriitori ai timpului întîlnim în nr. 10 al *Evenimentului literar* pe I. L. Caragiale, semnînd „piesa inedită într-un act”, intitulată *Soacra*.

*Evenimentul literar* este editat de tineri intelectuali socialiști din Iași, publicați cu experiență mai îndelungată, profesori de liceu, studenți.

Trăsăturile caracteristice ale ideologiei *Evenimentului literar* apar pe măsură ce sporesc numerele revistei, editorialelor semnificative pentru tatonările și hotărîrile luate adăugîndu-se în mod obligatoriu articolele de critică și teorie, prin care *Evenimentul literar* excelează.

*Calea noastră* începe prin a motiva apariția revistei. Menirea ei, așa după cum specifică acest articol-program, este „de a lua parte la sănătosul curent literar ce se manifestă de o bucată de vreme în țara noastră”. În procesul înnoirilor, scriitorii au misiunea de a fi „apostoli”, după modul cîtorva mari artiști din țările unde popoarele au pornit „marșul triumfal spre lumea nouă”. Literaturii i se cere, așadar, să devină „o catedră” de la care artiștii investiți ca „apostoli” să „răspîndească în păturile poporului părerile lor politice și sociale, aspirațiile și idealurile lor. Literatura este privită deci ca un mijloc pentru realizarea unor năzuințe sociale. Expunînd dificultățile pe care le-ar întîmpina tinerii scriitori din țara noastră, ca să fie la înălțimea unor asemenea deziderate, constrînși fiind de condițiile specifice de la noi, articolul-program semnaleză pericolul „artei pentru artă”, împotriva căruia revista se va menține pe o linie consecventă.

Articolul-program, *Calea noastră*, susținut de editorialul imediat următor *Arta socială*, prin afirmația că arta are „menirea” de „a stabili simpatie și iubire între toate ființele care constituie societatea”, preia ideea lui Guyau că arta se dezvoltă independent de viața socială și politică, de contradicțiile care se nasc inevitabil în urma împărțirii societății în clase.

Opinia că arta ar fi o zonă neutră este însă curînd infirmată. Editorialul *Capătul drumului* este o chemare înfocată, presărată cu simboluri: „Și cînd la capătul drumului nemărginita armată a umiliților pelerini va fi înfășurată în roșia splendoare a unui soare mîntuitor, gîndiți-vă, acei care aveți sfîntul dar de a putea întreține și spori rîvna înaltă a semenilor noștri, gîndiți-vă la binecuvîntarea urmașilor voștri”.

Mult mai clar și mai precis este articolul lui Ibrăileanu (C. Vraja), *Psihologia de clasă*, publicat într-o suită, care debutează încă din nr. 2 cu afirmația: „adevărul este că fenomenele psihice, viața sufletească a oamenilor e condiționată, se deosebește după clasa din care face parte [...]”. Tînrul critic se angajează a demonstra „adevărul” susținut de el mai sus, într-o minuțioasă urmărire a modului specific de manifestare a fiecărei clase „după observare directă și după opere beletristice”, avînd proaspete lecturile din operele lui Marx, Guyau, Taine, Gherea. Ibrăileanu, aflat încă în etapa socialistă a evoluției sale, care durează pînă la 1900, preia multe din ideile lui Gherea, așa cum se recunoaște, de altfel, depășindu-l uneori. El înlocuiește formula prea generală, „clasă a proletarilor culți”, cu alta corespondătoare realității, „pătură cultă” și distinge trei grupe: a) intelectualii care se



vînd claselor stăpînitore, b) cei care se pun în slujba clasei apăsate, c) cei care au pretenția de a trăi prin ei înșiși. Ultima alternativă este supusă unor analize atente, anume pentru a ilustra teza criticului că nici un creator nu poate trăi „prin sine însuși” el fiind în realitate „tot în slujba clasei stăpînitore”, dacă se plasează pe astfel de poziție.

Colaborarea lui Ibrăileanu la săptămînalul literar ieșean are importanță deosebită pentru formarea sa în domeniul criticii. Articolul *Psihologie de clasă*, scris cu accentuat nerv polemic, deși are ca obiect studiul psihologiei, apelează pentru justificarea afirmațiilor la texte din literatură. În numerele 4 și 6 ale revistei, aplicările se fac pe romanul *Intim* de Traian Demetrescu. În continuare, discuția este purtată în jurul romanului *Dan* de Vlahuță. Astfel, studiul lui Ibrăileanu îndeplinește și funcția de critică literară. Polemizînd cu scriitorii mai sus-amintiți, fie în suita de articole *Psihologia de clasă*, fie în altele pe care le semnează cînd singur, cînd împreună cu Stere (inițialele V.-Ș.). Ibrăileanu se declară adept al ideii că arta reflectă antagonismele de clasă. Ibrăileanu, care are o reală considerație față de Traian Demetrescu și A. Vlahuță, nu le anulează opera. El nu este de acord cu modul cum au înțeles cei doi romancieri să-și conceapă personajele din romanele *Intim* și *Dan*, neacceptînd, de asemenea, orientarea revistei *Vieața*. El nu înțelege cum un creator poate pretinde că ar exista artă neangajată și nu recunoaște supremația artei, scoaterea ei din contextul social-politic. De aceea are încredere nu în autorii care pretind a fi „suflete nobile, rafinate”, al căror „ideal” e „bun la zile de paradă”, ci în forța creatoare a poporului, motiv pe care se sprijină cînd susține valoarea bazei naționale și populare a creației.

Aceste trăsături sînt însă comune colaboratorilor *Evenimentului literar*, esteticii promovate de ei în paginile revistei ieșene.

Ionescu Raicu-Rion în *Artiștii muște*, pornind de la cîțiva colaboratori ai *Convorbirilor literare* — C. Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu — lărgeste dezbaterile în jurul „esteticii pure”, teoretizînd într-un limbaj personal acute probleme de estetică ale epocii. El introduce termenul „artistul-muscă”, pentru a defini cît mai expresiv poziția „superficială” a celor care susțin că „artiștii n-au nimica comun cu oamenii” și că arta „trebuie să idealizeze numai ceea ce e veșnic și neschimbat” (sublinierea aparține lui Rion).

Afirmația din partea a doua a articolului *Artiștii muște*: „Cu gustul artistic al unei clase și mai ales al celei stăpînitore, nu se mai poate întreține o artă”, este reluată și susținută prin exemple și motivări în articolul *Arta tendențioasă*. Ca și Gherea, Rion pune accentul pe termenii „tezism” și „tendenționism”. Concepția articolului este că „arta modernă” nu are sorți de supraviețuire decît ca artă cu „profund caracter social”, ceea ce presupune radicala schimbare de optică a artistului. În loc să mai „cînte” psihologia „restrînsă, individuală, egoistă”, Rion cere artistului „să coboare ochii asupra vieții reale, unde sînt drame mai sîngeroase și mișcătoare”. Aplicarea în practică a teoriilor lui Rion sînt articolele de critică *Arta decadentă, între pisici și oameni*, îndreptate contra decadentismului literaturii franceze, cu ecouri în literatura română, vizînd simbolismul, în genere, și pe Macedonski, în particular.

Criticînd înstrăinarea claselor posedante de popor și de limba lui, C. Stere în *Limba literară* are prilejul să dezvăluie fondul antipopular al concepțiilor estetizante și să sublinieze necesitatea tendințelor în opera de artă. El face o apropiere între dezvoltarea societății, împărțirea ei în clase, și formarea limbii poporului.

„Astfel, ca și în sfera politică și socială, se făcu tot mai mare dezbinarea, înstrăinarea, între păturile privilegiate și cele oropsite — când pentru cele dintâi se întocmeau constituții din ce în ce mai liberale, iar cele din urmă cădeau sub despotismul nemilos al subprefecților și al notarilor — tot așa și în privința intelectuală s-au format, se poate zice, două națiuni care vorbesc, fără exagerare, două dialecte cu totul deosebite [...]”. În partea a doua a articolului, Stere deosebește „limba artificială” de limba „vie”, demonstrează că popoarele nu învață limbile, ci „le trăiesc și le creează”, accentuând rolul creator al maselor. Ce cerem de la artiști este o argumentată neaderare a autorului la teoria „artei pentru artă”, socotită de el „diversiune” pentru a ascunde, pe de o parte, fondul ei real : „noi ne luptăm contra unei teorii false, care sub forma *artă pentru artă* încearcă să ne treacă niște tendințe sociale foarte bine pronunțate și asupra mirosului și culoarei cărora nu mai încapе îndoială” ; iar pe de alta, a masca pe adevărații ei beneficiari: „*arta pentru artă* e un mit, o nălucă, născocită de cei care ar vrea să eternizeze actuala stare de lucruri în întreaga-i clădire a noțiunilor de bine, frumos, drept etc.”. *Motivele artei* dezvoltă aceleași idei, cu referiri imediate la poziția lui Maiorescu. În cele trei editoriale, C. Stere acordă importanță deosebită faptului de a socoti arta nu numai ca un „produs al vieții sociale”, ci și ca o „întrupare” a diferitelor tendințe sociale”. Cu articolul *Filozofia tendințelor sociale în artă*, Stere introduce un element nou, care nuanțează cele afirmate cu alte prilejuri, și anume că arta are „viabilitate” numai atunci când corespunde intereselor clasei care exprimă „progresul” omenirii.

În consens cu ceilalți critici ai *Evenimentului literar*, Ion Nădejde scrie *Arta tendenționistă și arta realistă*, sprijinindu-și partea teoretică pe exemplele oferite tot de romanul lui Vlahuță, *Dan*.

Continuând ideea din articolul-program *Calea noastră*, că artiștii sînt „apostoli” iar arta „catedră” de răspîndire în masele populare a idealurilor politice și sociale, criticii de la *Evenimentul literar* contribuie cu elemente noi la sublinierea caracterului militant al literaturii. În editorialul *Înrîurirea artei*, Ibrăileanu, după ce definește poziția artistului în complicatul mecanism al creației, scoate în prim plan capacitatea lui de a „sugera” viața pe care o cunoaște bine. Dar pentru ca „sugestia” să-și cîștige locul în ierarhia creației, i se cere să aibă un bogat conținut ideologic. „Arta e o armă de clasă”, scrie Ibrăileanu. După ce deosebește arta clasei în descompunere ca pe un fenomen activ în această acțiune, iar arta clasei în ascensiune ca pe un element care îi mărește acesteia forța și încrederea, criticul intervine, precizînd că arta poate fi dăunătoare clasei care se ridică dacă se abate de la misiunea ei și împiedică „elementele mai tinere și mai oneste din păturile burgheze să intre în interesele muncitorilor”, sau dacă „ațîță în clasele muncitoare instinctele rele, făcînd apologia crimelor, hoției etc.”

Radu Lascăr, în editorialul din nr. 7 al revistei, sub un titlu similar, *Înrîurirea artei*, deplasează interesul spre caracterul moralizator al artei și spre efectele ei asupra tinerei generații.

Polemizînd cu Traian Demetrescu, în articolul *Intim*, Rion nu vibrează la arta moralizatoare și nici nu acceptă artistul în postură de „confesor”. Ca și Ibrăileanu,

el militează pentru arta realistă, ca singura în stare să reflecte nevoile poporului. Care trebuie să fie menirea artei, se întreabă el : „Negreșit — continuă criticul — că numai una : să fie adevărată, să nu falsifice fenomenele sociale pe care le descrie, să nu le schimonosească, ci să le imiteze în tot adevărul lor”. Stere este de părere că adâncirea caracterului realist al artei a fost determinată de pătrunderea proletariatului în viața socială internațională. Îmbinînd această idee, obținută prin studierea lui Coubert și Millet, cu ideea „tendențiozității artei”, subliniind esența socialistă a cîtorva mari scriitori, Stere publică în *Evenimentul literar* suita de articole *Arta și poporul* ; I *Literatura dramatică* ; II *Artele frumoase*.

În acțiunea de „însănătoșire” a literaturii, criticii de la *Evenimentul literar* au în vedere orientarea spre literatura trecutului și creația populară. Pentru ei, contactul cu literatura anului 1848, cu scriitorii dinaintea lui Eminescu, este hotărîtor, așa cum reiese din editorialele *Literatura uitată* și *Literatura de la 1848*. Eminescu este elogiat de Rion în *Domnia cuvîntului*. Sinceritatea și unicitatea poeziei sale este demonstrată în articolul *Înaintașii lui Eminescu*, prilej cu care Rion face o sumară incursiune în istoria poeziei românești, motivînd și apariția epigonilor. Atît el, în *Dragostea trecutului*, cît și Ibrăileanu în *Genii necunoscute*, pledează în favoarea literaturii populare, analizîndu-i rădăcinile psihologice și estetice. Apelînd la exemplul poeziei eminesciene, după o expunere teoretică ce se sprijină pe observațiile lui Gherea din articolul *Idealurile sociale în artă*, Ibrăileanu demonstrează corelația dintre conținut și formă. „Una fără alta nu pot exista” — este o idee care domină cele două editoriale *Originalitatea formei* și *Împrumutarea formei*. La rîndul său Rion în *Domnia cuvîntului*, combate formalismul poeziei decadente cu convingerea că arta este o realitate obiectivă unică.

O caracteristică a *Evenimentului literar*, care-i dă o configurație proprie în ansamblul publicațiilor socialiste, este apariția direcțiilor ideologice opuse, uneori chiar în cuprinsul aceluiași număr. Așa se întîmplă, de exemplu, în nr. 15. Editorialul, semnat de C. Șarcăleanu, dezbate pe larg poporanismul. Alături, pe aceeași pagină, Rion expune trăsăturile artei socialiste, socotind-o drept urmare firească a aplicării viziunii științifice asupra lumii, oferită de socialism. În altă parte (*Din teoriile noastre*) sub pseudonimul Th. Bulgarul, Rion analizează umanismul ca pe un element constitutiv al esteticii socialiste. Const. Miile, la rîndul său, vede în arta socialismului „forma viitorului”, urmărindu-i însă evoluția mecanicist, atunci cînd condiționează apariția ei de existența orînduirii socialiste. Sofia Nădejde, în schimb, analizează la obiect, în editorialul *Ce scriem* I, greutățile realizării artei socialiste, greutăți care decurg din necunoașterea de către scriitorii a vieții muncitorilor.

Dacă în campania împotriva revistei *Vieața*, C. Stere apără funcția socială a artei, el rămîne

Pagină de titlu.

G. IBRĂILEANU

# Scriitori și Curente

F. L. Caragiale, M. Eminescu, Mihail Sadoveanu,  
Ioan Al. Brătescu-Voinești, C. Sandu-  
Aldea, A. Vlabură.

1 2 5 1

EDITURA REVISTEI „VIAȚA ROMÎNEASCĂ”

1 9 0 9

totuși, în cadrul general al *Evenimentului literar*, propagatorul ideologiei poporaniste, care va face epocă după 1906. Încă în editorialul *Ce cerem de la artiști* putem semnala faptul că el îmbină elemente ale criticii socialiste cu elemente ale culturii mic burgheze, narodnice, prezentându-le și pe acestea din urmă ca socialiste. În numele conducerii redacționale, Stere se adresează intelectualilor, cerându-le să-și facă datoria și să se dedice acțiunii de luminare a celor ce-i hrănesc. El pomenește de „iubire sinceră” și de „apărarea intereselor” acestora, reducând total la o „lucrare cinstită”, al cărei scop este ridicarea poporului la „nivelul unui factor social și cultural conștient și neatârnat”. Și cu alte prilejuri, Stere face raportări la socialism. Ca fenomen social, poporanismul este : „și mai îngust și mai larg decât socialismul”, scrie el, continuând cu expunerea deosebiriilor și cu motivarea lor : „Mai îngust, pentru că cuprinde numai pătura cultă ; muncitorii și țărani socialişti vădit că nu pot fi și nu-s poporaniști, și mai larg pentru că, dacă toți socialiștii din pătura cultă :înt poporaniști, nu toți poporaniștii sînt socialiști, deoarece pentru a fi socialist, un poporanist, pe lângă elementele arătate mai sus, ar trebui să aibă încă ceva : o teorie istorică socială și un ideal foarte bine hotărît”. Aceasta este de fapt concluzia lui Stere după o largă expunere care cuprinde istoricul apariției poporanismului, scopul lui, cine este chemat să-l pună în aplicare. Stere scrie, avînd în vedere situația muncitorilor din Rusia în comparație cu a celor de la noi.

Recurgînd mereu la procedeul comparației, Stere ajunge să învinuiască, în paginile *Evenimentului literar*, pe socialiștii români că se lasă furați de visuri utopice, crezînd în idealurile proletarietului, în loc să se pună în slujba țărănimii, ca unic reprezentant al poporului. Deosebit de limpede este poziția criticului în articolul „Poporul” în artă și literatură, unde atacurile împotriva socialiștilor se intensifică, denunțîndu-i ca propagatori ai unei teorii abstracte, care mistifică realitatea și o reduce la precepte. Aici se folosește Stere de zicala „nu omul este făcut pentru sîmbătă, ci sîmbăta pentru om”, pentru a arăta că el este adeptul creerii unui „program pentru popor” și că respinge ideea că ar exista „un popor pentru program”. Dar ca și în *Ce cerem de la artiști*, ori în *Poporanismul*, el plutește în vag cînd accentuează afectiv rolul intelectualului față de popor, recurge la generalități cînd este vorba de rezolvări practice pentru „o viață mai bună”, pregătind terenul pentru dizolvarea socialismului în poporanism. Poporanismul promovat la *Evenimentul literar* încearcă deocamdată să se substituie socialismului, fără să se declare fațăș dușman al acestuia. Menține, în schimb, confuzia în ceea ce privește ideologia, deosebit de prielnică punerii în aplicare a intențiilor sale. Așa cum s-a remarcat de toți cercetătorii, Stere a introdus poporanismul la noi, cînd în Rusia, prin Mihailovski și discipolii săi, devenise o teorie combătută de Lenin pentru miopia și utopismul ei mic burghez.

Criticii de la *Evenimentul literar* aduc fiecare în parte nota lor personală, asigurînd revistei un profil caracteristic. C. Stere, în perioada colaborării la săptămînalul literar ieșean, mai ales cînd dezbate probleme de literatură, apare ca unul care a înțeles să se alăture criticii socialiste. El are formația solidă a criticii ruse, democrat-revoluționare. Dar, ceea ce îl deosebește de ceilalți adepți ai criticii socialiste de la *Evenimentul literar*, este faptul că folosește ideile curajos avansate ale acesteia, pentru ca, la adăpostul lor, să propage poporanismul, care în dome-

niul social, economic, politic și cultural nu mai concordă cu recomandările mișcării socialiste din țara noastră.

Ibrăileanu se menține, în general, constant pe pozițiile criticii socialiste. În articolele sale teoretice și în aplicările directe la opere literare, el susține că arta reflectă antagonismele de clasă, de unde decurge și subliniatul tendenționism al criticului, cât și nevoia acestuia de a milita pentru o artă realistă, singura capabilă a reflecta nevoile reale ale poporului. Ibrăileanu apropie arta de știință și recunoaște ca esențial fondul național și popular al creației.

Rion apără arta progresistă de pe pozițiile esteticii materialiste. Exceptînd unele stîngăcii de interpretare, datorită climatului specific în care s-a dezvoltat tînăra mișcare socialistă românească în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, el se aplică pe plan literar la desființarea egocentrismului romantic și decadent al literaturii apusului și ecurilor lui din literatura română.

*Evenimentul literar* nu publică însă critică propriu-zisă, cronică literară, recenzii. Recurge, în schimb, la așa-zisele „profiluri literare”, cu caracter de medalion critic, prin care sînt puși în valoare, constant, autorii simpatizați. Cele douăsprezece medalioane literare sînt dedicate, în ordinea apariției, lui V. Pogor, Ioan Ianoș, Sofia Nădejde, Iacob Negruzzi, V. G. Morțun, A. C. Cuza, N. Beldiman, A. Bacalbașa, Elena Sevastos, G. Coșbuc, C. D. Gherea, O. Carp.

Revista se caracterizează prin polemica purtată de colaboratorii revistei cu Vlahuță. Avînd ca punct de pornire apărarea ideilor susținute de Bacalbașa, în februarie 1894, într-o conferință intitulată *Arta pentru artă*, polemica se susține în continuare la nivelul unor articole de atitudine teoretică, extinzîndu-se asupra artei burgeze decadente. În polemica directă cu Vlahuță sînt antrenate violent, de o parte revista *Vieața*, de altă parte *Munca*, publicație a P.S.D.M.R., *Adevărul*, publicație condusă de Bacalbașa și *Evenimentul literar*. După polemica Gherea-Maioreescu, purtată în termeni total diferiți, aceasta este a doua campanie a publicațiilor socialiste pentru apărarea unor principii de estetică, campanie care a antrenat pe toți colaboratorii revistei ieșene. În articolele *De ce ne batem și între scriitori*, Ibrăileanu justifică principial această modalitate de luptă, schimbul de lopinii reprezentînd pe plan ideologic „deosebirea concepțiilor despre fenomenele înconjurătoare”.

Literatura *Evenimentului literar* nu se înscrie printre contribuțiile cele mai valoroase. Au colaborat aici publiciști, rămași pînă la capătul activității lor obscuri, dar care, priviți în ansamblul manifestărilor, apar oarecum simptomatici pentru sensibilitatea și gustul cercurilor socialiste ale epocii. Ei își propun să trateze problemele prezentului imediat, soarta economică și culturală a țăranului, întîrziind cu predilecție asupra urmărilor alcoolismului, superstițiilor, problemelor sanitare, mizeriei fiziologice, toate puse în legătură cu raporturile de clasă. Ei privesc literatura ca mijloc de educație. Dar, dacă scopul, oricît de nobil ar fi, nu este susținut de o putere confabulativă și expresivă de talent, rezultatele duc la un compromis în defavoarea literaturii.

Poezia, de exemplu, se reduce la reflecții generale, la predici, lamentări sau simple contemplări ale faptelor, fără să se ia o poziție cît de cît combativă, de unde și impresia generală că ne aflăm în fața unor versificări lipsite de expresivitate, în-

scenări care cultivă pitorescul convențional, notația moralizatoare, cu oscilări între imagini fioroase ori idilice, căutate anume ca să inspire groază sau milă. Cităm câteva titluri : *Bal filantropic, Icoane din lume, Cîta viață și noroc, Lacrimi, Sînt ani . . . , Iertare, Cei care plîng, Mîngîiere și întristare, Străin, Din depărtare, Pe album*. Excepție face lirica socială a lui I. Păun, Traian Demetrescu. N. Beldiceanu publică aici seria *Doinelor*, un fragment din poemul *Pămîntul, Dezmosteniții, Din lumi ce nu mai sînt*, poezia lui caracterizîndu-se prin accentuate note de revoltă socială, prin meditații filozofice și orientare materialistă.

Oricîte lucruri au de comunicat prozatorii de la *Evenimentul literar*, căci este de necontestat bogăția informativă a scrisului lor, aceștia nu pot ieși din monotonie pe care o dă simpla relatare a faptelor. Ei sînt tentați să aglomereze impresiile, fără a le organiza în sens semnificativ, care să poată da textului certitudinea unui lucru într-adevăr revelator. Printre semnatarii prozei sînt C. Florea și D. Nanu, pe care îi găsim publicînd și versuri, Șt. Bîrzu, N. V. Cișman, I. Varoș, L. Gîrbea, V. G. Morțun. E. Taină are o suită de amintiri din școală. Traian Demetrescu publică *După natură*. Ion Nădejde *Atomele*. Cei mai prezenți sînt Sofia Nădejde și Spiridon Popescu (N. Tofan).

Proza Sofiei Nădejde se caracterizează prin atitudinea subliniat demascatoare și protestatoare. Ea pune deschis, în schițe ca *Smărăndița, Un dejun la moșie*, problema femeii în societate, combate prejudecățile, aplicînd în literatură programul ei feminist, enunțat la *Contemporanul*. În *Evenimentul literar* publică sub un titlu comun *Din chinurile vieții*, nuvele și schițe despre viața oamenilor de la țară, la care se mai adaugă schițele *Mînzul, Ciubotele, Moș Ilie, Nici o faptă fără răsplată*. Intenția autoarei este să demonstreze cît de sincer se poate devota un intelectual poporului. Ca și ceilalți socialiști ai vremii, ea comentează critic aspectele economice, sociale și politice, este aspră în demascare, dar nu are un ideal social definit.

Spiridon Popescu publică în *Evenimentul literar* un grup de articole sub titlul comun *Scrisori către vărul meu*. Cu timpul acestea se transformă în adevărate schițe literare. *Scrisorile către vărul meu și Amintirile* — cu ecouri din copilărie, altele cu ecouri din atmosfera de școală : *Din vacanțele Paștelui, Din pension, Moș Alisandru*, altele cu aspecte din viața militară : *Unde m-ați îngropat*, sînt mici comedii cu aluzii la viciile stăpînirii și la moravurile întunecate ale satelor noastre la sfîrșitul secolului trecut. Ca majoritatea scriitorilor din vremea sa, interesați de problemele sociale și politice, devotați cauzei țărănimii, el a crezut că vede în poporanism și în soluțiile propuse de acesta, curentul ideologic care ar fi putut schimba condițiile de viață ale țărănimii. Socotit de Lovinescu cel mai tipic reprezentant al formulei poporaniste de realism tendențios, aplicat vieții rurale, Spiridon Popescu a fost adept al poporanismului în sensul că a luat drept bune cîteva din notele lui componente, fără să se limiteze însă la ele. Scriitorul depășește liniile generale ale poporanismului, fie prezentînd realist mizeria satului, fie criticînd instituțiile de stat din epocă. Această trăsătură se accentuează în opera sa beletristică de mai tîrziu. *Evenimentul literar* nu publică decît schițe și nuvele.

O atenție specială reclamă literatura străină promovată la publicația ieșeană. Teoretic, revista este adeptă a orientării realiste. Încă din primul număr, articolul program citează pe G. Hauptmann cu *Țăranii*, pe Tolstoi cu *Sonata Kreutzer*, pe Ibsen cu *Norii, Stîlpul societății, Dușmanii poporului*. Raicu Rion optează în *Arta tendenționistă* pentru romanul de tip balzacian. Pe Balzac îl admiră pentru aplicarea

la obiect, pentru intuițiile de ordin social și economic din opera lui. Dar tot el, într-o suită de articole concepute ca intervenții în mult dezbătuta problemă a artei decadente, recomandă alături de Turgheniev, Gogol, Korolenko, Dostoievski, pe marii romantici germani, iar dintre francezi pe Diderot, Voltaire, Rousseau. Opera lor, subliniază criticul, răspunde acelorși comandamente înalte ale literaturii, ca instrumente în acțiunea de educare a maselor.

În privința realismului, semnalăm și în *Evenimentul literar* identificarea cu naturalismul, confuzie perpetuată în epocă. Sofia Nădejde, în editorialul intitulat *Ce scriem!*, vede în „metodul naturalist” mijlocul cel mai corespunzător de a reproduce realitatea spre „folosul poporului”. Scriitoarea pune însă condiția ca poporul să știe „a alege neghina de grâu”. Ca aplicare în practică a acestei „alegeri”, Ion Nădejde publică în numărul imediat următor al revistei o extinsă și amănunțită prezentare a romanului *Lourdes* de Emile Zola. E. D. Fagure face la rîndul său o statistică pentru a depista pe autorii cei mai frecvențați de cititorul român. Concluzia lui este că, în ordinea clasificării, Zola și Maupassant se situează îndată după Eugène Sue, popular prin *Misterele Parisului*, dar alături de Guyau și Letourneau, de Conta și Caragiale.

Consecvenți ideologiei revistei, colaboratorii *Evenimentului literar* dezaproabă gratuitatea artei, caracterul ei de inutilitate și de lux, pe care îl semnaleză în orice preocupare față de formă. Cu formula destul de confuză și generală „scriitori decadenți” E. D. Fagure și Raicu-Rion anulează pe romantici, pe parnasieni, pe simbolști pentru că „laudă impasibilitatea” și afișează „nepăsare” față de „ceea ce nu se referă la eul lor”. Ca să susțină demonstrația, Fagure apelează la un text al lui Guyau, *L'art au point de vue sociologique*. Raicu-Rion citează pe Max Nordau cînd definește drept „decadentă” orice poezie care ca formă „caută efecte puternice și sunătoare”, iar ca fond „egoism, nepăsare pentru problemele morale și sociale”. Volumul *Les Contemplations* este dat de exemplu pentru a demonstra că cititorul, furat de verbalismul multicolor, de muzicalitatea exterioară a versurilor lui Victor Hugo, nu mai este în stare să sesizeze misticismul, element fundamental al volumului, după opinia criticului, și să-i opună rezistență. Intitulate *Între pisici și oameni* și *Dragoste de oameni*, alte două articole ale lui Rion din aceeași suită de proteste la adresa literaturii decadente au în vedere „evazionismul” atît al lui Th. Gautier — ca aparținînd școlii parnasiene, cît și a simbolistului Baudelaire : „dar nu înțeleg ca din imensitatea acestei naturi, tu poet și inimă puternică, să alegi numai lăcusta, mîța, cerbul, rîma, și să-l uiți pe om”. Arta trebuie să stea sub imperiul „necesității imediate”, susține Rion, în consonanță cu ideologia revistei, recunoscînd că este „străin” de opera lui M. Rollinat, „total nesănătoasă” : „dacă nu puteți spune un cuvînt de dragoste și încurajare — continuă el — nu cutremurați lumea cu dureri și plînsete bolnăvicioase”.

E interesant de remarcat că poezii ale unor poeți vehement denunțați ca decadenți, François Coppée ori Sully Prudhomme, au fost publicate în revistă, dar numai ca „adaptări”. Aceasta este, de altfel, formula de promovare a literaturii universale, preferată de *Evenimentul literar* traducerilor. Cu excepția unui scurt fragment, tradus din proza lui Jules Méry, poeți de mîna a doua, ca Gr. N. Lazu, A. Steermann, Ioan N. Roman, s-au specializat în adaptări după mari poeți ai literaturii universale : Lermontov, Pușkin, Heine, Petofi.

*Evenimentul literar* promovează ideea apropierii intelectualilor de popor în scopul educării poporului și a emancipării sale morale și intelectuale, fără să ex-

tindă emanciparea și la viața socială. Colaboratorii revistei, în articole teoretice cât și în literatură, urmăresc să facă o artă pe înțelesul poporului, situându-se pe poziția artistului cetățean. Limitându-se la caracterul moralizator, ei ajung să limiteze însă esența artei.

Apărut la câțiva ani după ce *Contemporanul* și-a încetat activitatea, *Evenimentul literar* — prin intenția de a apropia literatura de popor, de a sublinia funcția socială a artei și caracterul ei de clasă — cât și prin disputa cu reprezentanții esteticii idealiste, poate fi privit ca o tribună de luptă pe frontul cultural și literar al sfârșitului secolului al XIX-lea.

#### BIBLIOGRAFIE

*Evenimentul literar*, Iași-București, 1893—1894 ; G. C. Nicolescu, *Ideologia literaturii poporaniste*, 1937 ; Valeriu Ciobanu, *Poporanismul, evoluție, ideologie*, Tip. Torouțiu, București, 1946. Al. Piru, *Opera lui Ibrăileanu*, ESPLA, 1959 ; D. Micu, *Poporanismul și „Viața românească”*, EPL, 1961 (Momentul 1893—1895), p. 12—38 ; Ion Enache, *Contribuții la critica poporanismului*, Ed. științifică, 1961 ; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I, partea a II-a (1890—1900), Ed. politică, 1964, p. 388—407 ; Ionescu Raicu-Rion, *Scrieri*, Ed. științifică, 1946 ; Ion Vitner, *Contribuția mișcării socialiste la dezvoltarea literaturii. „Evenimentul literar”*, în *Mișcarea muncitorească din România*, Ed. politică, 1965, p. 278—288 ; *Presa literară românească*, vol. I (1789—1901), EPL, 1968 ; Z. Ornea, *Poporanismul*, Minerva, 1972 (colecția „Momente și sinteze”).



## ALTE REVISTE

### VIEAȚA (1893—1896)

În ultima decadă a secolului al XIX-lea, tendința de grupare a scriitorilor în jurul unor publicații devine din ce în ce mai evidentă, determinată de diversificarea fenomenului literar românesc din acel timp, de delimitarea tot mai pronunțată a concepțiilor estetice. În această direcție, o consecință importantă a avut polemica Maiorescu-Gherea, pe tema „artei pentru artă” și a „artei cu tendință”. După încetarea apariției *Contemporanului*, în 1891, scriitorii apropiați de mișcarea socialistă se alătură fie unor ziare cu aceleași țeluri, ca *Munca* și *Adevărul*, fie unor reviste nou înființate, ca *Evenimentul literar*, *Literatură și artă română*, *Pagini literare* etc. În aceeași perioadă, unii scriitori reprezentativi, receptivi la frământările și aspirațiile poporului, sînt animați de dorința de a produce un reviriment în mișcarea literară a vremii, de a face ca literatura să contribuie la rezolvarea pozitivă a idealurilor de dreptate socială, de unitate națională și culturală. Totodată se afirmă la acești scriitori tendința de a asana literatura vremii de cohorta lacrimogenilor epigoni eminescieni, de a-i da îndrumare serioasă, necesară, spre o atitudine tonică, spre dezbateră problemelor majore ale realității din acea epocă, îndeosebi ale celor ridicate de situația țărănimii. În acest mod, se pregătește și atmosfera pentru afirmarea, după 1900, a sămănătorismului. La aceasta au contribuit în primul rînd revistele *Vieața* și *Vatra*.

Revista *Vieața* a apărut la 28 noiembrie 1893, purtînd subtitlul „revistă săptămînală ilustrată”, sub conducerea lui A. Vlahuță și dr. A. Urechia. Colaborarea dintre cei doi directori a durat pînă la nr. 5, din 12 martie 1895, cînd pe frontispiciul revistei apare ca director numai A. Vlahuță.

Ca orice publicație, *Vieața* a pornit la drum cu un anumit scop, expus în articolul redacțional *Două vorbe...*, apărut în primul număr. Preocuparea principală, mărturisită în acest articol-program, era aceea de a tempera și concilia aprinsele polemici dintre scriitori sau dintre publicații: „Trăim într-o epocă de zbcucium și de enervare generală. Poate că niciodată nu s-a văzut, între literații unei țări, o luptă mai înverșunată și mai nealală, o dușmănie și o ură îndîrjită ca aceea care s-a întezit de cîtva timp între frunțașii literaturii noastre”. Invocînd o asemenea stare de lucruri, revista își propunea: „Să urmărim de aproape mersul cultural, manifestarea spiritului românesc în știință, în artă, în reforme, în tot ce poate da un caracter mai deosebit forței și activității noastre naționale, și să ținem în curent pe cititori, să supunem judecății lor partea de seriozitate și partea de ridi-



cul, care se desface și rămâne în gălăgia și-n vălmășeagul vieții". Asemenea puncte de program ar merita să fie apreciate pozitiv dacă nu le-ar fi necesare două corective. Întîi, articolul redacțional *Două vorbe exagera starea de lucruri din viața și atmosfera literară din acel timp. Într-adevăr, între scriitorii și publicațiile vremii se purtau uneori discuții și polemici aprinse, care depășeau cîteodată atitudinea urbană, dar nicidecum nu puteau fi etichetate drept „enerve generală”, drept „dușmănie și ură” nemi-întîlnite. De pildă, conferința antijunimistă a lui I. L. Caragiale *Gaște și gîște literare*, ținută la Atheneu în martie 1892, nu însemna, desigur, un „război de exterminare”. În al doilea rînd, chiar dacă viața literară de atunci ar fi fost minată de acerbe neînțelegeri și aversuni reci-proce, totuși *Vieața* nu a căutat să pună în practică punctele din program, întreținînd ea însăși discuțiile lipsite de echilibru și seriozitate, alunecînd într-o penibilă polemică purtată cu cercurile scriitoricești din jurul revistelor sociale.*

Pagină cu frontispiciu.

Revista *Vieața* a avut meritele ei, dar în alte direcții decît cele propuse spre a fi urmate în articolul-program.

Dintre scriitorii de renume în epocă, Delavrancea și Duiliu Zamfirescu colaborează de cîteva ori, iar în ultimele numere e prezent și George Coșbuc, în rest revista fiind onorată de alți scriitori. Acest lucru îl mărturisea, nu fără mîhnire și A. Vlahuță, într-un articol de bilanț, *După sărbători*, apărut în nr. 36, din 21 ianuarie 1896. Amintind că intenționa să-i dea revistei o periodicitate cotidiană, directorul ei nota: „Tot ce ne sta în măsură am fi făcut pentru a grupa în jurul ei toate elementele capabile de a-i asigura succesul, dar nu s-a putut”. De asemenea, informa asupra perspectivei de viitor a revistei: „Între altele, ne-am oprit la ideea de a da cîteva coloane din revistă mișcării noastre politice. Un redactor special — inutil să mai spunem că l-am ales dintre cei mai distinși scriitori — ne va da în fiecare săptămînă cîte o cronică politică”. A. Vlahuță își mai propunea să publice, în fiecare număr, „scurte dări de seamă despre cărțile care apar la noi, cum și despre cele mai interesante producțiuni din străinătate” etc. Noul program nu a mai putut fi însă pus în aplicare. Revista *Vieața* își încetează apariția o dată cu numărul imediat următor celui în care se publicase articolul *După sărbători*, adică o dată cu nr. 37, din 28 ianuarie 1896.

În domeniul beletristicii, *Vieața* a acordat atenție numai poeziei și prozei. Dramaturgia nu este reprezentată prin nimic, iar critica și istoria literară au o prezență infimă. Ca director al revistei, A. Vlahuță a publicat mult în paginile ei, semnînd cu numele întreg, cu inițialele A.V. și cu pseudonimele Radu, L. Ascar și Mirmidon. Pînă la apariția *Vieții*, A. Vlahuță tipărise poeziile *Din prag*, *La iconă*,

Lui Eminescu, *Delendum, Liniște, Unde ni sînt visătorii ?* etc., ilustrative pentru prima fază a activității sale lirice, în care oscilează între decepționism și optimism. O altă fază, în care poetul combate pesimismul epigonic eminescian, introduce unele accente de critică socială, cu referiri la viața țărănimii, prefigurînd astfel unele directive ale sămănătorismului, începe în perioada în care editează și conduce *Vieța*, concludente fiind poezii ca *Vifor, Ananghie, Tu ești poet, În iubire, Pilde vechi...* etc.

În ceea ce privește lirica, *Vieța* are meritul principal de a-l fi impus pe Șt. O. Iosif. La apariția revistei, tînărul poet venit de peste Carpați nu avea decît 19 ani și publicase numai opt poezii. În revista lui A. Vlahuță tipărește aproape 30 de poezii originale, dintre care menționăm *Visul codrului, Trei surori, Cobzarul, Spre Sîn Vasile, Ardealul, O mamă, De v-ați ascunselea, Noaptea sub schele, Fuit, Goana, Artiști, Moș Ajun, Visul codrului* etc., poezii ce vor alcătui întîiul său volum de *Versuri*, apărut în 1897. Spre deosebire de poeziile scrise în epoca următoare, însumate în volumul *Patriarhale*, tipărit în 1901, cele din *Vieța* exprimă un sentiment de bucurie a vieții, de euforie în fața naturii, precum și o vie solidaritate umană cu cei umili.

A. Vlahuță și Șt. O. Iosif au fost singurii poeți care au colaborat constant și masiv în paginile *Vieții*, cu versuri care s-au transmis posterității. Dintre poeții de frunte din acel timp, sînt prezenți numai Duiliu Zamfirescu, cu o singură poezie, idila *Culcate-s romănițe* (nr. 44, 11 decembrie 1894), și G. Coșbuc, cu două poezii, în penultimul și ultimul număr, *Vîntoasele și Ispita*. Notabile sînt cele cîteva poezii semnate de Artur Stavri, *Rispetti* (nr. 2, 12 decembrie 1893) și *Din durerile noastre* (nr. 20, 12 noiembrie 1895), pentru imaginile sugestive ale descrierilor de natură, precum și cunoscuta poezie, devenită romanță, *Călugărul*, a lui Traian Demetrescu (nr. 22, 24 septembrie 1895). Au mai publicat versuri Ion Gorun, D. Teleor, Radu D. Rosetti, O. Carp, George Murnu, Ioan N. Roman, C. Sandu-Aldea, precum și o serie de anonimi, extrași probabil din poșta redacției, ca Emanuela N. Costin, T. Dușu, I. Colgiu, Alexandrina Mihăescu, N. Gh. Nicolescu, Paul Petrescu. Versurile tuturor acestora nu ne rețin astăzi prin nimic atenția. O mare parte din producțiile acestora prefigurează idilismul sămănătorist, unii dintre ei devenind asidui colaboratori ai revistelor sămănătoriste.

Ca director, A. Vlahuță introduce, aproape în fiecare număr, cîte o schiță sau nuvelă, cum sînt *Mogîldea, Un Crăciun, Coriolan, Inconsolabili, La arie, Socoteala, De la țară, În vîltoare, File rupte, Ion* etc. Multe din scrierile în proză publicate în *Vieța* sînt însă simple însăilări, cu o pronunțată notă idilizantă, lipsite de un conținut semnificativ și de putere emoțională. Merită a fi menționate numai cele care descriu aspecte dureroase din viața țărănimii (*La arie, Socoteala, Ion, De la țară*). Interesul și simpatia pentru cei umili sînt sesizabile și în scrierile în proză ale altor colaboratori. Delavrancea semnează un semnificativ articol intitulat *Cultul celor mici*, precum și schița *Micuții*, o caldă manifestare de solidarizare umană cu dezmoșteniții soartei. Drame neștiute din lumea celor obijduiți au fost relevate și de Șt. O. Iosif în schițele *Dantele și Victimă*.

Revista *Vieța* a publicat, în cantități masive, scrierile în proză semnate de Ion Gorun, Constanța Hodoș, Vasile Pop, Ion Adam, inspirate în marea lor majoritate din lumea satului, dar eșuate în idilism, în lamentări melodramatice și descrieri diluate. Autorii lor vor deveni, nu peste mult timp, principalii susținători ai revistelor sămănătoriste.

Critica și istoria literară au fost inexistente în paginile *Vieții*, în tot decursul apariției ei. Nu întâlnim nici o recenzie, nici o cronică literară, nici un articol care să dezbată, măcar în linii generale, fenomenul literar românesc din epoca respectivă. Critica literară onestă și serioasă a fost înlocuită, contrar programului inițial, cu notițe mărunte, răutăcioase, cu articole persiflante, scrise de pe o evidentă poziție de răfuială personală, de denaturare intenționată a adevărului. Lipsa criticii literare a fost compensată, parțial, prin câteva portrete ale scriitorilor vremii, inserate la rubrica *Albumul nostru*, scrise de A. Vlahuță și semnate cu pseudonimul Radu. Portretele, conținând detalii referitoare la structura temperamentală, la aspectul fizic și caracterizări concise ale vieții și operei, sînt interesante ca provenind de la un contemporan al scriitorilor prezentați.

Încă din prima parte a activității sale scriitoricești, cînd colaborează la *România liberă*, *Lupta*, *Epoca*, A. Vlahuță se manifestă ca un curajos pamfletar și polemist. În această ipostază îl întâlnim și în perioada în care se află la conducerea revistei *Vieța*. Scriitorul dezvăluia practicile reprobabile din viața literară a vremii (*Barzii de zile mari*), viciile sistemului politic (*În templul legilor*), ironiza sarcastic tipurile caracteristice moralei burgheze, la „Rubrica paraziților”, semnată cu pseudonimul Mirmidon. Atîta timp cît s-a aflat la conducerea revistei, dr. A. Urechia a deținut în fiecare număr rubrica „Ghiveci săptămînal”, semnată Iodoform, rubrică circumscrisă în sfera preocupărilor satirice. Așa cum sugerează și titlul ei, era alcătuită din notițe disparate, referitoare la felurite întîmplări și evenimente, privite însă în latura lor ridicolă. Din păcate, această rubrică va găzdui multe invective în perioada polemicii cu socialiștii.

La 17 februarie 1894 Anton Bacalbașa a ținut, la Atheneu, conferința *Arta pentru artă*, în care pleda pentru o artă nu numai realistă, ci și pusă în slujba idealurilor maselor muncitoare. A. Vlahuță nu a înțeles ideile expuse de A. Bacalbașa, inițiind o polemică violentă în paginile *Vieții*, printr-o serie de articole ca *Arta socialistă*, *Supărarea socialiștilor*, *Scrisoare deschisă d-lui Gherea* etc., în care persifla arta socialistă, numind-o „artă pentru club” (adică pentru cluburile muncitorești), menită „să ațîțe la ură și la răzbunare”. Revistele și ziarele socialiste răspund atacurilor din *Vieța*, care la rîndul ei ripostează, și astfel se încinge o polemică nervoasă care transformă revista într-o tribună de injurii. Polemica alunecă într-o răfuială de persoane și timp de peste un an de zile *Vieța* umple paginile cu articole penibile, cu parodii reprobabile, cu notițe denigratoare. Această polemică a întunecat prestigiul revistei și al conducătorului ei. Abia după un an A. Vlahuță și-a dat seama că nu procedase bine, și atunci a reluat prietenia cu Dobrogeanu-Gherea, conciliindu-se și cu ceilalți scriitori din jurul publicațiilor socialiste și manifestîndu-și regretul pentru cele întîmplate, în articolul *A doua aniversare* (nr. 31, 26 noiembrie 1895).

Revista *Vieța* s-a bucurat de largă popularitate în rîndurile începătorilor în ale literaturii, cărora le-a deschis paginile cu generozitate, dîndu-le permanent îndrumări utile. Revista are meritul de a-l fi impus pe Șt. O. Iosif în mișcarea literară a timpului.

Cu excepția scrierilor lui A. Vlahuță, Șt. O. Iosif și a celor câteva semnate de G. Coșbuc, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, literatura publicată în *Vieța* de o serie de autori modești nu mai prezintă astăzi decît un interes documentar, ca surse incipiente ale sămănătorismului.

Revista *Vatra*, subintitulată „foaie ilustrată pentru familie”, a apărut la 1 ianuarie 1894, condusă de I. L. Caragiale, I. Slavici și G. Coșbuc. În articolul-program, *Vorba de acasă*, cei trei scriitori arătau : „Așa cum în dezvoltarea limbii noastre numai prin întoarcerea la graiul viu al poporului am putut să ajungem la stabilitate și la unitate, și în dezvoltarea noastră culturală vom ajunge la statornicie și la unitate numai dacă vom ține în toate lucrările noastre seamă de gustul poporului, de felul lui de a vedea și de a simți, de firea lui, care e pretutindeni aceeași”. Precizînd, în continuare, că intenționau să facă din publicația pe care o conduceau „un organ literar pentru toți românii, un mijloc pentru propagarea aceluiași gust și aceluiași fel de a simți și de a gândi în toate părțile poporului românesc”. I. L. Caragiale, I. Slavici și G. Coșbuc adresau un apel scriitorilor vremii de a fi interesați deopotrivă în afirmarea și dezvoltarea literaturii naționale : „Ne adresăm deci cu încredere frățească la aceia dintre scriitorii noștri, care împărtășesc vederile noastre, și îi rugăm să se unească cu noi, pentru ca, lucrînd împreună, să le putem da românilor o lectură nu numai variată și interesantă, ci totodată și românească.

Țelul major al celor trei scriitori era acela de a face din *Vatra* un instrument eficace în strădaniile depuse pentru unitatea și înflorirea literaturii naționale, pentru afirmarea specificului național în literatură. I. L. Caragiale, I. Slavici, și G. Coșbuc s-au preocupat fiecare în parte de bunul mers al revistei, i-au dat prestigiu prin colaborarea lor, menținîndu-i orientarea realistă, ferind-o de polemici sterile și păgubitoare, dirijînd-o pe linia programului formulat inițial. Cel ce a condus practic munca redacțională a fost însă G. Coșbuc, după cum mărturisește I. Slavici în *Amintiri*.

*Vatra* se prezintă ca o revistă-magazin, cu preocupări numeroase, cu multiple și variate rubrici, menite să intereseze și să satisfacă largi categorii de cititori. Ea continua, în această direcție, vechea tradiție a publicațiilor românești cu caracter enciclopedic, îndeosebi tradiția *Revistei române* a lui Odobescu. Pe de altă parte, prin înseși țelurile ei, se vroia o revistă pentru mase, afirmînd tendința unui nou luminism, cu accentul principal pe crearea unei atmosfere de sinceră simpatie pentru viața țărănimii. Așa se și explică de ce în jurul ei se strîng foștii colaboratori de la *Contemporanul* și de la alte reviste socialiste, ca Ștefan Basarabeanu (Victor Crășescu), Traian Demetrescu, P. Zosim și alții. Totodată, acordînd un interes deosebit problemelor legate de soarta țărănimii, de împlinirea idealurilor de unitate națională și dreptate socială, *Vatra* se înscria pe o coordonată majoră a epocii, care avea să constituie punctul de plecare al sămănătorismului.

Preocuparea dominantă a revistei a rămas, permanent, cea beletristică. Literatura de cea mai bună calitate, lirică sau epică, publicată aici, provine, aproape în întregime, de la cei trei scriitori aflați la conducere. În jurul acestora se strînge însă un număr apreciabil de scriitori și cărturari ai vremii, unii tineri, alții cu mai vechi preocupări publicistice. Diferențiați între ei prin talent și posibilități creatoare, n-au izbutit cu toții să onoreze cum se cuvine paginile revistei. Unii au rămas modești, ca Ludovic Dauș, Haralamb G. Lecca, V. D. Păun. Alții însă au devenit personalități ilustre, ca N. Iorga, folcloristul Simion Florea Marian, filologul Sextil Pușcariu (deși acesta semnează în *Vatra* numai scrieri în proză).

În domeniul poeziei, colaborarea cea mai rodnică și cea mai valoroasă o are George Coșbuc. În paginile *Vetrei* publică un mare număr din poeziile sale reprezen-



Copertă.

tative, reunite în volumul *Fire de tort*, apărut în 1896, cum sînt: *Mama, Lupta vieții, În opresoare, Doina, Iarna pe uliță, Dragoste învrăjbită, Fata mamei, Ștefăniță Vodă, Pașa Hassan, Scara* etc. Aici publică și viguroasa sa poezie Noi vrem pămînt. Revista a acordat un spațiu destul de larg liricii, în coloanele ei întîlnindu-se mulți dintre stihuitorii vremii. Unii cultivă cu predicție eroticul (George Murnu, Traian Demetrescu), alții încearcă o poezie de meditație (Bonifaciu Florescu, V. D. Păun), fiind prezentă și tendința socială (I. Păun-Pincio, Haralamb G. Lecca, P. Zosim), ca și poezia de factură populară (P. Dulfu). O cohortă de versificatori obscuri (T. Dușescu, Dimitrie Porea, N. Stane etc.) anunță latura desuetă a liricii sămănătoriste.

În ceea ce privește proza, tot membrii triumviratului s-au ilustrat în primul rînd. Publicînd aici romanul *Mara*, în întreg cuprinsul primului an de apariție al revistei, I. Slavici a îmbogățit proza românească cu o operă fundamentală, de superioară valoare artistică, înscrind un moment de o deosebită însemnătate în evoluția romanului românesc. I. Slavici mai publică în paginile *Vetrei* povestirile *Hanul ciorilor, Gogu și Gogușor, Ceas rău, Mitocanul*, care nu ating însă nivelul *Marei*. Cîteva schițe reprezentative publică I. L. Caragiale, dintre care amintim *Reformă, Poveste, Cum se înțeleg țărani*. O activitate fecundă desfășoară Ștefan Basarabeanu, cunoscut în literatură și sub numele de Victor Crărescu. Universul scrierilor sale circumscria în primul rînd lumea pescarilor, a porturilor și ținuturilor dobrogene, lume care, pînă la el, nu mai fusese zugrăvită în literatura română. Personajele asupra cărora prozatorul s-a concentrat cu precădere erau declassații, vagabonzii, proscrisii, în prezentarea lor fiind condus de tendințe sociale, moralizatoare și reformatoare. Pe linia lui Ștefan Basarabeanu merge și un alt colaborator al *Vetrei*, Spiru S. Hasnaș, autor al unor mici schițe cu titlul generic *Tipuri din capitală*, care sînt însă mai mult foiletoane gazetărești. La un nivel asemănător se află și bucățile de proză semnate de I. Rusu-Sirianu, Mihail Demetrescu, T. Dărmănescu.

O coordonată nouă, în paginile *Vetrei*, înscrie N. Iorga, prin însemnările sale de călătorie prin țară și prin alte locuri ale lumii. Prezența lui N. Iorga în *Vatra* nu este lipsită de o anume semnificație. Contactul cu atmosfera și orientarea revistei are repercusiuni în activitatea sa ulterioară, cînd va deveni îndrumătorul principal al sămănătorismului.

Concepută ca o revistă enciclopedică, *Vatra* a găzduit în paginile ei și o serie de articole de critică și istorie literară, de studii folclorice, dar nu atît cu intenția de a interveni în mișcarea literară a vremii, de a lua parte la dezbaterile de idei, cît

din dorința de a pune la curent cititorii cu unele chestiuni de ordin informativ sau teoretic. Articolele au, din această cauză, mai ales un caracter de popularizare, de prelegeri didactice (*Poezia și celelalte arte frumoase, Despre urît* de V. D. Păun etc.). Unele articole depășesc însă caracterul strict informativ, de inițiere, conținând observații judicioase, analize atente. Așa este, de pildă, articolul *Grigore Alexandrescu* de N. Iorga (an I, nr. 21), important și bine venit în acel timp, deoarece poetul generației de la 1848 intrase pe nedrept într-un con de umbră.

O atenție permanentă s-a acordat folclorului și reînvierii trecutului istoric. Creația populară a fost valorificată fie prin comentarii analitice (*Straturi în poezia noastră populară* de Virgil Onițiu, an. I, nr. 4), fie prin publicarea textelor culese sau prelucrate (*Găina neagră* de I. Slavici, *Snoave din popor* de Dumitru Stăncescu, *Dacii, Valea Dediului, Dealul lui Ivan, Plaiul tătarilor* de Simion Florea Marian etc.). În ceea ce privește reînvierea trecutului istoric, I. Slavici își aduce contribuția și în această direcție, prin evocările *Ciceul și Familia lui Mihai Viteazul*. Într-o serie de numere consecutive, N. Iorga publică studiul *O familie domnească în exil*, având ca figură centrală pe Petru Șchiopul.

Revista *Vatra* a pornit la drum cu un program bine precizat, pe care și l-a îndeplinit într-o largă măsură. Ea s-a bucurat de prestigiu în epocă atât datorită faptului că la conducerea ei s-au aflat cei trei scriitori de frunte, I. L. Caragiale, I. Slavici și G. Coșbuc, cât și conținutului ei, devenind, cum și-a propus inițial, „un organ literar pentru toți românii”.

Acordând atenție vieții țărănimii, folclorului, tradițiilor populare, evocând trecutul de glorie al neamului, militând pentru specific național în literatură, pentru unitatea culturală a tuturor românilor, revista *Vatra* a devenit ecoul unor dezi- derate majore care începuseră să frământeze epoca de la sfârșitul secolului al XIX-lea, pregătind atmosfera și condițiile apariției, după 1900, a sămănătorismului, ai cărui îndrumători vor fi mai întâi G. Coșbuc și A. Vlahuță și apoi N. Iorga.

## LITERATURĂ ȘI ARTĂ ROMÂNĂ (1896—1910)

Punctul de plecare al revistei se află în mișcarea inițiată de „Cercul amicilor literaturii și artei române”, înființat în 1895 de către N. Petrașcu, un entuziast și generos proteguitor al mișcării literar-artistice naționale, din dorința de a contribui la propășirea acesteia. După cum se preciza în „statutele” sale, cercul își propunea să se preocupe de „răspîndirea celor mai de valoare lucrări literare din trecut, precum și aducerea la cunoștința societății române a fazelor istoriei noastre culturale”, de organizarea de „concerte, expozițiuni de tablouri și tipărituri de lucrări judecate vrednice de a pătrunde în societatea română”, de susținerea „scenei române”, de „căutarea și încurajarea talentelor ce ar putea să-i aducă folos”, de „întreținerea vie a cultului ce datorim marilor noștri scriitori și artiști trecuți din viață”, de „crearea de recompense menite a răsplăti lucrările meritorii ale autorilor dramatici, ale romanțierilor, ale poezilor și ale artiștilor români”.

Inițiată în acest cerc, care polarizase în jurul său numeroase personalități ale vremii ce manifestau interes pentru dezvoltarea culturii românești, oferind și un prețios

sprijin material, revista *Literatură și artă română* a apărut la 25 noiembrie 1896 și a durat pînă la 25 decembrie 1910, fiind una dintre cele mai elegante publicații ale timpului, tipărită în condiții grafice excelente, sub direcția permanentă a lui N. Petrașcu.

Într-un *Cuvînt începător* din primul număr, conducătorul revistei declara că activitatea ei va fi concentrată în întregime în direcția promovării literaturii și artei naționale. „A face ca lucrările românești, din ce în ce mai bune, să pătrundă în publicul nostru, și în același timp a stărua ca publicul român, din ce în ce mai format în gustul său pentru lucrările naționale, să întindă mîna mai cu dragoste talentelor noastre: iată una dintre cele mai vii dorinți de care sîntem însuflețiți”. Revista își propunea să militeze pentru reflectarea specificului național în literatură și artă, pentru o inspirație autohtonă, împotriva imitațiilor sterile din literaturile străine, pentru cultivarea tradițiilor istorice, artistice și culturale ale poporului român și îmbinarea lor armonioasă cu dezideratele și concepțiile prezentului. Mărturisind „dragostea de naționalitate”, „scopul patriotic” și „focul sacru al iubirii de țară”, dorind să arunce „sămînța unei nouă vieți intelectuale”, programul revistei sublinia: „Numai însușindu-și caracterul esteticii naționale și înălțîndu-se în lumea artei moderne, plini de viață și conștiința lor de azi, poeții și artiștii contemporani vor putea să lege firul trecutului cu vremea de față și, rupînd vechea deprindere a împrumuturilor de pretutindeni, vor reintra pe singura cale adevărată a progresului”.

Continuînd tradiția unor publicații românești de prestigiu din secolul al XIX-lea, revista *Literatură și artă română* a avut un consecvent caracter enciclopedic, accentul principal punîndu-l însă, potrivit și programului ei, pe fenomenul literar-artistice național. În ceea ce privește lirica, a izbutit să atragă în paginile ei colaborarea unor poeți de reală notorietate, ale căror versuri erau expresia realităților românești, a sentimentelor, trăsăturilor morale și a viziunii specifice poporului nostru, realizate la un nivel de artă superior. Aici apar poeziile lui George Coșbuc *Moartea lui Gelu* (premiată la „Cercul amicilor literaturii și artei române”), *Povestea căprarului, Faptul zilei, Ghiaura, La Smîrdan, Zîna pădurii, Crăciunul în tabără, Pastel și altele*. Duiliu Zamfirescu tipărește, de asemenea, un mare număr de poezii, dintre care *În ruine, Fiica haosului, Domnița Mezina, Suflatul, O noapte în pădure, Sosesc, Că poate-atunci* etc. Sînt prezenți și Al. Vlahuță (*În șes*), St. O. Iosif (*Frumoasa zîna, Novacii*), Dimitrie Anghel (*În grădină, După ploaie, Fantazie*) etc. Apar și versuri postume ale lui B. P. Hasdeu (*Muzica singelui*). În existența sa destul de îndelungată, revista și-a oferit paginile multor poeți, din toate generațiile (Haralamb G. Lecca, Theodor Șerbănescu, Vasile D. Păun, Radu D. Rosetti, Artur Gorovei, D. C. Ollănescu, D. Nanu, Andrei Naum, Iuliu Dragomirescu, Ludovic Dauș etc.), înlesnind afirmarea tinerilor (G. Tutoveanu, V. Demetrius, Corneliu Moldovanu, A. Mîndru, Florian Becescu și alții).

Paginile consacrate prozei au fost onorate de I. L. Caragiale, care semnează schița *Între două povești* și ampla evocare *Ion Brezeanu*, de A. Vlahuță, cu fragmente din *România pitorească* (*În Vlcea, În munții Sucevei, Pe mare — Constanța* etc.), de N. Iorga, care continuă seria însemnărilor de călătorie din revistele anterioare (*În Dalmația și Italia, Parma, Pavia, Genova, Nürnberg* etc.) și cu deosebire de Duiliu Zamfirescu, prin romanul *Îndreptări* și nuvelele *Badea Cîrțan la Roma, Cu bilet circular* și altele. Alături de aceștia se afirmă tineri prozatori de autentic talent. Merită să amintim că Gala Galaction, semnînd cu numele său adevărat, Grigore Pișculescu, a publicat aici una dintre scrierile care alcătuiesc fondul de aur al nuvelisticii



sale, *Moara lui Călifar*. Bunul său prieten N. D. Cocea semnează și el câteva schițe (*Renunțarea, Fluture*). La șirul prozatorilor se mai adaugă D. C. Ollănescu, Ciru Oeconomu (cu romanul istoric *Fiica lui Sejan*), Em. Grigorovița, Romulus Cioflec, Iuliu Dragomirescu, I. Chiru-Nanov, Th. Cornel și, bineînțeles, multe nume efemere.

Datorită atît programului propus cît și spațiului larg de care dispunea, revista *Literatură și artă română* a acordat o atenție constantă lucrărilor dramatice originale. Unele evocau momente din istoria națională, bucurîndu-se și de reprezentarea lor pe scena Teatrului Național (*Silvina-Doomna*, dramă în cinci acte de G. Bengescu-Dabija, reprezentată în ianuarie 1897, *Solii păcii* de Ștefan Petică, a cărei acțiune se petrece în „Vrancea legendară”), altele înfățișau aspecte ale societății românești din acea epocă, uneori cu finalitate critică (*Gărgăunii dragostei*, comedie într-un act de Iosif Vulcan, *Cîinii*, piesă în patru acte de Haralamb G. Lecca, în care era satirizat politicianismul vremii).

Un merit al revistei este acela că a acordat un mare cîmp de activitate criticii, teoriei și istoriei literare, înregistrînd unele intervenții remarcabile, demne de prețuit și astăzi, puse toate sub semnul relevării valorilor naționale, al promovării unor idei și atitudini estetice de certă însemnătate pentru epoca respectivă. O contribuție constantă, în această direcție, are conducătorul revistei, N. Petrașcu, care publică ample studii monografice despre scriitorii clasici români (*Ion Ghica, Asupra lui Eminescu, Hasdeu*), din corespondența inedită a lui Vasile Alecsandri, cronici literare asupra operelor scriitorilor proeminenți din acea vreme (Comediile lui I. L. Caragiale, *Patriarhale* de St. O. Iosif, *România pitorească* de A. Vlahuță, *Alte orizonturi* de Duiliu Zamfirescu etc.). Studiile și articolele lui N. Petrașcu, deși nu excelau printr-o prea mare adîncime, conțineau totuși unele observații pertinente, în sensul aprecierii elogioase a valorilor literare naționale din trecut și din contemporaneitatea sa. De pildă, despre Ion Ghica spunea că este un reprezentant „al acelor inimi fierbinți, al acelor frunți luminate care, luîndu-și viața drept o datorie către țară, ne-au dat, mai presus de toate așteptările, atît reînvierea națională cît și renașterea noastră literară”.

Deosebit de interesante și prețioase, în epocă, au fost studiile publicate de Anghel Demetriescu, consacrate fie unor scriitori (M. Eminescu, Al. Sihleanu), fie problemelor de estetică și teorie literară (*Obiectul artei în general, Poetul Poezia dramatică, Poezia și raporturile ei cu celelalte arte, Izvoarele inspirației poetice*). Punctele de vedere formulate de Anghel Demetriescu merită a fi reținute, pledînd pentru reflectarea specificului național (*Obiectul artei în general*), demonstrînd că „cel mai nobil, cel mai interesant obiect de contemplație pentru poet este omul însuși, pentru că el este măsura a toate, el este oglinda în care se vede universul întreg, în intelectul lui trăiește întreaga lume”. (*Izvoarele inspirației poetice*). În ceea ce privește critica, teoria și istoria literară, se mai pot aminti studii și contribuții meritorii, ca *Pagini din istoria teatrului român* de D. C. Ollănescu, *Despre romantism* de C. Rădulescu-Motru, *Asupra lui Alecsandru Russo* de P. V. Haneș, *Romanul românesc* (privire istorică) de Iuliu Dragomirescu. În partea a doua a apariției revistei, acest domeniu este ilustrat cu precădere de N. Zaharia și N. I. Apostolescu.

Mișcarea artistică s-a bucurat în *Literatură și artă română* de aceeași permanentă și vie atenție. Numeroase și ample cronici plastice și articole de orientare puneau în lumină, cu înțelegere și discernămint, atît succesele obținute în acest domeniu cît și piedicile care frînau dezvoltarea lui. Într-o cronică plastică despre *Expoziția N. Gri-*

gorescu se spunea că pictorul „e și va fi pentru totdeauna unul dintre pictorii cei mai mari ce-i va fi avut firea pământului românesc”. Cel ce se preocupa îndeaproape de analiza atentă a evoluției artelor noastre plastice era arhitectul I. Mincu, comentînd *Expoziția artiștilor în viață, Expoziția pictorului G. Petrașcu*, combătînd nepăsarea față de *Școala noastră de arte frumoase etc.* Aceeași atitudine față de aspectele negative din viața artistică din acel timp manifestau și intervențiile semnate de D. C. Ollănescu (*Asupra reorganizării Teatrului Național*), G. Bengescu-Dabija (*Asupra teatrului*), Edg. Th. Aslan (*În chestiunea operei române*) etc.

Pentru a sprijini plastica românească, dispunînd totodată și de excelente condiții grafice, revista și-a făcut o nobilă preocupare din a oferi lectorilor ei reproduceri de artă aparținînd pictorilor și sculptorilor vremii : N. Grigorescu, Th. Aman, I. Andreescu, Valbudea, Tattarescu, Negulici, Verona, F. Stork, Luchian, Petrașcu, Vermont etc.

Caracterul enciclopedic al revistei explică și prezența a numeroase studii consacrate îndeosebi istoriei românilor, cum sînt *Streini oaspeți ai Principatelor în secolul al XVIII-lea* de N. Iorga, *Istoria Bucureștilor* de G. I. Ionescu-Gion, *Mihai Viteazul după o scriere greacă a lui Gheorghe Palamid de la 1607* de C. Erbiceanu, *Scrieri neogrece despre români* de G. Dem. Teodorescu, *Prima școală de fete în Moldova* de dr. C. I. Istrati și altele.

După *Convorbiri literare*, revista *Literatură și artă română* a fost una dintre cele mai prestigioase publicații românești de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea.

#### FLOARE-ALBASTRĂ (1898—1899)

Apariția revistei *Floare-albastră* s-a datorat inițiativei scriitorilor grupați, în vara anului 1898, în „Cercul liber”, din care făceau parte St. O. Iosif, I. N. Constantinescu-Stans, Al. Antemireanu și alți scriitori tineri. Primul număr a apărut la 11 octombrie 1898, revista avînd apoi o periodicitate săptămînală, pînă la 25 mai 1899, cînd își încetează existența. La 15 iunie 1899 reînvie într-un unic număr comemorativ, cu titlul „*Mihail Eminescu*”, prilejuit de împlinirea a zece ani de la moartea poetului, în care se reproduceau *În Nirvana* de I. L. Caragiale, *Lui Eminescu* de A. Vlahuță, *Eminescu* de B. P. Hasdeu, poezia *Lui* de Veronica Micle etc. Așa cum se menționa în frontispiciul revistei, cu începere de la nr. 5 din 8 noiembrie 1898, director-proprietar era I. N. Constantinescu-Stans, publicist modest, dar entuziast și generos, cu rol de Mecena.

Contrar obiceiului, *Floare-albastră* și-a inaugurat activitatea fără să așeze în primul ei număr un articol-program. Cei ce o editau considerau poate suficient de semnificativ însuși titlul ei, care amintea de simbolul „florii albastre” al romantismului german, cunoscut din romanele *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis și *Problematische Naturen* al lui Fr. Spielhagen, transpus la noi de M. Eminescu în poezia *Floare-albastră*. O motivare a titlului ales și o schiță de program întîlnim totuși în articolul *Floare-albastră* al lui Al. Antemireanu, semnat cu pseudonimul Emirm în

nr. 4, din 1 noiembrie 1898. Mărturisind că „n-am crezut nemerit să spunem, de la primul număr, vreun cuvânt despre titlul pe care l-am dat revistei noastre, nici despre sensul în care am luat noi această drăgălașă împerechere de vorbe : *Floare-albastră*” autorul articolului preciza că „am luat aceste drăguțe cuvinte în înțelesul lor idealist, în înțelesul german al lor, căci la germani *floare-albastră* e simbolul celui mai curat ideal”. În continuare se arăta că titlul revistei „a fost inspirat de poezia *Floare-albastră* a lui Eminescu” și că el reprezintă „idealul luminos care ademenește de-a pururi sufletul omenesc ; e simbolul a tot ce a putut concepe mai cast, mai senin și mai drăgălaș mintea omenească”.

Potrivit sensului acestui simbol romantic, reprezentînd aspirația nostalgică după un ideal absolut, transcendențial, a cărui cucerire compensează dezamăgirea provocată de lumea reală, înconjurătoare, preocuparea inițială a revistei era aceea de a deveni expresia unui reviriment romantic în literatura română de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, de a promova frumosul artistic în sine. Animatorul acestei concepții era Al. Antemireanu, care publică număr de număr prolixie articole teoretice, pledînd cu feroare pentru o literatură de pură esență romantică, desprinsă de real. În articolul *Către lumină* (nr. 9, 6 decembrie 1898), considera că „e vremea să se trezească inima, să se înalțe gustul adevărului frumos, al frumosului în sine”, încheind exclamativ : „Reîntoarcerea la romantismul înălțător, învierea și purificarea sufletului omenesc, aceasta va fi marea operă a generației de mîine, și pe ea trebuie să o pregătească tinerimea de astăzi”. Idei asemănătoare susținea și în articolele *Falimentul naturalismului*, *Frumosul ideal*, *Adevărata artă*, în acesta din urmă scriind : „Idealul e o treime ale cărei trei ipostaze sînt : Frumosul absolut, Binele absolut și Adevărul absolut”, reclamînd scriitorilor noștri opere care „să le conștie pe cîte trei, într-un grad de desăvîrșire unitar”. Susținînd aceste idei estetice idealiste, Al. Antemireanu a ajuns, din păcate, la negarea literaturii inspirate din realitatea înconjurătoare, din viața poporului, în articolul *Arta pentru popor*, dar, mai grav, a căzut în eroarea de a denigra folclorul românesc, în articolul *Literatura noastră populară* (nr. 22, 7 martie 1899), unde afirma că „în toată literatura noastră populară nu se găsesc nici două bucăți de adevărată artă”. În urma acestui articol, care a provocat justificate nemulțumiri, Al. Antemireanu e nevoit să părăsească redacția revistei, care se desolidarizează de atitudinea sa (*Folklor*, în nr. 31, 9 mai 1899).

Cel ce a căutat să pună în practică concepția romantic-idealistică a fost însuși Al. Antemireanu, dar cu rezultate prea puțin fericite. Sub pseudonimul Hialmar publică un amplu ciclu de „fantezii” (*Vechiul orologiu*, *Finis . . .*, *Ocna vieții noastre*, *Povestea lui Hyperion* etc.), în care plămăiește, în manieră melodramatică, întâmplări ce se consumă fie în lumea artelor, fie în vechi castele senioriale. De asemenea, semnînd Elvira Santorino, introduce în paginile revistei poeme de factură exotice, cu procedee din recuzita desuetă a romantismului.

Eforturile lui Al. Antemireanu de a imprima revistei o orientare exclusiv romantic-idealistică nu au izbutit decît într-o foarte mică măsură, una din laturile ei esențiale anticipînd, în mod pronunțat, literatura sămănătoristă. Tendința romantică se observă mai mult în domeniul liricii. Spre deosebire de poeziile publicate în *Vieța* lui A. Vlahuță, caracterizate prin optimism, printr-un viu sentiment de solidaritate umană cu cei umili, versurile lui St. O. Iosif apărute în *Floare-albastră* sînt străbătute de fiorul unei melancolii copleșitoare, dau expresie unor stări sufletești încercate de grele și nelămurite neliniști, transpun motive exotice în stilul baladelor romantice



Stavri, strada Olimpului nr. 19", ulterior adăugându-se și Ion Gorun. În articolul-program se declara că *Pagini literare* „se deschid, ospitaliere și ferite de orice spirit de exclusivism, oricărei cugetări, oricărei observații, numai cugetare și observație să fie, — și sub oricare formă, numai literară să fie”. În cele 54 de numere ale existenței sale, revista a oferit, într-adevăr, cu larghețe coloanele sale unui mare număr de colaboratori, însă, fapt explicabil într-o anumită măsură, nu toți cei ce au aflat ospitalitate în *Pagini literare* au izbutit să confere scrierilor lor forma literară autentică, precowitzată în programul inițial.

Deși nu și-a definit de la început un punct de vedere propriu în ceea ce privește orientarea estetică, apelînd la contribuția tuturor scriitorilor vremii, totuși *Pagini literare* nu a fost o publicație eclectică. Activitatea ei s-a structurat aproape în întregime pe linia literaturii noastre tradiționale. Un punct pozitiv, în această direcție, este acela că și-a atras colaborarea unor scriitori de prestigiu în epocă, din diferite generații, care urmau evoluția caracteristică literaturii naționale. Alături de V. A. Urechea, e prezent I. L. Caragiale, cu trei ample *Cronici*, în care dezbătea repertoriul Teatrului Național și precaritatea talentelor din Conservator (nr. 24, 3 octombrie 1899), sublinia succesul *Convorbirilor literare* „pentru că nu l-au urmărit decât pe cel moral” și alcătuia un elogios necrolog la moartea lui Anton Bacalbașa (nr. 25, 10 octombrie 1899), comenta reprezentația cu Eleonora Duse—Mounet—Sully (nr. 1, 17 octombrie 1899). Al. Vlahuță semnează descrierea schița *Predare* (nr. 3, 31 octombrie 1899) și o cronică teatrală despre Eleonora Duse (nr. 1, 17 octombrie 1899). Începînd cu nr. 3, din 31 octombrie 1899, G. Coșbuc publică un ciclu de poezii, printre care *Apoi vezi...*, *Murind*, *Petrea* etc. De la nr. 5, din 14 noiembrie 1899, un colaborator permanent devine Șt. O. Iosif, care se afirmase la *Vieața* și la *Floare-albastră*, tipărind în *Pagini literare* poeziile *De ziua mea*, *Acolo*, *O clipă*, *Romanța*, *Eroul de la Konigraetz*, *Toamnă*, *Nucul* și altele. O contribuție activă are Dimitrie Anghel, publicînd aici atît scrieri originale, ca admirabilul poem *În grădină* (*Melancolie*) și schița umoristică *Din partea răposatului*, cît și multe cicluri de poezii „populare spaniole”, „populare italiene”, „populare grecești” și alte traduceri. Șt. Basarabeanu (Victor Crășescu), fost colaborator la *Vatra* cu schițe și nuvele care zugrăveau lumea porturilor, a pescarilor și a declasaților publică în *Pagini literare* scrieri în proză cu o altă tematică, din ciclul *Din valurile vieții*, înfățișînd scene obișnuite din mediul urban, idile studentești (*Întîmplare neașteptată*, *La expoziție*, *Întîlnirea*, *Dila* etc.).

Unul din principalele merite ale revistei, în direcția continuării și îmbogățirii cu noi aspecte a literaturii noastre tradiționale, de inspirație națională, este acela că a înlesnit afirmarea unor scriitori tineri din acel timp, care au devenit nume prestigioase în literatura română din prima jumătate a secolului al XX-lea. O fecundă activitate publicistică a desfășurat aici tînărul, pe atunci, Mihail Sadoveanu, care semna cu pseudonimul M. S. Cobuz. Dacă poeziile sale (ciclul *Cîntece de primăvară*, *Locuri scumpe*, *Mama*) nu depășeau nivelul comun al liricii sentimentale adolescentine, în schimb scrierile în proză prevesteau pe povestitorul de mai tîrziu, atît ca motive de inspirație, cît mai ales ca tonalitate și modalitate de expresie, istorisind întîmplări de la țară, dramele flăcăilor supuși unui tratament inuman în cazărmi, scene de vînătoare, aducînd adesea în scenă bătrîni hîtri, molcomi, adoptînd în expunere tonul sfătos, prin excelență liric (*De prin streini*, *La pîndă*, *Necredinciosul*, *Un nenorocit*, *La sfîrșit*, *Tatăl*, *Povestea lui Ion*, *Un viteaz* etc.). În paginile revistei e prezent, o singură

dată, și Octavian Goga, care semna, cu pseudonimul Othmar, o traducere *Din Heine* (nr. 2, 16 aprilie 1900).

Tot aici publică și Jean Bart. După Victor Crătescu, dar cu mijloace artistice superioare, aduce imagini inedite, pline de farmec și pitoresc, din lumea marinarilor și pescarilor, descrie scene emoționante din existența zbuciumată și adesea tragică a acestora (*Pe Dunăre*, ciclul *Dintr-un jurnal de bord*, *Morțea pilotului*, *Cimitirul maritim* etc.). Alte schițe și povestiri excelează prin evocarea sobră, de autentică vibrație, a unor întâmplări dureroase petrecute în armată (*La poarta spitalului*, *O mărturisire*, *O înmormântare* etc.).

Cei mai asidui colaboratori, în domeniul prozei, erau Ion Gorun, Constanța Hodoș, Ioan Adam, Artur Gorovei. Deși erau bine intenționați, propunându-și să înfățișeze momente și aspecte neștiute, adesea neluate în seamă, din lumea oamenilor mărunți, umili și necăjiți, totuși scrierile lor au rămas la un nivel artistic scăzut. Tendința melodramatică, cea a idilizării vieții de la țară, ce se fac resimțite și aici, ca și în producțiile anterioare, din alte reviste, îi va conduce, nu peste mult timp, spre sămănătorism.

Poezii, schițe și povestiri, mai mult sau mai puțin meritorii, au publicat Artur Stavri, D. Nanu, Haralamb G. Lecca, George Ranetti, Radu D. Rosetti, Cincinat Pavelescu, O. Carp, N. N. Beldiceanu, D. Teleor, C. Xenii, Emil D. Fagure, Eug. Ștefănescu, Sofia Nădejde, V. Cioflec și alții.

## DUILIU ZAMFIRESCU

Duiliu Zamfirescu a făcut mult caz, mai cu seamă spre sfârșitul vieții, de originea sa aristocratică, descinzând din Ioan al IV-lea Laskaris, împărat al Bizanțului, pe care o invoca — ce naivitate ! — ca argument într-o polemică literară<sup>1</sup>. Aceasta i-a atras și antipatie, dar a creat și o adevărată legendă pe care comentatorii au luat-o adesea de bună. Se impune, credem, o clarificare.

Numele Laskaris, Lascar sau Lascăr, există în familie și el indică un filon grec. Tradiția orală susține că la sfârșitul secolului al XVIII-lea, un Gheorghe Laskaris, din lanina, coborât din ultimul împărat al Niceei, sosea în Țara Românească, stabilindu-se la Rîmnicul Sărat, unde se căsătorii cu o descendentă a banilor Craiovei. El a avut cinci copii : pe Ioniță, lordache, Calinic, devenit monah și stareț la mînăstirea Neamțului, o fată măritată cu un Petrovici și o alta, Zoe, cu Ion Zamfir (Blănaru), bunicul lui Duiliu Zamfirescu. Originea lui Gheorghe Laskaris rămîne oricum nebuloasă și legendară cîtă vreme n-o putem identifica în vreun act sau catagrafie. Dar deocamdată nu dispunem de un alt izvor mai limpede. Părăsind mărturiile familiei<sup>2</sup>, întemeiate și ele pe amintiri vagi și îndepărtate, și trecînd pe terenul mai stabil al documentelor, constatăm că frații Lascar, Ioniță și lordache, singurii consemnați scriptic<sup>3</sup>, cel puțin după știința noastră, aparțin negustorimii, care dobîndise, fie prin cumpărare, fie prin exercitarea unei dregătorii, mici ranguri de boierie. Astfel lordache fusese vameș<sup>4</sup> și stolnic<sup>5</sup>, iar Ioniță, staroste al ținutului Putna<sup>6</sup>. Amîndoi, ne informează aceeași tradiție orală, se aflau în anturajul de la curte al domnului Ioniță Sandu Sturza, al cărui secretar particular ar fi fost lordache Lascăr. Cu toate acestea, ei nu încearcă să-și revendice titlurile nobiliare,

<sup>1</sup> Duiliu Zamfirescu, *O piatră în baltă*, în *Conv. lit.*, 1909, p. 599—605.

<sup>2</sup> Arborele genealogic alcătuit de Constantin Zamfirescu, fratele cel mai mic al scriitorului (Arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”. Raport alcătuit de Horia Oprescu) și amintirile Elizei Mărculescu, nepoată a doctorului Lascar, ce ne-au fost puse la dispoziție cu amabilitate de către d-na Domnița Apostol, descendentă a aceleiași familii.

<sup>3</sup> Cf. Arhivele statului, *Fond M-rea Sf. Ioan din Focșani*, Pachetul III, doc. 57, 64.

<sup>4</sup> Document din 20 august 1839 din condicele cu zapise și acte de proprietate aflate în posesia d-nei Domnița Apostol.

<sup>5</sup> Document din 1 februarie 1839, loc. cit.

<sup>6</sup> Diploma de doctor în medicină a doctorului Anastasie Lascăr, *Aneurysmatis aortae descendens*, Lipsia, 1832, partea a III-a, p. 12.

deși prilejul li se oferă, chiar de către o rubedenie din Grecia, episcopul Laskaris, care intrase în corespondență cu Ioniță<sup>7</sup>. Discuția pe care a declanșat-o Duiliu Zamfirescu însuși în articolul *O piatră în baltă* e în cele din urmă oțioasă. Chiar de vor fi descins din Laskarii Țarigradului, urmașii stabiliți la Rîmnicu-Sărat și apoi la Focșani se pare că nu mai aveau conștiința originii lor aristocratice. Se scurseseră vreo cinci veacuri de la sfârșitul celui din urmă împărat Laskarid al Niceei, timp în care familia fusese risipită, persecutată și poate distrusă. Ei dovedesc însă o altă noblețe, mai demnă de admirat: pasiunea pentru cultură. Stolnicul lordache ar fi fost un bun elenist, iar Ioniță, cititor al lui Plutarch, își trimite pe cel mai mare din cei șase copii<sup>8</sup> ai săi la studii ani îndelungați în străinătate. Scriitorul nu greșea cîtuși de puțin invocîndu-și strămoșii ca pe niște intelectuali de vază ai vremii. Și cel mai important dintre ei este desigur acela pe care îl și indică Duiliu Zamfirescu, doctorul Anastasie Lascăr, fiul lui Ioniță, neguțătorul și starostele de Putna. Teza lui de doctor în medicină susținută la Lipsca<sup>9</sup> în limba latină, precum și cele cîteva pagini autobiografice, cu care se încheie, ne încredințează că făcuse studii temeinice în țară cu dascăli români și greci, că fusese, după cît se pare, elevul lui Veniamin Costache, căruia îi dedică un exemplar, că-și continuase pregătirea umanistă (istorie, filozofie, antichități, geometrie, arhitectură), la Brașov și la Pesta, ca în cele din urmă să se consacre medicinei la Leipzig între anii 1826—1832, cînd își trece doctoratul.

Anastasie Lascăr a fost o proeminentă figură de intelectual, înscriindu-se printre întemeietorii presei românești. La îndemnul lui Dinicu Golescu și împreună cu I. M. C. Rosetti, el a făcut să apară ziarul *Fama Lipschii* în 1827 la Leipzig<sup>10</sup>. Peste cîteva ani, în 1839, doctorul Laskar a fost angajat ca medic al orașului Focșani, devenind o notabilitate a tîrgului. În preajma Unirii semna Dr. Anastase Lascăr. Spăt.[ar]<sup>11</sup>, deci obținuse (sau poate cumpărase) un titlu de boierie, de care era așa de mîndru scriitorul. Și, probabil, ca să și-l consolideze, doctorul își va căsători pe cele două fiice ale sale cu tineri ce proveneau din aristocrația occidentală, cu un von Rendel și un de Thorand, amîndoi ofițeri.

O soră a lui Ioniță și lordache Lascăr, iar nu o fiică sau nepoată cum reieșea din mărturiile lui Constantin Zamfirescu<sup>12</sup>. Zoe, e măritată cu Ion Zamfir (Blănaru), moșnean bogat din munții Vrancei, făcînd comerț cu blănuri și covoare și trimițîndu-și chervanele pînă la Lipsca<sup>13</sup>. El e atestat în documente încă din 1806<sup>14</sup>. Faptul de a călători, de a fi agentul unui schimb de bunuri materiale cu occidentul, ca și acela de a avea o rudă cultivată ca doctorul Anastasie Lascăr, fratele soției sale, l-au îndemnat pe Ion Zamfir să-și dea și el copiii să se lumineze în școlile străine. Astfel, Ghiță (Gheorghe) se întorcea prin 1842 doctor în drept și filozofie din Germania,

<sup>7</sup> Amintirile Elizei Mărculescu, loc. cit.

<sup>8</sup> Copiii sînt: Anastasie, Niță, Alexandru, Hristodor, Nicolae, Marița. Corectăm astfel informația dată de Constantin Zamfirescu și folosită de noi în studiul *Portrete de familie* din vol. *Pagini de istorie literară*. EPL, 1966. Pentru noile știri cf. condicele de acte din posesia d-nei Domnița Apostol.

<sup>9</sup> Anastasius Ioannes Lascaris, *Aneurysmatis aortae descendens*, ed. cit.

<sup>10</sup> V. studiul nostru *Portrete de familie*, vol. cit., p. 7 precum și articolul „*Fama Lipschii*”, *primul periodic românesc și redactorii săi*, în *România literară*, nr. 10, 6 martie 1969.

<sup>11</sup> Cf. D. A. Sturdza, *Acte și documente relative în istoria Renașterii României*, 1889, vol. III, p. 581—582.

<sup>12</sup> Cf. *Portrete de familie*, vol. cit.

<sup>13</sup> Informații orale de la familie: Al. Duiliu Zamfirescu, Ștefan Slăvescu.

<sup>14</sup> Cf. D. F. Caiian, *Istoricul orașului Focșani*, 1906, p. 218—219.



iar al doilea fiu, Tache (Dumitrache), face și el studii de medicină însă, fiind o fire boemă, nu le isprăvește. Cel mai mic fiu al Zoei și a lui Ion Zamfir este Lascăr, tatăl scriitorului, născut pe la 1822. A murit în vîrstă de 88 de ani, în 1910. Cunoștea vreo patru limbi străine : neogreaca, turca, franceza, germana. Murindu-i părinții înaintea majoratului (Zoe s-ar fi stins la o vîrstă tînă), Lascăr a rămas cu studiile neterminate. La aceasta se mai adaugă și împrejurarea că tînărul era un spirit puțin înzestrat pentru viața practică, oarecum leneș, atras de eleganță și mondenitate. Cu vremea, el își corectează conduita socială, potrivit originii sale de om cu dare de mînă, încît la 19 ianuarie 1858, cînd se căsătorește, era de profesie „neguțător” și este cunoscut de un Lascăr Gheorghiu, de meserie „orîndaș” (cîrciumar)<sup>15</sup>. Desi va ține singur sau împreună cu socrul său pămînturi în arendă, cum recunoaște și Duiliu Zamfirescu într-o scrisoare<sup>16</sup>, nu va deveni un om bogat. Probabil că moștenirea destul de precară ce-i rămăsese de la părinți, ca și inaptitudinea sa practică, l-au determinat pe Lascăr să fie mulți ani ajutor de primar al primăriei Focșani, funcție administrativă care atestă pe de o parte modestia mijloacelor materiale, iar pe de alta, onorabilitatea familiei din care provenea.

Pe linie maternă, cel mai îndepărtat ascendent al lui Duiliu Zamfirescu este Văța sau Vîța sîrboaica, adevărat personaj de povestire romantică, femeie foarte frumoasă și cu talent la pictură. Fiind văduvă, s-a refugiat în Țările Române în timpul Eteriei, din pricina pogromurilor turcești, și s-a stabilit la Focșani. Venea din Macedonia și purta cu dînsa un sac de mahmudele. Curînd își căsători una din fiice, Maria, cînd n-avea încă 14 ani, cu Kir Mincu' (Minco) Pavel, negustor și proprietar și el de origine sîrbă, sau macedoneană, în orașul de pe Milcov. Acesta era un om cuprins și deosebit de întreprinzător. Ținea o băcănie și un han cu odăi și lua vii și pămînturi în arendă. Din căsătoria lui cu fiica frumoasei sîrboaice s-au ivit mai mulți copii, la care se observă accentuate predispoziții artistice. Ștefan va urma cursurile școlii de Bellearte, fiind elev al lui George Tattarescu și ajungînd profesor de desen și calligrafie, meloman și colecționar, iar Ion va deveni reputatul arhitect Ion Mincu, acela care avea să pună în valoare tradițiile arhitecturii noastre naționale.

Una din surorile Mincu, Sultana, este mama scriitorului. Ea s-ar fi născut pe la 1840—1842 și a murit în timpul primului război mondial, în 1918. Avea o inteligență ageră, cunoștea limbi străine și era înzestrată, ca și frații ei, pentru artă, cultivînd în familie o atmosferă prielnică muzicii și literaturii.

În lipsă de documente cu vechi sigilii și însemne heraldice, incursiunea aceasta genealogică probează pe de o parte că familia Zamfirescu aparține stării de mijloc, burgheziei negustorești și funciare, cu sete de cultură, iar pe de alta, că adevăratul act de noblețe al scriitorului era tradiția intelectuală pe care o moștenise de la două sau trei generații de înaintași. În structura sa organică și temperamentală era un îndepărtat filon grec prin bunica Zoe, fiica lui Gheorghe Laskaris, venit din Iania, unul sîrb și unul macedonean, prin străbunica Văța sîrboaica și bunicul Mincu Pavel, cîteșitrele împletite în trunchiul românesc reprezentat de bunicul Ion Zamfir (Blănaru), moșneanul din munții Vrancei. Scriitorul va fi un meridional, îndrăgostit de frumuseți luminoase și armonice, de finețe și rafinament, visător și pasionat în tinerețe, mai cumpănit cu vîrsta, iubitor al gliei părintești și în același timp destul de capricios, iritabil și chiar intolerant. Tîrziile fumuri aristocratice se risipesc nu numai

<sup>15</sup> Arhivele statului Focșani, Registrul matricol, Condică de cunună pe anul 1858.

<sup>16</sup> Către I. C. Negruzzi în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare* vol. I, p. 92.



Duiliu Zamfirescu la maturitate.

În urma unui examen istoric, dar în fața propriilor păreri de bun simț exprimate nu o dată.

Căsătoriți la 19 ianuarie 1858, Lascăr Zamfirescu (își adăugase terminația — escu, potrivit unei mode generale în epocă) și Sultana Mincu au dat naștere la șapte copii. Cel mai mare este Duiliu, care a văzut lumina zilei la 30 octombrie 1858, în comuna Plainești (azi Dumbrăveni), situată între Focșani și Rîmnicul-Sărat, unde Lascăr posedea sau ținea în arendă o vie împreună cu socrul său, Pavel Mincu. Locuința stabilă era însă în Focșani. Aici soții Zamfirescu au schimbat mai multe adrese, pînă cînd și-au construit casa de pe actualul Bulevard București, nr. 24.

Duiliu a urmat mai întîi cursurile școlii primare nr. 1 și apoi gimnaziul din localitate, înființat de Al. I. Cuza, în ultimul său an de domnie. Figurează în matricole începînd din 1869 pînă în 1873, cînd vine la București spre a-și continua studiile, absolvind liceul „Matei Basarab”. După notele primite, pare să nu fi fost deloc un elev strălucit<sup>17</sup>. În 1876 îl găsim înscris la Facultatea de drept<sup>18</sup> și ca auditor la litere

<sup>17</sup> Matricolele Gimnaziului din Focșani, 1869—1873, Arhivele liceului „Unirea”, Focșani. Cf. și M. Gafița, *Duiliu Zamfirescu*, EPL, 1969.

<sup>18</sup> D. Păcurariu, *Precizări și date noi în legătură cu St. O. Iosif, P. Cerna, D. Zamfirescu*, în *Revista Universității C. I. Parhon*, Seria științelor sociale, filologie, nr. 2—3, 1955, p. 121—123.

și filozofie. Anul următor va trăi și el entuziasmul războiului, însuflețindu-se de ideea independenței naționale, care-i va inspira cel de-al treilea roman din ciclul Comăneștenilor. Tînărul care așternuse filele unui caiet întreg cu poeme romanțioase își încearcă norocul la revista *Ghimpele*, care avea să devină celebră prin colaborarea lui Caragiale. Aici apar în 1877 cîteva poezii semnate D. L. Zamfirescu. Adevăratul debut se produce totuși în 1880, în *Literatorul*, cînd Al. Macedonski va saluta, cu obișnuita sa gesticulație fastuoasă, în autorul poemei romantice *Levante și Kalavryta* un talent „suav, dulce și puternic”. De acum încolo, numele său va apărea cu regularitate în revista macedonskiană timp de cîteva ani. Paralel colaborează din cînd în cînd la ziarul *România liberă*, unde trimite nuvele romanțioase și romanțate ca *O pagină din viața lui Strauss și Amintiri din vremuri (Cum a iubit Depărățeanu)*. Cariera juridică pentru care se pregătise (în 1880 își trecuse examenul de licență în drept<sup>19</sup>) îl obligă să plece la Hîrșova unde fusese numit supleant de ocol. Izolat în micul tîrg de provincie, unde își inaugura profesia fără prea mare tragere de inimă, tînărul, care era îndrăgostit de o inaccesibilă Eliza, simte nevoia să comunice, să se confeseze. Așa ia naștere un prim capitol din bogata sa corespondență : scrisorile adresate prietenului Duiliu Ioanin, prin care se relevă ca avînd o sensibilitate romantică, dar și un ochi de observator ce se exersează cu succes. Atmosfera tribunalelor, ca și pitorescul oriental, îmbie deopotrivă condeiul nuvelistului în cîteva schițe tipologice (*Din Dobrogea, Arhivarul*) și într-o aventuroasă narațiune sentimentală (*Noapte bună*).

De la Hîrșova, Duiliu Zamfirescu se mută la Tîrgoviște, fiind numit procuror în februarie 1881<sup>20</sup> și unde ar fi colaborat la *Corierul de Dimbovița*, publicație inexistentă azi în bibliotecă.

Consecințele iubirii pentru Eliza n-au fost așa de adînci pe cît se crede, nici de ordin psihologic și nici, mai ales, de ordin artistic. Poetul n-avea amplitudinea marilor gesturi romantice și nici vocația suferinței. Perioada lui mussetian-byroniană e scurtă, iar elanurile ei se domolesc repede, convertite la versul smălțuit al lui Théophile Gautier și la academismul lui G. Carducci.

Redactor din 1882 al ziarului *România liberă*, unde publică sub pseudonimul *Don Padil*, Duiliu Zamfirescu devine un dandy, un tînăr destul de preocupat de estetica ființei lui, cultivînd bunele maniere și detestînd „boema română”, dornic să se realizeze în societate pe plan intelectual. Deocamdată, își scrie foiletonul săptămînal, în care cronică politică alternează cu reportajul, notele de drum cu articolul literar, nuvela cu cronică muzicală, teatrală și mondenă. Temele autorului, foarte interesat în acel moment de Spania — rubrica sa era intitulată *De las palabras* și apoi *Palabras* — sînt variate și tratarea lor inegală, cum va fi de altfel întreaga sa operă literară. Alături de gazetarul care nu reușește încă să iasă din convenție, din relatarea aventurilor galante, pentru care va manifesta mereu slăbiciune, alături

<sup>19</sup> Cf. *România liberă*, 1880, 22 iulie, nr. 916, p. 2.

<sup>20</sup> Cf. *Monitorul oficial*, 1881, nr. 50, p. 1404, col. III.



de reporterul cam desuet, se profilează un portretist cu înclinație spre tipologia grotescă (*Deputatul*, *Notarul*), un observator de gesturi tipice și de limbaj autentic (*La denii*), de moravuri pestrițe și pitorești (*La șosea*).

Anii de jurnalistică de la *România liberă* au însemnat un antrenament util pentru novelistul care în 1883 debutează la *Convorbiri literare*. Cu un an sau doi înainte începuse a frecventa cenaclul lui Titu Maiorescu, unde citise nuvela *Noapte bună* și unde fusese primit cu căldură. Perioada exercițiilor era pe sfârșite și între ele trebuie să considerăm și volumele *Fără titlu* (1883) (mai ales proza) și romanul fără nici o valoare decât cea documentară, *În fața vieții* (1884). Intrînd în cercul *Convorbirilor literare*, Duliu Zamfirescu părea *Literatorul*, ingratitude pe care nu a putut-o uita Macedonski niciodată. Într-un articol înveninat<sup>21</sup>, poetul *Noptilor* insinua că „trădătorul” ar fi făcut caz de boala lui Eminescu înainte de trista epigramă și citează dintr-o scrisoare a lui Duliu Zamfirescu două fraze pe care le răstălmăcește spre a-l compromite și spre a demonstra, chipurile, antieminescianismul proaspătului junimist : „Fii bun și-mi explică ce-a provocat mînia fîrtatelui Eminescu, din „Timpu” ? Acest om pare în timpurile din urmă bolnav de gălbinare”. Acest fapt, ca și acela că Duliu Zamfirescu ar fi semnat un articol în *România liberă* cu pseudonimul *Riezi* (Rienzi) au făcut pe unii istorici literari să acrediteze că Don Padil ar fi autorul articolului *Frunze găsite prin volume*<sup>22</sup>, în care era atacată poezia lui Eminescu. Deși Tudor Vianu<sup>23</sup>, unul din principalii susținători ai acestei teze, aduce un argument suplimentar, în aparență irefutabil, și anume că a avut în mîna o colecție a *Literatorului*

<sup>21</sup> Cf. *Bustul lui Bolintineanu*, în *Literatorul*, 1883, nov.-dec., nr. 11, 12, p. 668.

<sup>22</sup> Cf. *Literatorul*, 1880, nr. 6, 24 februarie, p. 82-86.

<sup>23</sup> Cf. Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Ed. didactică și pedagogică, 1965, p. 373.

ce aparținuse lui Macedonski și acesta ar fi scris cu cerneală sub semnătura Rienzi numele lui Duiliu Zamfirescu, noi pledăm pentru părerea contrarie.

Mai întâi, autorul volumului *Fără titlu* își începe colaborarea la *Literatorul* la 10 februarie 1880, nr. 4, cu poemul *Levante și Kalavryta*. Articolul cu pricina se publică în numărul imediat următor, din februarie. Dacă am admite că aparține lui Duiliu Zamfirescu, e foarte curios pentru că el nu mai semnează de aici încolo nici un articol în *Literatorul*, ci numai poezii și nuvele. Și dacă ar fi fost așa cum pretind partizanii ipotezei Tudor Vianu, Macedonski nu l-ar fi iertat pe fostul discipol în momentul rupturii din 1883 și i-ar fi aruncat în față, printre alte păcate, și pe acesta al inconsecvenței, cum a făcut-o cu altele, de exemplu, cu scrisoarea din Focșani, în care tânărul aspirant la un post de suplinitor se adresa maestrului pentru o intervenție la minister<sup>24</sup>.

În realitate, Duiliu Zamfirescu a manifestat față de Eminescu o vie și statornică admirație și compasiune atunci când poetul s-a îmbolnăvit. În 1883, s-a exprimat în acest sens în două din cronicile publicate în *România liberă*: „După aceea — relatează despre o ședință a „Junimii” — d-nu Eminescu și-a cetit singur un șir de poezii, pregătite pentru revista lui Iosif Vulcan, unele mai frumoase decât altele. Suavitatea limbii acestui om dă poeziilor sale un farmec cu totul deosebit, iar sferile ideale în care aleargă cugetarea sa, le întipărește cu o seninătate cerească”<sup>25</sup>. Și în alt loc: „Rămânând în acest ordin de idei, o noutate îmbucurătoare ne vine: operele complete ale lui Eminescu se tipăresc în editura Sococ, sub îngrijirea d-lui Maiorescu. În curînd dar, vom avea o culegere a bucăților acestui eminent poet, atît de crud lovit de soartă”<sup>26</sup>. Alte aprecieri la fel de admirative se vor adăuga mai tîrziu.

În cercul *Convorbirilor literare* Duiliu Zamfirescu îi cunoaște pe Alecsandri și pe Caragiale, se bucură de atenția și simpatia lui Titu Maiorescu, publică cele mai importante nuvele: *Noapte bună*, *Locotenentul Sterie*, *Conu Alecu Zăgănescu*, *Subprefectul*, ce vor fi cuprinse în volumul de *Novele* din 1888. Era acum atașat de legăție clasa I pe lîngă Ministerul Afacerilor Străine, unde fusese numit la 26 iunie 1885<sup>27</sup> și profesor de limba română la liceul Sf. Gheorghe, pentru clasele I, II și III<sup>28</sup>. Tânărul de lume se cizela, își stila manierele, pregătindu-se pentru lunga lui carieră diplomatică din străinătate. Momentul plecării nu întîrzie să se producă. În primăvara anului 1888<sup>29</sup>, conservatorii îl numesc secretar de legăție la Roma, unde, cu o întrerupere de doi ani, cînd a fost transferat la Bruxelles și Atena, va rămînea pînă în 1906. Începe în viața lui Duiliu Zamfirescu o nouă perioadă, în care formația lui artistică se va desăvîrși, iar portretul său moral va prinde contururile maturității. El dă la iveală acum operele principale, printre care la loc de frunte se situează corespondența, excelent jurnal psihologic și de creație, conținînd observații estetice novatoare și savuroase pagini de călătorie și memorialistică. Datorită ei, reușim să descifrăm coordonatele interioare ale scriitorului, care a fost văzut mai mult în ținuta lui marțială, în fracul

<sup>24</sup> Cf. *Bustul lui Bolintineanu*, art. cit. În sprijinul opiniei noastre cf. Aug. Z. N. Pop, *Contribuții eminesciene*, 1938, p. 14—15 și Perpessicius, *Revista Fundațiilor Regale*, 1947, nr. 5, mai, p. 81—85.

<sup>25</sup> Cf. Don Padil, *Cronica literară*, în *România liberă*, 1883, nr. 1731, 3 aprilie, p. 2—3.

<sup>26</sup> Id. *Palabras*, *ibidem*, nr. 1910, 13 nov. p. 2—3.

<sup>27</sup> Cf. *Monitorul oficial*, 1885, iulie 9, nr. 77, p. 1618, col. I.

<sup>28</sup> Cf. *Familia*, 1855, 3/25 oct., p. 491.

<sup>29</sup> Cf. *Anuarul Ministerului Afacerilor străine al României pe anul 1897*.

impecabil de la recepțiile diplomatice și mai puțin în zbulciumul său lăuntric de om al condeului, dăruit fără conținere, cu o nobilă pasiune, literaturii.

Din Italia, corespundează ani în șir cu Titu Maiorescu, cel mai important partener și prieten respectat, cu I. C. Negruzzi, N. Petrașcu, Trandafir Djuvara, Elena Miller-Verghy. Vizitează bineînțeles Roma, unde locuiește la început în Pallazzo Roccagiovine, lângă Columna lui Traian, și în repetate rînduri, cu o întinerită bucurie, Neapole, Florența, Veneția. Nu avea în materie de artă o pregătire de specialist și, probabil, și ca nespecialist și-a descoperit o seamă de lacune. Avea, în schimb, o mare disponibilitate de a contempla, preferînd emoția nudă.

Duiliu Zamfirescu pare mult mai orientat în materie de istorie antică și arheologie, domenii în care își alcătuiește o adevărată bibliotecă de specialitate. Studiază, în versiuni franceze și italiene, pe Th. Mommsen, Eduard Gibbon, V. Duruy. Nu-i lipseau Tucidide, Caesar, Pliniu cel Tînăr, Tacit și Curtius Rufus. Ca un Leconte de Lisle, el trăiește poezia relicvelor, pe care o va transcrie nu o dată în hexametri și amfibrahi. La Vatican, în palatul Borghese, în Capitoliu, poetul abia aștepta să intre în sălile statuariei romane și ale busturilor imperiale. Cînd ajunge în fața divului Traian i se umple pieptul de mîndrie pentru descendența noastră latină. Columna devine un adevărat obiect de cult, lângă care se oprește adesea, călăuzit de studiul lui W. Froehner, *La colonne trajane*.

Correspondența lui Duiliu Zamfirescu din perioada Roma ni-l dezvăluie nu numai pe iubitorul de artă și arheologie, pe călătorul pasionat, îndrăgostit de frumusețile sudului, cum vom avea să vedem în altă parte, dar îl definește mai exact pe omul de lume, pe diplomat și fără îndoială pe scriitor. Sosit în primăvara anului 1888 în Italia, chipeșul secretar de legație pătrunde repede în cercurile mondene pe care, cel puțin la început, le privește cu ironia și superioritatea omului ridicat prin propriile merite. La 11 august 1889 îi scrie lui Titu Maiorescu de la Castellamare di Stabia, spunîndu-i că se învîrtește „în mijlocul unui stol de contese, principese, baronese și alte dihăanii blazonate, care ciripesc, vorbesc sau latră, după cum le e gușa și mintea”<sup>30</sup>. Amator de aventuri galante, dar și din simț estetic, tînărul se găsește adesea în preajma femeilor, cărora le ține o agreabilă companie. Citește sau ascultă versuri de Leopardi, Carducci și Stechetti, din primii doi va traduce cu insistență, ia parte la escapadele societății napolitane, cunoaște, într-un cuvînt, viața distinsă și ușoară a „lumii bune”, cu distracțiile, cancanurile, rafinementele și superficialitățile ei. În 1890 se căsătorește cu Henriette Allievi, fiica senatorului Antonio Allievi, și intrarea lui Duiliu Zamfirescu în societatea înaltă pe cale diplomatică se desăvîrșește prin legăturile de familie. Treptat, scriitorul adoptă acel aer distant și acea morgă aristocratică de care a fost învinuit nu o dată. Locuiește în Via Condotti, un fel de Faubourg St. Honoré al Romei, ocupînd un apartament în Palazzo Caffarelli. Vara se duce la mare în localități renumite ca Anzio și Amalfi sau în apropierea capitalei, la Frascati, Orvieto, sau la Tivoli, ascultînd muzica celor o sută de fîntîni din grădina feerică a Vilei D’Este. Respiră în permanență un aer cosmopolit și princiar, cunoscînd importante personaje ale timpului : regi, capi de stat și miniștri, personalități literare ca Giosuè Carducci, Pierre Loti, F. Brunetièere. S-ar putea spune că era un om realizat și că nu avea a se plînge împotriva soartei. Dar corespondența contrazice în bună măsură o asemenea impresie, modificînd portretul sever și glacial făcut de contemporani. Ceremoniile





Duiliu Zamfirescu. Unul din ultimele portrete.

Nu trebuie să ne mire dacă alături de modestie și nemulțumire își face loc și egoismul de creator, care supralicitează propria valoare. El ni se pare firesc și într-un fel emoționant prin pasiunea artistică și sentimentul patriotic din care pornește. Romanul *În război* nu este fără îndoială cel mai izbutit din ciclul Comăneștenilor, dar prin evocarea anumitor momente dramatice ale războiului de independență l-a putut face pe autor să creadă că aici ar fi punctul cel mai înalt al artei sale: „Cele două pagini, în care trupa așteaptă ora atacului și momentul în care Șonțu face un pas înapoi și pune mîna pe garda sabiei, sînt chintesența întregii mele puteri de creațiune. Mai mult decît atît nu pot să fac. Oricum vor fi privite de critici aceste două pagini, ele reprezintă pentru mine cea mai puternică emoțiune artistică, ce mi-a dat-o pînă astăzi autosugestiunea de scriitor”<sup>34</sup>. Ceea ce ne surprinde neplăcut, cu toate explicațiile pe care le-am da, este oscilația lui Duiliu Zamfirescu între modestie și infatuare, lipsa de măsură atunci cînd se compară cu marii scriitori ai literaturii universale. Impacientat că romanul *În război* are o temă similară cu aceea din *Război și pace* de Tolstoi și că faptul ar putea stîrni suspiciunile criticii, Duiliu Zamfirescu ajunge la o concluzie în care jenează aplombul și suficiența: „Cine va ceti romanul meu din cei ce au cetit pe al lui Tolstoi va vedea deosebirea esențială dintre amîndouă, creațiunea mea e latină, pe cînd a lui e slavă. De vor fi asemănări, acelea vor fi datorite faptului că, la urma urmei, sufletul omenesc este același peste tot. Dar nu vor fi”<sup>35</sup>. Cînd vine vorba de confracții de generație, scriitorul își

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 222.

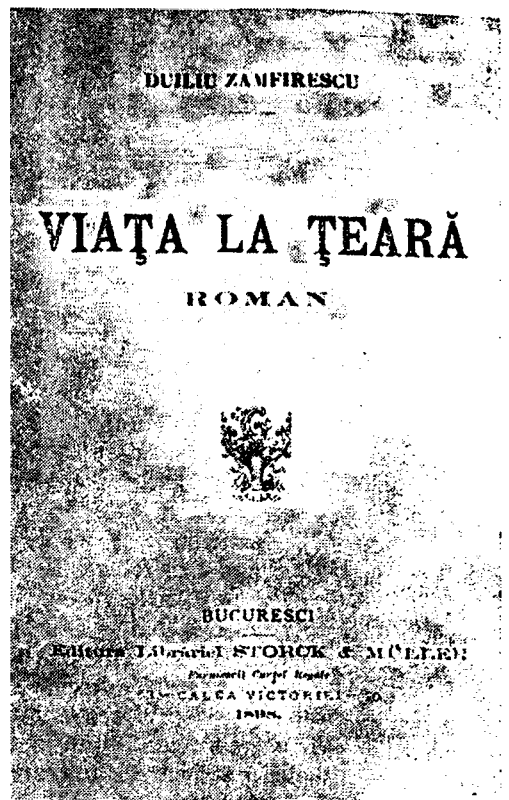
<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 214.



pierde și mai mult spiritul de obiectivitate, afișînd un regretabil dispreț față de Caragiale, Slavici, Delavrancea, Coșbuc. Amestecînd criteriile de apreciere, judecățile lui despre aceștia sînt în mare măsură umorale, bizuite fie pe considerente etice, fie pe diferențe de temperament artistic și de orientare estetică. În anumite cazuri, el își revizuieste sau își nuanțează opinia, dar tîdnul de superioritate ne face să credem că în asemenea împrejurări scriitorul îi cedează locul diplomatului cu morgă, îmbătut de fumuri aristocratice.

Mistuit în adîncuri de dorul de patrie și cu sentimentul pieziș de a nu fi apreciat și înțeles, Duiliu Zamfirescu nu-și slăbește activitatea literară, ci și-o intensifică. Perioada italiană, însumînd aproape două decenii, rămîne cea mai productivă. Rînd pe rînd el își adună recoltele de versuri publicate în *Convorbiri literare*, *Ateneul român* și *Literatură și artă română* în volume ca *Alte orizonturi* (1894), *Imnuri păgîne* (1897) și *Poezii nouă* (1899). După *Novele* din 1888, apar *Novelele romane* (1895). Preponderent este romanul, care-l pasionează ca gen și în jurul căruia își concentrează toată atenția, teoretică și practică. Exercițiile începute la București cu *În fața vieții* continuă cu *Un drum greșit* (1888), *Lume nouă, lume veche* (1895) spre a se transforma în operele mature, substanțiale, din ciclul Comăneștenilor, *Viața la țară* (1894—1895), *Tănase Scatiu* (1895—1896), *În război* (1897—1898), urmate de ultimele două romane, mai anemice, care depășesc de fapt perioada romană, *Îndreptări* (1901—1902) și *Anna* (1906—1910) și de o lucrare independentă și pedant filozofică, *Lydda* (1911). Ecourile critice sînt în general rezervate și variabile de la o carte la alta. Scriitorul aștepta prea mult, iar comentatorii îi dădeau prea puțin, dacă nu-l treceau cu vederea. Exagerarea se producea de ambele părți.

În 1906, la capătul unui stagiu de 18 ani, Duiliu Zamfirescu părăsește Italia, spre a reveni în țară, unde e numit secretar general în Ministerul Afacerilor Străine, iar în 1909, reprezentantul României în Comisia Europeană a Dunării, cu grad de ministru plenipotențiar. Probabil și înaintarea în vîrstă și demnitățile diplomatice fac să iasă și mai mult la iveală iritabilitatea, infatuarea, duritatea în relațiile literare. Orice obiecție critică la adresa operei sale i se pare o necuviință, care trebuie somată exemplar, ca un atac *ad personam*. Lipsa de tact culminează cu discursul de recepție la Academie în 1909, *Poporanismul în literatură*, și cu polemicile întretinute cîțva timp după aceea. Relațiile de prietenie cu Titu Maiorescu, ce durau de aproape un sfert de secol, se răcesc, pentru ca în 1913 să se rupă definitiv. Criticul nu îngăduia să fie contrazis, mai ales în idei pe care le susținuse o viață întregă (ex. valoarea poeziei populare și a contribuției lui Alecsandri) iar autorul discursului, care totuși era animat de bune intenții, se lansase în teorii aberante, neștiind să aleagă nici modalitatea, nici momentul spre a demonstra că poporanismul constituia, în ultimă instanță, o frînă în calea modernizării literaturii române. Această eroare îi atrage



Pagină de titlu.

numeroase oscilități și-i îndepărtează prietenia la care ținuse cu neistovită pasiune. Părăsit și apoi chiar persecutat de Titu Maiorescu, care în 1913, în calitate de prim-ministru, îl pune în disponibilitate pe baza unui denunț de antipatriotism, scriitorul se găsește într-o stare de spirit care oscilează între megalomanie și deprimare. Excesiva măsură administrativă a lui Maiorescu îl mîhnește adînc, întrucît fusese de-a dreptul calomniat. Retras în pacea viilor de la Odobești, pe care și le cumpărase între timp, el își mistuie durerea într-o singurătate orgolioasă și medita-tivă. Cel mai bogat și mai interesant capitol din viața spirituală a scriitorului se încheie acum într-un chip dramatic. Nici în literatură el n-are în acești ani mai mult noroc, în afara unor foarte rare excepții. Piese de teatru scrise între 1912—1914 și unele și reprezentate : *O amică*, *Lumină nouă*, *Poezia depărtării*, *Voichița* sînt produsele artificioase ale unui autor fără vocație. Lipsa de conflict și de personaje reale se întrește cu o întristătoare lipsă de umor.

Războiul îl poartă pe Duiliu Zamfirescu în refugiu la Odesa și la Iași, unde în 1918 conduce ziarul *Îndreptarea* și revista *Îndreptarea literară*. Diplomatul devenea politician de primul rang în partidul generalului Averescu, deținînd în curînd postul de ministru al afacerilor străine și de președinte al camerei deputaților. Ca om, el căpătase masca unei gravități glaciale, pe care surîsul nu mai înflorea decît arareori. Plastronul se transformase într-o platoșă de spadasin și duelgiu, cum și era, supranumitul *Duelius Superbus*. Lumea îl considera de o mare severitate, aristocrat inabordabil, mizantrop și misogin. Ca scriitor, el își păstrase o inimă tînră, capabilă să vibreze și la vîrsta înaintată la care se afla, o sensibilitate undeva rănită și nevindecată, însă ajungînd prin artă la starea de seninătate impersonală. Două volume străjuiesc momentul morții lui Duiliu Zamfirescu, petrecut la 3 iunie 1922 : volumul de versuri *Pe Marea Neagră* (1919), în bună parte documentul unei iubiri tîrzii și melancolice, și volumul *O muză* (1922), din care *Amintirile din cariera diplomatică* relevau ipostaza unui memorialist înzestrat și lăsau regretul că nu s-a realizat pe de-a-ntregul.



Aproape toți criticii au observat că poezia lui Duiliu Zamfirescu se lasă foarte greu subsumată unei formule unitare și aceasta pentru că ea însăși a vehiculat o diversitate de formule, fără să impună cu putere fascinantă vreuna. Receptiv la influențe dintre cele mai variate, poetul nu le-a topit complet în propria retortă, încît oricînd putem detașa o imagine în maniera lui Alecsandri sau Bolintineanu, o rezonanță macedonskiană, un vers, o măsură, o idee poetică ce ne duc în atîtea rînduri la Eminescu sau Coșbuc. Oscilant, începînd încă din epoca debutului, între atitudinea romantică și cea neoclasică, între poezia de meditație și cea „obiectivă”, abordînd în chip inegal poema byroniană și pastelul, elegia parnasiană, portretul, legenda, balada, poemul istoric și chiar folcloric, alternînd mai toate ritmurile antice și moderne, ca un adevărat prestidigitator al prozodiei, Duiliu Zamfirescu n-a reușit să se afirme ca o personalitate poetică de valoare înaintașilor și contemporanilor pe care i-am amintit. Dar el a reușit altceva, și anume, să transmită o mare tradiție a poeziei românești unei noi generații poetice, să anunțe, într-un fel, apariția lui St. O. Iosif, O. Goga, G. Topîrceanu, I. Pillat. Desigur, un asemenea rol este important și el sporește o dată mai mult valoarea scriitorului.

Duiliu Zamfirescu debutează ca romantic, poate și în urma unor copioase lecturi din Byron, Lamartine, Musset și Hugo. Poemul pe care-l saluta cu atîta entuziasm Al. Macedonski în *Literatorul*, *Levante* și *Kalavryta*, se desfășoară pe tema „vanitas

vanitatum" — „deşertăciunea deşertăciunilor", readusă în circulaţie de preromantism : „Unde-i Botzaris, eroul ? Missolonghi, unde eşti ? / Vîntul singur îmi răspunde : «Tot pe lume-i trecător» / Iar pe mare echo strigă / Prins de-un val spumegător / «E trecător, ... e trecător ...»" /

Toată compoziţia evoluează epic, la modul patetic, meridional. Frumosul Iopătar Levante o iubeşte pe Kalavryta, şi ea, la rîndul ei, e mistuită de pasiune ; dar descoperind un rival, care aspiră la farmecele fetei, îl suprimă cu un foc de revolver. Vom întîlni contraste : „ – O, Levante Hyacintus, eu ţi-o spui într-un cuvînt : / Eşti frumos, dar n-ai viaţa ce-n oricare grec trăieşte ... / Tu o cauţi printre stele, ea te-nşala pe pămînt", descrieri exotice, fastuoase, ce trebuie să-l fi încîntat la culme pe autorul *Noaptea de decembrie* :

„Subt o boltă-ncondeiată cu lungi litere arabe, / Unde aurul se leagă cu granitul african, / Unde stau, ieşiţi din ziduri, sfîncşii dormitînd pe labe, / Ce port vase de-alabastru, stîlpi cu capiteluri albe, / E întinsă-o masă mare de porfir egiptian. / Pe sub negrele arcade, mii de candeluşi uşoare / Îmbiind floarea de nufăr, dau lumini scînteietoare, / Ale căror slabe raze lin se pierd în neagra noapte, / Cum se pierd în depărtare, năbuşite, tainici şoape. / Prinsă-n două mari inele de argint, o fină plasă / Peste care stau întinse draperii lungi de mătasă, / Poartă legănd pe braţu-i, ca pe-un val tremurător, / Corp de tînără femeie, plin de graţii, alb, uşor". /

Versurile, adunate în volumul *Fără titlu*, alcătuiesc ciclul cel mai unitar din opera poetică a lui Duiliu Zamfirescu, ciclul ce se dezvoltă sub influenţa vădită a lui Bolintineanu şi Macedonski, dar şi a unei poezii boeme, a dezmoşteniţilor, pe care o ilustra cam în aceeaşi epocă Traian Demetrescu. Vor fi cîntate astfel suferinţele fetei sărace Paola din Miramare, care e silită să se vîndă (*Harpista*), blazarea (*Desgust*, *Juan*), exasperarea (*Djali*), senzualismul (*Nella*), cultivîndu-se mereu anecdoticul, exoticul, imaginea macabră, sarcasmul şi legenda.

După plecarea în Italia, Duiliu Zamfirescu, devine din ce în ce mai mult poet „obiectiv", parnasian, neoclastic, avînd preferinţe mai ales pentru lumea antică şi retrospectiv pentru peisajul românesc. Din cînd în cînd, se va releva ca un liric meditativ şi erotic, ce-şi converteşte romantismul într-un epicureism senzual. Influenţa eminesciană este aci vizibilă în mai toate elementele ce compun imaginea, de la idee şi metaforă pînă la rimă şi ritm. Poetul ar vrea să doarmă „pe-ntîndere de ape" şi acolo „groapa vîntul să i-o sape". „Luna gînditoare" „umple bolta de singurătate", ca o „icoană castă a nemîngîierii". Autorul *Altor orizonturi* nu reuşeşte să uite modelul, de care este pur şi simplu tiranizat. Uneori, avem neta impresie de pastişă ; o dată după *Singurătate* : „Trist şi singur ca un greier / Valul timpului rupîndu-l / Eu aştept să-mi toarcă gîndul / Într-un colţ mai cald de creier (*Ianuarie*). Altă dată după *Luceafărul* : „Şi merse azi, şi merse mîni / Şi merse vreme-ndelungată ..."

Ultimele versuri sînt extrase din *Fiica haosului*, poem în care ideea clasică a frumuseţii reci şi nemuritoare, luînd chipul unei zîne de pe alt tărîm, se desfăşoară pe un text împovărat de prea multe prozaisme. Totuşi elogiul splendorilor solare ale vieţii e de reţinut, precum şi cîte o expresie cu tîlc poetic : „haosul neamintirii", sau cîte o scurtă viziune feeric-paradisică : „Deasupra limpedelui lac / Cădeau din bolta de lumină / Pletoase ramuri de copac / Şi vrejuri lungi de gelosmină".

Poezia „filozofică" a lui Duiliu Zamfirescu se reduce la melancolia trecerii timpului ca în *Sosesc*, unde imaginea cea mai durabilă este aceea a copilăriei petrecute

la țară : „Mi-aduc aminte ca acum / Când alergam cu capul gol / Prin prăfăria de pe drum / Și când ardeam cărțile scrum / Și școalei dam ocol”. Și mai ales la un oraționism destul de simplificat : „Fii fericit, și fii acum ! / Acum e ultimul cuvânt. / Tot restul : un vârtej de fum, / Iar mai târziu, un colț de drum, / O cruce și-un mormânt (Acum).

De aici, epicureismul senzual din unele poezii anoste ca *Nu mai plînge, Cîntecul Thargeliei*, *Cînd luna bate-n mare*, dar și acel păgînism sănătos, care, amintind vioșia idilică a lui Alecsandri, anunță clasicismul stilizat și autohtonizat al lui Ion Pillat : „Ușor se mișcă tînăra fecioară, / Purtîndu-și trupul drept ca o făclie; / Cu amphorele vine de la vie / Și vinde must ca-n vreme de-odinioară” (*Culcate-s romănițe*).

În postura de evocator al vechii Elade, poetul aspiră la perfecțiunea artei clasice, pe care și-o va lua drept ideal în propria sa creație : „Lasă-mă să viu la tine, lume plină de parfumuri, / Ce răsai din timpul clasic ce mi-a fost atît de drag ; / Să aleg în libertate trandafirii de pe drumuri / Să mă-mbăt de armonia limbii din Areopag” (*Pe Acropole*).

El simte un dor fără sațiu de „lumea vremilor duse”, ce creează pe de o parte imaginea grav-solemnă a unui amurg simbolic, excelentă în construcția și în ritmul ei hexametric : „Astfel grăișește un glas din ruine. Nimeni n-aude / Brațe vînjoase întind Apeninii către cetate / Roma din vale privește pe gînduri coamele ninse, / Soarele moare prelung în adîncul mărilor Tusce”. Pe de altă parte, imaginea deosebit de plastică a ruinelor sufocate de natură, depășind simpla poză decorativă și captînd esența clasică a peisajului : „Tristele umbre se lasă pe văi de sus de pe dealuri / Singure, palide, pline de-o lume vie de basme : / Bradul, umbrela și-o-ntinde pe muchea arsei coline ; / Mierla șăgalnică țipă prin grase tufe de lauri. / Cicero, vechiule, stîlp al acestor clasice locuri, / Scoală din pulberea vremilor. Uite : colo, pe valea / Tibrului, urmele Romei antice tremură încă” (*De la villa Tusculana*).

Antichizantul Duiliu Zamfirescu, visînd mereu Acropolea și Palatinul, își controlează cu severitate gesturile, ocolind și efuziunea romantică și clar-obscurul poeziei mai noi. El cultivă claritatea și exactitatea parnasienilor, încercînd senzația de puritate cristalină. Grădinile nu sînt covîrșite de aromele și culorile simboliştilor, ci încorporează arhitectural mitologiei. E ceva din artificii parcurilor versailleze, cu boschete rotunjite simetric și cu tritoni și naiade ce răsar din licărul apelor. Semnificațiile sînt căutate în frize și frontone, în decorația de piatră sau de marmoră, pe care neobositul turist o descrie cu volubilitatea unui causeur distins și pedant.

Antichitatea, pe care o studia de altfel sistematic, l-a preocupat în mod insistent pe Duiliu Zamfirescu. Și în alte poezii (*Către Cleobul*, *Către Diana*), vom fi martorii aspirației paseiste („Aș fi vrut și eu ca tine, rătăcind pe o triremă / Să trăiesc în lumea veche” ...), ce culminează cu însuși idealul de clasicitate : „A fi rece și frumoasă : simbolul eternei arte !”

Dar poezia aceasta, oricît de sugestivă și de specifică pentru neoclasicul român, transmite o răceală statuară, ce traduce nu atît spiritul, cît litera versului citat. Supralicitarea temei, ca și acumularea de nume proprii, de termeni istorici și mitologici, îi micșorează puterea de emoție, o distanțează prea mult de noi.

Mai vioaie, păstrînd încă o forță de emanație, ni se pare poezia naturii, pe care Duiliu Zamfirescu o celebrează cu seninătatea lui Alecsandri și robustețea morală a lui Coșbuc, alături de care se înscrie ca unul dintre poeții anotimpurilor din literatura noastră. Formula, variabilă și aici, pare totuși mai unitară, impunînd o domi-

nantă identificabilă în structura clasică și luminozitatea imaginii, în acuratețea stilistică și perfecția prozodică. Pastelul de iarnă e feeric și sculptural, glacial, în felul în care-l va face și G. Topîrceanu în *Balada popii din Rudeni* : „Frigul, scriitor pe geamuri / Cu zăpezile se joacă / Și le schimbă-n promoroacă / Atîrnînd ciucuri de ramuri” (Ianuarie).

Primăvara, în schimb, îi oferă un prilej de efuziune lirică, ușor discursivă, de binețe zîmbitoare în spiritul tradiționalei ospetii românești : „Bine-ai venit din nou la noi / Surată primăvară / Să mai răsune din zăvoi / Teleanca turmelor de oi / Și cucul pierde-vară” .

Primăvara pentru Duiliu Zamfirescu înseamnă, fără îndoială, formă și culoare, o adevărată bătaie de flori, dar și freamăt și muzică, cintezoii, ciripitori, cucii guralivi, ghionoi și gaițe certărețe. Un filon fabulistic vine să învioreze pastelul, să-i dea o notă epică de baladă, ceea ce ne duce iarăși cu gîndul la G. Topîrceanu. Vietățile naturii mimează deprinderile umane, agitația clipelor cînd se produce un eveniment, o schimbare.

Poetul va ambiționa o variantă la (*Călin-șile de poveste*) a lui Eminescu și la *Nunta în codru* a lui Coșbuc, însă neatingînd nici pe departe strălucirea primului și nici expresivitatea celui de-al doilea. Cel mai realizat dintre pasteluri este *Vara*, mai întîi somptuoasă ca imagine a solarității : „Cu firea ei cea arzătoare / Sosit-a vara înapoi ; / Toți pomii sînt în sărbătoare, / În tei stă floare lîngă floare . . . / E dulce vara pe la noi !”, apoi comunicînd măreția unei geneze care, primenind natura, imprimă impulsul mișcării : „Cînd dimineața se ivește / Din al văzduhurilor fund, / Tot cîmpul parcă-ntinerește, / Iar deșteptată de pe prund / Cireada satului pornește”. . . . În sfîrșit, melancolic, încercînd sentimentul spațiilor îndepărtate, infinite : „În urma ei un roi de grauri, / Ca niște valuri cenușii, / S-amestecă prin bălării, / S-așează-n coarne pe la tauri, / Fac fel de fel de nebunii, / Pînă ce-n zarea îndepărtată / Spre lacul trist se pun pe drum, / Și cum se duc,— acum și-acum / Se mai zăresc încă o dată, / Ca rămășița unui fum”.

Atras de mirajul lumii exterioare, Duiliu Zamfirescu simte în același timp tentația poeziei intime, cîntecul și romanța. Una, foarte eminesciană, *S-aud*, a și fost pusă pe muzică, fiind mult apreciată pe vremuri : „S-aude clopotul la schit : / Merg pustnicii să se închine ; / Luceafărul a răsărit, / Iar eu mă duc gîndind la tine”.

Alte poezii sînt prevestitoare ale duiosului și delicatului Șt. O. Iosif, sau, ironie a sorții, chiar a lui O. Goga, pe care îl va contesta cu atîta vehemență în discursul de recepție la Academie.

Autorul *Imnurilor pîgîne* experimentează, cum spuneam, o varietate de formule poetice, de specii și ritmuri, nelipsindu-i aplicația, distincția, eleganța. În mînuirea metrului antic se situează imediat după Eminescu. Dar nu arareori el calcă locul comun, drumul bătut, care-i pune creația sub semnul unei inegalități, azi pentru nimeni secretă. Curiozitatea stă tocmai în acest fapt, că în noianul unor versuri, prea căutate și văduvite de o autentică simțire poetică, se găsește ascunsă imaginea scînteietoare ce trebuie scoasă la suprafață. Cătrețul următor spune mult despre virtutea lirică a lui Duiliu Zamfirescu, numai în mică parte realizată. Sînt aici semne de mare poezie : „S-aude un glas sub bolta cea naltă ; / E țipătul lung al raței de baltă. / Sălbatec prin stof mugește un taur, / Se urcă pe cer un disc strîmb de aur” (*Castel Fusano*).



Ca mai toți scriitorii români, Duiliu Zamfirescu a început prin a face gazetărie, ținând câțiva ani în șir foiletonul ziarului *România liberă*. Așa-numitele *Palabras* sau *Las palabras*, apărute sub iscălitura la fel de spaniolească *Don Padil*, alcătuiesc un potpuriu literar, în care comentariul publicistic se întîlnește cu reportajul, evocarea cu schița și nuvela. Din maldărul acestor file, rămase pe bună dreptate numai între scoarțele colecțiilor, e greu să reținem altceva decît un inventar de teme și preferințe, care n-au pentru noi decît o valoare strict orientativă. Dacă poetul, primit cu ovațiile spectaculare ale lui Macedonski, avea o strălucire de stea căzătoare, totuși strălucire, gazetarul nu se detașa, cel puțin la primii săi pași, de atîția din confrății obscure ai condeului. Banal și melodramatic, sentimental și retoric, Don Padil risca un asalt asupra neantului, Obligația profesională își punea o amprentă prea vizibilă, acolo unde ar fi fost de așteptat vibrația, nervul și prospețimea. Spre deosebire de colegul său de redacție, Delavrancea, al cărui stil înnobila gazetăria românească, Don Padil era destul de incolor, adept pentru moment al unui limbaj care nu ieșea cu nimic afară din comun. Dar scriind cîtva timp despre grădinile de toamnă ale Bucureștiului, despre forfota pestriță și pitorească a Șoselei, despre culesul viilor și Crăciunul provincial, despre cafelele și baluri mascate, denunțînd și el parazitismul și lichelismul politic, Duiliu Zamfirescu începe să-și cristalizeze, dacă nu scrisul, ceea ce era prematur, atunci înclinațiile. El cultivă stăruitor, în anii debutului, viața romanțată, în care, alături de pagini languroase, emfatic sentimentale, scrise într-un stil convențional, cu ecouri din Bolintineanu, se conturează o poezie a singurătății și a naturii, ce va reveni potențată mai tîrziu sub pana prozatorului. În același timp, romanțiosul Don Padil își relevă o altă preferință, și anume pentru tipologie (rubrica din *România liberă* purta chiar titlul „Tipuri și portrete”), pentru atmosfera morală și desenul grotesc. Din seria de portrete (*Arhivarul*, *Deputatul*), cel mai izbutit este acela consacrat notarului de modă veche, în care vedem pornirea spre caricatură, ce va culmina în *Tănase Scatiu*. Deocamdată, tonul e blajin, amuzat : „Pandelache Marafet (de reținut comicul onomastic !) avea un joben moștenire de familie, și familiei sale rămas de la un vâtaf de curte, care, și acela, îl avea dar de la stăpînul său, joben pe care nu-l punea decît cînd mergea la oraș. Îl întîlneai călare pe un bidiviu murg, cu joben în cap și cu pantalonii ridicați pînă la genunchi, alergînd spre capitala județului, mîndru, falnic, hăzos” (*Notarul*). Dar asemenea tentative se produc destul de rar, dominantă prozei lui Duiliu Zamfirescu din această perioadă constituind-o sentimentalismul melodramatic, pe care, cu mici excepții, îl exprimă volumul de debut, așa de nesigur intitulat *Fără titlu*.

Intrarea în cenaclul „Junimii” marchează o etapă nouă în evoluția nuvelistului, ce se afirmă efectiv din momentul cînd începe să publice la *Convorbiri literare* (1884). Lui Maiorescu îi face o bună impresie povestirea *Noapte bună*, în care aventura sentimentală a președintelui de judecătorie provincială ne amintește însemnarea memorialistică *Din Dobrogea*, în fapt, un scurt fragment autobiografic. Aceeași plăcere în a evoca pitorescul oriental, cu turci purtînd fes și șalvari, trăgînd somnolenți din narghilele, aceeași dorință de a sugera o anumită atmosferă. Dar scriitorul pune aici mai multă culoare, introduce un element senzațional în peripeția galantă a eroului și unul de pasionalitate meridională în portretul frumoasei Aișe. Interesul povestirii culminează cu situația comică, în care onorabilul președinte de tribunal, travestit în turcoaică, izbutește să obțină o întîlnire cu fata păzită de ai săi cu strășnicie.

Totuși exotismul e mai curînd o trăsătură a poeziei și nu a prozei lui Duiliu Zamfirescu. Nuvelele sale se înscriu pe linia unei alte tradiții, pe care uneori o și inaugurează. Despre tabieturile boierilor amatori de vînătoare mai scrisese Nicu Gane, dar automatismul vieții de provincie, existențele rutiniere și dramatice nu formaseră încă obiectul de atenție al cuiva. Tipurile lui Costache Negruzzi aparțineau prin mentalitate unui alt veac. Înaintea lui Sadoveanu și Brătescu-Voinești, Duiliu Zamfirescu scria despre „tîrgurile unde se moare”, prefigurînd *Apa morților* și *Pană Trăsnea Sfîntul*. Cea mai semnificativă dintre nuvele, din acest punct de vedere, ni se pare *Conu Alecu Zăgănescu*. Eroul, holtei bătrîn și maniac, trăind în tovărășia unei surori, și ea vîrstnică și nemăritată, e un boiernaș sărăcit, profesînd avocatura și umblînd, mai mult ca să-și piardă vremea, pe la tribunale „într-o brișcă hodorogită”. Serile joacă table cu un prieten ofițer sau comentează cu soră-sa articole din reviste-magazin. Omul e blajin, capabil de mari duiosii, pe care viața ingrată i le-a refuzat pînă în pragul bătrîneții. Fără nici o satisfacție deosebită, cu înfățișarea lui uscățivă, pămîntie, el comunică un sentiment al ruinei, ca și mediul în care-și consumă existența : casele, caii, trăsura stau cu toatele să se dărîme. Un fapt neprevăzut pare să curme la un moment dat viața aceasta cenușie, lipsită de evenimente. Preotul din sat îi leapădă în prag un copil, acuzîndu-l pe bietul holtei că i-ar fi înșelat fata și că ar fi tatăl natural al noului născut. Intrigat și nedumerit, conu Alecu acceptă curînd calomnia, în schimbul bucuriei de a descoperi un sens anilor săi irosiți. Prin autosugestie, stăpînul Buhăenilor (așa se numea petecul de moșie pe care-l mai stăpînea Zăgănescu) și sora sa devin părinții copilului. Între gungureli și alinturi, încep să se înfiripe visuri și planuri de viitor. Dar fericirea nu durează. Ofițerul (adevăratul tată) vine să-și revendice cu insolentă progenitura, pe care, din lașitate, n-o recunoscuse inițial. E de înțeles starea de prăbușire morală a părinților adoptivi, obligați să reintre în existența lor posacă și inutilă.

Dacă în *Conu Alecu Zăgănescu*, nuvelă în care scriitorul a ajuns la o tehnică a portretului expresiv și a descrierilor de cadru, făcînd sensibilă atmosfera automatic maniacală, asistăm la o dramă a ratării, în *Locotenentul Sterie* avem de-a face cu o dramă de conștiință. Fără să mai relatăm subiectul în detalii, e vorba de un ofițer, fiul unei familii foarte asemănătoare cu aceea a scriitorului, ofițer căruia i se cere de către părinți să demisioneze din armată, spre a nu pleca pe front, unde murise de curînd un frate de-al său. Tînărul, fire cinstită și cu un viu sentiment al datoriei și al patriotismului, mai întîi refuză, apoi ezită, ca pînă la urmă, de mila alor săi, să accepte mobilizarea pe loc în orașul de provincie, nu altul decît Focșani. Hotărîrea îl aruncă pradă unei stări apatice, unui proces de conștiință, poate prea puțîn speculat de autor, dar sugerat prin reacția finală a eroului. La cafenea, unul din obișnuiții jocului de table îl apostrofează într-un limbaj pe care Duiliu Zamfirescu de pe acum îl notează cu mare exactitate : „Da' bine nene, ne dăduși cinstea pe ocară, bat-o Dumnezeu s-o bată ! . . . Zi, cît era pace, treburile mergeau bine : leafa, leafă, sabia, horodonca tronca pe uliță, și cît veni pustiul de război, dă dimisia, nene Sterie”.

Lezat în onoarea sa, ofițerul se împușcă.

S-a spus nu o dată că nuveistica lui Duiliu Zamfirescu reprezintă o punte de trecere spre roman. Cel puțin în parte, faptul e cît se poate de adevărat. Dacă o narațiune ca cea semnalată mai sus, sau alta mai puțin izbutită, *Frica*, prepară atmosfera și cadrul pentru romanul *În război*, nuvela *Subprefectul* ne oferă o primă variantă a lui *Tănase Scatiu*, așa după cum diferitele tablouri de natură, cu lac și vînătoare, de aici și din alte nuvele, pregătesc paginile *Vieții la țară*.

În *Subprefectul* se întâlnesc două caracteristici ale lui Duiliu Zamfirescu : maniera realistă în care a tratat un tip ca Maxențian, moșierul cu o existență învăluită în mister, ce-și schilodește sadic țărani în pedepse de ev mediu, și vaporozitatea scenelor de dragoste, căutarea permanentă a unui ideal de frumusețe feminină. Scriitorul ajunge să fie acum sigur pe contururi, chiar dacă intriga nuvelei nu depășește un tipar foarte frecvent. Deși umanizat prin dragostea pentru tânăra lui soție, Maxențian rămîne o brută, subprefectul e un entuziast, o conștiință liberală ca și romanșiosul Depărățeanu, Dadiana, de o suavitate serafică dar nu mai puțin femeie, este expresia acelui ideal de frumusețe, făcînd ca nuvela să respire, în paginile ei cele mai vii, poezia delicată a romanelor lui Turgheniev. Țărani, ca de obicei la Duiliu Zamfirescu, sînt apariții mai mult sau mai puțin episodice, dar vorbind întotdeauna curat țărănește.

Nuvela care ar putea fi considerată piesa antologică a lui Duiliu Zamfirescu este *Spre Cotești*. Automatismul, maniile, drama ratării și sentimentul ruinei din *Conu Alecu Zăgănescu* se topesc aici în pagini de reconfortantă poezie, dominate de un spirit mucalit, pitoresc și legendar. Conu Dumitrache Teodorescu încarnează figura unui boem inconformist, a unui maniac foarte simpatic. „Flăcău bătrîn”, el „nu legase niciodată două într-un tei, nu se însurase, nu avusese slujbă, nu muncise să se îmbogățească, nu jucase rol în societate, ci trăise numai de hatîrul cailor și de gustul vînătorii”. Are și el ticuri, apostrofîndu-și nepotul cu o glumeață înjurătură originală : *ibitfoi cozoroc* și apucîndu-l din cînd în cînd de păr și zicîndu-i : „A ce miroase părul tău ?” Copilul se află într-o nesfîrșită admirație față de știința moșului de a îndrepta brișca ce sta să se răstoarne, de a vîna prepelițe și a le scoate pe loc măruntaiele, fascinat de poveștile cu tîlhari și comiși, cu armăsari năzdrăvani, care purtau în zbor faletul bunicului. El are sentimentul că participă la o nemaipomenită aventură, fiind lăsat să mîie caii, trecînd singur printre fîroșii cîini ai grădinarilor, dormind afară în ceardac. Bucuria amețitoare a nepotului se întîlnește cu dragostea subînțeleasă, fără dulcegării, a ușor blazatului flăcău tomnatic, știind să degusteze tacticos poezia propriei lui existențe patriarhale. Nuvela, căpătînd și ea unele ecouri autobiografice (Conu Dumitrache, e, după cît se pare, un unchi al scriitorului), recompune cu finețe mai mult decît o atmosferă morală, una psihologică, în care realitatea se învecinează și se întretaie cu legenda. În relatarea aparent obiectivă a faptelor este infuzată o undă învăluitoare de lirism și de umor, făcînd tot farmecul acestei bucăți, care onorează nuvela românească.

Oarecum înrudită ca mijloace și realizare, dar desfășurîndu-se într-un alt mediu (tot provincial) este nuvela *Furfanțo*. Evocarea tînărului boem italian, aciuat pe meleagurile noastre, îi oferă scriitorului prilejul unei bucăți umoristice savuroase. Comicul e mai ales unul de limbaj (Duiliu Zamfirescu avea o ureche foarte fină, cum se va vedea la analiza romanelor), degajîndu-se din dialogurile româno-italiene ale personajelor. Furfanțo, tip meridional prin excelență, întrece deseori măsura la pahar, dezvăluind o excesivă exuberanță, după aceea se căiește, rușinîndu-se față de prietenii care-l știu ca pe un om de o ireproșabilă integritate morală. Tărăboiul de la cîrciumă, intervenția poliției și semidoctismul lui Conu Mitu, conțin elemente caragialești pe care autorul nu le-a putut ocoli nici într-o altă schiță (*Petrică*), închinată boemei bucureștene, unde întîlnim formula tipică : „Năiță, dacă mă iubești, hai stir !” *Furfanțo* e o narațiune bine încheată, se desfășoară fără eforturi, într-o poziție ce aparține scriitorului pe deplin matur. Ea aduce un spor de originalitate, detașîndu-se, alături de nuvela *Spre Cotești*, de sentimentalismul scrierilor de tinerețe și de anume stereotipice ce caracterizează nuvelistica lui Duiliu Zamfirescu.



Cu foarte rare excepții (cum e cazul cu *Furfanțo și Spre Cotești*) prozele trimise de scriitor spre publicare după stabilirea la Roma și apoi după revenirea în țară aparțin genului memorialistic. Absorbit acum de roman, în 1893 începuse *Viața la țară*, genul scurt e neglijat și chiar subapreciat. Narațiunile devin reportaje asupra Romei antice, note de drum, pe alocuri obositoare prin acumularea de referințe istorice și avalanșele de nume proprii (*Singurătate*), dar, altminteri, interesante ca document, prin evocarea lumii cosmopolite în mijlocul căreia trăia autorul, a vânătorilor diplomatice organizate de „Circolo della Caccia alla volpe”, a cavalcadelor distinse și elegante, ca într-un parc englez.

*Amintirile din cariera diplomatică*, în care se folosește stilul epistolar, atât de propriu scriitorului, ca și *O vânătoare de vulpe în campania romană* ne descoperă pe adevăratul memorialist, evocator savuros al societății poliglote franco-italo-române, al răsunătoarelor nume hispano-italice, al unor figuri de artiști sensibili ca John James, „diplomat din întâmplare”, în sfârșit, al nelipsitelor badinerii, al micilor istorii sentimentale.

Nuvelistul, neputînd intra în concurență cu un Caragiale, Slavici și chiar Delavrancea, își aducea contribuția sa totuși bine marcată, atrăgînd atenția asupra automatismelor psihologice și a mediilor provinciale, filtrîndu-și lirismul și de cîteva ori umorul într-o limbă literară evoluată, mai totdeauna plină de vioiciune.



Fără îndoială, că cea mai însemnată contribuție a lui Duiliu Zamfirescu este aceea pe care a adus-o dezvoltării romanului românesc. Într-o epocă de începuturi dificile și tîrzii, cînd încă nu ni se ridicase de pe ochi ceața romantică a melodramei și a foiletonismului de senzație, poetul acesta neoclasic avea să anunțe mari înnoiri, deschizînd mai hotărît ca oricare altul porțile viitorului. Ideile sale, de care ne vom ocupa în altă parte, aveau să facă o carieră strălucită, constituind cîteva puncte esențiale de pornire ale romanului nostru modern. Lovinescu, Rebreanu, Camil Petrescu nu mai pot fi discutați cum se cuvine, în perspectivă istorică, fără o raportare la estetica lui Duiliu Zamfirescu. Dar însuși genul aflat la noi în cunoscuta lui stare precară își găsește o bună susținere cel puțin într-una din operele pasionatului autor. După *Ciocolii vechi și noi* al lui N. Filimon și alături de *Mara*, a lui Slavici, *Viața la țară* vine ca un element oarecum obligatoriu al tripticului care a pus piatra fundamentală a romanului românesc.

Așa cum observa Eugen Lovinescu, Duiliu Zamfirescu nu și-a dat, ca romancier, măsura talentului dintr-o dată. El a străbătut ani îndelungați de încercări și dibuiri, cînd reportajul gazetăresc, nuvelistica și memorialistica au constituit, în afara valorii lor intrinsece, un foarte util exercițiu. În aceeași categorie se înscriu și romanele de debut. În *fața vieții* (1884), compunere naivă, de un pesimism artificial, fără substanță epică și psihologică, va forma obiectul unui prea dezlînat, însă judicios articol al lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Pesimistul de la Soleni*. Conflictul erotic, sentimental, scenele de la moșie, cu lac și vânătoare de rațe, la care se adaugă o delicată poezie a amintirii, le vom reîntîlni în *Un drum greșit* (1888), roman publicat numai în *Convorbiri literare* și care anunță nemijlocit partea idilică din *Viața la țară*. Apare aici chiar și numele de Comăneșteanu. Cu *Lume nouă, lume veche* (1895), Duiliu Zamfirescu, junimistul, îndreaptă un pamflet contra socialiștilor, de fapt a generoșilor, pe care-i surprinde nu o dată în flagrant delict de nesinceritate și oportunist. Nu vom contesta prezența unui anumit spirit de observație socială, mai ales în recreerea atmosferei boeme și

a moravurilor libertine. Dar întreaga scriere este viciată de polemism, de lipsa puterii de obiectivare, plină de locurile comune ale romanului-foleton.

Dacă n-am ține seama că, între timp, scriitorul publicase și câteva nuvele ca *Subprefectul* sau *Conu Alecu Zăgănescu*, unde se relevase, deși nu excepțional, vocația lui de prozator, și dacă mai ales n-am ști că în acești ani se desfășura semnificativul dialog epistolar cu Titu Maiorescu, apariția *Vieții la țară* în 1893—1894 în *Convorbiri literare* ar fi cu totul surprinzătoare. Primul său roman de valoare este rezultatul unor neîncetate experiențe, cum am spus, dar și al unor frământări interioare și al unor preocupări teoretice, cărora comentatorii nu le-au dat întotdeauna importanța meritată. *Viața la țară*, ca și romanele care i-au urmat, este expresia unei dualități de spirit, a unui decalaj între capacitatea de înțelegere teoretică a legilor estetice ale romanului și posibilitatea limitată de realizare, este o expresie a inegalității, semnul sub care se găsește întreaga operă a scriitorului, a contradicțiilor sale politice și poate a hazardului, care unit cu un exacerbat orgoliu personal, i-a jucat nenumărate feste.

Duiliu Zamfirescu era un antinaturalist convins și declarat, însă el concepe cel dintâi roman ciclic în literatura noastră bizuit pe viziunea în esență zolistă a generațiilor și a eredității. Romanul Comăneștenilor vrea să fie un „experiment”, o demonstrație, altfel destul de subiectivă pentru un scriitor care teoretiza obiectivitatea. Vechea boierime românească „de viță”, trecută prin negura fanariotismului, ieșise vlăguită. Ea primește noi lovituri din partea arendașimii, a păturii parveniților, autohtoni și străini, care n-au sentimentul tradiției și al legăturii cu pământul și care nu vor altceva decât stoarcerea profitului maxim. Spre a se regenera, boierii se vor înfrăți cu țăranii în războiul pentru independență. Mai târziu se va simți nevoia împropătării familiei Comăneșteanu cu un vlăstar transilvănean, avându-se în vedere, în final, ideea unității naționale. Schelăria aceasta, în afara unor erori de interpretare a raporturilor social-istorice, e viciată, cum s-a observat, de caracterul ostentativ polemic (mai ales în cazul Tănase Scatiu) și de un didacticism dizolvant în ultima parte a ciclului. Romanul Comăneștenilor se dezvoltă, dacă putem spune așa, într-un spectaculos descrescendo, valoarea lui scăzând cu fiecare volum. Autorul își pierde prea curînd respirația, și cu toată distanța dintre început și încheiere, vreo 15 ani și cu marile popasuri dintre volume, el nu-și mai recâștigă forța inițială.

Romanul cel mai izbutit este în chip evident *Viața la țară*, carte în care se sting vagi ecouri din Bolintineanu și N. Filimon și se presimte, pe de o parte, realismul dur al *Răscoalei* lui Rebreanu, iar pe de alta, și mai accentuat, medelenismul lui Ionel Teodoreanu. E romanul conacului boieresc, primul care se impune în literatura noastră, al înfruntărilor și rivalităților sociale, dar și un poem al vieții cîmpenești, al dragostei suave și al contemplației senine. Clasicismul operei lui Duiliu Zamfirescu își află aici adevărata lui expresie, nu numai prin atmosferă, prin psihologia celor mai multe dintre personaje, dar și prin echilibrul construcției, prin armonie.

Dinu Murguleț, unul dintre reprezentanții principali ai boierimii românești nepervertite, e un descendent al idilicului Ban C. din *Ciocii vechi și noi*, un Miron luga în devenire, sub raportul filiației tipologice. Om cu dragoste de pământ și de vechile orîndueli patriarhale, cu frica lui Dumnezeu și cu respectul unui elementar sentiment de omenie, el își relevă în același timp spiritul autoritar și nu mai puțin retrograd, incapabil să conceapă mecanica transformărilor sociale. Satul așa cum e, cu țăranii răbdători și supuși, mulțumindu-se cu puțin și cu un proprietar pe care să-l asculte ca pe un părinte, i se pare o alcătuire ideală. Este de altfel și părerea autorului, care va încerca să-și justifice teza, nu numai prin limitarea conflictului social,

dar și prin contrazicerea sensului istoric. Asistăm la ceea ce s-a numit „căderea neamurilor” și „ridicarea noroadelor”, la ruina clasei distinse a lui Dinu Murguleț și la înlocuirea ei cu o burghezie rapace, vulgară, nesocotind orice lege în afară de aceea a banului, clasa mitocanilor lui Tănase Scatiu. Conflictul dominant în *Viața la țară* antrenează nu atât două forțe sociale antagoniste, cât două rivalități. Alături de Dinu Murguleț, sau mai bine-zis împotriva lui, apare un alt tip, cu o glorioasă carieră în literatura română, și anume, parvenitul, arivistul. Apropierea lui Tănase Scatiu de Dinu Păturică a devenit o regulă și e de înțeles. Dar anumite deosebiri sînt ignorate sau trecute prea repede cu vederea. Ca tip social, eroul lui N. Filimon aparține unei feudalități orientale, unei faze de acumulare primitivă, pe cînd Scatiu reprezintă o individualitate distinctă, produs al societății moderne. Păturică nu reușea să-și îndeplinească visul său de mărire, prin căsătoria cu fiica Banului C., pe cînd Scatiu obține cu relativă ușurință mîna Tincuței și averea grevată de datorii a lui Dinu Murguleț. Prin enormitatea actelor sale de rapt și violență, eroul lui Filimon mai păstrează ceva din satanismul romantic al romanelor de senzație, și parcă ceva din fantasticul tenebros al poveștilor cu bandiți. Tănase Scatiu e tratat mai realist, deși pe o singură latură. Filimon își gigantizează eroul, G. Călinescu, mai tîrziu, în *Enigma Otiliei*, construiește în Stănică Rațiu un Rastigniac sforar, vicelan și vorbăreț. Duiliu Zamfirescu ne dă o altă imagine a parvenitului, în care liniile sumbre sugerează nu o dată grotescul. Scatiu e rău la suflet, ahtiat după avere, neîndurat cu țărani, totodată vulgar, semidoct, mitocan. El atentează nu numai la pozițiile economice și politice șubrezeite ale vechii clase, dar și la distincția, la finețea, la bunele maniere. De aici repulsia înzecită a lui Dinu Murguleț și implicit a scriitorului. Boierul de viță și arendașul sînt cele două personaje polare și unilaterale ale romanului, atestînd, fie și parțial, unul o eroare sociologică, iar celălalt una estetică. Primul este pus în situații false de idilă (ceea ce nu va face Rebreanu cu Miron Iuga), celălalt e redus din punct de vedere psihologic, șarjat, cu o vădită pornire polemică.

Poet liric prin structură, Duiliu Zamfirescu nu reușește să se obiectiveze și nici să coboare adînc în sufletul eroilor săi. Mai ales bărbații ni se înfățișează ca niște formule închise, fără posibilitatea unei evoluții, a unei minime transformări. Tiparele acestui clasicism îngust contrazic de altfel ideea de roman-ciclu, care nu primește pînă la urmă decît o acoperire formală. Spre deosebire de Dinu Păturică, pe care-l vedem cum se ridică de la cea mai umilă treaptă de slujbaș pînă la rangul cel mai înalt, Tănase Scatiu se găsește la capătul procesului său de parvenire. El nu mai suportă nici o modificare de ordin moral, fiind, cum s-a spus despre personajele lui Racine, o axiomă care pășește. Nu prea diferiți din acest punct de vedere sînt și ceilalți eroi ai romanului. Astfel, Matei Damian, variantă mai nouă a lui Dinu Murguleț, se definește ca un tînar cu aspirații democratice, prea repede uitate, cu simțul dreptății și respectul bătrînilor, cu o fire contemplativă, dispusă la efuziuni lirice. El va fi egal cu sine de la început pînă la sfîrșit, contactul cu realitățile satului soldîndu-se cu o comodă resemnare, iar dragostea pentru Sașa cu o instalare la fel de comodă într-o căsnicie de nimic tulburată. Mihai Comăneșteanu va rămîne, în pofida anilor, un veșnic adolescent manierat și hipersensibil, fără alte date psihologice esențiale decît romantica iubire pentru Tincuța și apoi avîntul patriotic din timpul războiului pentru independență. Nu mai vorbim de personajele episodice.

Intuițiile scriitorului se dovedesc mai sigure atunci cînd e vorba de sufletul feminin, descifrat cu o finețe și cu o receptivitate a nuanțelor, care-l pun pe Duiliu Zamfirescu într-o vizibilă descendență tolstoiană. Sașa Comăneșteanu, de care s-au

entuziasmat mai toți criticii, încarnează un tip ideal de feminitate. Trecută de vârsta primei tinereți, ea este femeia-mamă, femeia-soră, femeia-iubită, unind prospețimea și căldura sentimentului cu maturitatea, cumiștenia și chibzuința. Devotamentul cu care veghează agonia coanei Diamandula denotă o mare capacitate afectivă, priceperea și autoritatea ei în treburile gospodărești îi dau consistența reală de personaj cu simțul vieții practice, dragostea pentru Matei, care se născuse parcă din totdeauna, emoția întâlnirilor, discreția și pudoarea, căutarea clipelor de singurătate meditativă îi conferă acea aură poetică de idealitate clasică. Închipuind în Sașa o iubire lucidă, o pasiune crescândă, cu rădăcinile vînjoase ale unei concepții de viață temeinice, în care afectul nu se poate lipsi de rațiune, Duiliu Zamfirescu a evitat clișeul romantic, atît de frecvent în literatura vremii, ca și în mai vechile sale scrieri. Sașa este personajul cel mai complex din *Viața la țară*, în structura căruia distingem un început de modernitate. Cumulul acesta de trăsături aparent contradictorii, amestecul de poezie și proză, de ideal și real, indică o evidentă maturizare de concepție asupra personajului de roman. Sașa are ceva din gingășia și profunzimea, din suavitățile și farmecul eroinelor lui Tolstoi și Turgheniev. De altfel întreaga atmosferă a romanului amintește pe autorul *Anei Karenina*, pentru care Duiliu Zamfirescu a manifestat o admirație declarată și pe care și-l ia, deși n-o va recunoaște, ca model. G. Ibrăileanu, care se îndrăgostise de Sașa, ca și de Natașa Rostova, nu se va putea despărți de umbra ei, atunci cînd va scrie romanul *Adela*. Vom regăsi aici delicatețea sufletească și lirismul substanțial ce caracterizează pe eroina *Vieții la țară*.

Echilibrul interior al Sașei răspunde cel mai bine ideii de armonie clasică a scriitorului, de fericire calmă și senină. Va trebui să observăm totuși că absorbit de idealul său de frumusețe, Duiliu Zamfirescu e tentat să simplifice lucrurile, să le dea pe alocuri o tentă idilică. Lipsa unor obstacole serioase, a unor complicații dramatice face ca realizarea cuplului Sașa-Matei să se producă facil, iar sfîrșitul cărții să fie un veritabil happy-end. Căsătoria și plimbarea celor doi tineri fericiți cu sania pe drumuri troienite de țară, ne pun într-un peisaj strălucitor de Alecsandri, care plasat aici lasă impresia de artificios și finit, ca un tablou academist. Autorul însuși stătuse la îndoială dacă să ducă pînă la ultimele consecințe romanul de dragoste al Sașei și al lui Matei. Cum n-avea simțul sugestiei, a preferat o claritate prea cuminte și prea obișnuită.

Aplicația lui Duiliu Zamfirescu pentru stările delicate de spirit și mai cu seamă lirismul său sporesc în zugrăvirea celui alt cuplu din roman, Tincuța și Mihai. Celebra scenă de pe lac, în lumina gălbuie a zilei de toamnă, cînd fata venind să-și ia rămas bun de la băiatul care se pregătea să plece în străinătate mîngîie penele unei păsări ucise, degajă mai multă poezie decît multe dintre versurile prea elaborate ale trubadurului clasicizant. Duiliu Zamfirescu intuiește înaintea lui Ionel Teodoreanu atmosfera medelenistă a conacului și a vacanței, a mersului în trăsură și a cavalcadei, simptomele vârstei de tranziție. Mihai și Tincuța sînt Dănuț și Monica, mai discreți și mai pudici, mai tăcuți și mai romanțioși, citindu-l pe Lamartine și Musset, iar nu pe Verlaine și Samain. Curgerea anilor nu-i va transforma, ei vor muri amîndoi tineri, fără să mai adauge sentimentului lor inițial decît suferința. Dacă în persoana Sașei scriitorul a întrupat o dragoste matură, nu lipsită de candoare și prospețime, dar așezată pe un temel de luciditate, cu perspectiva sigură a realizărilor, în existența Tincuței a văzut o dramă sentimentală, o ruptură brutală dintre vis și realitate. Măritată cu Tănase Scatiu, fata își va înmormînta poezia și sufletul în cea mai vulgară și ucigătoare dintre căsnicii.

Conținând scene de un romantism idilic și vaporos, care nu trebuie întotdeauna respinse ca nesubstanțiale, *Viața la țară* se impune totuși ca unul dintre primele noastre romane realiste, de un realism clasic, asupra căruia se oprește în atâtea rînduri epistolarul. Spiritul său de observație, probat încă din amintitele nuvele și însemnări memorialistice, își dă acum adevărata sa măsură. Scriitorul știe să vadă semnificația momentelor și împrejurărilor, să-și situeze personajele în spațiu, să surprindă atmosfera morală, să noteze cu mare finețe limbajul. Curtea lui Dinu Murguleț, cu căruțe dejugate și cumpăna puțului scîrțîind neunsă între furci, odaia coanei Diamandula mirosind a sulfină și a mobile vechi, cimitirul de țară cu morminte sărace, cotropite de iarbă, scena treierii, cu învîltorarea de praf și căldură, procesiunea religioasă pentru ploaie, tumultul gării și zăpăceala de pe peron la sosirea lui Matei, drumurile de pămînt care se pierd în zare, marginile de lan, heleșteiele și lacul, diminețile însorite și nopțile cu bolta țintuită de stele, toate își găsesc în Duiliu Zamfirescu un pictor atent, exact și sensibil.

*Viața la țară* nu e atît un roman de caractere, pe care autorul le concepe, așa cum am văzut, într-un mod nuvelistic, adică fără posibilitatea unei evoluții, cît un roman de atmosferă, de atitudini sufletești. Dinu Murguleț și Matei se pierd repede în fumul timpului, ceea ce rezistă e *aerul* pe care-l respiră personajele, adesea mai autentic decît ele însele; e fluidul acela de lirism adolescent și calmă poezie cîmpenească, de atașament față de pămînt și de iminența ruinei economice, de suavă idilă și dureroasă realitate. Aici stă valoarea *Vieții la țară*.

Deși se pronunțase de atîtea ori împotriva țăranilor de carnaval din literatura română (vizîndu-i pe Delavrancea și Slavici), Duiliu Zamfirescu nu poate ocoli nici el pe deplin formula curentă a epocii, și în persoana baciului Micu creează, cum nota undeva Pompiliu Constantinescu, un țăran-lemblemă, „voinic, frumos, cu plete lungi sub căciulă, știind să cînte din caval și să spuie niște minunate de povești de le-ai fi ascultat toată vremea”. Ceea ce-l salvează pe acesta ca tip literar e spiritul său contemplativ, înțelepciunea și inima lui bătînd cu dragoste și credință. Ca eroii lui Sadoveanu, baciul Micu se arată a fi un zodier și un cititor în stele. Pagina memorabilă în care el dezleagă lui Matei, pe căpița de paie, tainele cerului, va oferi nu o dată sugestii posterității. Autorul *Baltagului* va fi meditat la ea cu siguranță. Pasiunea baciului pentru cîinele Corcoduș vrea să ne evoce poezia gravă a sufletelor năpăstuite de soartă și de oameni, pentru care animalul reprezintă o garanție a dragostei devotate, străină de schimbătoarele fățărnicii. De aceea moartea cîinelui e primită ca o lovitură tragică. Autorul discursului *Poporanismul în literatură*, care se va lansa în ciudate considerații asupra folclorului, minimalizînd psihologia rurală, intuia în baciul Micu o ipostază fundamentală a țăranului român, ce fusese eternizată în balada *Mioriței*. Scriitorul nu se împiedica de prima lui contradicție. Privit cu simpatie și idilizat, prietenul copilăriei lui Matei Damian supraviețuiește, estetic vorbind, prin filozofia lui ancestrală și prin limbaj. Una din marile calități ale lui Duiliu Zamfirescu este de a ști să-și asculte personajele. Vorbirea țărănească, aci eliptică și tărăgănată în sincope, aci bîrfitoare, aci mînioasă, acumulînd negre blesteme, ni se revelă de o rară autenticitate. Suferința baciului Micu se comunică greoi, bolovănos, cu supunere și cuviință în fața stăpînului, dar și cu demnitate în sfîșierea lui sufletească:

- M-aș hi rugat la matale de o vorbă.
- De ce vorbă? întrebă Matei răstit.
- Păi, eu m-aș hi rugat să-mi dai drumul, Coane.
- Te-ai supărat dumneata?

— Dară ! să mă supăr, zise baciul domol : eu știu că sînt vinovat.

— Atunci ce vrei de la mine ?

— Nu mai pot sluji, Coane, mi-au omorît cîinele, s-a isprăvit și cu mine.”

O figură de țăran tratată mai realist este Lefter, cel care-l atacă pe Tănase Scatiu și strigă avocatului angajat de arendaș : „Dă-te jos tîlharule, care vrei să ne sărăcești”. Acum romanul își schimbă tonalitatea, el intrînd în albia învolburată a epicii sociale, a mișcărilor colective, a înfruntărilor sîngeroase. Îmbulzirea țăranilor acasă la Scatiu, ancheta judecătorilor, scena schingiuirilor cu „vîrtejul” a celor răzvrățiți, sînt nuclee pe care le va dezvolta cu alte forțe nutritive Liviu Rebreanu. Atmosfera apăsătoare de revoltă, protestele ascuțite și amenințătoare ce vin din partea unor țărani îndrăzneți ca Lefter („Corb la corb nu-și scoate ochii !”). „Să nu-ți calce chiorul pe ogorul meu că te zburătuiesc !”), toată stihia aceasta incendiară, condusă parcă de un înger nevăzut al răzbnării și al dreptății, va trece pe de-a-ntregul în *Răscoala*. Duiliu Zamfirescu ne dă acum cîteva pagini de epică densă, concentrată, cu o siguranță de linii și o sobrietate puțin obișnuită : „Lefter aruncă cu ciomagul în el, înjurînd, dar Scatiu se tupilă și brațul îi trecu peste cap. Calul se mișca cu o nespusă îndemînare ; se retrăgea cu cîteva pași, sărea într-o parte și într-alta, se învîrtea printre oameni așa de repede, încît nimeni nu putea să puie mîna pe el. Iar biciul plesnea în dreapta și în stînga și pe cine-l ajungea, îi crăpa pielea. Scatiu sta ghemuit, cu căciula îndesată pe ochi, cu dîrlogii strînși în mîna stîngă, înfipt în șa ca un drac. Lefter, cu mîna la cap, se ținea după el, și cînd îi veni bine îl lovi o dată cu bîta peste țîrloi, de-l secă la inimă”.

Lăsîndu-și idilismul în veacul care murea, *Viața la țară* purta în atîtea din elementele ei de caracterologie și de construcție, de atmosferă și de limbaj, o forță prevestitoare : marele roman românesc stătea să apară.

*Tănase Scatiu*, al doilea din ciclul Comăneștenilor, este romanul parvenitului, al moicului și mitocanului. Polemismul lui Duiliu Zamfirescu se accentuează, punîndu-ne față-n față cu un caracter odios, care într-o criză de furie ucide calul de la trăsură, cu un politician veros, care schimbă de pe o zi pe alta partidele, cu un individ grosolan, care-și ofensează în fiecare clipă soția, cu un agramat încrezut, care-și dă la iveală întreaga lui esență grotescă. Celelalte personaje cunoscute din *Viața la țară* nu depășesc prea mult funcția strict decorativă. Matei și Sașa sînt două nume episodice, Dinu Murguleț e un senil reumatic, sechestrat de către hapsînul ginere dimpreună cu moșia ; Mihai, acum cu studiile terminate, nu se deosebește aproape de loc de adolescentul timid și hipersensibil, Tincuța a devenit și mai sentimentală, iar în urma anilor de aspră și umilitoare conviețuire cu Scatiu, neurastenică, trăind cu vechiul ei vis de dragoste între injurii și leșinuri. Din punct de vedere psihologic, lucrurile sînt prea simplificate, iar din punct de vedere al construcției epice, grăbite, expediate (de ex. boala și moartea Tincuței). Poezia firească și spontană din *Viața la țară* se transformă aici într-o ostentativă atmosferă „poetică”. Notabile ni se par scenele de observație a burgheziei provinciale, care negociază polițe, averi și ipoteci și care intră în panică la sosirea ministrului, primit cu discursuri și gesturi caragialești. Încă din primul roman, Duiliu Zamfirescu făcuse cîteva bune transcriptii de limbaj semidoct, urmărindu-l atît pe Scatiu, cît și pe mama acestuia, Coana Profira, care nu dezmente ifosele de incult îmbogățit ale feciorului :

„— Să-i pui sifestrul, și să-l văd eu venind coala la mine, și tipărindu-mi mîinile și pe o parte și pe alta, și ca să-i spui : « nu putem, nu putem ». Cioclovina dracului ! ... Acuși, să te duci și să-i pui „ezecucie”.

Grotescul lui Scatiu transpare de obicei din confruntarea lui cu oamenii bine crescuți ca Matei și Sașa, dar și în ocazii publice, cînd personajul vrea cu orice preț să-și dea importanță. La sosirea ministrului, constatînd că acesta nu e însoțit de șeful de cabinet, alias Mihai Comăneșteanu, arendașul exclamă contrariat și fudul, afișînd gradul de rudenie, capabil să-l ridice în ochii înaltului demnitar : „Nu înțeleg de ce n-o fi venit văru-meu”. Scena cea mai grotească e aceea de la catafalcul Tincuței, cînd Tănase arborează o suferință gălăgioasă :

„Am pierdut-o, vere Matei, am pierdut-o ! S-a dus de la noi, verișoară Sașo!” Demagog și fățarnic, își îndeamnă copila să plîngă : („Plîngi, plîngi, nenorocită orfană ! Mamă ca a ta puțini au avut în lumea asta !”), pentru ca în clipa următoare să dea glas preocupărilor sale mărunte de om rece și calculat, în fond cu totul străin de durerea celor din jur :

„— Mario, rupe feștîla de la făclia asta, că pătează covoru” — poruncește el fără jenă, sfidînd parcă sufletele îndoliate ale familiei.

Romanul se încheie fals de asemenea și din punct de vedere al sensului istoric. Chemat de țărani, care veniseră la ministru cu jalba-n proțap, Dinu Murguleț se întoarce la moșie, iar Scatiu e ucis sub ploaia de pietre și ciomege. Eroul lui N. Xenopol din *Brazi și putregai* murea la fel, în urma unei anchete și a unei revolte țărănești. Și cu acest prilej, Duiliu Zamfirescu reprezenta o constantă și o continuitate a literaturii române.

Al treilea roman al ciclului, *În război*, este primul roman al „regenerării”, al purificării neamului și conștiințelor. Boierii „de viță”, Comăneșteni și Milești, înfrății cu țărani în același avînt, pornesc la luptă și-și varsă sîngele pentru independența și suveranitatea țării. Deși teoretizată peste măsură, atitudinea patriotică înobilează cartea, îi dă acel patos contagios al marilor sentimente îmbrățișate călduros de întreaga națiune. Ca de obicei, autorul se dovedește un bun creator de atmosferă, începînd cu momentul declarării războiului, entuziasmat și exploziv, continuînd cu zarva și învîlmășeala frontului și cu aceea de cantonament ofițeresc, în care chefurile cu șampanie, jocul de cărți, conversația franco-română, amintesc pagini celebre din *Război și pace*. De altfel, eroii înșiși au ceva tolstoian în patriotismul lor sincer, ca și în aerul lor nonșalant. Milescu, de pildă, alter-ego al autorului, e un „bon garçon”, un băiat de familie bună, generos și inteligent, spirit mucalit, „enfant terrible”, puțin zăpăcit și fanfaron. El se detașează ca figura cea mai conturată a cărții. Ceilalți nu se ridică deasupra personajelor episodice. Chiar Mihai Comăneșteanu, din păcate, face parte dintre aceștia. În afara patriotismului, care însă e o atitudine generală, el nu ne mai comunică nimic esențial, nou. Starea aburoasă a sentimentului erotic incipient o cunoaștem din *Viața la țară*, iar dragostea nostalgică pentru Tincuța, din *Tănase Scatiu*. Acum, el oscilează, o vreme nehotărît, între pasionata Natalia Canta și Anna, imagine a purității juvenile. Duiliu Zamfirescu are prilejul să mai scrie cîteva pagini în stilul mai vechiului și delicatului său lirism românesc. Dar construcția epică e fragilă, faptele previzibile (testamentul moral al lui Mihai anunță prea direct iminenta lui moarte), apoi însăși dispariția tuturor eroilor pe cîmpul de luptă denotă încă o stîngăcie. Cît privește țărani, în frunte cu baciul Micu, sînt apariții fantomatice, simbolice. Didacticismul cărții, prezent și în cuvintele intenționat profetice ale lui Mihai : „Să vă regenerați prin lacrimi cum ne-am regenerat noi prin sînge”, e com-

pensat într-un fel de intenția lui Duiliu Zamfirescu de a introduce în roman eroi autentici (maiorul Șonțu, căpitanul Valter Mărăcineanu) și mai ales documente autentice (Ordinul de zi al generalului Cernat), în baza ideii că „nimic nu-i mai interesant ca realitatea”. Ca și cu atâtea alte prilejuri, scriitorul dădea o operă modestă ca realizare, dar oferea sugestii care s-au dovedit a fi deosebit de fertile. Romanul *În război* conține poate primul germene de anticalofilism declarat și teoretizat în literatura română. De aici încolo, Duiliu Zamfirescu face greșala de a continua să scrie romane în loc de a-și exprima ideile fără pedantism, în simple și întru totul onorabile articole de ziar. Obligația și ambiția de a încheia ciclul Comăneștenilor l-au dus la scrieri azi aproape ilizibile prin ostentația didactico-moralizatoare, prin schematism psihologic și lipsa unui veritabil fior dramatic. Ideea unității naționale, descrierea stărilor de lucruri din Transilvania sub dominația austro-ungară și a politicii din regat, sînt fără îndoială admirabile ca idei, însă fără nici o acoperire artistică în romanul *Îndreptări*. Alexandru Comăneșteanu, fiul Sașei, tînăr chipeș, stilat și distins, după care se omoară femeile, se căsătorește (sau mai bine zis e căsătorit) cu Porția, expresie a inocenței și robusteții morale, fiica preotului transilvănean Moise Lupu, în scopul împospătării vechiului sînge boieresc. Spre a-și ilustra intenția, scriitorul îi va purta pe cei doi tineri la Roma, în forul Traian, să respire aerul obîrșiei noastre latine, apoi în comitatul Sibiului, unde Alexandru Comăneșteanu, care e un tip destul de apatic în materie politică, va fi arestat, chipurile, ca agitator naționalist. Paginile de observație sînt rare și am putea cita tabloul de sănătoasă atmosferă transilvăneană, dominată de figura venerabilă a preotului și delicat rurală a Porției, schița de portret a inimosului notar, sau încă un dialog, de anume finețe lingvistică. Altfel, cartea e plină de artificiozități, de discursuri anoste și polemici interminabile, de teorii pedante, ca de pildă aceea antropologică a tipurilor brahicefal și dolicocefal, pe care scriitorul va relua-o cu totul neinspirat în discursul său de recepție la Academie.

Problematica aceasta abstractă se continuă și în ultimul roman al ciclului, *Anna* (Ceea ce nu se poate), însă pulverizată pe parcurs și înlocuită cu o adevărată comedie bufă a badineriilor erotice ale lui Alexandru Comăneșteanu, pe care-l iubesc cinci femei deodată. Virtuțile autorului se mai întrevăd în modul său de a descifra sufletul feminin. Astfel, Anna iubește cu desperare și gelozie, Porția, cu o inocență și o cuminenție oarbă, Elena, matern, Berta, cu un fel de sentimentalism profesional, Urania, cu o poezie prea patetică. Alexandru Comăneșteanu, căruia unchiul său Mihai îi hărăzise rolul de înnoitor al năruitei familii, se complace în dulcea beatitudine de a fi disputat, neavînd nici profunzime sentimentală, nici scrupule de conștiință. Romanul nu urmărește evoluția unor destine, ci adună artificial aspecte dispartate, în jurul ideii de unitate națională, pe care n-o servește în nici un chip.

Ciclul Comăneștenilor se încheie sub semnul unei forțe creatoare sleite, a unei experiențe eșuate din punct de vedere artistic. Autorul avusese o voință tenace de a scrie romane și o intuiție estetică absolut remarcabilă. Nu dispunea însă de resursele epice necesare. Posibilitățile sale erau limitate și ele se epuizează în primele trei volume ale ciclului și mai ales în *Viața la țară*, unde scriitorul spusese în esență tot ceea ce avea de spus.

Așa se face că romanul epistolar *Lydda* e un succedaneu, cu anumite merite ce aparțin memorialistului și în nici un caz romancierului. Cele două personaje principale, bătrînul Filip, pesimist, blazat și misogin, și tînărul Mircea, optimist și entuziast, întretin un dialog filozofic (poate ca un vag ecou platonician), fiecare din ei re-



prezentînd în fapt cîte o latură sufletească a scriitorului. Melancolia trecerii timpului se întîlnește cu admirația pentru clasicism și cu ideea de frumos și armonie, atît de scumpe lui Duiliu Zamfirescu. În loc să urmărim un fir epic, sîntem siliți să ascultăm expuneri pretențioase despre Platon, Kant, Spinoza, Schopenhauer, Wundt, despre creștinism și energetism, care nu au nici originalitate, nici strălucire stilistică. Ceea ce merită anume atenție în *Lydda* (numele vine de la grațiosul personaj feminin de care se îndrăgostește optimistul Mircea), sînt paginile amintind corespondența, adevărate note de călătorie în Italia și Grecia.

În romanele lui Duiliu Zamfirescu se observă, mai bine ca în oricare altă parte a operei, acel „amestec de perspicacitate și plititudine” de care vorbea G. Călinescu, inegalitatea dintre o operă fundamentală a genului ca *Viața la țară* și încercări eșuate în locul comun sau în pedanterii teoretico-filozofice, precum *Îndreptări*, *Anna și Lydda*. Contribuția scriitorului trebuie localizată în primele trei volume din ciclul Comăneștenilor, unde puterea lui de voință s-a conjugat cel puțin la început și cu o egală putere de creație. Restul nu mai prezintă aproape nici un interes, în afara documentului istoric.



Cea mai durabilă și cea mai actuală operă a lui Duiliu Zamfirescu este corespondența lui literară. Nicăieri nu s-a exprimat scriitorul mai original, mai spontan și mai viu ca în sutele de epistole trimise de-a lungul anilor din peregrinajul său diplomatic. El și-a construit involuntar un autoportret moral, care trebuie, în sfîrșit, confruntat cu acela contrafăcut în bună măsură de contemporani și a risipit veritabile pagini de literatură, născute dintr-un condei înzestrat, alunecînd nestingherit de prejudecăți pe hîrtie. Documentul biografic pe care am încercat să-l spicuim la începutul acestor rînduri ar cădea repede în desuetudine dacă n-ar comunica o experiență de scriitor, întotdeauna interesantă, și o anume vibrație artistică. Duiliu Zamfirescu — am spus-o — e în corespondență un povestitor căruia îi place să descrie peisajul meridional, să exalte emoția arheologică, colorîndu-și entuziasmul de neofit cu o discretă și agreabilă notă umoristică. Notele sale de drum sau dările de seamă asupra vizitelor prin muzee (așa cum sînt multe epistole) ascund un portretist cu darul caracterizării succinte și al *causeriei* familiare și mucalite. În fața busturilor imperiale din muzeul napolitan San Ferdinando, spre exemplu, el vede dintr-o dată dominantă morală a personajelor dedusă din fizionomii : „Eliu Adrian i se pare cam „mătăhălos”, „cu un cap mare de cioban” ; Antonin Piul „surîzător ca un papă și cam bleg”, iar la Capitoliu, vestita Messalina îi sugerează tipul femeii ușurate și ușernice : „Dacă ai văzut vreodată la țară o leliță a dracului, cu testemelu pe-o ureche, cu buzele senzuale și pomeții obrazului ridicați, astfel de parcă rîde la toți flăcăii, cunoști tipul. Parcă o aștepți să cînte ibovnicului :

«Las să vie, Domnu-l știe / Calea-n trandafiri să-i fie », iar lui bietu Claudiu : «Calea-n măracini să-i fie»<sup>36</sup>.

Epistolierul, ca și memorialistul de mai tîrziu, relatează anecdote, uneori de mică istorie sentimentală, iar spiritul său de observație știe să meargă la esențial. Călătorind în Olanda, el reține dintr-o singură privire specificul țării, scriind „pe viu”, înaintea lui Sadoveanu, o pagină de admirabil reportaj :

„Aș vrea să vă pot spune — i se adresa lui Maiorescu —, impresia mea în total, desfăcută de orice șiretenie de stil, francă și întregă, așa cum e țara ce mi-a dat-o.

<sup>36</sup> Către N. Petrașcu, în I. E. Torouțiu, *op. cit.*, p. 132—133.

Nici un loc din câte am văzut pînă acum nu mi s-a părut așa de original : de la o frontieră la alta e o idilă neîntreruptă, livezi și numai livezi, înconjurate de apă, de enorme cantități de apă, ce se desfac în ramuri, în crengi, în fire, pînă la șipote fugătoare pe sub ierburi. Escoul, Rinul, Amstel, gîturi de mare intrate adînc în uscat, sînt arterele ce aduc sîngele belșugului pe acest pămînt. Orașe mari pline de zgomot, de corăbii, de bogăție, de jidovime, se urmează unele lîngă altele, iar între ele umilele căsuțe ale țăranului. Stăpînul, sau mai bine, stăpîna acestor locuri (fiind doamnă ) este vaca. Liberă, ea colindă în pace pajiștile verzi, îmbrăcată într-o scurteică de țol, ca o persoană de considerație"<sup>37</sup>.

Portretele, descrierile, peripețiile, anecdotele nu sînt, la urma urmelor, decît rezultatul accidental și involuntar al necesității de a comunica. Epistolierul nu se gîdea să facă literatură, trimițînd scrisori. El era tentat mai degrabă să comenteze pe marginea ei, să-și destăinuie experiența, să formuleze aprecieri, să emită cu îndrăzneală și sinceritate opinii. Așa se naște excelentul jurnal de creație care formează aspectul cel mai interesant al corespondenței lui Duiliu Zamfirescu, document aproape unic din acest punct de vedere în literatura română.

Scrisul îi apare autorului *Vieții la țară* de la bun început ca o parte organică a vieții, ca o coordonată necesară a existenței lui spirituale : „Mie îmi trebuie să scriu, cum îmi trebuie să mă hrănesc, să dorm, să iubesc. Trăiesc cu oamenii din mîntea mea, ca și cum am fi cu toții acolo, sau cu toții aici"<sup>38</sup>. Plăcerea de a scrie e o „fericire nețărmurită” care „compensează de tot în lume”<sup>39</sup> și pentru care ar fi în stare de orîșie sacrificiu. În momentul creației, diplomatul și omul de lume dispar, obosiți ei înșiși de convențiile și constrîngerile profesiunii, cedînd locul scriitorului, dăruit cu devoțiune artei sale. Pe acesta, lumea l-a cunoscut mai puțin sau deloc, neînchipuindu-și-l cuprins de o asemenea fervoare literară.

Scrisul ca proces psihic îi dă lui Duiliu Zamfirescu o stare de febră intelectuală, bucuria născîndu-se împreună cu chinul creației: „Eu sînt prins de cîtăva vreme de o adevărată furie de a scrie. Am intrat în sufletul romanului adînc (e vorba de *Lume nouă, lume veche*, n.n. Al. S.) ; îl duc spre sfîrșit cu putere ; e o adevărată vînă care gîlgîie și cu toate astea, niciodată n-am fost mai neliniștit, mai nesigur, mai torturat de rezolvarea problemelor sufletești, ce, firește, se ivesc în calea unui roman”<sup>40</sup>.

Din dorința firească de a comunica neîntrerupt cu prietenii din țară, mai ales cu Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi și N. Petrașcu, autorul raportează asupra stării sale de spirit, asupra planurilor literare și a stadiului în care se găsește cu elaborarea lor. El își alcătuiește singur biografia operei și efectuează prima ei radiografie, venind în ajutorul criticii cu date esențiale. Astfel, în romanul *Viața la țară*, intitulat inițial *Pe arătură*, voia să încerce „a arăta geniul românesc sub toate formele lui . . . , avînd ca inspirație morală un realism trist, o viață uniformă, dar senină, a muncitorului de pămînt”<sup>41</sup>. Cartea intenționa să fie „o icoană adevărată a cîmpului, sau poate și mai puțin decît atît ; o iluzie a mea despre asta”<sup>42</sup>. Foarte preocupat se arată față de relațiile dintre Matei și Sașa, ezitînd între soluția căsătoriei și a despărțirii lor. Observațiile aparțin unui analist (așa cum nu prea a izbutit să fie Duiliu Zamfirescu) și

<sup>37</sup> *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, ed. cit., p. 136.

<sup>38</sup> Către Titu Maiorescu, 27 aprilie 1890, *op. cit.*, p. 74.

<sup>39</sup> Către N. Petrașcu, 3/15 iunie 1897, I. E. Torouțiu, *op. cit.*, p. 182.

<sup>40</sup> Către Titu Maiorescu, 6 octombrie, 1890, *op. cit.*, p. 84.

<sup>41</sup> Către Titu Maiorescu, 22 februarie 1893, *op. cit.*, p. 130.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 6 august 1893, *op. cit.*, p. 143.

unui prozator care teoretizează printre primii la noi obiectivarea : „Dar eu foarte adesea mă păzesc de natura mea, în estetică. Eu nu trebuie să intru acolo decât numai în proporția în care intră căldura în dinamică, să fiu adică tot, dar să nu par nimic”<sup>43</sup>.

În relatările despre romanul *Tănase Scatiu* se simte spiritul polemic acut, care a dus, cum se știe, la o anumită simplificare a personajului. Scriitorul uită legea obiectivării epice, despre care vorbise cu atâta comprehensiune, fiind animat acum numai de sentimentul repulsiei și al detestării : „Am să judec pe pîrliții de arendășei, ajunși bogați, deveniți factori politici, falși, în întîia și a doua generație”<sup>44</sup>. Atitudinea lui Duiliu Zamfirescu este așa de fermă în ceea ce-l privește pe Scatiu, încît planul romanului nu suferă nici o modificare, cu excepția titlului : „Gîndul meu — i se adresa lui I. C. Negruzzi, după ce terminase *Viața la țară* — este de a scrie un al doilea roman, sub titlul *Viața la oraș*, cu persoanele rămase mai în umbră, și anume cu Scatiu, Tincuța și Mihai. Scatiu, bădăranul boierit, care izbutește să ia pe Tincuța, se așează la București, unde deschide casă, se alege senator, își exercită talentele sale de moic, torturîndu-și femeia prin gelozie, prin ignoranță și prin fumuri de bogăție”<sup>45</sup>.

Dacă am reconstitui întregul dialog (și elementele există) între Duiliu Zamfirescu, pe de o parte, și Titu Maiorescu și Iacob Negruzzi, pe de alta, ne-am găsi în fața unei veritabile discuții literare, în care tonul e dat cel mai adesea de scriitorul de la Roma. Fiind mai tînăr, el simțea nevoie să se confrunte, să afle ecoul gîndurilor și operelor sale, apoi, izolarea de confrății din țară, singurătatea îl îndeamnă la confesii, la împărtășirea sinceră a impresiilor și convingerilor, depășind convenția epistolară. Cînd se referă la literatură, și în genere la probleme de estetică, scrisorile lui Duiliu Zamfirescu (mai ales cele adresate lui Titu Maiorescu) devin articole de critică, în care mărturia se însoțește nu o dată cu judecata de valoare.

Deși suspectat de a fi scris în tinerețe articolul denigrator *Frunze găsite prin volume* (*Literatorul*, 1880), suspiciune, după părerea noastră, cum arătam, neîntemeiată. Duiliu Zamfirescu a manifestat față de Eminescu o vie admirație încă din anii de la *România liberă*. Abia instalat ca secretar de legație la Roma, el ține să-și exprime satisfacția față de însănătoșirea momentană a poetului din toamna anului 1888 : „Mă bucur din suflet de Eminescu și aștept cu nerăbdare să citesc piesa lui. (E vorba, în fapt, de traducerea piesei *Le joueur de flûte* de Emile Augier, *n.n.*, *Al. S.*). Poate natura să fie darnică și să-i întoarcă scînteia geniului și cum sînt ai noștri la mărire (guvernul junimist, *n.n.*, *Al. S.*) i s-ar putea face viața liniștită și suportabilă printr-o însărcinare care să-i convie”<sup>46</sup>. Altă dată evidențiază originalitatea poeziei lui Eminescu, acel „nu știu ce și nu știu cum”, pentru ca spre sfîrșitul perioadei italiene să se pronunțe contra publicării întîmplătoare a *Postumelor*.

Aceeași admirație a nutrit-o față de Maiorescu, dar mai reliefată prin legăturile unei îndelungate prietenii, pe care o reflectă în gradul cel mai înalt corespondența. Schimbul de scrisori dintre scriitor și critic se desfășoară într-o atmosferă deosebit de prielnică sincerității și libertății de opinie, în care cel mai tînăr pare să aibă mereu inițiativa. El își împărtășește impresii, formulează observații asupra operelor, comentează mișcarea literară, e polemic, înverșunat și firește subiectiv, în timp ce criticul e mai reticent, profesoral în răspunsuri, aprobînd sau dezaproband cu sobrietate

<sup>43</sup> Ibidem, 3 octombrie 1893, *op. cit.*, p. 147.

<sup>44</sup> Către Titu Maiorescu, 9/21 iunie 1895, *op. cit.*, p. 181.

<sup>45</sup> Către I. C. Negruzzi, Scrisoare f.d. Probabil din vara lui 1894, *op. cit.*, p. 95.

<sup>46</sup> Către N. Petrașcu, 8 septembrie 1888, *op. cit.*, p. 123.

pe mai tînărul său preopinent. Dialogul acesta purtat aproape două decenii le-a oferit reale satisfacții intelectuale amîndurora, dar mai cu seamă lui Duiliu Zamfirescu, cel care era primul interesat să se confrunte, să capete o confirmare și un gir, să-și dezvăluie în fața unei autorități critice tumultul gîndurilor și sentimentelor sale de creator. Dacă n-ar fi existat corespondența cu Titu Maiorescu (cea mai substanțială din punct de vedere estetic), opera lui Duiliu Zamfirescu ar fi fost lipsită de aerul dens al ideilor și de acel stimulent pe care-l dă receptivitatea și înțelegerea unui mare critic. Ceea ce impresionează la Duiliu Zamfirescu în raporturile sale epistolare cu Titu Maiorescu este admirația afectuoasă, care nu exclude fermitatea propriilor convingeri, chiar cînd ele sînt greșite, familiaritatea unită cu deferența, ce mențin pe de o parte egalitatea partenerilor în discuție, pe de alta, deosebirile lor de vîrstă și de situație socială.

Lui Titu Maiorescu i-a închinat scriitorul rîndurile cele mai entuziaste, neocolind exagerarea ditirambică, dar caracterizînd în esență aportul covîrșitor al criticului la înflorirea culturii românești : „Trebuie făcut tot pentru ca mișcarea de acum să devie națională, spre a răsplăti astfel pe bărbatul care de 40 de ani personifică geniul românesc în tot ce are el mai luminos, *il fulgido genio dei latini del Danubio*, ar zice un italian, talentul, onoarea, cultul pentru frumos, echilibrul facultăților sufletești, vigoarea vieții, un anumit entuziasm juvenil plin de farmec, pe care mulți din vechii junimiști nu l-au înțeles sau l-au confundat cu iubirea de femei, fac din Dl. Maiorescu tipul rasei noastre !”<sup>47</sup> Relațiile dintre cei doi scriitori se mențin cordiale pînă la întoarcerea lui Duiliu Zamfirescu în țară, cînd ele intră într-o nouă și dramatică etapă.

Opiniile cele mai negative și mai contradictorii le-a exprimat autorul *Vieții la țară* față de Caragiale. Spiritul boem, libertin, zeflemist și ironic al lui Caragiale i-a displăcut întotdeauna echilibratului și distinsului Duiliu Zamfirescu. La aceasta se mai adaugă și caracterul ciudat al dramaturgului, ingratitudea lui față de prieteni, fapt care l-a făcut pe diplomatul de la Roma să spună: „ceea ce e statornic în Caragiale e nestatornicia”<sup>48</sup>. Privind lucrurile din punct de vedere etic, sigur că Duiliu Zamfirescu avea în bună măsură dreptate. Însă el a extins criteriul de apreciere și asupra operei, despre care a emis în corespondență judecăți dintre cele mai eronate. Schițe ca *25 de minute* i se păreau fleacuri capabile să amenințe însăși reputația scriitorului, iar comediile sufereau — după opinia sa — de un defect și mai grav : absența specificului național<sup>49</sup>. Cînd dramaturgul dă la iveală *Năpasta*, Duiliu Zamfirescu trece în tabăra celor care contestau autenticitatea conflictului, a personajelor și a atmosferei țărănești, semnalînd totodată cu îndreptățire influența lui Dostoievski și Tolstoi. *Năpasta* e respinsă în baza ideii că țăranul nu poate avea complicații psihologice de natura celor din piesă, iar nuvela *O făclie de Paște*, considerată „nereală și neestetică” din repulsie exagerată față de naturalism. Lectura îl făcuse să-și simtă „mușchii obrazului strîmbați de dezgust”<sup>50</sup>. Și cu toate acestea păreriile lui Duiliu Zamfirescu despre Caragiale nu sînt ale unui denigrator. Dovadă e admirația consecventă pe care o mărturisește pentru talentul și capacitatea intelectuală a autorului *Scrisorii pierdute*, caracterizat cînd ca „o foarte mare inteligență”, „o minu-

<sup>47</sup> Către Mihail Dragomirescu, 2/14 decembrie 1899, *Scrisori inedite*, ed. cit., p. 70.

<sup>48</sup> Către I. C. Negruzzi, 29/10 ianuarie 1894, I. E. Toroutiu, *op. cit.*, p. 93.

<sup>49</sup> Cf. Scrisoare către M. Dragomirescu din 2/14 dec. 1899, *Scrisori inedite*, ed. cit., p. 67.

<sup>50</sup> *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, ed. cit., p. 54.

nată inteligență," când ca „un mare vizionar". O altă dovadă o constituie revizuirea în 1899 a opiniei despre *O făclie de Paște*, pe care o executase așa de sîngeros la publicarea în revistă, cu zece ani în urmă : „Știma mea pentru talentul lui de scriitor începe de la publicarea nuvelor și anume de la *Făclia de Paște*"<sup>51</sup>. Deși e numai o simplă afirmație necomentată mai pe larg, credem că ea exprimă adevărul, fiind rezultatul unui proces de clarificare ce s-a petrecut în conștiința scriitorului.

Nedrept a fost Duiliu Zamfirescu, de asemenea, cu Slavici, care i se părea „grozav de mediocr", și în genere cu scriitorii transilvăneni, a căror limbă dialectală a format obiectul a numeroase scrisori și a cîtorva articole. Aceeași atitudine a manifestat-o față de nuvelele cu tematică țărănească ale lui Delavrancea. Desigur neînțelegerea prozei obiective a lui Slavici este regretabilă. Dar criticile adresate idilismului (vizibil mai cu seamă la autorul *Sultănicăii*), ca și abuzului de termeni dialectali (îndeosebi la I. Popovici-Bănățeanu)<sup>52</sup> credem că erau motivate. Fieînd critic de profesie și reacționînd mai mult spontan față de fenomenul literar, Duiliu Zamfirescu a putut să comită erori, și uneori foarte grave. Nu trebuie să generalizăm așa-zisul negativism de care a fost învinovățit, mai ales în epocă. Departate de mișcarea literară din patrie, el s-a interesat în permanență de ea, spunîndu-și cuvîntul în legătură cu mai toate aspectele și mai toți scriitorii ei importanți. Judecățile lui sînt, într-adevăr, uneori curioase, dar totdeauna sînt probe, pornind din convingere și sinceritate. C. Dobrogeanu-Gherea, care analizase, în fond, cu o dreaptă asprime romanul *În fața vieții* și care ca materialist și socialist se găsea pe o poziție fundamental opusă esteticii junimiste, nu-i era cîtuși de puțin prieten, dar cînd e să se refere la criticile lui („care nu-l lăsau să doarmă" !) o face cu o vizibilă obiectivitate, în dezavantajul junimistului, pe atunci, Mihail Dragomirescu. „Dar, în polemică, Drag [omirescu] devine confuz și e lipsit de sare ; pe cîtă vreme celălalt (Gherea, n.n., *Al. S.*) e picant și mai cu seamă limpede"<sup>53</sup>. Altă dată, Duiliu Zamfirescu, conservator în concepțiile sale politice, recunoaște cultura și inteligența adversarilor socialiști.

Criticist, reticent și arareori obiectiv în judecata față de confrății generației lui, Duiliu Zamfirescu s-a manifestat plin de entuziasm la apariția primelor nuvele de I. Al. Brătescu-Voinești și I. A. Bassarabescu și a primelor articole ale tînărului, pe atunci de 19 ani, N. Iorga. Impresiile vin din partea aceluiași scriitor însingurat, care mistuit de dorul de patrie se bucură sincer de talentele generației tinere.

Deosebit de semnificativă este corespondența lui Duiliu Zamfirescu în privința unor idei estetice care-i revin deseori sub condei, a unor concepte ca acela de frumos, realism, roman, document autentic. În perspectiva timpului, intuițiile lui s-au dovedit excepționale. Atît prin structură, cît și prin faptul de a fi trăit multă vreme în contact direct cu fenomenul literar european, scriitorul a fost foarte receptiv la descoperirile romanului din sec. XIX, și în special față de cei trei mari scriitori ruși : Tolstoi, Turgheniev, Dostoievski, care constituiau adevăratul miraj al epocii. Lui Tolstoi i-a închinat chiar un studiu<sup>54</sup>, rîmas din păcate neterminat. Acolo încearcă Duiliu Zamfirescu să schițeze o teorie a frumosului pe baza a trei elemente constitutive : „1) natura și imitațiunea ei în tot ce are ar-

<sup>51</sup> Către M. Dragomirescu, scrisoarea citată mai sus.

<sup>52</sup> Cf. și articolul *Romanul și limba română*, în *Noua revistă română*, 1901, vol. 3. p. 481—490.

<sup>53</sup> Către I. C. Negruzzi, 13/25 mai 1893, I. E. Torouțiu, ed. cit., col. I, p. 85.

<sup>54</sup> Duiliu Zamfirescu, *Lew Tolstai*, în *Convorbiri literare*, 1892, p. 273.

monic 2) personalitatea artistului 3) ridicarea fanteziei la potența idealurilor". După cum se vede, eclectică, teoria accentuează asupra unor factori esențiali în procesul de creație al romanului, precum observarea naturii și temperamentului artistic. În același timp însă, autorul se pronunță contra condiționării sociale a scriitorului, afirmând că societatea ar înăbuși personalitatea creatoare și pledează în schimb pentru un clasicism cam vetust și artificial. Mai târziu, el va echivala conceptul de frumos în artă cu „iluzionarea realității”. și pe baza lui va stabili un raport judicios dintre național și universal, sugerând o mai mare circumspecție în aprecierea propriilor valori și asimilarea mai substanțială a marii culturi: „... nu tot ceea ce e românesc e frumos și sînt multe lucruri frumoase care nu sînt românești”<sup>55</sup>. Autorul *Vieții la țară* a fost poate primul romancier de cultură europeană. Aceasta i-a înlesnit să distingă între realismul clasic de tip tolstoian și naturalismul zolist, contra căruia se declarase încă din tinerețe, între analiza psihologică dostoevskiană și psihologismul anost și obositor din romanele lui Paul Bourget, i-a dat posibilitatea comparațiilor largi și a unor disociații menite să-i consolideze propriile convingeri și procedee de romancier.

Despre teoria armoniei, despre „frumosul armonic” se poate vorbi la Duiliu Zamfirescu mai ales în măsura în care ea se opune naturalismului, căci altminteri însuși scriitorul o așează sub semnul îndoielii. După ce afirmă: „Lucrurile drepte și lucrurile frumoase sînt armonice”<sup>56</sup>, imediat se întreabă: „... oare ceea ce e așa de frumos armonizat nu e prea armonizat?”<sup>57</sup> El invocă, în esență, nu o armonie idilică (deși va încerca s-o plăsmuiască în romanele sale), ci o armonie dialectică a lumii reale, pronunțîndu-se contra biologismului (a veteranilor-psihologi ca Zola, va spune odată), a literaturii de cazuri, pe care o identifica în nuvela *O făclie de Paște* și în nuvelele lui Delavrancea. Pentru Duiliu Zamfirescu romanul este „arta de a ști să spu lucruri posibile”<sup>58</sup>, căci „peste tot unde e viață, unde sînt mișcări sufletești, romanul e gata”<sup>59</sup>. Scriitorul se declară deci adeptul realismului în tradiția clasică a secolului al XIX-lea: „A idealiza în lumea reală, creînd tipuri vii și posibile, mi se pare scopul cel mai înalt al artei”<sup>60</sup>. De aceea, va face deseori considerații asupra societății românești, în special ca o zonă de inspirație a romancierului.

Explicarea tipologiei pe baza transformărilor politico-sociale și dorința de a studia în plan artistic această tipologie, fapt pe care l-a și realizat în parte, constituie expresia unei atitudini balzaciene: „Eu socotesc că niciodată societatea românească n-a înfățișat un mai mare interes din punct de vedere literar” — îi scria lui Maiorescu la 21 mai 1891. „Pe temeliile unei idei politico-sociale a răposatului Brătianu (idee impusă de realitățile economice obiective — *n.n.* Al. S.) s-a ridicat o lume aproape nouă: lumea arendașilor. La început desculți, și prin urmare liberali, deveneau treptat conservatori, cu cît își măreau averile. În dezvoltarea socială, aceasta a dat naștere la reacțiunea țărănimii, care în 88 și 89 s-a manifestat printr-o răscoală agrară: ... în dezvoltarea literară a dat naștere la clasa aceea curioasă de femei neliniștite sufletește, de bărbați semicultți, care vin la conferințele d-voastre . . .

<sup>55</sup> Scrisoare către S. Mehedinți în I. E. Torouțiu, *op. cit.*, vol. XI, p. 109.

<sup>56</sup> Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori, ed. cit., p. 100.

<sup>57</sup> Scrisoare din 21 noiembrie, *ibidem*, p. 108.

<sup>58</sup> *Ibidem*, 6 octombrie 1890, p. 85.

<sup>59</sup> Către I. C. Negruzzi, 10 februarie 1890, I. E. Torouțiu, ed. cit., p. 62.

<sup>60</sup> Către S. Mehedinți, 23/8 martie 1905, I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. XI, p. 104.

A studia lumea asta ar fi interesant"<sup>61</sup>. Deseori, Duiliu Zamfirescu revine asupra tipului de țăran pe care îl considera falsificat în scrierile contemporanilor săi : „Eu socotesc că a venit vremea să lăsăm dulcegăriile artificiale ale țăranilor amorezați și blegi, și să facem oameni vii în literatură, dacă se poate români voinici și cinștiți, dacă nu vicioși și sceptici dar vii, cu voință și mușchi”<sup>62</sup>. Oricît l-am suspecta de subiectivism în aprecierea confracților (Caragiale, Slavici, Delavrancea), și de subestimarea psihologiei rurale, va trebui să recunoaștem că el a intuit bine tipul țăranului român, pe care-l va realiza cu strălucire în roman Liviu Rebreanu. Autorul lui *Tănase Scatiu* constata că psihologia țăranului de atunci se reducea la două coordonate : iubirea și dragostea de pământ, adevăratul motor sufletesc ce va pune în mișcare acțiunea din *Ion*. De asemenea, el subliniază importanța ideii de masă, de colectivitate, idee pe care o va traduce în scena uciderii lui Tănase Scatiu și care va rodi pe deplin în *Răscoala* lui Rebreanu. Duiliu Zamfirescu este primul scriitor român, după N. Filimon, care descoperă semnificația documentului autentic (el, clasicul armonic și neînțelegătorul cititor al lui Stendhal și Flaubert, pe care-i minimaliza !) : „Ordinul de zi dat de generalul Cernat în preziua lui 30 august — îi explica lui Titu Maiorescu, anticipînd una dintre principalele direcții ale romanului românesc interbelic — nu e pus de mine ca detaliu ostășesc, ci ca documentul cel mai sugestiv, artistic sugestiv, din toată campania. El e scris prost, redactat în pripă, dar proza lui copilărească dă detaliile cele mai emoționante ale organizării atacului”<sup>63</sup>.

Interesantul corespondent al lui Titu Maiorescu anunța prin ideile lui literatura autenticistă și chiar anticalofilismul lui Camil Petrescu. Faptul pare de necrezut la un autor atît de clasic și de antimodernist (nu înțelesese nimic din poezia simbolistă pe care o considera scurt drept „aberațiune”).

Pe aceeași linie se dezvoltă opinia scriitorului despre stil și limba literară, căroră le acordă o mare însemnătate în caracterizarea personajelor. Autenticitatea vorbirii, cum ne-am putut convinge și din analiza operei, i se pare esențială, iar atunci cînd Maiorescu îi reproșează vulgaritatea modului în care se exprimă Tănase Scatiu, romancierul se explică, invocînd profilul moral al eroului : „E adevărat că limba lui Scatiu e cam bătărană, dar eu socotesc că asta e vina lui Scatiu, nu a limbei”<sup>64</sup>. Că stilul autorului trebuie să se diferențieze de acela al personajelor este pentru Duiliu Zamfirescu de domeniul evidenței.

Una dintre obiecțiile pe care le aducea autorul *Vieții la țară* scriitorilor or transilvăneni și bănățeni era în legătură cu limba lor greoaie, împovărată de arhaisme și termeni dialectali. Pe tema aceasta îi scrie în repetate rînduri lui Maiorescu, subliniind importanța pe care o prezenta pentru dezvoltarea viitoare a limbii literare graiul vorbit din vechea Românie, și, implicit, răspunderea ce o aveau scriitorii epocii de a-l cultiva.

Însuflețit de aceste idei : realism, obiectivare, forța epică a maselor, autenticitate, Duiliu Zamfirescu se prezintă la Academie în 1908, unde rostește atît de blamatul discurs de recepție, *Poporanismul în literatură*. Cum i s-a reproșat pe loc de către Titu Maiorescu, scriitorul se hazardase în domenii ca istoria și folcloristica, în care nu avea decît o pregătire diletantică. Teoriile antropologice, conform căroră latinii ar fi fost un popor logic, iar nu poetic, afirmațiile că *Miorița* n-ar

<sup>61</sup> Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrieri, ed. cit., p. 99.

<sup>62</sup> Către Titu Maiorescu, ed. cit., p. 225.

<sup>63</sup> Către Titu Maiorescu, 30 octombrie./11 noiembrie 1897, ed. cit., p. 222.

<sup>64</sup> Idem, Scrisoare din 23 noiembrie 1895, ed. cit., p. 186.

fi o creație anonimă, ci ar aparține unui singur creator, „un aristos”, și că prin circulație și-ar fi pierdut valoarea artistică, jenu nu atât prin caracterul lor fantezist, cât prin aplombul cu care erau înfățișate. Eroarea, ca și în privința lui Alecsandri, considerat rău culegător de poezii populare, ca și în cazul minimalizării unor mari scriitori ca Slavici, Coșbuc și Goga devenea, datorită tonului de superioritate strivitoare, de-a dreptul vexantă. Nu mai insistăm asupra acestor aspecte cunoscute, care i-au atras lui Duiliu Zamfirescu un oprobriu meritat. Va trebui, în schimb, să încercăm a privi dincolo de litera textului. În fond, ce voia să spună (vai, atât de inabil !) scriitorul ? El încearcă să combată mentalitatea în anumite privințe provincială ce domnea la *Viața românească* și tradiționalismul cam închisat care îngusta orizontul revistelor sămănătoriste. Dându-și seama că literatura vremii nu se putea dezvolta în limite strict locale, Duiliu Zamfirescu dorea o europenizare a romanului românesc, o intelectualizare și o urbanizare, direcție în care îl anunță nemijlocit pe Eugen Lovinescu. El este aproape singurul în epocă, îndemnându-i pe confracți să-și aștească privirile și dincolo de marginea satului, unde-i cantonase ideologia poporanistă-sămănătoristă :

„Prin urmare, toate clasele sociale pot fi puse la contribuție și studiate. Toate dau ochiului cercetător subiecte de dramă sau de comedie. Ce este mai interesant decât societatea noastră românească, în care se întâlnesc femei foarte fine, bărbați superiori, alături de curtizane, de parveniți și de pehlivani. Politica, mai cu seamă, drenează de prin fundul provinciilor nomolul ambițiilor și poftelor celor mai triviale. Tipul care încă n-a evoluat se întâlnește alături cu tipul care a evoluat atât de mult, încît e decadent.

Țara noastră e țara contrastelor, prin urmare, pentru scriitori, pămîntul fîgăduinței. Ea cheamă pe romancierii, și eu am nădejde că oamenii de talent își vor îndrepta privirile acolo”<sup>65</sup>.

Cînd vorbea în calitate de „teoretician”, Duiliu Zamfirescu putea să frizeze ridicolul ; cînd însă își expunea ideile simplu și spontan, în calitate de scriitor, el formula schema primară și chiar mai mult decât atât a unor admirabile idei. Intuițiile lui estetice constituie un fapt excepțional în epocă și au devenit fertile în gradul cel mai înalt prin Lovinescu, Rebreanu, Camil Petrescu. Dacă le-am izola numai pe ele din largul context în care apar, și corespondența lui Duiliu Zamfirescu tot ni s-ar impune ca opera lui cea mai durabilă.

În bună măsură poet de atelier, afișînd cu un fel de orgoliu „clasicismul” și repudiînd cu durități de limbaj lirica modernă, fostul discipol al lui Macedonski nu ne mai spune aproape nimic în afara manualelor de școală. El nu mai există prin sine, cît prin precursori și urmași, în a căror umbră se înalță, marmoreană, construcția versurilor sale impecabile. Ceea ce nu e bineînțeles tot una cu poezia, dar nici cu reversul ei. De aici și dificultatea clasării într-o formulă sintetică.

Mai plin de har a fost prozatorul, care s-a înscris mult mai ferm pe linia unor constante românești, cu o inegalitate de mijloace incapabilă totuși să-i sfărîme originalitatea. Observatorul de oameni, rareori obiectiv, de tipuri esențiale ca boierul patriarhal, arendașul și țăranul, poetul cîmpului și al frumuseții feminine, creatorul, poate în primul rînd creatorul de atmosferă și de limbaj autentic, își ocupă mai ușor locul pe scara valorilor. Fără el n-am putea explica pe de-a-ntregul ivirea romanului românesc și nici evoluția genului din interstițiul celor două războaie.



Marea revelație pe care ne-o oferă opera lui Duiliu Zamfirescu este corespondența care, prin ideile estetice și prin farmecul ei literar, cum observase și Eugen Lovinescu și Șerban Cioculescu îl situează pe autor printre cei mai de seamă epistolieri ai literaturii noastre. Dacă el a avut, ca artist, ceva nou de comunicat, a făcut-o excelent în scrisorile către Titu Maiorescu. Acolo, de altfel, trebuie căutat și omul, mai uman, mai sensibil, mai problematic decât ne-au lăsat comentatorii de odinioară s-o credem. Coleg de generație, am putea zice de an, cu Delavrancea și Vlahuță, Duiliu Zamfirescu se detașează considerabil de ei, de epoca lor sentimental-naturalistă, de scrisul lor, destul de repede istorizat. Autorul *Vieții la țară* a întins antene mai fine spre viitor și undele lui au fost mai bine captate. Izvorite dintr-o operă așa de inegală, aceste nuclee sonore n-au prea fost recepționate de contemporani. În timp însă, ele, ideile, mai cu seamă ideile, și-au amplificat ecoul, ieșind în întâmpinarea epocii de aur a romanului românesc.

#### BIBLIOGRAFIE

- Poezii:** *Fără titlu*, poeme și nuvele, Tip. St. Mihăilescu, 1883, (primele 60 pagini cuprind poezii); *Alte orizonturi*, Ed. Carol Müller, 1894; *Poezii nouă*, Ed. Carol Göbl, 1899; *Mirișă*, poem eroic, în *Analele Academiei Române*, Memoriile secției literare, XXXII, 1909–1910; *Pe Marea Neagră*, Poezii, 1899–1918, Ed. C. Sfetea, 1919; *Poezii alese*, Ed. Casa școlilor, 1922 (cu o prefață de M. Dragomirescu).
- Nuvele, schițe, amintiri:** *Fără titlu*, poeme și nuvele, Tip. St. Mihăilescu, 1882 (partea a II-a a volumului conține nuvele); *Novele*, Ed. Socec, 1888; *Novele romane. Frica*, Ed. C. Müller, 1895; *Furfațo* (Trei novele), Ed. Alcalay, 1911; *O muză*, Ed. Cultura națională, 1922.
- Romane:** *În fața vieții, România liberă*, 1884, nr. 2134–2161; în volum, Tip. St. Mihăilescu, 1884; *Un drum greșit*, în *Conv. lit.* XXII, 1888–1889; *Lume nouă și lume veche*, în *Conv. lit.* XXV, 1891–1892, în volum, Ed. Carol Müller, 1895; *Viața la țară*, în *Conv. lit.* XXVIII, 1894, XXIX, 1895, în volum Ed. Stork și Müller, 1898; *Tănase Scatiu*, în *Conv. lit.* XXIX, 1895, XXX, 1896, în volum Ed. Alcalay, 1907; *În război*, în *Conv. lit.* XXXI, 1897, XXXII, 1898, în volum Ed. Clemența, 1902; *Îndreptări*, în *Literatură și artă română*, 1901, 1902, în volum Ed. Alcalay, 1908; *Anna sau Ceea ce nu se poate*, în *Conv. lit.* XL, 1906 și XLIV, 1910, în volum Ed. C. Sfetea, 1911; *Lydda*, Scrisori romane (roman filozofic), în *Conv. lit.* XXXII, 1898, XXXIII, 1899, XXXIV, 1900, XXXVII, 1903, XXXVIII, 1904, XL, 1907, în volum Ed. Alcalay, 1911.
- Teatru:** *O suferință*, în *Literatorul*, 1882, nr. 4, aprilie, p. 196–211; *Prea târziu* (semnată împreună cu St. Vellescu), *id.*, 1884, nr. 1955–1957; *O amică*, în *Conv. lit.* XLVI, 1912, nr. 3, p. 241–251; *Lumină nouă*, *id.*, nr. 4, 5, 6, p. 363–383; 525–538; 625–642; *Poezia depărtării*, *id.*, 1914, p. 225, 259, 470, 569; *Voichița*, *id.*, p. 475, 620, 693.
- Comunicări academice, articole, scrisori:** *Scrisori din Italia* (semnat x, y, z), în *Conv. lit.*, 1888, p. 581–598; *Leon Tolstoi*, în *Conv. lit.*, 1892, 1 august, p. 273; *O scrisoare*, în *Noua revistă română*, 1901, p. 347; *Romanul și limba română*, în *Noua revistă română*, 1901, vol. 3, p. 481–490; *Literatura românească și scriitorii din Transilvania*, în *Revista idealistă*, 1903, t. III, nr. 7, 1 septembrie, p. 3–25; *Scrisori romane*, în *Luceafărul*, 1905, p. 297; 333; *Leon Tolstoi*, în *Conv. lit.*, XLII, 1908, p. 113–115;

*Poporanismul în literatură*, discurs rostit la 16 (29) mai 1909 de Duiliu Zamfirescu, cu răspuns de Titu Maiorescu, *Academia Română, discursuri de recepțiune*, XXXIII, Carol Göbl, 1909; *Metafizica cuvintelor și estetica literară*, în *Analele Academiei Române*, Dezbaterele, seria II, vol. 33 (1910—1911), p. 134; I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, Tip. Bucovina, 1931—1940, vol. I, VI, VII, XI; *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913)*, cu un cuvânt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, FRPLA, 1937 și mai târziu în Ed. Casa școalelor (1944); Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*, ediție îngrijită, cu note și studiu introductiv, de Al. Săndulescu, Ed. Academiei, 1967.

**Despre scriitor :** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, FRPLA, 1941, p. 470—479; Șerban Cioculescu, *Un poet neoclasic : Duiliu Zamfirescu*, *Revista Fundațiilor*, 1934, nr. 8, p. 396—414; Șerban Cioculescu, *O față nouă a lui Duiliu Zamfirescu*, *id.*, 1936, nr. 8, p. 417; Pompiliu Constantinescu, *Un prozator distins*, *id.*, 1940, nr. 1, p. 162; Al. Dima, *Opiniile estetice ale lui Duiliu Zamfirescu*, *Studii de istorie a teoriei literare românești*, EPL, 1962; M. Gafița, *Finalul unei traectorii literare (Duiliu Zamfirescu)*, *Viața românească*, 1967, nr. 10, p. 141—152; M. Gafița, *Duiliu Zamfirescu*, EPL, 1969; G. Ibrăileanu, *Duiliu Zamfirescu. La moartea lui : „O muză” și „Viața la țară”*, *Scriitori români și străini*, Ed. Viața românească, 1926, p. 162—176; N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, Ed. Adeverul, vol. I, *Crearea formei*, 1934, p. 327—338; vol. II, *În căutarea fondului*, p. 168—170; E. Lovinescu, *Critice*, vol. IV, V (1927); E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Ancora, 1926, vol. I, p. 96—103, 163—165; E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Editura casei școalelor, 1943, p. 113—151; N. Manolescu, *Poezia lui Duiliu Zamfirescu*, *Contemporanul*, 1963, nr. 43, p. 3; N. Manolescu, *Nuwelele lui Duiliu Zamfirescu. Lecturi infidele*, EPL, 1966, p. 27—45; I. Negoitescu, *Duiliu Zamfirescu, poet*, în *Viața românească*, 1966, nr. 1; N. Petrașcu, *Duiliu Zamfirescu*, Ed. Cultura națională, 1929; Al. Săndulescu, *Portrete de familie și O corespondență de tip flaubertian, Pagini de istorie literară*, EPL, 1966, p. 5—94; Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu, memorialist*, în *România literară*, nr. 3, 16 ianuarie 1969; Al. Săndulescu, *„Fama Lipschii”, primul periodic românesc și redactorii săi*, în *România literară*, nr. 10, 6 martie 1969; Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu*, (micromonografie), Ed. tineretului, 1969; M. Sebastian, *Duiliu Zamfirescu — Titu Maiorescu în scrisori*, în *Reporter*, 1937, nr. 14, 4 aprilie, p. 2; Vladimir Streinu, *Duiliu Zamfirescu în scrisori*, în *Luceafărul*, 1967, 8 aprilie, p. 1; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. contemporană, 1941, p. 181—189; Mircea Zăciu, *Masca geniului*, EPL, 1966.

## DELAVRANCEA

Delavrancea s-a născut la 11 aprilie 1858<sup>1</sup>, în mahalaua Delea Nouă din București. Tatăl, care se numea Ștefan Tudorică Albu, deși în felurite acte fusese trecut și cu alte nume (Gheorghe Ștefan Sohățeanu, Gheorghe Ștefan, Ștefan Plugaru, Ștefan Tudor, George Ștefănescu)<sup>2</sup>, era coborâtor din familia unor ciobani vrînceni așezați cu turmele pe moșia Filipești din satul Sohatu (Ilfov). Căsătorit cu Iana (Eana sau Ana), originară dintr-un sat vecin (Postăvari), Ștefan Tudorică Albu se strămutase la marginea Capitalei, unde pînă la 59—60 de ani a umblat zi și noapte pe drumuri „pe ploi și pe viscole”, fiind staroste al căruțașilor ce transportau grîul în schelele de la Giurgiu și Oltenița. Barbu, care primi numele de la nașul Nică Pescarul, era prîslea familiei, în care se născuseră nouă copii. Crește printre vii și porumbiști, pe drumul prăfos al mahalalei, în chiotele grînarilor și nechezatul cailor, vrăjit de atmosfera folclorică pe care o conservau încă nealterată acele straturi aluvionare. Își începe învățătura de carte cu „Nea Nicuță” (diacoul Ion Pestreanu de la biserica Sf. Gheorghe Nou), care în schimbul unei sfînțoaice pe lună îl deprinse să citească „pe felurime”. Trece apoi, în urma unui memorabil examen de admitere, evocat în *Domnul Vucea*, la școala sucursală nr. 4 din coloarea de Negru și, în sfîrșit, la școala domnească de la maidanul Dulapului<sup>3</sup>, unde-l cunoaște pe Ion Vucitescu, prototipul nuvelei. „Doctor în cele patru clase primare”, Barbu rămîne un an acasă, probabil din pricina lipsurilor materiale, ca mai tîrziu să fie înscris la liceul „Lazăr”, de unde se mută curînd la „Sf. Sava”<sup>4</sup>. În anii 1870—1877, el ascultă lecțiile unor profesori cu renume ai Capitalei din acea vreme, ca Massim, directorul liceului, D. A. Laurian și Anghel Demetriescu, dascăli de filozofie și istorie, deveniți mai tîrziu amici apropiați ai scriitorului. Din punct de vedere psihic, băiatul trece printr-o criză, care nu e numai aceea a pubertății. Contactul cu orașul, cu civilizația, cu morala de atîtea ori dubioasă a claselor „superpuse”, îl descumpănesc pentru multă vreme. Copilul acesta de țărani clăcași, neștiutori de carte, crescut în mijlocul naturii și în duhul unor tradiții

<sup>1</sup> Al. Săndulescu, *Delavrancea*, EPL, 1964, p. 243—244.

<sup>2</sup> Emilia St. Milicescu, *Barbu Delavrancea*, studiu bibliografic, Editura de Stat didactică și pedagogică, 1958, p. 6; Vd. și studiul introductiv al aceleiași autoare la ediția *Opere de Barbu Delavrancea*, EPL, 1965.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

firești ca natura, milenar statornicite, suportă cu greu convenția socială, în care e tentat să vadă numai falsitate și ipocrizie; complicațiile vieții moderne îl derutează și-l obosesc, vulgaritatea îl jignește, brutalitățile îl revoltă. Elevul intern de pe băncile liceului „Sf. Sava” se manifestă ca o sensibilitate rănită, ultragiată, așa cum a și marcat-o mai târziu în nuvela *Bursierul*. E sensibilitatea viitorului desrădăcinat și inadaptabil, tipul literar care circulă prin atâtea din scrierile lui Delavrancea. Datorită acestui fond liric, debutul său se produce mai întâi ca poet, cu o plachetă de versuri azi uitată, *Poiana lungă* (1878)<sup>5</sup>, ce aduna recolta destul de anemică a adolescenței, pastorală și idilică, sentimentală și dulceagă. Volumul pe care autorul și l-a retras din circulație în momentul în care Eminescu publica în „Convorbiri literare” *Povestea codrului și Singurătate*, reprezintă mai mult decât un interes documentar. El are semnificația unui gest. Scriitorul nu va înceta niciodată să fie poet, chiar dacă versurile nu vor fi mesagerii săi.

Anii studenției la Facultatea de drept (1877—1882) coincid cu publicarea primelor „Zig-Zaguri” din *România liberă*, unde începe să colaboreze cu sprijinul profesorului D. A. Laurian. *Argus*, acesta e pseudonimul tânărului autor, își etalează de pe acum câteva particularități ale temperamentului și scrisului său. În *Mișu et Co.* prefigurează poate mai spontan decât în nuvela *Paraziții* portretul unui politician liber-schimbist, veros și fanfaron, înrudit cu eroii lui Caragiale, în descrierea școalei sau a balului schițează primele exerciții de pamflet, în care sentimentul de repulsie față de societatea timpului e purtat în șuvoiul de fraze prea discursive și retorice, anunțând stilul stufos și redundant al autorului. „Zig-zaguarile” ascund în germene predispoziția picturală, precum și tentația naturalistă, spiritul de observație, uneori acidă, dar și lipsa puterii de sobrietate și de adâncime psihologică ce va caracteriza prea multe din paginile prozei lui Delavrancea. Este epoca în care tânărul o cunoaște pe Elena Miller-Verghy, distinsă intelectuală, în pensionul căreia va fi chemat să țină prelegeri de literatură și filozofie și unde se încheie o primă etapă a procesului său de formație.

Cu ajutorul familiei Verghy, dar și a fratelui său Nicu Ștefănescu, avocat cu dare de mână, și al ziarului *România liberă*, Delavrancea pleacă în 1882 la Paris, în vederea pregătirii tezei de doctorat în drept. Locui în rue de la Sorbonne, în plin Cartier Latin, aproape de Universitate, de grădina Luxemburg și de cafeneaua Cluny, punctul de întâlnire al studenților și bursierilor români. Hotărî să urmeze cursurile Dreptului ginților, Economia politică și Dreptul natural și să studieze istoria și filozofia. Nu-i rămîn străine anatomia și fiziologia comparată, de unde va împrumuta sugestii într-o nuvelă pătrunsă de scientism ca *Liniște*. Câte dintre cursurile juridice indicate mai sus vor fi fost audiate e greu de spus. Faptul că Barbu Ștefănescu nu se prezintă la examenul de doctorat ne face să credem că le-a abandonat curînd, îndreptîndu-și atenția către alte aspecte ale bogatei culturi franceze. Într-adevăr, zile întregi poate fi văzut în sălile muzeului Luvru, extaziat în fața Giocondei lui Leonardo da Vinci, figură ce-l va pasiona pînă la sfîrșitul vieții. Înzestrarea plastică, manifestată de pe băncile liceului și de mai înainte, pe vremea cînd copilul se minuna de sfinții și balaurii zugrăviți de meșterul Burghelua (*Domnul Vucea*), își descoperise aici terenul cel mai prielnic, unde putea să se dezvolte. Tânărul român cunoșca marile capodopere ale artei universale, de la maestrul Antichității și ai Renașterii pînă la contemporani. Salonul parizian din

Barbu Ștefănescu-Delavrancea cu fiica sa,  
Cella



1883 găsi în *Argus*, care trimitea *României libere* o lungă serie de „zig-zaguri”, pe unul din cei mai devotați cronicari. La Paris, el își lărgi considerabil cultura literară printr-un contact mai strâns cu opera lui Balzac, pe care-l socotea „cel mai mare literat al Franței din secolul al XIX-lea”<sup>6</sup>, cu scrierile lui Emil Zola și ale fraților Goncourt, a căror glorie era acum la apogeu. Naturalismul francez, pe de o parte prin scientism și pozitivism, pe de alta, prin acea „écriture artiste” avea să constituie una din principalele teme de meditație teoretică ale scriitorului și totodată una din influențele cele mai vizibile. Să notăm că Delavrancea era deopotrivă un mare admirator al lui Shakespeare, că citise pe Edgar Poe, că nu-i erau străini Tolstoi și Dostoievski, spre a nu mai vorbi de literatura franceză, de la trubadurii evului mediu la simbolști. Dorința de a-și înfrînge temperamentul romantic, sub înfrîurirea momentului pozitivist, îi îndreaptă interesul spre ceea ce numea „literatura shakespeareiană”, „evoluțiunea naturalistă”: „voiesc o haină nouă: nu port vechituri romantice; disprețuiesc și șapca lui Shakespeare și fesul lui Gautier și eroii lui Hugo”<sup>7</sup>. Dar Delavrancea nu e deloc un spirit detașat, capabil de „obiec-

<sup>6</sup> Delavrancea, Scrisoare către Elena Miller-Verghy, Biblioteca Centrală de Stat, Fondul St. Georges, Ms. 18.164.

<sup>7</sup> *Ibidem*, Ms. 18.132.

tivitate" și de o reprimare sistematică a lirismului. Din contră, anii studenției și stagiul parizian poartă cu ei vîltoarea unei crize romantice care-l apropie de Eminescu din *Sărmanul Dionis* și *Cezara*, din *Epigonii* și mai ales din *Scrisori*. Psihologia bursierului neconformist, pe care-l stinghereau convențiile sociale ajunge la forme violente de respingere și negare. Fondul său de cinste și puritate morală nu poate accepta „sistemul de viață” pe care i-l oferă societatea, „fals și viclean”<sup>8</sup>, se înăbușă în mijlocul unui „veac al cămătarilor”, al imposturilor, parvenitismului, ipocriziei și lașității. De aici, deziluzia, dezgustul, un fel de scribă universală, pe care Delavrancea o exprimă în scrisorile sale către Elena Miller-Verghy, prefigurîndu-și eroul inadaptabil, parcă mai convingător în această schiță spontan-autentică decît în proza artificială de mai tîrziu. Delavrancea se simte ca și Trubadurul, un „sălbatic exilat în civilizație”, un sceptic și un decepționat, cu convingerile intime clătinate. Firea lui „revoltată și robită de dezgust” e însetată eminescian și rousseauist de patriarhalitate, năzuind spre un ev primitiv, spre natura mună, care numai ea reușește să-l situeze în spațiul purei contemplații estetice și să-i dea sentimentul ataraxiei.

Setea de liniștea binefăcătoare, terapeutică, a naturii pe care o contrapune „zgomotului barbar al civilizațiunii schiloade” se însoțește la Delavrancea cu dorul de copilărie, cu „tirania” amintirii. Și aceasta e văzută în același mod antitetic : „Mă înviorează amintirile, sînt singurele comori ce le posed în viață, sînt singurele vise ce-mi acoperă prezentul cu un rai. Amintirea nu e decît înlocuirea lui acum cu odinioară, e înlocuirea unei vieți cu altă viață, a unei decepții cu o mulțumire iluzorie”<sup>9</sup>. În portretul psihologic al tînarului Barbu Delavrancea descifrăm nu numai trăsăturile viitoarelor sale personaje (Trubadurul, doctorul din *Liniște*, Iorgu Cosmin), dar mai toate motivele nuvelisticii, ca și elementele ei stilistice. Autorul și-a proiectat personalitatea liric și autobiografic, adesea fără prea multă invenție.

De la Paris, Delavrancea trimite *României libere* „corespondențe” în care descrie carnavalul tradițional și pitoresc de la jumătatea postului (*Mi-Carême*) sau consemnează mîhnit moartea lui Gambetta, pe care-l admira ca orator, și inaugurarea monumentului lui Michelet, „tribunul neobosit al popoarelor apăsate și, îndeosebi, de ginte latină”. Aceluiași ziar trimite nuvela *Sultânica*, iar în scrisorile adresate familiei Miller-Verghy, mereu mai tulburate de neliniști, expresia dorului de țară care-l definea încă o dată pe romanticul vitalist, cu simțuri ascuțite, pasionat de lumină și culoare.

Delavrancea se întoarce în țară în 1884, după ce vizitase Italia, cu monumentele ei celebre și peisajul fermecător care-l va inspira în *Fanta-Cella*. Nu-și trecuse doctoratul, în schimb venea cu o prețioasă experiență intelectual-artistică. La București își regăsește prietenii, pe I. L. Caragiale și pe Al. Vlahuță (cunoscut prin corespondență), pe cei de la *România liberă*, unde se numără printre vechii colaboratori. După un scurt stagiul ca prim redactor la *Epoca*, ziar al tinerilor conservatori, condus de Gr. Păucescu, după o singură colaborare la publicația socialistă *Drepturile omului*, Delavrancea semnează o vreme (cu același pseudonim *Argus*) „cancanurile politice” în *Lupta* lui G. Panu, face să apară două numere din *Lupta literară* (1887), pentru ca în toamna lui 1887 scriitorul să intre în redacția *Revistei noi*, condusă de B. P. Hasdeu, atras și de personalitatea fascinantă a marelui sa-

<sup>8</sup> I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. V, p. 334—336

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 368.

vant, iar gazetarul să-și angajeze neostenitul condei ziarelor liberale *Democrația* și *Voința națională*. Anii aceștia, pînă în 1894, cînd oratorul va fi ales deputat în colegiul II la Ploiești, sînt cei mai productivi. Delavrancea, care-și va semna opera de aici încolo numai așa, în amintirea străbunilor săi vrînceni, publică volumele *Sultănica* (1885), *Trubadurul* (1887), *Paraziții* (1892), *Între vis și viață* (1893), se afirmă ca un orator de mare talent la tribuna Ateneului și la întrunirile publice, ca un publicist pasionat și inteligent, abordînd variate aspecte ale artei, ca un ziarist și un pamfletar, care după expresia lui N. Iorga „tăia răni adînci în sufletul adversarului”. Gazetăria ocupă o parte însemnată a activității lui Delavrancea și, cu tot caracterul ei perisabil, va trebui să ne rețină pentru cîteva clipe atenția. Cu atît mai mult, dacă vom alătura-o activității oratorice a scriitorului, cu care e îndeaproape înrudită.

Două probleme de o mare importanță l-au solicitat în permanență pe redactorul *Voinței naționale* și pe înflăcăratul vorbitor de la sala „Dacia”: problema țărănească și aceea a unității naționale. În apărarea lor și-a pus tot patosul și puterea lui de convingere, întreg talentul său, care face o figură aparte în istoria ziaristicii și parlamentarismului românesc. Denunțarea suferințelor țărănimii mizeriei, cînd pe acuzatorul fulminant, ca în articolele *Fiii poporului și sărăcia poporului* și *Țăranii* sau în discursul *Regimul*, cînd pe scriitorul profetic, împrumutînd parcă vocea istoriei ca în *Lumină tuturor* sau în *Pămînt și drepturi*. Stilul e de obicei descriptiv și oral, pitoresc prin ornamentație folclorică, sau naturalist prin cruditate verbală. La fiecare pas ne așteaptă o interpelație, urmată fulgerător de răspunsul casant, cerînd prin însăși realitatea lui crudă, pedeapsa:

„Și ce au mai făcut pentru țărani? I-au legat cot la cot și i-au purtat poștii întregi pe jos, sub loviturile de bice și de sabie, pentru a-i aduce în capitala țării, ca pe niște prizonieri, fără nici un drept uman.

Și ce au mai făcut pentru țărani?

Au umplut pușcăriile cu ei și i-au ținut acolo. morți de foame și torturați ...”<sup>10</sup>.

Sau într-un discurs:

„Cum v-ați purtat cu sătenii revoltați de mizerie, revoltați de biruri, revoltați de reaua și barbara administrațiune? Ați întins pe oameni la pămînt, după ce a încetat orice mișcare, și i-ați bătut pînă la sînge”<sup>11</sup>.

În aceeași tonalitate interogativă și sacadată își construiește portretele, cu un sarcasm gros, țărănesc, de o expresivitate pamfletică ce-l anunță de la distanță pe Arghezi: „De mirarea dumitale eu nu mă mir deloc. Că d-ta și mulți ca d-ta, să nu cunoască pe sătenii noștri, fie ei de la Dunăre, de la Olt, de la Prut, sau de sub trîmba Carpaților, aceasta n-are de ce să ne mire. Ce-ați învățat, boierule, și unde ați învățat, spre a ne cunoaște pe noi, în firea, în graiul și în nevoile noastre?”

„Te-ai întors de ieri, de-alaltăieri din petrecerile capitalelor mari, în Capitala țării, și ajuns aici ce mi-ai făcut? Plimbări, băuturi, mîncare, teatru, cluburi, cafeenele, cum ziceți d-voastră, intrigi amoroase, trai, nu glumă, pe bani gata, de la părinți, de la neamuri, sau de la noi, din haznaua vistieriei, din toate acestea nu ai și nu aveți de unde a ne cunoaște, a ne înțelege și a vă da seama de datoriile voastre față de noi și de drepturile noastre față de voi”<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Țăranii, Viața națională*, 1892, nr. 2224, 19 martie (Semnat\*).

<sup>11</sup> *Regimul*, discurs rostit de dl. Barbu Ștef. Delavrancea, București, 1894.

<sup>12</sup> Același țăran, *Boierule*, în *Voința națională*, 1893, 13 noiembrie.

Originalitatea, ca și popularitatea gazetarului și oratorului Delavrancea se datorau fără îndoială talentului său literar, capabil de o mare „captatio benevolentiae”, dar și unui farmec personal care-l individualiza pregnant printre oamenii politici ai timpului. Apărătorul cauzei țărănești nu era un simplu avocat, pledînd cu detașare profesională, ci un țăran prin obîrșie, purtînd în piept o simțitoare inimă țărănească, înfiorată de bucuria cîntecelor și basmelor, înnegrită de suferințe și nedreptate. Oratorul Delavrancea se considera, metaforic vorbind, legatarul testamentar al unor veacuri întregi, care glăsuiau acum prin el. De aceea, un discurs ca *Pămînt și drepturi* conține pagini de vibrantă poezie mesianică, într-un stil solemn-confesiv, electrizant pentru auditoriu.

„Eu nu pot să uit că sînt copilul țăranului clăcaș împrorietărit 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 cu pașii făcuți înspre dînsul. Străbunii mei se pierd în haosul iobagilor, suferind cu ceilalți țărani deopotrivă lipsa, și foamea, și năvălirile”. „Sînt din ei, sînt al lor, sînt al lor fără să vreau. Sînt al țăranilor, îi iubesc fatal. De ei mă leagă suferințele moșilor și strămoșilor mei. În mine se adună suferințele veacurilor trecute și ies la iveală, și le dau în clipa aceasta graiul pe care li-l pot da !”

Același suflet înflăcărat este Delavrancea în articolele și discursurile consacrate unității noastre naționale, pe care a susținut-o și a apărat-o cu o admirabilă consecvență. Ales deputat liberal în 1894, după ce rostise răsunătorul discurs *Rolul și drepturile românilor transcarpatini — Cestiunea națională*, el va părăsi partidul, în momentul cînd D. A. Sturza, ajuns la guvern, trădează cauza Transilvaniei. Militant încă din tinerețe, mai întîi pentru unitatea culturală, iar apoi pentru unitatea politică a românilor de peste munți, Delavrancea nu ocolește nici un mijloc pentru a le veni în ajutor. Poartă campanii de presă, activează ca vicepreședinte al Ligii culturale, ține cuvîntări, transportă chiar fondurile necesare luptătorilor transilvăneni din procesul „Memorandului”, călătorind în straie țărănești, spre a nu fi recunoscut de autorități. Pentru el „chestiunea națională cuprinde în ea speranțele, iluziile și visele noastre, nu de un an, nu de un secol, ci de o indefinită durată și de o înălțime de la care pururea ne vom inspira. Cînd aceste aparențe, iluziuni și vise vor pieri, istoria noastră se va încheia ca a tuturor popoarelor care nu mai există”<sup>13</sup>.

Argumentația sa invocă, pe linia cronicarilor și a istoricilor din secolele XVIII și XIX, comunitatea de origine, de limbă, de cultură și de suflet, pe care arcul carpatic a consolidat-o și n-a risipit-o : „Soarta, nenorocirile, au putut despărți un popor, idealitatea lui a rămas identică. În acest înțeles, Carpații nu au despărțit ființa noastră în două, ci i-au menținut întregimea ei, adăpostind în vremuri de urgie pentru a revărsa mai apoi, d-o parte și de alta, aceeași doină, în aceeași limbă, mișcată de același geniu”<sup>14</sup>.

În discursul amintit, *Rolul și drepturile românilor transcarpatini*, oratorul denunță imperiul austro-ungar ca „pușcărie de naționalități”, descriind cu aceeași pană înmuțată în amar starea de adevărată robie la care fuseseră aduși cei trei milioane de români de peste munți :

<sup>13</sup> Delavrancea, *Rolul și drepturile românilor transcarpatini—Cestiunea națională*, București, 1894.

<sup>14</sup> Discursul d-lui B. Șt. Delavrancea, în *Drcpelul*, 1897, 23 septembrie.



„Ei sînt reduși la iobăgie, legați pămîntului, vînduți cu pămîntul, și mai tîrziu sclavia albă se practică de nobilii maghiari : unii din români sînt vînduți la tîrg ; ba pe aiurea sînt înjugați în juguri, ca vitele. Femeile sînt datoare a lucra toată săptămîna la baronelele trîndave și crude . . . Copiii sînt pedepsiți ca pentru crimă, dacă ar fi încercat să învețe carte. Țăranii sînt obligați să muncească mai tot timpul anului pentru aceia care nu trăiau decît în vînători și beții cumplite. Nobilii unguri au dreptul de a trage în țeapă, *jus patibuli*, și de a decapita, *jus gladii*, pe români, fără ca ei să poată porni judecată contra seniorilor, chiar cînd ar fi fost prinși într-o crimă flagrantă”.

Părăsind partidul liberal, Delavrancea aderă pentru puțin timp la gruparea drapelistă a lui P. S. Aurelian (numele venea de la ziarul *Drapelul*), ca în 1899 să intre în partidul conservator, care îl numește primar al Capitalei. Va fi apoi deputat de Putna, Mehedinți și Vaslui, vicepreședinte al Camerei și într-un tîrziu ministru al lucrărilor publice. Politica îl absorbise cu totul, răpindu-l de la masa de scris pentru ani îndelungați. Singurul contact cu literatura și arta i-l asigurau pasiunea lui pentru poezia populară (va rosti repetate conferințe despre doină, după ce ținuse un curs de folclor la Facultatea de litere în 1892) și marii prieteni, I. L. Caragiale, Al. Vlahuță, N. Grigorescu.

La vechile unelte literare nu se întoarce Delavrancea decît după răscoalele din 1907, care-l afectează și pe el, în momentul cînd, spre surprinderea tuturor, dă la iveală trilogia Moldovei : dramele *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1910), *Luceafărul* (1910). Patriotismul gazetarului și oratorului se cristaliza acum în forme superior sensibile și opera lui literară își găsea un răsunset necunoscut mai înainte. Urmără piesele dramatizate după nuvelele *Irinel* și *Hagi-Tudose*, care nu se bucură de succesul dramelor istorice. Anii neutralității îl solicită pe Delavrancea din nou, tunător, la tribună. Discursul de recepție la Academie, *Din estetica poeziei populare* (1913), precum și *Patria și patriotismul* (1915), *Pămînt și drepturi* (1917) constituie piese antologice, mărturii ale unui patriotism sincer, exprimat uneori prea bombastic, dar cu o superbie țărănească, pioasă față de glia și istoria strămoșilor, față de datină și tradiție, cu o înaripare poetică ce-și sorbea puterile din duhul milenar al basmului și cîntecului popular.

Delavrancea se stinge în lașul refugiului la 29 aprilie 1918, cu mîhnirea de a nu-și fi văzut realizat visul pentru care militase fără odihnă. pînă în pragul morții, unificarea națională a României, ce avea să se îndeplinească foarte curînd.



Gazetar și publicist de primă mărime, atent la mai toate aspectele vieții cultural-artistice ale timpului, Delavrancea nu putea să nu-și exprime convingerile și preferințele, să nu formuleze opinii, și uneori în cadrul unor aprinse polemici. Contribuțiile sale în domeniul folcloristicii și al criticii plastice sînt remarcabile, iar încercarea de a teoretiza și susține printre primii la noi naturalismul, foarte modern pe atunci, deși fără fermitatea unui contemporan ca C. Mille, ne relevă principala contradicție internă a lui Delavrancea, dintre temperamentul accentuat romantic și voința de a se disciplina sub influența pozitivismului. Atitudinea aceasta teoretică e de natură să explice măcar în parte oscilațiile artistice ale scriitorului, precum și caracterul baroc al operei sale.

# PAGINI LITERARE

*Barbu Delavrancea*



„Delavrancea părăsind Pegasul literaturii pentru Rosinanta politicii” — caricatură de N. Petrescu-Găină.

Hotărît, folclorul a însemnat o idee directoare a ideologiei lui Delavrancea, determinându-i o conduită, care o continua pe aceea a pașoptiștilor, și nu mai puțin a *Convorbirilor literare*. Pentru evocatorul nostalgic al vremurilor patriarhale de „odinioară”, creația populară devine aproape un mit, pe care-l va glorifica de atîtea ori, un model estetic, pe care-l situează în perspectiva universală, o componentă majoră a specificului național. Ceea ce aveau să realizeze specialiștii mai tîrziu, încearcă Delavrancea, cu pasiunea lui de romantic și cu sufletul său crescut în muzica străvechilor melopei, pe care le ascultase uimit în copilărie. Prietenia cu B. P. Hasdeu și prezența în redacția „Revistei noi” contribuie, neîndoios, la adîncirea cunoștințelor folcloristice ale scriitorului, care era foarte bine informat în materie. S-ar putea spune că discursul de recepție la Academie, *Din estetica poeziei populare* (1913) și l-a pregătit cu mulți ani înainte. Repetate conferințe despre limba și literatura populară și despre doină, articole entuziaste despre culegători ca G. Dem. Teodorescu și Artur Gorovei și povestitori ca Petre Ispirescu, un curs de folclor ținut în 1892 la Facultatea de litere, spre a nu vorbi de influența folclorică ce se simte în întreaga sa operă a nuvelistului și gazetarului, îl recomandau din plin pe viitorul academician.

La baza concepției lui Delavrancea stă ideea romantică, devenită o idee fundamentală a esteticii moderne, și anume că geniul popular și național este implicat cu necesitate în opera de artă autentică.

Din acest unghi, vor fi tratate mai toate problemele ce vin sub condeiu publicistului, fie că discută despre folclor, fie că polemizează pe o temă de poezie contemporană, fie că scrie despre artele plastice.

Spre deosebire de scriitorii de la *Dacia literară* și chiar de Titu Maiorescu, care au elogiât frumusețile poeziei populare mai mult la modul admirativ-general, Delavrancea se supune la obiect, intenționînd să pătrundă structura interioară, să detașeze o individualitate și să definească o tehnică artistică, o estetică. Rezultatele sînt uneori de-a dreptul surprinzătoare și o istorie a folcloristicii românești nu le va putea ignora niciodată.

Să ne oprim, de pildă, la considerațiile scriitorului din discursul de recepție la Academie.

Cum am spus, *doina* ca specie lirică de o mare varietate a stat permanent în centrul atenției lui Delavrancea. Pentru a ajunge la o definiție justă, el întreprinde, ca de obicei, cercetări multilaterale. Îi citește pe cronicari, prefețele și articolele devenite clasice ale lui V. Alecsandri, A. Russo, C. Negruzzi și bineînțeles ale învățatului său prieten și sfătuitor B. P. Hasdeu. Prin studiul *Doina, Originea poeziei populare la români*, ajunge la Dimitrie Cantemir, care în *Descrierea Moldovei* dădea o primă explicație cuvîntului *doină* :

„Se vede că acesta, notează autorul *Hronicului vechimii moldo-vlahilor*, a fost numele obișnuit la daci al lui Marte sau al Belonei, căci cu el încep toate cîntecele, în care se cîntă faptele războinice și moldovenii îl folosesc îndeobște ca să-l pună înaintea cîntecelor lor”.

Subscriind această idee, dezvoltată de Hasdeu, care trăsese concluzia că *doina* e de origine dacică și că nu poate fi confundată cu „melancolica elegie”, Delavrancea se pronunță împotriva interpretării romantice de la mijlocul secolului trecut, potrivit căreia, cum zice Alecsandri, „doinele sînt cîntece de iubire, de jale și de dor, plîngeri duioase ale românului în toate împrejurările vieții sale”. Noile culegeri de literatură populară, precum și studiile filologice și istorice ale lui Hasdeu, creaseră premisele unei definiții mai largi și mai exacte. Pentru Delavrancea, ca și pentru maestrul său, „*doina* a fost cîntecul de vitejie al maselor, avînd, inițial, un caracter bărbătesc, optimist”. Așa se explică revolta și vehemența cîntecelor de haiducie, care după opinia autorului piesei *Apus de soare* au evoluat din cele mai vechi cîntece războinice.

Conferințele despre poezia populară, ca și discursul de recepție la Academie, au la bază, în ceea ce privește interpretarea estetică, teoria lui Lessing din cunoscuta lucrare *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), în care marele scriitor și estetician german stabilea o deosebire esențială între poezie și artele plastice. Îndreptată contra descriptivismului, *Laocoon* conține unele idei foarte interesante, pe care autorul *Fanta-Cellei* le-a îmbrățișat în întregime, aplicîndu-le uneori pînă la exagerare atît în studiile de folclor, cît și în activitatea sa de cronicar plastic.

Cea mai valoroasă latură a contribuției lui Delavrancea în domeniul folcloristicii este aceea consacrată „verbului plastic în creațiile populare”<sup>15</sup>. Aici ni se dezvăluie pe de-a-ntregul spiritul analitic original, acuitatea observației, cunoștințele estetice ale scriitorului.

Împărțind verbele în *abstracte* și *plastice*, Delavrancea se ocupă de cea de-a doua categorie, subliniindu-i caracterul concret (plastic) și polisemantismul. Din această pricină, verbe ca *a pedestri* sau *a izbi* (de remarcat exemplele din cronicari !) care designează mai multe acțiuni sînt numite verbe-sumă. (Ex. *a pedestri* = a descăleca, a se așeza în corp de armată, a desfășura lupta). Verbele plastice fiind foarte sugestive, au tendința de a deștepta în mintea vorbitorului imagini complete. Așa sînt verbele *onomatopeice* (a chiui, a țipa, a clănțani, a răbufni etc.). Observațiile și clasificările autorului sînt ale unui om de bun simț, care stăpînește spiritul limbii, și care, tocmai de aceea, condamnă diversele sisteme lingvistice aberante (latinist, italianizant), precum și tendința așa-zis „patriotică” a unora de a elimina din limbă cuvintele ne-latine. Verbul plastic a exprimat întotdeauna o imagine artistică, dar și o necesitate în mnemotehnică, pe care o resimțea marele autor anonim, neavînd la dispoziție, cum spune Delavrancea, parafrazîndu-l pe Alecu Russo, decît lancea și plugul. Era nevoie

<sup>15</sup> Delavrancea, *Verbul plastic și creațiile populare*, în *Șezătoarea*, XXXVII, vol. XXV, 1929, p. 17–28.

de cuvinte cu o intensă coloratură afectivă, care să poată emoționa, și să întipărească bine în memoria urmașilor ceea ce nu putea rămîne încă prin scris.

Încă din *Cursul* său de folclor din 1892, entuziastul profesor afirmase multe dintre ideile ce revin în studiile și conferințele despre doină, despre natură și „verbul plastic în creațiile populare”. Ideea fundamentală rămîne însă aceea a unității noastre naționale de suflet, de limbă și destin :

„Aci (în poezia populară, n.n., *Al. S.*) e unitatea românilor de pretutindenea: o unitate perfectă de limbă, de aspirațiuni și creațiuni ; pentru basmele, legendele, snoavele, ghicitorile, doinele și rapsodiile epice ale românilor nu există munți și ape, De dincolo au trecut aici, cele de aici au trecut dincolo, din Moldova pretutindeni și de pretutindeni în Moldova.

Nu e durere cîntată, nu e dragoste fericită, nu e primejdie cadențată și rimată care să nu fi pătruns pe toți românii ca printr-o endosmosie miraculoasă”<sup>16</sup>.



Animator și teoretician al folclorului, unul dintre cei mai interesați pe care i-a cunoscut istoria literaturii noastre, autorul discursului *Din estetica poeziei populare* este în același timp aproape paradoxal, un susținător al realismului și al naturalismului. Chiar dacă în această privință ideile sale sînt mai confuze și mai neconsecvente, ele poartă semnificația unei atitudini originale pentru romanticul Delavrancea, care se voia un scriitor al epocii sale, dominată de școala flaubertiană și zolistă. Entuziasmul său nu va fi aici de durată, iar ecourile în propria-i operă nu vor avea totdeauna rezultatele cele mai fericite, dar atitudinea, foarte activă în tinerețe, denotă un spirit receptiv la modernitate, așa cum nu va fi de pildă în cazul impresionismului din pictură.

Într-una din primele sale cronici teatrale din *România literară*, *Giacinta Pezzana Gualtieri*<sup>17</sup>, Delavrancea (pe atunci *Argus*) încerca să disocieze noțiunile de „clasicism, romantism și evoluțiunea naturalistă”, manifestîndu-se de-a dreptul rebel față de convenționalismul teatrului clasic și de recea declamație academică, pe care o identifica în tragediile lui Corneille și Racine.

Tînărul pleda în fond pentru respectul naturii și sensibilității umane, domeniu în care clasicii, prin estetica lor normativ-prohibitivă rămîneau în mare măsură deficitari.

După ce, într-o foarte scurtă paranteză, îi condamnă pe romantici (chiar el, temperamentul romantic !) pentru rolul excesiv acordat imaginației, se oprește la curentul literar, căruia îi subscrie patetic : „O nouă evoluție literară a început să se ridice : evoluțiunea naturalistă, o literatură shakesperiană, mai științifică. Pe acest drum larg și sigur, drumul naturii, au înaintat și au pierit luptînd talente și genii, puține la număr, dar teribile pentru vrăjmașii lor (desigur, clasicii și romanticii ! n.n., *Al. S.*) armate fiind cu zale oțelite de adevăr. Baconism literar, experiență și observație ; luptă psiho-fiziologică ; iată în două cuvinte caracterul *naturalismului*.”

Cu toată confuzia existentă prin asocierea lui Flaubert și Zola cu Balzac și mai ales cu Shakespeare, accentul cade pe coeficientul de nouitate adus de naturalism ; observație riguros științifică, experiență, dualitate psiho-fiziologică, idei de care nu va fi deloc străin atunci cînd va scrie *Trubadurul*, *Liniște*, *Iancu Moroi* și chiar *Hagi-*

<sup>16</sup> Barbu Delavrancea. *Opere*, vol. V, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glose și bibliografie de Emilia St. Milicescu, EPL, 1969.

<sup>17</sup> *Argus*, *Giacinta Pezzana Gualtieri*, în *România liberă*, 1881, nr. 1139 și 1148, 27 martie și 7 aprilie.

Tudose. Dar cum naturalismul, cel puțin prin Zola, își însumase virtuțile romanului balzacian, Delavrancea va fi deopotrivă un mare admirator al autorului *Comediei umane*. Aceasta îl și ferește să îmbrățișeze în întregime formula naturalistă, ale cărei excentricități nu pot fi admise de spiritul în esență romantic și idilic al scriitorului: „Pentru Dumnezeu, se abuzează d-acest cuvânt (naturalism, *n.n.* Al. S.) și nu voi fi niciodată de partea acelor care vor să facă dintr-o vorbă scuze tuturor ticăloșiilor omenești”<sup>18</sup>.

Estetica naturalistă n-a fost asimilată organic de către Delavrancea, care avea o cu totul altă vocație decât aceea a impasibilității și a creației obiective. Spre deosebire de C. Mille, autorul unui merituos roman, *Dinu Millian*, inspirat de noua formulă literară, scriitorul nostru, interesat și el de legile eredității, și ale determinismului, n-a reușit să dea la iveală o operă naturalistă, cu largi ecouri în epocă și în posteritate. Ceea ce a scris reprezintă un produs hibrid, un amestec de formule și influențe, în care naturalismul nu se detașează prea bine de un romantism morbid și pesimist, spre a nu mai vorbi de valoarea estetică uneori de-a dreptul minoră. Așa-zisa „literatură shakesperiană” (în care naturalismul se confundă cu realismul) i-a oferit, în schimb, sugestii profitabile în maniera de a construi portretele și a zugrăvi mediul din *lancu Moroi*, *Domnul Vucea* și mai ales din *Hagi-Tudose*, unde clasicismul ideii de „caracter” e tratat cu mijloace moderne.



Un alt domeniu care i-a solicitat lui Delavrancea opinia critică și estetică a fost activitatea sa de cronicar plastic, inaugurată în timpul stagiului parizian, când frecvențează asiduă muzeele și expozițiile.

Seria de foiletoane *Salonul 1883—Pictura* reprezintă cel dintâi examen al tînărului critic de artă, aflat încă într-o epocă de confuzii și incertitudini, dar fiind pe cale de a-și clarifica preferințele și a-și consolida atitudinile.

Noutatea mișcării artistice europene o constituiau pe atunci, cum se știe, impresioniștii, deconcertanți la prima vedere prin ciudata lor tehnică antiacademistă. Dacă unii ca Manet, Degas, Monet, Sisley, Pissaro, Renoir, vor evolua mai mult sau mai puțin în limitele noului curent, fără să frustreze în chip flagrant realitatea de corporalitatea ei materială, fără să o reducă la un joc de scînteieri

„Mersul populației — Țăranul și boierul” — desen satiric de Delavrancea.



<sup>18</sup> Scrisoare către Elena Miller-Verghy din 6 martie 1883, B.C.S., Fondul St. Georges, Ms. 18.109.

senzoriale, cromatice, — majoritatea impresioniștilor epigoni și a postimpresioniștilor se vor deda maniei coloristice, făcând să dispară volumele, în favoarea suprafețelor plane ale obiectelor contopite cu atmosfera, sub diverse ecleraje, în funcție de meridian, meteorologie, oră. Prolifera în această epocă așa-zisa pictură simfonică, pe care o cultivau, alături de artiști înzestrați, ca cei amintiți, și o sumedenie de impostori, care vor duce la dizolvarea impresionismului.

Înșușindu-și teoretic opinii ale criticii oficiale franceze (de ex. aceea eronată, că tablourile impresioniștilor nu sînt finite plastic, în sensul severului desen academic), intuitiv, criticul *României libere* simte totuși artificii și inconsistența picturii dematerializate, bazată pe diviziunea tușei, pe violența de colorit, pe disoluția formelor în atmosferă.

Dacă anumite exemple excentrice (mai ales ale post-impresioniștilor) sînt bine sesizate, caracterul novator, descoperirile impresionismului îi scapă lui Delavrancea. Preferințele sale, îndrumate în bună măsură de critica academică, merg spre desenul pictural (pe care îl și cultivă atunci cînd execută portretul lui Anton Pann), spre o formulă istoric depășită. Mai competent se dovedește Argus (cu acest pseudonim și-a semnat criticile amintite) în aprecierea Salonului parizian din 1883, în ceea ce privește naturalismul.

Apelînd încă o dată la ideile lui Lessing din *Laocoon*, cronicarul *României libere*, care salută ca entuziasm romanele lui Zola, consideră acum că trebuie făcut un „distinguo” între literatură și pictură. Lui i se pare, ca și esteticianului german din care se inspiră, că reprezentată plastic urîtenia inofensivă (în cazul de față tabloul „L'alcool” al lui Beaulieu) devine respingătoare. Întrucît pictura „nu poate să ne prepare printr-o continuitate de scene și descrieri”, se recomandă ca aspectele scabroase să fie lăsate pe seama literaturii, care dispune de mijloacele „d-a prezenta vițiul desfășurîndu-se, fără a ne revolta”.

Deși nu va fi consecvent cu ideea naturalismului în literatură, părăindu-i-se că se abuzează de această formulă, aici cronicarul are în principiu dreptate, chiar dacă el aplică prea fidel, ca de obicei, teoria lui Lessing a separației artelor. Trebuie să notăm că oroarea față de aspectele urîte ale vieții (nu totdeauna naturaliste !) exprimată acum, era în parte o manifestare idilică, identificabilă de altminteri și în unele povestiri și nuvele (ex. *Sultănică*, *Odinioară*). În ceea ce privește pictura, Delavrancea se situa pe o poziție fermă, care elimină orice confuzie a realismului cu naturalismul. Criticul condamnă pe dezgustătorul Beaulieu (*L'alcool*), ca să poată admira cu entuziasm pe Gustave Courbet. Descrierea celebrului tablou *Înmormîntare la Ornois* urmărește să evidențieze „realismul neexagerat” al marelui artist, pe care-l citea și totdeauna cu venerație.

În aprecierea Salonului din 1883, Delavrancea se dovedește, în genere, un spirit mod rat și judicios, respingînd pictura excentrică și prețuindu-i pe autorii de bună tradiție realistă. El exprimă cele mai frumoase cuvinte despre marele decorator Puvis de Chavannes și despre Jean Paul Laurens, reprezentant de seamă al picturii istorice din sec. XIX. Examinarea contemporanilor se efectuează într-un context foarte larg, care-i permite cronicarului să stabilească asociații cu pictorii celebri ai trecutului, caracterizați în excelente formule sintetice „Delacroix e bogat și splendid ; Ingres, maiestuos și calm ; Courbet, viguros și viu”.

Ceea ce jenează în suita de articole publicate în *România liberă* sînt concesiile făcute academismului, în primul rînd prin condamnarea în bloc a pictorilor impresioniști și apoi prin elogierea multor artiști mediocri, ca Bouguereau, creator de false splendori pe gustul burgheziei conservatoare de la sfîrșitul secolului. Desigur și sub influența criticii oficiale franceze, *Argus* profera un eclecticism care ar fi devenit cu totul neinteresant dacă din elementele lui n-am putea desprinde o anumită linie de conduită. Combaterea picturii senzoriale dematerializate, pornea din convingerea lui Delavrancea că desenul ca strict corset formal are o importanță absolută; respingerea naturalismului avea la origine impulsuri romantice, dragostea de natură, de istorie și de folclor. Evoluînd între asemenea coordonate, gustul scriitorului se va simți pe deplin satisfăcut în fața pictorilor barbizoniști, a lui Corot, și în special al lui J. Fr. Millet, pe care-l considera, desigur în mod exagerat, drept „cel mai mare pictor francez din toate secolele”. Realistul Delavrancea a putut admira poezia gravă și dureroasă din „L’homme à la hou” și aureolată din „Les glaneuses”; idilicul și naturalistul s-a regăsit în „L’angelus” și în atîtea dintre peisaje, unde elementul principal nu este niciodată culoarea, ci expresivitatea desenului. În pînzele lui Millet scriitorul descoperea o tematică înrudită cu a povestirilor sale țărănești, o anecdotică rurală și un lirism sincer și meditativ, care sînt și ale Trubadurului.



Întors în țară, scriitorul se menține permanent în mijlocul vieții artistice, chiar și după 1890, cînd este acaparată din ce în ce mai mult de politică. Pasionat și entuziast, autorul *Fanta-Cellei*, desenînd și sculptînd el însuși în ceasurile de odihnă, e la curent cu tot ce se produce la noi în acel moment în domeniul artelor plastice. Cronicile semnate *Fra Dolce* sau *Viator* îmbrățișează un cîmp foarte vast de preocupări, de la pictura pretențioasă și artificială a unor biserici, pînă la construcția anti-urbanistică, dezordonată, a Capitalei, de la atelierul particular de pictor modest și pînă la Salonul oficial. Observațiile sînt de obicei pătrunzătoare, fie că aduc îndreptățite reproșuri, ca în cazul lipsei de arhitectură a Bucureștiului, fie că transmit binemeritate omagii.

Să examinăm opiniile lui Delavrancea despre cîțiva dintre artiștii români de la finele veacului trecut. Așa cum era și firesc, admirația sa l-a învăluit în primul rînd pe Nicolae Grigorescu, ale cărui tablouri i-au prilejuit repetate comentarii, uneori pe de-a-ntregul elogioase, alteori, mai rezervate. De fiecare dată însă, Delavrancea a văzut esențialul, și anume realismul, valoarea de document istoric național și popular al tablourilor maestrului de la Cîmpina: „Cu siguranță că viitorimea va studia istoria țaranilor din opera marelui maestru. Și de se va încerca în discursurile, în scrierile, în polemicile, în legile și reformele noastre, în afirmațiile contradictorii ale partidelor politice, în aspirațiunile vagi și în viclesugurile netrebnice ale claselor conducătoare, pînzele lui Grigorescu vor fi paginile luminoase din care vor apare limpede, viața, obiceiurile, vestmintele, felul muncii, gradul de cultură și sufletul țaranilor...”<sup>19</sup>.

Continuîndu-și analiza, criticul reține elementele principale din registrul tematic și din mijloacele de limbaj ale pictorului, observînd finețea temperamentului său poetic, în fața căruia realitatea se acoperă neconținut cu o mîngîioasă undă lirică.

Nu încapă nici o îndoială că pasionatul *Fra Dolce* l-a admirat sincer pe Grigorescu, dar nu s-a sfiit, în caracterizările așa de elocvente, să observe tendința lui spre feeric,

<sup>19</sup> Delavrancea, *Grigorescu*, în *Epoca*, VIII, 1902, nr. 1909, 10 ianuarie p. 1.

spre idilic și chiar spre golirea de substanță a tabloului. Un prilej de critică i-l oferă Salonul Atheneului din 1888—1889, unde, alături de Grigorescu expune și aproape necunoscutul, pe atunci, Ion Andreescu, pe care Delavrancea îl consideră o adevărată revelație. Paralelele dintre cei doi, urmărind să evidențieze realismul de factură superioară al tînărului dispărut la 32 de ani, stabilea o ierarhie oarecum defavorabilă lui Grigorescu. Iată cum îi apăreau Grigorescu și Andreescu în 1899 :

„În fața peisajelor lui Andreescu vezi natura vie și mare. Am spus că o vezi vie și aici e un punct care-l deosebește de fermecătorul nostru maestru, Grigorescu. Ceea ce la Andreescu e viu, la Grigorescu e feeric ; ceea ce la Grigorescu este splendoare uscată, la Andreescu se preface în simplu, energic și succulent. La Grigorescu, bogăția aparentă te răpește fără a te convinge, la Andreescu simplitatea aparentă te convinge și te pune pe gînduri, te face să înțelegi și de aceea admiri, admiri fără regret și fără reticență, căci pledoariile lui sînt niște rezumate limpezi ale esențialului din natură”<sup>20</sup>.

Acest pasaj este semnificativ nu pentru aprecierea critică a lui Grigorescu, lipsită de obiectivitate și deficitară din cauză că face abstracție de epoca 1863 —1873 a picturii, ci pentru preferințele realiste și naturaliste ale lui Delavrancea. Autorul lui *Hagi-Tudose* e atras de freamătul vieții, pe care vrea să-l perceapă de aproape, ascultîndu-i parcă pulsațiile, ca un om de știință. Sigur că cercetarea fiziologică vine de la școala naturalistă, dar în considerațiile despre Andreescu, termenii din această sferă nu sugerează altceva decît o realitate vie, palpabilă, plăsmuită, cu o uimitoare forță creatoare, de un artist excepțional înzestrat : „Fagii lui colosali sînt plini de viață ; și, în viața lor pictorul a devenit fiziologist. Pe sub coaja lor argintie, crăpată, răzbubată, simți că circulă seva suptă din pămîntul de o realitate extraordinară”<sup>21</sup>.

Am insistat asupra opiniilor estetice emise de scriitor în activitatea sa publicistică și oratorică, pe de o parte, pentru că el aduce, cum am încercat să arătăm, contribuții notabile : dezvoltă ideea specificului național, întreprinde printre primii o analiză estetică a poeziei populare, semnaleză noutatea naturalismului ; pe de alta, pentru că aceste preocupări diverse și uneori divergente explică într-un fel și caracterul operei sale, pe care l-am numit baroc, în care formula romantică se însoțește, dacă nu fuzionează, cu cea realistă și naturalistă.



Spre deosebire de contemporani ca I. L. Caragiale, I. Slavici, Al. Vlahuță sau Duiliu Zamfirescu, a căror dominantă creatoare se instalează foarte curînd și vizibil în opera lor, Delavrancea ni se impune ca o personalitate puternic marcată printr-un temperament artistic impetuos și contradictoriu. Vocația lui romantică nativă (cu toate eforturile de a-și lepăda propria umbră) îl va îndemna spre existențele zbuciumate pasional, spre cazurile extraordinare sau adîncite liric în subconștient, spre natură, amintire, idilă, basm. Aci vom întîlni un pictor sensibil și un poet prea adesea discursiv și sentimental, un evocator al etnosului românesc, îndrăgostit pînă la patetism de tradiție, de folclor, de istorie. Tentația realismului și naturalismului îl va conduce spre pamfletul moral, veștejind fenomenul de parazitism și făcînd

<sup>20</sup> Viator, *Salonul Atheneului*, în *Democrația*, I, 1888, nr. 225, 24 decembrie, p. 1.

<sup>21</sup> *Revista nouă*, 1889, nr. 2, 3.



procesul unor moravuri sociale, spre descoperirea unui erou problematic, „inadaptabil”, „dezrădăcinatul”, „învinșul”, și în mod excepțional, spre caracterologie. Aici, vom întâlni de multe ori un gazetar cu verbul prea abundent și bombastic, fără invenție și forță introspectivă, dar și un prozator stăpîn pe uneltele sale, care va atinge pentru o clipă culmile capodoperei. Redusă la o formulă antinomică, nuvelistica lui Delavrancea exprimă permanenta oscilație a scriitorului, cum singur a numit-o fără intenție, „între vis și viață”, între tărîmul fermecat al basmului și înfățișările uneori crude ale existenței, între natura sălbatică și civilizație, între evul ferice și patriarhal de „odinioară” și decăderea unui prezent mișelnic și respingător. Atitudinea este în esență eminesciană și ea a fost observată încă din epocă.

Prima nuvelă publicată, *Sultănica*, se dovedește a fi cea mai semnificativă pentru viziunea scriitorului asupra lumii căreia îi aparținea și din care își va extrage subiectele, cît și asupra uneia din principalele sale orientări artistice. Fără aplicație de creator epic, Delavrancea își propune aici să descrie o pasiune erotică tratînd în fond motivul zburătorului, pe care însă îl urmărește pînă la consecințele lui nefericite și banale : părăsirea fetei de către un seducător cinic. Sub ochii noștri se desfășoară o dramă sentimentală, nu lipsită totuși de anume substanță și poezie. Ca și eroinele lui Eliade Rădulescu din *Sburătorul* și a lui Eminescu din *Călin (File din poveste)*, Sultănica încearcă aceleași spaime și dorințe neliniștite, aceeași bucurie dureroasă de așteptare încordată și de zbulcium nealinat, același dulce chin moleșitor : „Toate o munceau s-o răpuie. Că d-o supunea frămîntarea, d-o muia dorul și sîngele de-i năvălea în colcote în cap, să trîntea cu fața la pămînt și săruta florile, pînă ce o piroteală plăcută o făcea nici s-adoarmă, nici deșteaptă să fie”. Pasiunea ei devine halucinație pînă la pierderea minților și la mistuirea romantică, înecul în cîmpul de flori, mutînd cadrul nuvelei din curtea bogată a Kivului, ajunsă de izbeliște, pe tărîmul fantasticului popular, intuit de către autor în chiar esența lui poetică. Sultănica nu e numai fata frumoasă „de pică”, de o cuminenție și vrednicie pilduitoare din portretul prea idilic, prea caligrafic și prea cunoscut, fiica unor oameni avuți, sărăciți cu vremea, sedusă de un tînăr a cărui morală s-a viciat prin contactul cu civilizația urbană. Privită exclusiv din această perspectivă, ea nu ar depăși clișeul semănătorist pe care oricum îl anunță. Scriitorul, destul de neîndemînat de obicei în a reliefa mișcările interioare, dar, în același timp, atît de absorbit de fabulosul folcloric, ajunge să-și reprezinte cu totul revelator modul transfigurat de a percepe realitatea al eroinei sub stăpînirea durerii și a groazei. Viziunea e terifiant goyescă : „D-odată, lumina ochilor scapără. Gura sobei se lărgeste, buzele-i de pămînt se roșesc, rînjesc, se întind ca un gîtlej de balaur ; flăcările sînt limbi de foc ce se răsucesc și se desfac ; duduitul dinlăuntru se pornește ca un potop de jale”. Prin reacțiile lor psihice, personajele feminine din nuvela *Sultănica* sugerează un tip de țaran patriarhal, crezînd în eresuri, în practici și în ritualuri magice, elemente ce se subsumează de asemenea romantismului. Ele ne pun față-n față cu o lume enigmatică, aci torturantă, aci mîntuitoare, principala sursă de complicație a străvechiului suflet țărănesc. Iat-o pe mama nefericită, căuțînd cu deznădejde ajutorul cosmosului ocult și al divinității milenare : „Într-o noapte de marți, zărind un cearcăn în jurul lunii, s-a strecurat ca o nălucă pînă la biserică. Apoi s-a întors sub strașina casei. Și și-a presărat în creștet pămînt din trei morminte. A adăstat toată noaptea, dar ielele n-au venit. În altă zi, a înșirat toate rugăciunile de la moși, strămoși, pînă a căzut jos de amețeață”.

Prezența omului acesta ancestral, simțîndu-se menit și călăuzit de rotirea astrelor, temîndu-se de duhuri și semnele rău prevestitoare, a fondului acesta misterios și



Barbu Ștefănescu-Delavrancea, desen  
de Iosef Iser.

obscur, — îi creează nuvelei un miez, îi dă o greutate care pune cumva în cumpănă idilismul și conflictul sentimental. Delavrancea vestește prin elementele de fantastic popular pe Sadoveanu, pe Voiculescu și pe unii dintre povestitorii mai noi.

Se mai adaugă la ponderea amintită și un alt aspect, foarte semnificativ de asemenea în *Sultânica*. E vorba de modul scriitorului de a vedea natura și în genere cadrul exterior. Avem acum prilejul să remarcăm viziunea lui picturală, să constatăm încă o dată solidaritatea sa cu artele plastice, atitudine și ea de origine romantică. Delavrancea e un desenator și peisagist cu mari înzestrări, ca puțini alții pînă la Hogaș și Sadoveanu; el e un pictor-tăran, ca anonimii zugravi de vechi biserici, care puneau în frescele lor sufletul și cultura folclorică milenară. Universul său obișnuit cuprinde, cum e de așteptat, pe acela al naturii și al omului român, văzut în existența, în mediul său ambiant, în ocupațiile, datinile, credințele și năzuințele sale. Delavrancea posedă, ca impresioniștii, simțul nuanței, al

tonurilor vagi, estompate. Primăvara lui e suavă, aproape imperceptibilă, învăluită într-un verde subțire, cu un văl delicat și transparent: „Mușcelele, acoperite d-o pojghiță verzuie, abureau un fum ce se-nălța alene, clătinat de adiere”. În peisajul de vară, culoarea se intensifică, dobîndind corporalitate și comunicînd o frumusețe robustă, împlinită și ademenitoare. Poiana se desfășoară ca o lumie organică, pe care o vedem cum crește, cum absoarbe lumină și răspîndește parfum. Cromatica foarte vie sugerează carnația vegetală din tablourile lui Luchian. „Fînul de leandă, de mărgărită, de trifoi, cu vlăstare învoalte, de mazărice vîrtojită, se mișca în valuri ușoare ca o pînză îmbrăcată cu flori. Scînteioarele se ridicau cu vîrfurile roșu. Drăgaica stufoasă răspîdea, prăpădită de soare, un miros ca floarea de tei. Lumînărelele, drepte și bătoase, întreceau fînul și stau de strajă, din pas în pas cu flori galbene și bătute p-același picior”.

Pe acest fond se profilează gospodăria țărănească patriarhală, pe care scriitorul o evocă nu o dată cu sentimentul semănătorist „avant la lettre” al dezrădăcinării, cu regretul romantic al orînduieilor de odinioară, surpate de înaintarea nemiloasă a vremii. Coloristul vede o casă (a Sultănicăi) „albă ca laptele, cu ferestrele încondeiate cu roșu și albastru . . . , cu prispa din față lipită cu lut galben”. Pătrunzînd în interior, el e atras de colțul icoanelor, așezate spre răsărit, ca un mic sanctuar, între mănunchiuri de busuioc și de salcie uscată. Pictorul are acum una din puținele ocazii de a imita arta primitiv-naivă, simplitatea stîngace a vechilor meșteri, inspirîndu-se din mediul animalier și fantasticul biblic: „Toți sfinții se asemănau ca două picături de apă. Toți au ochii din trei linii, nasul dintr-una și gura din două. Cît despre Sf. Gheorghe,

călare p-un cal cu gîtul de cocostîrc, tot omoară și nu mai omoară un balaur de pe tărîmul celălalt". Imaginea e în subtext ironică, pentru că autorul cultivă un alt gen, pe măsura temperamentului său romantic, ce preferă cu o plăcere senzuală pitorescul strălucitor, materialitatea imaginii plastice. Portul românesc își potențează frumusețea numai fiind îmbrăcat pe trupul tînăr al Sultănicăi, ce pare la prima vedere desprinsă din galeria portretelor grigoresciene : „Și ce vîlnic, și ce năframă, și ce cămașe de borangic, galbenă ca spicul, și subțire ca pînza păianjăului, încît i se simte tot sînul, pietros ca poama pîrguită, cum se bate, cînd abia răsufală de osteneală". Dar Delavrancea amestecă pe paletă o pastă mai densă decît Grigorescu, așternută mai agitat și, într-un fel, mai bărbătește, la modul rubensian. Prin mișcare și colorit, prin atmosfera de bună dispoziție generală, prin surprinderea aceluși vîrtej de simțuri aprinse, prin vitalismul debordant, aproape demonic, hora pictată cu atîta vervă de scriitorul român amintește parcă de celebra *La Kermesse* pe care o admirase la Luvru : „În fața Hanului Roșu se încinsese o horă strașnică, de săreau scînteii de sub călcîie. În vîrtejul jocului, salbele de galbeni împărătești și icosari turcești zornăiau la gîtul celor avute. Vîlnicele cu fluturi scîlipitori zburau cînd la dreapta, cînd la stînga. Suratele împodobite cu flori domnești rîdeau izbînd pămîntul după hihăitul flăcăilor pletoși, rumeni de zăduf și de sînurile durdulii. Se mlădiau rotund trupurile, dîrdîind pe picioarele lor sprintene, parcă naiba gîdila această tinerime plină de foc și-o arunca în sus ca pe-o minge".

Cu aceleași reminiscențe flamande ce întîlnesc temperamentul năvalnic al unui naturist, e celebrată opulența, prea-plinul sevelor și roadelor. Livada și cîmpul se dăruiesc generoase ca într-un timp fabulos, copleșindu-l prin abundență pînă la sațietate : „Ogrăzile de pruni și mere se îndoiau sub greutatea pomelului. Vrejurile de dovleci se încolăciseră unu peste altu acoperind gardurile cu foi țepoase și mai late ca foile de lipan. Era un an cît cincii. Săturase orice rîvnă. Ca din vreme veche nu se pomenise atîta prisos de bucate. Ai fi zis că fitece bob se însutise".

Așezarea gospodărească e datorată unei fierberii de muncă și energie, exprimînd, ca și natura, aceeași voință statică de a exista : „La marginea capitalei, departe de zgomot și de făpturile pizmașe, între oraș și ogoarele țărănești, se întindea, înflorind, mahalaua grînarilor. Mergea bine de la Dumnezeu. Unde-și punea creștinul vatra, să prindea cu tâlpoaie neclintite. Casele văruiute se afundau în grădini cu rogocele, veselie copiilor. P-alocurea viile se mlădiau, încărcate de ciorchini, pe aracii plecați de greutatea rodului. Țăranii, cu dare de mînă, se îndesau să-și găsească loc între grînari. Era o fierbere de muncă, o dragoste de propășire și-o frăție de trai, că nu se mai pomenia așa mahala tihnită și harnică".

Citatul din urmă e desprins din povestirea *Odinioară*, mai degrabă o evocare a vremilor patriarhale, cînd satul (sau mahalaua rurală) a grînarilor mai viețuia în limitele unei economii naturale.

În *Odinioară*, ca și în alte povestiri (*Apă și foc*, *Văduvele*, *De azi și de demult*), Delavrancea se revelă ca un pictor etnografic al satului, iubitor de folclor și datini, pe care le notează, din păcate, prea exterior, fără seva și adîncile semnificații din *Amintirile lui Creangă*.

Scriitorul, mare iubitor de pitoresc, aglomerează prea multă materie, interferînd unghiurile și amalgamînd exagerat genurile. *Odinioară* adună laolaltă o evocare autobiografică, o istorisire de demult cu o năprasnică întîmplare, ca-n Sadoveanu, un basm, o colecție de ziceri și cimilituri populare, alături de un comentariu gaze-tăresc și sentimental. Momentele ce se țîn minte, mai cu seamă acelea în care-și

evocă propria copilărie, sau acelea în care se descriu straniile gesturi magice ale vrăjitoarei (*Fata moșului*) sînt înecate într-un verbiaj care împovărează și încîlcește nu o dată pagina prozatorului.

Unde izbutește Delavrancea cu adevărat să-și găsească un fâgaș mai propice temperamentului său liric și romantic este în povestirea scurtă, poetică sau baladescă. Cele cîteva dipticuri, *Bunicul* și *Bunica*, *Șuier* și *Răzmirița*, *Sentino* și *Fanta-Cello*, sînt operele unui poet capabil de a esențializa, de a evolua cel puțin o dată la un mod superior pe tărîmul idilei, al istoriei legendare și al exoticii.

*Bunicul* e poemul inocenței și al candorii, poate prea elaborat, prea „lins”. Atmosfera ne comunică ceva de eden, de pace desăvîrșită, peste care plouă cu flori ; „Bunicul stă pe prispă. Se gîndește. La ce se gîndește ? La nimic. Înnumără florile care cad. Se uită în fundul grădinii. Se scarpină în cap. Iar înnumără florile scuturate de adiere”. Bătrînul se contopește ca într-o orgie de alb în acest cadru abundent floral : „Pletele lui albe și crețe parcă sînt niște ciorchini de flori albe ; sprincenele, mustățile, barba . . . peste toate au nins anii, mulți și grei”.

Dar postura lui, mai ales atunci cînd rostește vestitele cuvinte biblice „Lăsați pe copii să vie la mine” — aduce ușor a cromolitografie.

Mai nuanțat ne apare portretul *Bunichii*, deși manualele au contribuit în mare măsură la trecerea bucății în categoria strictă a materialului didactic. Sîntem izbiți mai întii de ritmul așa de accentuat poetic, încît simțim parcă nevoia de a transcrie propozițiile în vers :

„O vîz ca prin vis,  
O vîz așa cum era.  
Naltă, uscățivă, cu părul alb și cret.  
Cu ochii căprui...”

Sau :

„Fusul îmi sfîrîia pe la urechi,  
Mă uitam la cer, printre frunzele dudului,  
De sus mi se părea că se scutură  
O ploaie albastră”.

Dialogul, semnificativ pentru detectarea unei anume cute a sufletului infantil, are și el, prin curgerea rapidă, sacadată, ceva incantatoriu, ca mai tîrziu la Ionel Teodoreanu :

„Ea băga mîna în sîn și-mi zicea :  
— Ghici . . .  
— Alune !  
— Nu.  
— Stafide !  
— Nu.  
— Năut !  
— Nu.  
— Turtă dulce ! . . .”

Basmul nu mai apare aici ca inoportun, el fuzionează perfect cu psihologia copilului, a cărui candoare produce o pagină de admirabil umor al inocenței :

„— Bunico, e rău să n-ai copii ?

— Firește, că e rău. Casa omului fără copii e o casă pustie.

— Bunico, dar eu n-am copii și nu-mi pare rău”.

De asemeni, de reținut este scurgerea trecerii de la starea de veghe la somn, acea plăcută îngînare a vorbelor ce se pierd, ca într-un abia șoptit descrescendo :

„— Și împăratul a încălecat pe calul cel mai bun ...

— Cel mai bun, îngînăm eu, de frică să nu mă fure somnul.

— ... ș-a luat o dășagă cu merinde și a plecaat ...

— ș-a plecaat ...

— Și s-a dus, s-a dus, s-a dus ...

— s-a dus, s-a dus ...

— Pînă ce a dat de o pădure mare și întunecoasă ...

— întunecoasă ...”

*Răzmirița*, care-i va fi sugerat lui Gala Galaction schițele *Din timpul zaverei și La vulturi*, e un tablou de gen, înfățișînd bejenia, cu mișcarea ei grăbită și spăimoasă, cu larva și strigătele ei deznădăjduite. Rar a mai pictat scriitorul panouri de asemenea dimensiuni, în care atmosfera de panică și halucinație să cuprindă parcă spațiul nemărginit. Șuier, de o factură mai pronunțat baladescă (inițial era subintitulată „legendă”), e scrisă pe un ton solemn și profetic. Chipul sever al haiducului îi anticipează pe aceia ai lui Panait Istrati : „Așa stă în limpezimea cîmpiilor coliba haiducului cu poturi ciadirii, cu șerparul verde, smead la față, cu mustața rară și cu ochii ca solzul de crap”. Desenul e acum o stampă de epocă, iar textul degajă semnificații simbolice. Kira (nume dintr-o baladă folclorică ce va reveni la Istrati) își menește copilul, împletind urarea binecuvîntătoare a *Plușorului* cu vraja descîntecului : „Dar-ar Domnul, d-o fi băiat, cîmpul lui să dea nouă spice într-un bob, plugul lui să taie pînă la izvoare, boii lui să lase d-o șchioapă copita în pămînt ; să aibă umbra tihnită și casa la văzul lumii ; și potera și ciocoi să se ducă cum se duc stolurile de lăcuste, mîinate de vînturi în pustie locuri”.

Ca orice romantic, Delavrancea are și el nostalgia țărnicurilor mirifice, a exotului, se aprinde și el de flacăra pasionalității pure, făcînd același trup cu puritatea naturii. Dacă Sentino, simpaticul boem italian, aduce imaginea unei iubiri mai terestre, mai senzuale, avînd ceva din dogoarea Vezuviului și din puterea vinului de Chianti, Fanta-Cella sugerează ideea unei iubiri spiritualizate, vecină cu absolutul. „Cine iubește nu mai moare !” exclamă ca-ntr-un vis gingașa fiică de pescar, știmă a livezilor de lămîi și portocali și fee grațioasă a mării. În muzica frazei deslușim un poet care nu și-a cultivat, pe cît ar fi trebuit, virtuțile de romantic vizionar, contemporan cu simboțiștii, senzorial ca ei, receptiv la culoare, la sunete și parfumuri. Pictorul-țăran dobîndește aici un anume rafinament ce ne duce cu gîndul spre școala de la Barbizon și chiar spre impresioniștii atît de combătuți teoretic de cronicarul Salonului din 1883 :

„Cînd lumea nu era pustie și soarele răsărea de două ori fără să apuie vreodată, Fanta-Cella alerga zglobie pe creștetul golfului, mîinînd caprele din iarba răscolită a muchiiilor, în pajiștile grase de la umbra albăstruie a dafinilor. Și nu era lămîie mai galbenă și mai parfumată ca părul ei despletit, nici cicoare mai albastră și mai învoaltă ca ochii ei limpezi și blînzi.

De adormea, caprele îi mîngîiau obrajii și-o trezeau în glasul păsărilor care se certau sub boltele de viță. Privirile-i alunecau pe poteca de argint, trasă de soare peste velința mării mișuită de culori.

Pietrele, albatrozii și muetele, cu aripi ascuțite, netezeau netezișul apelor, muindu-și gușa, în goana vîntului. Ogrăzile de măslini, pe povîrnișul golfului, ca niște petece de fum împrăștiate p-o pînză verde și înflorată.

Atunci Cella, fără se clipească, dreaptă ca o făclie, cînta. Vorbele ei curgeau ca niște picături de apă ce cad pe marmură. Nu era șir, nici înțeles. Nu ghiceai gînd, nici simțire omenească. Și glasul Cellei suia, fără căpătîi, repezindu-și dorul, nedeslușit și rece, între mare și cer".

Ar fi fost de mirare ca un pasionat și cunoscător al creației populare, așa cum era Delavrancea, să nu simtă ispita motivelor folclorice, să nu încerce însuși a scrie în spiritul pe care n-a încetat vreodată să-l admire și să-l elogieze. Romanticul descoperea aici — se înțelege — un teritoriu foarte propice zborurilor largi și nelimitate ale fanteziei ; amatorul de pitoresc găsea prilejul să-și exerseze, din păcate pînă la abuz și manieră, stilul său metaforic. Surprinzător, își face acum apariția și un realist, foarte atent și la anumite ecouri ale vieții contemporane, dar un realist căruia îi place să uzeze, în sensul unui eticism superior, de pilde, simboluri, parabole.

Evident, motivele basmelor lui Delavrancea au fost luate din folclor și ele sînt relativ ușor de identificat în diversele culegeri existente. Neghiniță, eroul basmului cu același nume, are ca prototip pe Nan din Găvan, Sfredeluș Nuculiță, Pipăruș Petru, fiind simbolul înțelepciunii populare, „gîndul lumii". În compunerea scriitorului nostru, Neghiniță, așa cum îl arată și numele, e o ființă miniaturală, un prichindel „mic cît o neghină", cu „niște ochișori ca două scînteii albastre și niște mîini și piciorușe ca niște firișoare de păianjen". El devine fiul babei și al moșneagului care n-aveau copii, face giumbușlucuri, mîină caii la treier și rostește judecăți aspre la adresa lumii, împărțită în săraci și avuți. După ce este vîndut unor negustori, Neghiniță ajunge în sfatul împăratesc, unde, intrînd în urechile sfetnicilor, află gîndurile lor necurate, pe care le comunică împăratului, fapt care-i va aduce în cele din urmă pieirea. Acesta îi pedepsește pe boierii și învățații lacomi, lingușitori și pizmași, iar la îndemnul lui Neghiniță hotărăște să-i schimbe. În urma unor astfel de măsuri, împăratul e detronat și redus la condiția omului de rînd. Acum, călătorind prin țară în tovărășia prichindelului, are prilejul să cunoască stări de lucruri față de care fusese orb mai înainte.

„— Neghiniță, de ce-l bat pe ăla, de răcnește ca din gură de șarpe ?

— Fiindcă împăratul e surd și n-aude, răspuse Neghiniță.

— Neghiniță, de ce-or fi atîți oameni goi și desculți ?

— Fiindcă împăratul e orb și nu vede.

— Neghiniță, de ce bătrînul ăla s-o fi muncind să roază în gingii o cojiță uscată ?

— Fiindcă împăratul mănîncă prea mult.

— Neghiniță, de ce-or munci unii și noaptea de dau pe brînci ?

— Ca să doarmă împăratul și ziua de i-o veni poftă".

Răspunsurile sînt mereu cu tîlc, vrînd să comunice ideea înstrăinării autocratului de esența lui omenească („erai împărat, nu om, acum ești om, nu împărat") și pe aceea a neadevărului, baza domniilor autoritare. Pilda ne apare străvezie de-a dreptul, fiind parcă transcrisă din coloanele *Voinței naționale*, unde combătea pamfletarul care apela nu o dată la colorata expresie folclorică.

Foarte stilizat, conținând elemente eterogene, basmul lui Delavrancea e un basm nuvelistic, ce se depărtează simțitor de prototip. Tiparul și tipicul popular sînt păs-trate la început în imagine, ca și în ritmul narațiunii. Curînd însă apare procedeul dialogării interioare, care aparține exclusiv nuvelistului. În țesătura basmului iese mereu la iveală firul de o culoare deosebită introdus de scriitor, ceea ce alterează autenticitatea, punînd o notă artificioasă. Delavrancea nu are nici geniul de povestitor al lui Creangă, nici rafinamentul și instinctul extraordinar al lui Eminescu. Basmul său amestecă planurile în asemenea măsură, încît ajunge la o interferență hibridă a genului cult cu cel popular. Astfel, *Norocul dracului* ne lasă impresia mai degrabă a unei nuvele fantastice, în același timp moralizatoare, cam în felul *Comorii* lui Slavici. Tema se găsește formulată aforistic în chiar textul narațiunii : „Să nu furi că vezi pe dracul !” sau : „Vezi că ce e al tău se duce și ce e al dracului rămîne”.

„Basmul” debutează cu tabloul realist al unei familii țărănești zbatîndu-se într-o sărăcie lucie. Bărbatul încearcă în fel și chip s-o scoată la capăt, rupîndu-și picioarele de alergătură, dar fără folos. Neavînd încotro, fură o pungă din care deodată țîșnește un drac. Toate strădaniile lui de a se descotorosi de obiectul necurat sînt zadarnice și au de fiecare dată un efect contrar. Terorizat continuu de „norocul dracului”, încearcă să sape o groapă adîncă și să scape astfel de punga buclucașă. Gestul înfri-gurat nu face decît să-i sporească temerea și obsesia. Abia șoptește, și vorbele-i sînt repetate de o ființă nevăzută :

„— Am săpat o groapă adîncă, adîncă ...

Și din întuneric auzi :

„Adînc ... adînc ! ...”

— Tu ești, muiere ? întrebă omul supărat.

În cireadă, unele vaci mișcară clopotele, ting, tang, ting.

„E clopotul vacilor”.

Închise ochii.

— Și după ce-oi săpa o groapă adîncă, adîncă, am s-o arunc în fund, în fund, ș-am să pui tot pămîntul peste ea, peste ea ...

Din întuneric se auzi :

„Peste ea, peste ea ...”

Narațiunea capătă, în felul acesta, un caracter foarte dramatic, de-a dreptul pal-pitat. Încercările repetate de a se lipsi de punga blestemată sînt tot atîtea mo-mente de surpriză, de încordare sporită a acțiunii. Asistăm la scene spectaculoase, care stîrnesc, pe de o parte, uimire și satisfacție, pe de alta, groază și un mereu cres-cînd sentiment de teroare. Omul azvîrle punga în cuptorul încins, și de acolo scoate un purcel și pîini rumenite ; aruncă galbenii la răsărit și la apus, și se trezește stăpîn al unor turme și cirezi nenumărate, pe care scriitorul le vede gigantic și fa-bulos : „N-apucă bine să sfîrșească cuvîntul, și zări la răsărit turme albe și de la apus turme negre ce izvorau din lumină și din neguri ca niște ape crețe nemărginite. De behăitul lor se deșteptase lumea. Turmele cuprinseră casa, învăluiră curtea, încinseră satul și nu le mai încăpea locul”.

Atmosfera nopții misterioase, bîntuită de ecouri ciudate, a locurilor pustii și a fenomenelor absurde și enigmatice află în Delavrancea un pictor cu o vocație sigură a fantasticului. Tiranizat de obsesia lui (temă naturalistă altminteri !), țăranul ajuns în robia celui necurat aleargă cu spaima în suflet să se ascundă oriunde o vedea cu ochii : „Tălpile-i crăpaseră de fugă, cînd dete de o apă repede. Deznădăjduit, își făcu vînt și se aruncă cu capul în jos, în mijlocul ei. La un stînjien mai la vale, apa îl

DESCHIDEREA STAGIUNII

SĂMBĂTĂ, 25 SEPTEMBRIE 1910

ORELE 8<sup>1/2</sup> SEARA

SE VA REPREZENTA

APUS DE SOARE

Dramă în 4 acte de d-l BARBU DELAVRANCEA

DISTRIBUȚIA

Albăniștii	G. C. Năstase	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	M. J. Coman	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	I. Costean	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	G. Andreescu	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	M. Andreescu	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	I. I. George	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	I. Bărbulescu	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	B. Targuș	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	C. Ispășanu	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	V. Șelaru	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	V. Șelaru	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	G. Arăde	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	J. Petrescu	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	B. Ciampăneanu	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	A. Bărbulescu	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	A. Ștefănescu	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian
Lucian	G. D. Vădu	Lucian	Lucian	Lucian	Lucian

ACTIUNEA în palatul în Castelul de la Băneasa în anul 1909 - 1910

INCEPUTUL LA ORELE 8<sup>1/2</sup> SEARA PRECIS

Deosebit de palat nu sunt admise în staluri - Un teatru special este pus la dispoziția dărilor

PREȚURILE LOCURILOR: Loge răsărit I, lei 20; Loge răsărit II, lei 10; Loge răsărit III, lei 5; Loge de palat, lei 6; Un loc în corăbii, lei 2; - Bal II, lei 1; Bal III, lei 1; - Galerie I, lei 2; - Galerie II, lei 1; - Loge în loge de vâlm după un hânc conceput la Carul

Tickete și abonamente în toate stările de la ora 10<sup>1/2</sup> p. m. până la ora 10<sup>1/2</sup> seara

1910 de seara - Afis stagiuina 1910  
Teatrul Național din București

Afiș la deschiderea stagiunii 1910—1911 a Teatrului Național din București.

aruncă în sus. Și pluti ca o bășică umflată". Scena, atingînd momentul culminant al disperării eroului, va fi reluată de Gala Galaction în *Moara lui Căliifar*.

Stăpînea odată, un fel de studiu preliminar pentru *Apus de soare*, e un basm care pune accentul pe istorie, pictînd în fond vechea curte feudală din țările române, cu obiceiurile și alaiurile domnești îndătinat. Subiectul e fără vreun interes deosebit, un pretext mai degrabă pentru autor de a-și desfășura verva stilistică.

Se observă și aici, ca și în *Norocul dracului*, notația realistă a lumii satului, așa cum n-o făcuse autorul în povestirile sale cu temă rurală. Filonul etnografic rămîne mai departe vizibil, împărăteasa și fiica ei fiind simple femei de la țară, care torc, năvădesc, țes, înălbesc pînza la rîu, iar bărbatul un țăran, care nu dezmente îndeletnicirile patriarhale, în stare să se ducă singur în pădure, să taie copacii și să confecționeze o butie :

„Împăratul luă securea și intră în codru. O bocăneală, cînd mai tare, cînd mai încet, după cum bătea vîntul. Împăratul se întoarce la miezul nopții, ca o momie ; descuie ușa palatului și se făcu nevăzut. Așa ținu trei săptămîni, pînă ce, într-o zi, pe înserate, îl văzură curtenii și robii cu un car cu patru boi, și în car o butie lătăreață, aproape încheiată, că-i lipseau doar trei doage”.

Tenta oricum idilică a portretelor de țărani-împărați dispare atunci cînd e descris Ion porcarul, un soi de îndărătnic și leneș al satului. Tonul capătă sobrietate și asprime, detaliul, crescut în importanță, sugerează tehnica naturalistă însăși : „Ion porcarul palatului, dormea cu fața în sus, cu părul ciufulit și cu cîrnie pe obraz. Cămașa, zloată pe el, chimirul abia se ținea într-o curea, izmenele rupte-n genunchi, opincile sparte-n talpă și cu nojițele învîrtite pe picioarele goale și jėjoase. O pălărie, roata carului, găurită-n fund, c-o floare de lipan veșted, îi stă la cap într-o moacă groasă și lustruită”.

Mai pline de cețuri sînt basmele în care autorul înțelege să nu părăsească tărîmul fantasticului, în care precumpănește simbolul, atmosfera de mister și teroare. Se simt aici unele ecouri din Edgar Poë, denaturate însă într-o formulă tipic delavranciană, de amalgamare a stilurilor, a terifiantului cu feericul, a întîmplărilor stranii cu patologicul, de împletire, ca de obicei, a unor fire eterogene. Din cînd în cînd, însă, ne izbește cîte o imagine ca aceea a hrubelor Palatului de cleștar, bolgii dantești, din care se ridică vaietele sfîșietoare ale osîndiților, sau a celor trei patimi, adevărate Furii antice, văzute cu un ochi de pictor sarcastic :



„Cea dintîia ar fi fost frumoasă, de n-ar fi zîmbat și n-ar fi mișcat gura necon-  
tenit, clevetind fără noimă. A doua bolboșă ochii săi verzurii, scăpărînd scînteii de  
mînie. A treia, groasă ca o butie, rumenă și voinică, și tot semăna, ca o soră bună  
cu celelalte două, costelive și pițigăiate”.

Ca autor de basme, Delavrancea n-a izbutit să se păstreze niciodată în mar-  
ginile autenticității populare. A creat, cum observa N. Iorga, un hibrid, „o fată naivă  
îmbrăcată în haine moderne”. E de apreciat însă, pe de o parte, caracterul nuve-  
listic, iar pe de alta, vocația fantasticului, din păcate pusă insuficient în valoare de  
prozatorul solicitat în prea variate direcții, incapabil să se fixeze cu statornicie într-un  
loc. Fluctuația lui aparține unui temperament dual, care nu ajunge nicînd la satis-  
facția deplină a opțiunii. El e mistuit continuu de o nostalgie și de aceea aruncat,  
ca de capriciile unui destin dintr-o extremă într-alta, între vis și viață, între roman-  
tismul cel mai suav și realismul cel mai brutal, devenit naturalism. Aceasta e și  
trăsătura fundamentală a eroilor săi numiți inadptabili, a narațiunilor care încearcă,  
să pună drama în termenii ei reali, contingenți.

*Trubadurul*, poate cea mai discutată dintre nuvele, ni se înfățișează ca cea mai  
semnificativă pentru întreaga stare de spirit a tardivului „mal du siècle”, al cărui  
pesimism se colora cu ideile determinismului pozitivist, și pentru „micul ro-  
mantism” al lui Delavrancea, apărut în plină epocă naturalistă, ceea ce face ca oni-  
ricul să se confunde cu obsesivul și aspirația spre natura sălbatică, să exprime dor-  
rința de eliberare de sub tirania unei eredități încărcate. *Trubadurul*, fiind în multe  
privințe o proiecție autobiografică, așa cum sînt mai toți inadptabilii delavrancieni,  
e un sceptic și un dezgustat care, ca și adolescentul de la „Sf. Sava” sau ca docto-  
randul din corespondența pariziană către Elena Miller-Verghy, trăiește nenoroci-  
rea d-a nu fi înțeles de nimeni”. Acuzator și contestatar al alcătuirilor sociale, cu  
luciditatea unui erou problematic, pornit să-și teoretizeze atitudinea critică, tînă-  
rul student ajunge să vehiculeze ideile cele mai nihiliste și contradictorii, trecute prin  
rousseauism, schopenhauerianism, darwinism social, pozitivism. Pe de o parte, el  
detestă civilizația și cultura („tipografia este nefericirea omenirii”), profesînd o nouă  
„tabula rasa” și aspirînd către inocența timpurilor primitive și către insula mirifică  
a lui Euthanasius din *Cezara*. Pe de altă parte, vede natura ca un paradis amă-  
gitor, în care domnește același „bellum omnium contra omnes”, aceeași lege a  
nedreptății, a crimei și a absurdului, ca în societatea umană.

*Trubadurul* (alias autorul) consideră că natura e superioară din punct de vedere  
estetic operei de artă (ca și cînd aceasta ar fi o simplă copie, și nu o creație  
exprimînd o viziune personală), dar în același timp el însuși o concurează în cîteva  
rînduri cu tablourile sale „mișuite de culori”.

Eroul lui Delavrancea e un hipersensibil, un somnambul și un lunatic, definind  
basmul pe urmele lui Schopenhauer ca o „literatură a visului”, iar visul ca  
„cealaltă jumătate a vieții pipăite”. Existența sa onirică, halucinantă, germinează din  
vîrsta neștiutoare a copilăriei, nutrită la rîndul ei de ineputabilul nucleu folcloric :  
„Visele se înmulțeau și mai toate se sfîrșeau cu o babă bătrînă, spaimă de urîtă,  
numai cu doi dinți în gingia de sus. Astă babă mă lua la goană, și eu fugeam de-mi  
răpăiau tălpile ; sfîrîmam bolovanii, săream șanțurile, treceam prin mărăcini ; oasele  
călcîielor mă înjunghiau și mi se oprea răsufarea. Și baba, după mine, în spatele  
meu, cu mîna aproape pe umerii mei ; îi simțeam suflarea ei de gheață și îi  
vedeam, fără să mă uit înapoi, vîpăile ochilor.

Așa mă gonea poștii întregi și, când simțeam cum și-a înfipt ghiarele în spatele meu, deodată sîngele îmi îngheța în vine, pămîntul se despica în două și mă cufundam într-o prăpastie”.

Odată pătruns în zona fantasticului popular, scriitorul desfășoară o suită de imagini, dintre cele mai reușite ale nuvelei, în care terifiantul și macabru, atmosfera stranie de irealitate și delir, amintesc basmele învăluite în cețuri edgarpoesti. Narațiunea își sporește acum interesul iar stilul dobîndește o plasticitate grea, sugestivă, ce nu se destramă sub torentul cuvintelor : „Numai cînd îmi apărură niște broaște, buboase și moi, și începură a sări spre mine, căzînd pe pămînt cu un plesnet umed...” „Ne suirăm în căruțe, caii sorbeau depărtarea gonind ; iarba se uscase ; un nor de praf ne învăluia... Căii plesniră, căruța se sfărîmă”.

Romantic prin predispozițiile sale onirice și prin setea de inocență primordială și dorul de copilărie, prin dezabuzare și prin conceptul unui eros absolut și metafizic (dorința lui testamentară de a fi înmormîntat în același sicriu cu iubita), Trubadurul încorporează totodată și unele trăsături ce vin din naturalismul epocii. El e un îns apăsător de obsesia morții și a numărului două, familiarizat cu experiențele de laborator și ale sălii de disecție, aspirînd utopic spre o eliberare de sub „robă speței”, adică de sub legea de fier a unei eredități încărcate și fatale. Aceste elemente nu reușesc, într-adevăr, să genereze o operă naturalistă, fondul romantic al autorului dovedindu-se mai puternic. Ele sînt semnificative totuși pentru evoluția „micului romantism”, care încerca să evite epigonismul prin captarea ecourilor literare celor mai noi. Cu efecte hibride și rudimentare aici, naturalismul va fertiliza stilul prozatorului chiar atunci cînd va aborda cea mai clasică temă, în *Hagi-Tudose*.

În *Trubadurul*, ca mai în toate nuvelele sale, Delavrancea aduce un singur erou, reflexiv, monologant pînă la discursivitate. Afectarea folclorică din unele basme devine aici emfază sentimentală, poză, multe pagini fiind azi de-a dreptul ilizibile din pricina redundanței și artificiozității. În proiectarea viziunilor fantastice, în fragmentele onirice (descrierea visului de dragoste și moarte al Trubadurului), scriitorul demonstrează virtuți sigure ca în *Sultânica* sau *Norocul dracului* ; cînd se pune chestiunea de a crea epic, de a observa, el nu depășește în multe cazuri, ca aici, posibilitățile gazetarului.

*Liniște* este o altă nuvelă cu un singur erou, de asemeni sceptic și dezgustat în felul romanticilor. Cadrul social ne apare mai bine fixat, ceea ce face să se reliefeze și procesul inadaptării. Eroul e un tînăr inteligent și sărac, silit să accepte slujbe modeste și, în consecință, să fie umilit, pentru că „prea observa multe, prea știa și prea vorbea mult”. El se vrea o conștiință critică, oriunde și oricînd, continuînd acuzațiile Trubadurului la adresa societății, în fond ale autorului însuși, din foiletoanele sale, ce le regăsim nu o dată parcă transcrise din coloanele de ziar. Medic de profesie, eroul din *Liniște* ne vorbește și mai ferm de implicațiile naturaliste ale prozei lui Delavrancea, alături de cele romantice. Conștiința unui determinism și a unei fatalități ineluctabile constituie însuși subiectul nuvelei : „Idiot și ateu e acela care nu crede în soartă, în soarta care te încinge cu cercuri de fier de la naștere, în soarta pe care ți-o fată oamenii în împrejurările, lumea și moravurile ei. Viața nu e liberă ; viața e o sclavie și un joc de cărți ; o carte fatală te prigonește zece generații întregi, dacă vitalitatea bestiei dintr-un neam nu se curmă mai degrabă”.

Eroul nu are de înfruntat numai o societate ostilă, dar și un destin, care îl supune la cele mai crude încercări ; soția pe care o iubea la modul romantic, moare de ftizie, după ce-i născuse o fetiță, minată de același microb. Scientistul și pozitivistul medic studiază, experimentează diverse metode de transfuzie, însă fără nici un rezultat. El ajunge apatic și mizantrop, sceptic și dezgustat de lume și de viață, revoltat contra universului ca un erou byronian, copleșit de ideea eredității lui viciate, ca un personaj din romanele lui Zola.

Nuvela debutează promițător, stîrnind curiozitate prin figura enigmatică a eroului și devenind aproape palpitantă prin încercarea autorului de a-i descoperi identitatea acestuia. Întîlnirea la miezul nopții a celor două perechi de ochi, privindu-se prin perdele, are ceva din atmosfera de mister și teroare a unor basme ca *Palatul de cleștar*.

De aici încolo, monologul se intensifică prin relatarea episodului de dragoste în peisaj romanțios italian, alunecînd în obișnuitul ton pătimaș, pamfletar, ceea ce scade interesul nuvelei. Eroul însă ne apare mai pregnant decît în *Trubadurul* ca figură de intelectual inadapat, parcurgînd nu numai o dramă sentimentală, ci și una lucidă a cunoașterii, a înfrîngerii în fața unui univers încă misterios și tiranic.

Din aceeași familie a doctorului din *Liniște* face parte și Iorgu Cosmin din *Paraziții*, care-și pune o altă problemă și anume a conștiinței morale. Fiu al unui grefier de provincie, venit la studii în capitală, e primit în familia prietenoasă a venerabilului profesor Melerian, unde se bucură nu numai de găzduire, dar și de farmecele tinerei soții a acestuia. Curînd, bătrînul descoperă adulterul, și profund ultragiât, se sinucide. Fire cinstită, în fond nevinovat, întrucît nu făcuse decît să răspundă la ademenirile Sașei, care la rîndul ei avea circumstanțe atenuante, prin marea diferență de vîrstă dintre ea și profesor, — Cosmin trăiește drama păcatului și a căinței. Autorul nu izbutește însă nici de astă dată a fi un analist. Întregul proces e melodramatizat, gesturile sînt retorice, lăbărțate, stridente. Monologul așa-zis interior se degradează în mereu inevitabilul pamflet, personajele alcătuiind o adevărată faună de cartofori, întretreinuți, falși frauduloși, concubini, sînt simple nume, fără nici o consistență, iar comentariul autorului de-a dreptul anost. În schimb, se rețin cîteva imagini de ansamblu : atmosfera restaurantului și a salonului bucureștean și pregătirea înmormîntării lui Melerian, cu discursurile funebre și panegiricile scrise într-un stil sforăitor și semidoct.

Ca nuvelă citadină, mai reușită pare să fie *lancu Moroi*, nu prin obiectivitate (comentariul și aici păstrează un ton de vehemență), ci prin atmosferă și prin cele cîteva schițe tipologice, executate cu anume aplicație pentru grotesc. Sîntem într-un București de odinioară, cu ulițe noroioase și dosnice, cu birji deșelate și felinare pîlpîind bolnăvicios din răsărit în răsărit. E „jour fixe” la d-l director din Minister, unde printre invitați se află și micul slujbaş lancu Moroi, cu frivola și ambițioasa sa soție. Scriitorul, trecut pe la școala realismului și naturalismului francez, a deprins tehnica amănuntului semnificativ, capabil să caracterizeze dintr-o dată situațiile și profilurile morale ale personajelor. Arogant și condescendent, amfitrionul abia îi întinse lui Moroi vîrfurile degetelor, pe cînd acesta, supus, „le atinse cu tot respectul cuvenit unui superior”, „abia îndrăznind să calce covorul șefului”. Sugestivă și de aceeași bună factură este descrierea interiorului, a salonului dominat de un mare candelabru, sub care se rînduiau mesele cu postav verde, străjuite de oglinzi și luminat cu lămpi grele de bronz. În fumul gros, chipurile apar ca niște spectre de panopticum : „Boierii și cucoanele dimprejurul meselor

verzi învîrteau cărțile. Din chipul lor pierise viața. Din creierul lor pierise gîndirea. Pe aceste schelete înfășate într-o piele galbenă și moartă, nu se zăreau decît scîrba, amorteala, uitarea, într-o mișcare de trup și de suflet". Ne aflăm într-o societate mondenă, în care Delavrancea observă, cu aceeași tehnică a amănuntului, cuplurile adulterine și trucurile lor (retragerea directorului cu Sofi Moroi și a d-nei director cu junele sublocotenent de roșiori) și urmărește, cu un ochi de experimentator naturalist, starea maladivă, reacția fiziologică a eroului principal.

Delavrancea a realizat în *Iancu Moroi* drama funcționarului tiranizat de superior și înșelat de o soție rea pînă la sadism, egoistă și vulgară. Se simte aici o undă cehoviană, însă trecută prin curentul romanului zolist. Autorul pune mai mult decît trebuie accentul pe dizgrațios și patologic, elemente identificabile deopotrivă în dipticul *Zobie* și *Milogul*, în care se supralicitează anormalitatea, „cazul” și fiziologismul respingător. Și în ipostaza lui „naturalistă”, scriitorul își relevă temperamentul exacerbant, pe care-l ispitește „urîtul”, cruditatea și violența, aproape cu aceeași forță de fascinație ca natura, idila și basmul. Atitudinea era în fond una romantică, ce se manifesta într-o altă epocă literară, care-i oferea numai tehnica și cadrul exterior. De aceea, chiar cînd abordează teme specific naturaliste, Delavrancea nu izbuteste niciodată pe de-a-ntregul, cu toată intenția lui de a fi un observator impersonal și rece, așa cum impune estetica naturalistă. Romantismul său e funciar.

O variantă evoluată a nuvelei *Trubadurul* este *Bursierul*, mic roman al crizei pubertății și a psihologiei agitate a adolescentului inadaptat, în care ne întîmpină aceeași luptă înverșunată între „vis și realitate”, aceeași nostalgie a naturii și repulsie față de cultură și civilizație. Obișnuita evocare confesivă se îndreaptă acum spre atmosfera torturantă a liceului, prefigurînd versurile lui Bacovia („Liceu, cimitir / Al tinereții mele”), cu sălile întunecoase de meditație, cu profesori și pedagogi acri la inimă, și totodată cu visurile de dragoste, cu senzațiile aprinse ale vîrstei critice, cînd „carnea e revoltată”, cu evadările și înfrigeratele întîlniri amoroase nocturne, cu dezamăgirile. *Bursierul* aparține liricului din *Odinioară* și *De azi și de demult*, care nu-și poate stăpîni duioșia rechemării anilor hoinari ai copilăriei, dar nici sarcasmul și indignarea veșnicului justițiar. Portretele profesorilor sînt lucrate în tușe rapide, scurte, abia ascunzînd violența, parcă răzbunătoare: „Un profesor bătrîn și rău. Tace ca o momie. Deschide gura parc-ar fi un mort care-și scuipă pămîntul din gură și slomnește îndesat prin știrbiturile dinților: „Afu-ri-situl!” Altul, gros, roșu-verzui, ca un ficat, fără gît, cu ochi umflați și repezi; mîinile îi bănănaie în toate părțile; înfige degetele în urechile cuiva și scrișnește: „U! boule!” Altul, soios, c-un palton larg și vechi; nu-l încheie niciodată; ciupit puțin de vîrsat; cu ochi verzi; barba albă; țipă pițigăiat, parc-ar fi o femeie: „La loc, găgăuță”.

O singură dată reușește Delavrancea ca scriind o „amintire”, să păstreze un echilibru al utilizării mijloacelor, să nu alunece în tonul sentimental, să pătrundă cu finețe psihologia eroului și să se obiectiveze epic. Atunci ne dă mica lui capodoperă: *Domnul Vucea*.

Nuvela e construită pe o evidentă antiteză, aceea fundamentală a operei lui Delavrancea, dintre vis și viață, aici, dintre imaginea ideală pe care și-o făcea copilul despre școală și o realitate dezolantă. Inocentul erou-povestitor vine cu același fond ancestral ca mai toți eroii delavrancieni, imaginînd nobila instituție în dimensiuni fabuloase: „un palat mare, mare și frumos, ca în basme, cu porți de fier, cu geamlîcuri, cu uși de cleștar, cu ziduri văpsite ca niște icoane...” Pregătirea pentru

examen și emoțiile intrării la școala domnească sînt urmărite moment cu moment, într-o dozare savantă, capabilă să ne dezvăluie o psihologie inedită și să proiecteze o viziune absolut personală asupra unei teme atît de dificile, după ce Ion Ghica publicase *Școala de ocum cincizeci de ani* și mai ales după *Amintirile lui Creangă*.

Școala e pentru eroul-povestitor o necunoscută, însă și un fel de pămînt al făgăduinței, o fantasmă ispititoare și enigmatică, făcîndu-l să oscileze între curiozitate și spaimă, să trăiască sentimentul de incertitudine al marilor speranțe : „Mă apropiam cu gîndul, sfios, tremurînd d-acea vestită școală, ca de un urs împăiat, gata să fug. Mi-era frică și mi-era dragă. Și mi-era dragă, fără să bănuiesc nici cum e, nici unde e”. Întreaga lui existență se concentrează în jurul evenimentului, considerat epocal. Pînă și felul de a săruta al mamei capătă o nouă semnificație : „Știam eu în cîte feluri săruta mama : altfel de eram bolnav, altfel cînd o ascultam, altfel cînd învățam lecția, altfel de plîngeam și voia să mă împace și cu totul altfel mă sărută, cînd mă trimise la Școala domnească”. Confruntarea cu examinatorul, sub tensiunea și fîstîceala pe care le cunosc asemenea împrejurări, constituie poate cea mai vie pagină de umor din opera lui Delavrancea, un umor trist ce învăluie întreaga narațiune :

„— Cît fac 25 de măgari și cu 15 boi ? ” îl întrebă învățătorul dornic să-l încurce pe candidat. Eroul rămîne contrariat în fața problemei care cere adunarea a două categorii deosebite de obiecte. Urmează procesul de reflecție, în care timorarea și graba de a răspunde încurcă din ce în ce mai rău lucrurile : „Mă gîndii eu, mă răzgîndii, notează povestitorul. Îmi dam eu socoteala : asta nu e adunare, că frate-meu îmi da să adun tot lucruri de un fel și aia zicea el că este adunare. Ei, trebuie să fie înmulțire. Dar frate-meu ar fi fost mai bun, mi-ar fi spus cît a dat pe un măgar și pe un bou, ca să pot spune cît fac toți la un loc. Dacă văzui că nu se poate altfel, mă hotărîi să răspund :

— Domnule, nu pot face socoteala pe măgari și pe boi, că tata n-are decît cai... la cai m-aș pricepe...

Eu știam că tata cumpărase un cal, pe Micul, cu 200 de lei.

Domnul rîse, școlarii pufniră, pe mine mă năpădiră lacrimile.

— Fie și pe cai. Ei, acum să te văz.

Mă duc la tablă ; iau tibișirul ; îl scap de vreo trei ori din mîină și încep să socotesc măgarii și boii în cai, pe prețul Micului, adică pe 200 de lei. Adun 25 de măgari cu 15 boi, înmulțesc suma cu 200 de lei și mă întorc spre profesor. El se uitase în jos și nu văzuse nimic din socoteala mea.



Gheorghe Ștefănescu, tatăl lui Delavrancea,

Tușesc bine și strig :

— Opt mii, domnule !

Rîzi domnul, și rîzi, și rîzi ! Cînd se potoli, zice privind în tavan :  
— Auzi, 25 și cu 15 să facă 8 000 ! Monitor general, ia-l și du-l în clasa a doua !”

Abia după această primă încercare, copilul îl descoperă pe Domnul Vucea, întruchipare a răutății, așa cum Hagi-Tudose e încarnarea zgîrceniei. Sistemul său de predare este faimosul în epocă sistem lancasterian : „Clasa avea șaisprezece bănci ; băncile aveau șaisprezece „primi” și șaisprezece „monitori” ; peste monitori erau trei „monitori generali” : doi de învățătură și unul de „ordine”. „Generalii” ascultau pe monitori ; monitorii ascultau pe primi ; primii ascultau pe școlarii fără grad” . . . „Generalii arătau monitorilor să învețe d-aici și pînă aici ; monitorii, primilor ; primii, școlarilor”.

Învățătorul vine la școală mai mult în inspecție, parcă numai spre a-și satisface sadismul, obligîndu-i pe copii să stea înțepenii ore în șir, aplicînd bătăi crunte, însoțite de o terminologie aproape specializată : „Fă, puica tatarule !” „Cinci dintr-odată și oprit”, confiscînd arșicele, punîndu-i pe elevi la treburi în propria-i gospodărie sau trimițîndu-i după cumpărături, supuși astfel unui alt canon, acela de a mirosi bunătățile ademenitoare și Interzise din coșnița soților Vucea. Scriitorul surprinde acum cu o reală forță de plasticizare supliciu simțurilor excitate olfactiv și auditiv : „Ce mă chinuiau, din piață pînă la cocoana, erau jimbla, salamul, alunele și migdalele. Eu întorceam capul de la coșniță, dar jimbla și salamul miroseau, iar alunele și migdalele sunau. Erau vii. Jimbla și salamul mă luau de nas ; migdalele și alunele mă luau de urechi ; toate mă întorceau spre coșnița în care purtam greutatea unei fericiri străine”.

Școală, învățător, moravuri sînt văzute cu ochii mai întii măriți de spaimă ai copilului, apoi cu o ironie dureroasă de om dezamăgit și decepționat. Propoziția finală are valoarea unei poante, fără care nuvela ar părea lipsită de încheierea necesară : „Pe seară, sfîrșind frecatul și unsul hamurilor, trecusem în clasa a treia”.

De o factură și o valoare înrudită, prin viziunea fabulos folclorică asupra eroului, prin maturitatea aplicării proceselor epice și prin acuitatea analitică este cealaltă capodoperă a prozei lui Delavrancea, *Hagi-Tudose*.

Descoperindu-l în societatea vremii, scriitorul și-a confruntat personajul cu tipurile celebre de avari ale literaturii universale, cu Euclio al lui Plaut, Harpagon al lui Molière, Shylock al lui Shakespeare, Grandet și Gobseck ai lui Balzac, de la care a primit, fără îndoială, sugestii, relevate adesea în trecut. Această contaminare livrescă i-a conferit lui Hagi-Tudose o anumită aură clasică, absolut distinctivă. Ar fi greșit însă dacă în analiza procesului de influență am anula diferențele specifice, trăsăturile individuale, care fac din zgîrcitul lui Delavrancea un tip nou și original.

Spre deosebire de Shylock, Harpagon sau Gobseck, îmbogățiți din cămătărie, Hagi-Tudose a început prin a fi un modest negustor de găitanuri. De cînd era băiat de prăvălie n-a știut nimic altceva, decît să puie decparte, să agonisească ban cu ban, privîndu-se de cele mai elementare bucurii și plăceri ale vieții. „. . . nu bea ; nu ochea prin mahala ; mîncă pîine cu bragă”. De însurătoare n-a vrut s-audă, căci „femeia, copiii cer de mîncare, veșminte, învățătură . . . și n-am de unde . . .” Trăia retras în odaia lui întunecoasă, ca un mormînt, „fără foc, fără fierțură, neiubind pe nimeni, tresărind cînd umbra i se încurca în picioare, închizîndu-se ziua cu zăvorul în casă, robotind nopțile în odaie cu o lumîinare de seu în mînă, ca o

stafie uscată". La găitănărie, din primul moment se purtase amarnic cu ucenicii. Ca și Harpagon, care interzicea servitorilor să frece prea mult mesele și scaunele, de teamă că se vor toci, Hagi-Tudose își mustră băieții de prăvălie, pârîndu-i-se că trîntesc obloanele, că sparg geamurile și strică lacătele :

„— Încet, încet, încetinel, că ușile nu sînt de fier !

— la seama, trîndavule, să nu spargi geamurile, că nu sînt de fier !

— Nu trînti obloanele, ponivosule, că nu sînt de fier !

— Încet, încet cu lacătele, mototolule, că nu sînt... și dacă sînt?... Au broască, au meșteșug, costă parale !”

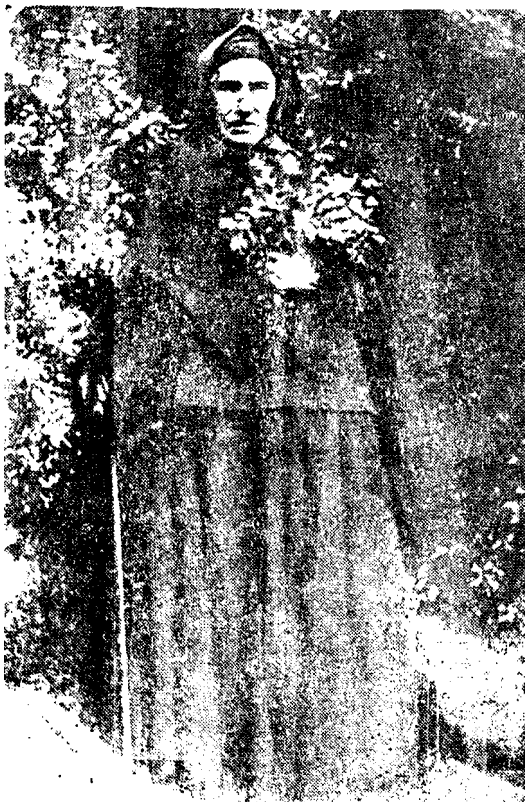
Ajuns la bătrînețe, Tudose fumează peliniță, deși tușește „să-i iasă sufletul”, își cîrpăcește singur cizmele și taie într-una poalele scurteicii, ca s-o peticească la mîneci. Ipcorit și viclean, umblă ca și Euclio din *Aulularia* din prăvălie-n prăvălie, gustînd mărfurile negustorilor, sub pretext că dorește să cumpere : « Dar nu l-ați văzut cum mișună prin cîrciumi și băcănii?... Intră într-una, ia binișor o măslină, o aduce la gură, ș-o strecoară printre gingii. Fol, fol, fol, o mestecă... „E, cum dai măslinile, dragă cutare?...” — „Atît...” — „Scump, scump de tot la așa vremuri. Vremuri grele”. Și pleacă... Intră peste drum. Șterpelește icrele de cosac. Rupe o bucăciță, îi face vînt. Pleasc, pleasc... „Cum petreceți icrele?...” — „Atît...” — „Scump, scump, vremuri grele.» Numai rușinea de a fi văzut fără tur la pantaloni (tăiat în același scop cu poalele scurteicii), îl oprește să nu alerge de-a bușilea în biserică după o firfirică, ce căzuse altcuiva din buzunar, spre deosebire de Gobseck, care nu se apleca nici după propriul său imperial, negînd cu fățarnicie că i-ar aparține. Rob al unei pasiuni paroxistice, Hagi-Tudose are fascinația aurului, fericit de a-l stoca în cantități cît mai mari și de a-l substitui tuturor celorlalte necesități.

Patima tezaurizării l-a secătuit pe zgîrcit, dar nu l-a schematizat ca tip literar : Hagi-Tudose și-a construit o lume a lui, în care principalele sentimente și relații umane au fost echivalate în aur. Cu acest etalon își măsoară tot ceea ce gîndește și ceea ce simte, își măsoară viața și iubirea, superstițiile și credința : „Prăvălia?... Era copilașul rumen și frumos. El ? Părintele fericit că are pe cine mîngîia. Prăvălia ? Femeia fermecătoare. El ? El, nebunul care-i da în genunchi, cu ochii închiși și cu inima speriată”. „Tatăl” și „soțul” iubitor cunosc înfrigurarea emoției adînci, precum și melancolia despărțirilor, în care o lacrimă virtuală se întîlnește cu zîmbetul patern de bucurie duiosă : „Mititica, tristă și ea... , ca un om care a închis ochii ! Se crapă de ziua?... Face ochii mari, cît geamurile ei, și parcă vorbește, momînd pe trecători să intre, să-i dea bună-ziaua și să-i tîrguiască cîte ceva... , lingușitoarea...”

În cadrul aceleiași viziuni el invocă divinitatea, cînd cu admirație și recunoștință („Oh ! Doamne, Doamne, ce bun ești, ce înțelept ești ! De n-ar fi soare, cîte lumînări mi-ar trebui să arz ziua în prăvălie !...”), cînd cu spaimă și părere de rău, că e nevoit să aprindă candela, deși „Milostivul ar trebui să vadă și pe întuneric”. Logica și disponibilitățile afective ale zgîrcitului n-au fost anihilate, ci s-au pus doar unui alt obiect, canalizate într-o singură direcție. Iubirea și religia, dacă se poate spune și filozofia, în măsura în care hagiul emite judecăți asupra vieții, sînt servitorii supuși ai avariției, ai acestei „faculté maîtresse”, care hipertrofiază unilateral și monstruos trăsăturile psihicului uman. De aici, apartenența lui Hagi-Tudose la tipologia clasică și asemănarea cu avarii literaturii universale. Ca și Har-

pagon sau Euclio, eroul lui Delavrancea se teme de hoți, care nu i-ar fura doar „o beșică cu zece mii de galbeni îngropați sub cărămizile de supat, ci l-ar fura de zece mii de ori, *i-ar fura sufletul turnat în fitece galben*” (s.n., Al. S.). Așa cum Harpagon poruncește servitorilor să trimită negustorului înapoi tot ceea ce a rămas de la ospăț, la fel Hagi-Tudose, în pragul sfârșitului, cere Leanei să înapoieze fulgii, cărbunii și cenușa, spre a putea recupera măcar jumătate din „copilul” pierdut. Ura și disprețul față de risipitori, față de împătimitii desfrului și plăcerii („Voi rîdeți... rîdeți cu hohote... Niște risipitori. În viața voastră n-o să gustați adevărata bucurie...”) sînt ale cinicului Shylock din *Neguțătorul din Veneția*, care-l numește pe Antonio „mofluz” și „mîină-spartă”, „nebulul care dădea bani cu împrumut, neluînd dobîndă...” Prin situațiile în care e pus, ca și prin structura caracterului său dominat de o pasiune devastatoare, hagiul se revendică din ilustra familie amintită. Dar el nu e o copie, ci o variantă românească a zgîrcitului, un tip literar generat de o anume societate și o anumită literatură. Privit alături de avarii literaturii universale, trebuie să remarcăm că zgîrcenia lui Hagi-Tudose e mai austeră și capătă forme mai alarmante, mai spectaculoase decît a lui Harpagon și mai ales a lui Gobseck. De bine, de rău, avarul lui Molière ține servitori în casă și invită musafiri la oșpețe, chiar dacă e în stare să fure ovăzul din ieslea propriilor săi cai și să treacă de cîte două ori în calendar zilele de post. În ceea ce-l privește pe Gobseck, e de observat că acesta în pragul morții își înfrînge patima, lăsînd întreaga avere prin testament unei strănepoate. Nu aceeași evoluție urmează eroul lui Delavrancea.

Ana Gh. Ștefănescu, mama lui Delavrancea



Găitănarul din mahalaua Vitanului ne apare ca un hapsîn de proporții mitice, delirante, cum îl caracterizează G. Călinescu ; el se abține cu ipocrizie de la cele mai elementare investiții, sub pretext că îi face rău să audă guișînd porcul înjunghiat și că ouăle roșii sînt ouă stătute. El seamănă foarte bine cu zgîrcitul descris de Anton Pann în *Povestea vorbeii*, care :

„Nu putea să se-ndure să cheltuiască un ban, Să mănînce și el bine măcar o dată într-un an ; Ci trăia tot calicește, mîncări proaste cumpărînd, Privind cu jînd cele bune, ca și un sărac de rînd”.

Viața hagiului e compusă dintr-un lung șir de privațiuni, scurgîndu-se aproape într-o clustare monastică, departe de umbra de mondenitate a lui Harpagon și de relațiile publice ale lui Gobseck. Însăși patima de a avea și de a nu da nimănui o lețcaie (nici vorbă de a lăsa vreun testament) atinge momente halucinante, parcă mai acute ca la ceilalți avari.

Lui Delavrancea, lector pasionat al realiștilor francezi, îi lipsește sobrietatea balzaciană a construcției caracterului. Scena în care hagiul „se



văzu topind, el cu mâna lui, bulgări de aur, turnându-i în strachină și sorbindu-i cu lingura", sau scena morții, au semnificații hiperbolice, impuse pe de o parte de evoluția ascendentă, pînă la paroxism, a zgîrceniei, pe de alta de viziunea personală a scriitorului. Spre deosebire de *Avarul* sau *Gobseck*, unde precumpănitoare sînt acțiunea și observația, în *Hagi-Tudose* intervin simbolurile, mai ales în final, ca expresie a unei vocații romantice. Dacă vom adăuga și faptul că în maniera descrierii se folosesc unele procedee zoliste (fixarea precisă a amănuntului, și a reacției fiziologice exterioare), vom înțelege și mai concret individualitatea lui Hagi-Tudose în tipologia avarilor din literatura universală. Oricît s-ar asemana cu Euclio și Harpagon, Shylock sau Gobseck, negustorul din mahalaua Vitanului, prefigurat cu cîteva decenii înainte de Anton Pann în *Povestea vorbei* — are o biografie a lui, particulară și distinctă, integrîndu-se perfect societății și literaturii noastre de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Cu nuvela *Hagi-Tudose*, Delavrancea realizează în esență un caracter în genul lui La Bruyère, cel mai izbutit din întreaga sa operă în proză. Interesul nuvelei stă în personajul ei central, asupra căruia se îndreaptă întreaga atenție a scriitorului. Propunîndu-și să dezvăluie o patimă dezlănțuită, paroxistică, pe urma marilor clasici universali, Delavrancea apelează la mijloacele și procedeele literare cele mai adecvate și, am putea spune, cele mai recente. Sugestiile realismului și ale naturalismului francez, atît de prețuit, se dovedesc aici deosebit de fructuoase. Scriitorul nostru cunoaște importanța mediului, a tabloului de interior pentru a caracteriza mai exact o psihologie. Camera sărăcicioasă, mîncată de igrasii și mucegaiuri a lui Hagi-Tudose ne spune mult despre austeritatea excesivă a zgîrcitului: „Păreții sînt cojiți și galbeni ; grinzile tavanului, negre și prăfuite ; icoanele, cu sfinți șterși ; patul cu scînduri, acoperit cu o pătură lăptoasă, vîrgată cu alb și vișiniu. Două perne de paie la perete și una de lînă îmbrăcată într-o față soioasă. Pe jos, pardoseală de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormînt pe ai cărui ochi de geam, ca un sfert de hîrtie, ți-ar fi frică să privești, de frică să nu vezi morții odihnindu-se cu fața în sus”.

Impresia e de singurătate lugubră, de cavou în care zgîrcitul orbecăie în beznă ca un hîd liliac al nopții. Nemulțumit cu simpla relatare exterioară de astă dată, ca în *Domnul Vucea*, scriitorul întreprinde sondaje psihologice, urmărind cu finețe reacțiile cele mai variate. Pentru că e o fire ascunsă și ipocrită, hagiul nu se des-tăinuie decît sie însuși. Monologul său e mai degrabă un dialog interior, foarte animat și nu lipsit de o anume tentă comică. Iată-l pe Hagi-Tudose socotindu-și comorile și încurcîndu-se la numărătoare :

„— Ba sînt opt mii...

— Ba sînt zece !

— Ce fel, zece ?

— Atunci, dincolo, sînt opt !

— Aș, nu se poate, aseară i-am numărat”.

Spontan, ca și cînd l-ar fi surprins cineva, el se admonestează cu severitatea pe care o aplică de obicei altora :

„— Na, hagiule, cap sec, strigi cît te ia gura, parcă cine știe ce-ai fi avînd ! laca n-ai, n-ai, n-ai, ești sărac lipit !”

Replicile alternează naivitatea senilă (spaima de a nu fi auzit) cu ipocrizia avarului, care, din prudență, gustă cu adevărat delicia aurului numai în gînd : „Am, am ceva, dar e mai bine să zic că n-am chioară para”.

Ridicolul personajului este evident mai ales în scena finală. Din delirant și tragic prin forța lui dezumanizantă, paroxismul (ca urmare a patimii dezlănțuite) devine comic. Hagiul cade acum de-a dreptul în mintea copiilor, pretinzând lucrurile cele mai absurde : să restituie negustorului cărbunii și cenușa, fulgii și bucățelele găinii, spre a dobîndi măcar pe jumătate banii cheltuiți. În această clipă, avarul se găsește într-un raport de acută și absolută adversitate cu tot ce-l înconjoară. Se gîndește chiar să taie coada motanului, care e descoperit subit ca pricină a frigului din odaie. Gestul amenințător indică alienația senilă și provoacă un rîs irezistibil :

„Leana crapă ușa. Hagiul se uită speriat, și văzînd cotoiul strecurîndu-se pe ușă, se răsti :

— Să-i tai coada ! Să-i tai coada !... O coadă d-un stînjen... Pînă să intre, se răcește odaia ! Să cheltuiesc și pentru el ?... Unde e toporul ?... Am să i-o tai eu ! ”

*Hagi-Tudose* este nuvela care l-a introdus pe Delavrancea în antologia prozei clasice românești. Diverse formule artistice, cultivate de scriitor, cu rezultate atît de inegale, fuzionează aici poate pentru singura dată într-o sinteză fericită. Roman-ticul trecut prin experiența naturalistă ajunsese la un realism original, în spațiul nostru literar, consolidat prin însușirea tehnicii detaliului și prin propensiunea pentru forța sugestivă și vizionară a simbolului, realism, care, din păcate, nu înscrie decît acest singur mare moment.



Pînă la Delavrancea, drama istorică românească înregistrase trei mari momente : *Răzvan și Vidra* a lui B. P. Hasdeu (1867), *Despot-Vodă* a lui Alecsandri (1886) și *Vlaicu-Vodă* a lui Al. Davila (1902). Opere semnificative în evoluția genului, care au intrat încă de atunci în repertoriul nostru național, nici una dintre piesele amintite nu aducea pe scenă un erou așa de copleșitor prin personalitatea lui grandioasă, precum Ștefan cel Mare din *Apus de soare*. Virtuțile lui de domn patriot și viteaz, de conducător bun și înțelept le depășesc în literatură, ca și în istorie, cu mult pe ale lui Răzvan, Tomșa sau Vlaicu. Delavrancea se găsea în fața unei sarcini mai dificile decît predecesorii săi, care-l obliga la descoperirea de soluții noi, potrivit eroului titanic ales, dar și temperamentului său, destul de impropriu obiectivării și detașării dramatice. Hasdeu, Alecsandri, Davila, își construiesc dramele lor, întemeiați pe o lege fundamentală — a conflictului dintre două forțe antagoniste, dintre două persoane sau două grupuri. Cel puțin la Hasdeu și Alecsandri, protagoniștii sînt instrumentele ambiției și setei de putere, urmînd o linie evolutivă spectaculoasă, potrivit gradației clasice : preparativele și sforțarea de a-și ajunge scopul, satisfacțiunile victoriei, altminteri foarte scurte, și de îndată, căderea. Tipul activ este aventurierul, temerarul, uzurpatorul, care se angajează mai puțin sau deloc într-o luptă cu sine, ci într-o luptă cu alții. Aceasta ar fi schema dramei istorice tradiționale.

Delavrancea va proceda în *Apus de soare*, dacă nu la o revoluționare a conflictului, cel puțin la o deplasare de accente, în sensul unei drame istorice, inexistente la înaintași. Conflictul principal e de altă natură decît cel din *Despot-Vodă* și *Răzvan și Vidra* și el pune în umbră conflictul tipic dintre eroi și grupări adverse, devenit aici aproape simplă convenție.

Ajuns bătrîn, purtîndu-și tot mai anevoie piciorul rînit cu mulți ani în urmă, în luptele de la Chilia, Ștefan își dă seama că trupul său nu mai e al viteazului de la Războieni și de la Podul Înalt. Dar sufletul i-a rămas tînăr, și cînd e să pornească la bătălie, parcă uită și de boală și de vîrsta covîrșitoare. *Omul* a îmbătrînit, a pierdut admirabila lui forță fizică de altădată, în timp ce *domnul* și-a păstrat intactă tinerețea firii, a îndemnurilor nobile, spre binele țării și al obștii. De aici, conflictul psihologic al dramei *Apus de soare*, așa-zisul conflict intern, cum l-au numit unii critici ai vremii, și foarte modern, în epocă. Există în piesă și un conflict, să-i zicem social, care joacă însă mai mult rolul de auxiliar, oferind cîteva situații „scenice”, și facilitînd astfel evoluția conflictului intern. Dar drama *Apus de soare*, construită numai pe baza ciocnirii dintre marele domn și minusculul grup de trădători condus de paharnicul Ulea ar fi de neconcepțut.

În *Apus de soare*, Ștefan, ca domn, își păstrează intactă însuflețirea luptătorului viteaz dintotdeauna. El întreprinde expediția în Pocuția, de unde se întoarce cu rănile sîngerînde și în suflet cu primele semne vizibile ale dramei sale. „— Ce te doare, păcatele mele? îl întrebă îngrijorată doamna Maria. — *Nimic* pe domnul Moldovei... răspunde Ștefan. Ce e durerea? Și toate pe Ștefan Mușatin, fiul lui Bogdan și nepotul lui Alexandru cel Bun” (s.n., Al. S.). *Omul* Ștefan începe să se îndurereze de soarta lui, începe să-și presimtă sfîrșitul. Dar *domnul* Ștefan își impune voința, își stăpînește durerea în timpul operației, rămîne treaz pînă în ultima clipă, veghind cu grijă de părinte la destinele țării. *Domnul* învinge slăbiciunile *omului*, prin calitățile lui, pe care nu se dau în lături să i le recunoască chiar dușmanii.

Conflictul psihologic se nuanțează și devine spectaculos de îndată ce Ștefan află de uneltirile lui Ulea. Boierii complotiști se izolează încă din actul I, cînd la sfatul domnesc ce are loc în legătură cu Pocuția ei încearcă să invoce sănătatea șubredă a voievodului, îndemnîndu-l să renunțe la o nouă bătălie. Orbiți de dorința de a pune mîna pe putere și convinși că rana îi va grăbi sfîrșitul, ei vorbesc despre domn ca despre un personaj al trecutului. Din discuția lor, înțelegem linia politicii lui Ștefan, îndreptată împotriva mării boierimi: „În curînd scaunul Moldovei e văduv — anunță cu o bucurie abia reținută trădătorul Ulea —. Piciorul lui Ștefan obrintește. Încheieturile lui sînt prinse. Bietul domn! Mare a fost... că de mărimea lui nu mai sufla nici un boier...” Boierii nu-i pot ierta domnului simpatia pentru răzeșime, și în genere pentru oamenii de merit pe care-i ridicase în ranguri:

DRĂGAN: A fost bun... nu zic.

STAVĂR: Și drept...



Autoportretul lui *Delavrancea*. Desen în peniță pe exemplarul volumului *Sultănica*, 1885, daruit viitoare sale soții Marya Lupașcu.

DRĂGAN : Cu țara, da...

STAVĂR : Pe noi ne-a cam scurtat...

DRĂGAN : Boier, răzeș, țăran supus, era tot una în fața lui...

STAVĂR : Moșiile le împărțea numai la ostași...

DRĂGAN : Din supuși îi făcea răzeși, din răzeși, boieri sadea.

STAVĂR : Ce era boierul de sfat Cosma Șerpe ? Nimic. Un răzeș. După bătălia de la Cosmin, îl boieri, ș-acum e în divanul țării..."

Visurile celor trei de a instala „o epitropie”, adică de a obține puterea după moartea lui Ștefan sînt însă spulberate curînd. Conflictul social nu va căpăta dimensiuni shakespeariene, pentru că forțele care se ciocnesc sînt inegale. În schimb, el va lumina și mai bine conflictul psihologic dintre Ștefan cel Mare și Mușatin, dragostea de țară și modestia superbă a domnului : „*Eu am fost biruit la Războieni și la Chilia. Moldova a biruit pretutindenea*”. E aici o excelentă metaforă a ideii de națiune, o recunoaștere a faptului că istoria e creată de obștea deținătoare a marilor virtuți morale și patriotice. „Slăvitul” Ștefan se închina cu respect în fața patriei, pe care simțind că o părăsește pentru totdeauna o lăsa moștenire pe vecie urmașilor, în cadrul unei emoționante viziuni apoteotice : „Țineți minte cuvintele lui Ștefan, care v-a fost baci pînă la adînci bătrînețe ... că Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea, și nu e a voastră, ci a urmașilor voștri, și-a urmașilor urmașilor voștri în veacul vecilor”.

Porniți să-și țeasă urzelile pînă la capăt, uneltitorii acționează din umbră. Ulea, pretextînd că e bolnav, nu se înfățișează la sfatul domnesc, adunat în vederea înscăunării lui Bogdan. Ștefan, care aflase intențiile lor trădătoare, îi ține sub ochi, și deocamdată îi potopște cu apostrofe sarcastice pe cei prezenți, stolnicul Drăgan și jitnicerul Stavăr :

„ȘTEFAN : Du-te la paharnicul Ulea ... Șade lîngă castel ... Cine mă iubește s-apropie de mine ... Nu e așa, stolnice Drăgan ?

STOLNICUL DRĂGAN : Da, măria-ta ...

ȘTEFAN : Du-te și-i spune că și eu și jitnicerul Stavăr dorim să-l vedem. Nu dorești, Stavăr ? ”

Cînd apare Ulea, domnul i se adresează cu o ironie tăioasă, rău prevestitoare : „A ! Paharnice ... scumpa dumneavoastră sănătate ... ”

Boierii complotiști însă nu se liniștesc. Ei fac agitație în favoarea lui Ștefăniță, pe atunci minor. Încă o dată, domnul învinge slăbiciunile și neputințele omului, ridicîndu-se din pat, și, de data aceasta, ucigîndu-i cu mîna lui pe trădători. Era ultimul act de dreptate pe care-l înfăptuia, spre a-și consolida voința și testamentul său politic.

Redusă la conflictul dintre grupuri, conflictul „extern”, drama istorică a lui Delavrancea e într-adevăr vulnerabilă. Acțiunea nu are suficient nerv dramatic, iar forțele angajate în luptă sînt inegale. Figura lui Ștefan îi copleşte pe toți ceilalți, care apar, în genere, estompați, fără o individualitate precisă. Doar Oana, ființa devotată și iubitoare, doftorul Șmil, mereu priceput să răspundă cu respect și supunere la întrebările voievodului, și, într-un fel, doamna Maria se detașează ca personaje de sine stătătoare. Cît privește pe Ulea, Drăgan și Stavăr, ei nu dispun nici pe departe de calitățile necesare, adică de forța uzurpatorilor clasici. Sînt firavi, lipsiți de ingeniozitate și repede eliminați din acțiune. Din această cauză, *Apus de soare* nu e atît o dramă shakesperiană, așa cum este *Viforul*, cît un poem dramatic al dragostei de patrie, așa cum s-a spus de atîtea ori, însă și un poem al voinței „care a voit slobod pînă la sfîrșit”, încheindu-se apoteotic. Un poem vizionar, înălțîndu-se cu mult deasupra „feeriilor naționale”, scris la o tonalitate lirică ce-l deosebește radical de tot ce se

crease la noi pînă atunci în materie. Un poem, ca un text muzical, ce se poate asculta, dispensîndu-ne de reprezentația scenică. Și atunci, conflictul, sau conflictele, în cazul de față, istoria domniei lui Ștefan, povestită uneori de către el însuși, devin pretexte pentru cîteva arii celebre, pe care trebuie să le cînte cutremurător interpretul eroului principal.

Ce efect nemaipomenit va fi produs oare *Apus de soare* în lectura marelui orator și actor Delavrancea? Numai cei care au avut norocul să-i audă cuvîntul la tribună ar mai putea spune. Textul, încă răsunător, ne recompune imaginea. Tiradele se urmează o vreme liniștit și senin, cu tonuri calde, mîngîietoare, ca apoi, luînd o alură gravă, să izbucnească într-un formidabil bubuit de furtună. Cuvintele eroului se rostogolesc vijelioase ca apele unei cascade, rupînd totul în cale. Delavrancea își cînta poemul pe o melodie și-l rostea ca pe un discurs, cel mai nobil și cel mai pur pe care l-a hărăzit posterității. E și aici o gradație, o pregătire a momentului culminant, însă pe fondul unei gesticulații nebune, a miilor de alămuri pe care le domină vocea solemnă, voivodală, testamentară, profetică, a solistului contopit în simbol cu însuși glasul istoriei românești.

Aproape concomitent cu *Apus de soare*, a cărei premieră a avut loc la 2 februarie 1909, Delavrancea a scris drama *Viforul*, reprezentată pentru prima dată la 27 noiembrie 1909. Intenția de a-l pune față-n față pe Ștefăniță cu Luca Arbore fusese anticipată cu vreo patru decenii înainte de Eminescu în *Mira* (1868—1869), una din încercările lui dramatice de tineret. Este probabil ca autorul *Viforului* să fi cunoscut schița dramei istorice a marelui său înaintaș. Viziunea diferențiată a trecutului, dacă ne gîndim la *Scrisoarea III* sau la o poezie ca *Umbra lui Istrate Dabija-voievod* le aparține în orice caz amîndurora. Figura lui Ștefăniță nu evocă nici pe departe măreția trecutului istoric, ci nimicnicia acelor care nu s-au făcut vrednici de a respecta legatul patriotic al lui Ștefan cel Mare, lăsat urmașilor cu limbă de moarte. Ștefan descindea, ca erou literar, din familia bătrînului Mircea, care-și „apără sărăcia și nevoile și neamul”, în vreme ce zvînturatul Ștefăniță se alătură cetei de cheflii a lui Dabija-vodă, sporind beția vinului cu beția scelerată a sîngelui.

Ștefăniță îi prilejuiește lui Delavrancea o dramă de altă factură și tonalitate, structural deosebită de prima piesă a trilogiei. Avea dreptate să observe Liviu Rebreanu că *Viforul* „este cea mai teatrală dintre toate lucrările dramatice ale autorului. Poate și cea mai dramatică, în înțelesul scenic al cuvîntului”<sup>22</sup>. Într-adevăr asistăm acum la evoluția trepidantă a unui conflict puternic, la ciocnirea unor caractere de valori aproximativ egale. Furtunosul, înviforatul Ștefăniță, nu mai e singurul erou bine reliefat al piesei, singurul caracter, nu mai e o personalitate, care să-i eclipseze pînă la eliminare pe ceilalți. Lui i se opun Doamna Tana, Oana și boierii patrioți în frunte cu Luca Arbore. Nu mai avem de-a face cu un poem, ci cu o dramă istorică.

Privit în ansamblul trilogiei, conflictul din *Viforul* continuă elementele celui din *Apus de soare*. Ștefăniță dezvoltă la maximum forțele distructive, simbolizate acolo prin Ulea, iar Luca Arbore și ceilalți boieri patrioți reprezintă testamentul politic al lui Ștefan cel Mare, cultul amintirii și al recunoștinței pioase față de marele domn. Cu Ștefăniță, Delavrancea realizează tipul tiranului feudal, în tradiția lui Alexandru Lăpușeanu creat de C. Negruzzi, tip care se găsește la antipodul viteazului și înțeleptului Ștefan. El nu păstrează nimic din calitățile bunicului, din faima aceluia de conducător încercat și prețuit de mulți dintre oamenii de stat ai vremii. Ștefăniță

<sup>22</sup> Liviu Rebreanu, *Viforul*, în *Rampa*, 1912, 19 septembrie, p. 8.

e un ins orgolios, punînd mai presus jgînrile personale decît interesele țării, un individ ros de invidie pe umbra marelui Ștefan, pe boierii care-l întrec la tragerile cu arcul, un tip răzbunător și abject, trăind beția sîngelui, ca un Macbeth sau Richard al III-lea. Dacă în *Apus de soare* construcția conflictului și a caracterelor urmează formula unui poem ce ignoră parcă legile genului, în *Viforul* ea folosește modelul tragediilor shakespeareiene și mai cu seamă ale acelor care aduc în prim-plan eroi monstruoși, cruzi, bestiali. Nu e greu să observăm că această caracterizare, pe care i-o face Malcolm lui Macbeth : „e sanghinar, muieratic, avar, mincinos, fals, violent, răutăcios, posedînd toate vîțiile ce au nume”, — i se poate aplica lui Ștefăniță, așa cum nebunia Ofeliei, care-și pierde mințile de durere, i se potrivește Oanei, după moartea lui Cătălin. Procesul de influență se explică și prin faptul că Delavrancea era un vechi admirator al marelui brit, dar și prin tematica similară, care l-a condus vrînd-nevrînd spre experiența shakespeareiană.

Fără să fie un uzurpator de tipul lui Richard al III-lea, Ștefăniță are și el de uzurpat ceva, și anume, umbra glorioasă și amintirea lui Ștefan cel Mare, care plutește peste tot în castelul de la Suceava. Oana, Doamna Tana, boierii nu mai conțin poveștile despre vremea „slăvitului”, evocat cu o idolatrie ce îl intrigă pe Ștefăniță, îi scormonesc invidia și dorința de a se elibera de sub tutela bunicului și de a înlătura orice alte rigori morale, unanim recunoscute. Pe tînăra Doamnă Tana o dă uitării, petrecîndu-și zilele și nopțile cu poloneza Irma, travestită de ochii lumii în contele Irma ; pe boierii bătrîni îi înfruntă cu asprime și-i umilește ; pe Cătălin, soțul Oanei și fiul lui Arbore, pune să-l ucidă la vînătoare, deschizînd cu aceasta drumul unui lung șir de crime. Tovarășul de chefuri al bețivanului Mogîrdici și al vicelanului Moghilă voiește să conducă el și numai el, să dispună de toți și de toate, după bunul său plac. Prezența lui Arbore, care intervine mereu cu sfaturile și experiența lui politică, îl stînjenește. De aceea îi și face de petrecanie, măsluind o scrisoare și acuzîndu-l pe bătrînul hatman, ca pe un trădător și pe un mișel. Nedumeriți și indignați, boierii cer să se cerceteze temeinic și să se vadă îndeaproape cum stau lucrurile, să nu fie judecat în pripă tocmai un om de seama lui Arbore. Dar Ștefăniță dă replici, pe măsura caracterului său de tiran, implacabil pînă la absurditate :

„VISTIERNICUL IEREMIA : Atunci, cum să cercetăm pîra ce i se aduce ?

ȘTEFĂNIȚĂ : Am cercetat-o eu !

VISTIERNICUL SIMA : Cum să-l judecăm ?

ȘTEFĂNIȚĂ : L-am judecat eu !

VORNICUL CARABĂȚ : Și după care lege ?

ȘTEFĂNIȚĂ : Legea sînt eu !”

Deși exprimînd unele tendințe naturaliste (Delavrancea subliniază mereu, mai cu seamă spre sfîrșit, caracterul patologic al lui Ștefăniță, ceea ce i-ar explica într-un fel actele dementiale), eroul are perfectă luciditate. El își recunoaște crima, după ce puse la cale asasinarea lui Cătălin, și trăiește obsesia odioasei lui fapte. Ștefăniță nu e atît un dezaxat, pe cît un ambițios, însetat de putere absolută, rob al unei singure patimi, ca și Hagi-Tudose, patimă care-l dezumanizează. Invidia și orgoliul lui, prin hipertrofie, devin beție de sînge, este setea de a ucide. Și, în acest moment, cînd, neclintit de hotărîrea lui, refuză să dea ascultare tuturor rugămintilor, chiar și acelor venite din partea Doamnei Tana, Ștefăniță crede a-și fi realizat scopul, consolidarea tiraniei nelimitate : „Răzvrățiții ! . . . O ! ho ! ho ! Toți Arbori ? . . . La pămînt codrul și-o să-mpădurim din nou ! . . .” Dar lupta cu codrul, care simbolizează aici mai mult decît boierimea credincioasă politiciii lui Ștefan cel Mare, se sfîr-

șește prin însași pieirea tiranului. Ca în *Macbeth*, Doamna Tana îi strigă îngrozită ucigașului ei soț : „O, ești plin de sânge, Ștefăniță !”, ca scurtă vreme după aceea să-i toarne în vin o licoare otrăvită, care-l răpune de îndată pe freneticul criminal. Gestul Doamnei Tana, repetînd o situație similară din *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi, este perfect motivat, prin întreaga dramă a femeii părăsite, înșelate și umilite de un soț infidel, căzut pe treapta cea mai de jos a neomeniei.

În realizarea *Viforului*, Delavrancea a demonstrat o mare capacitate de nuanțare și individualizare a personajelor, o mai clară viziune a situațiilor dramatice decît în *Apus de soare*. Ștefăniță nu e un simplu călău impasibil, ci un tip frămîntat, agitat de nerăbdare înaintea unei crime și apoi cuprins de obsesia ei, ca în cazul rostogolirii lui Cătălin de pe stîncă. Temperament crud, el știe să joace o clipă rolul omului sincer și grijuliu față de Arbore, ca imediat să devină același tip sadic, de o veselie zgomotoasă la beție cu cei doi însoțitori, Mogîrdici și Moghilă, de o furie turbată, față de adversari.

Întreaga evoluție a personajului principal n-ar fi așa de convingătoare din punct de vedere dramatic, dacă ea n-ar fi evidențiată prin contrast cu celelalte personaje. Oana, căzută pradă nenorocirii, strigă în delirul ei, ca Lady Macbeth, adevăruri crude, care nu-i dau pace lui Ștefăniță. Doamna Tana, mai sobră și mai reținută, se opune și ea cu hotărîre soțului, înfierîndu-l ca pe un ucigaș de rînd. Fire bărbătoasă din familia Ancăi din *Năpasta* lui Caragiale, Doamna Tana îl urmărește pe criminal cu luciditate, adună probe contra lui și la urmă îl denunță și-l pedepsește cu mîna ei de soție nefericită.

Un alt element de contrast al personajului principal din *Viforul*, poate cel mai important, este Luca Arbore, hatmanul și vechiul portar al Sucevei. El reprezintă în piesă, în modul cel mai direct, voința lui Ștefan cel Mare, încălcată cu atîta sfruntare de nepotul nevrednic. Arbore emoționează ca și Ștefan, prin acea aură a bătrîneții înțelepte, prin dragostea lui nețărmurită față de Moldova. În același timp, el trăiește tragedia părintelui nefericit, martor înfricoșat al uciderii lui Cătălin. Scena cînd află de moartea fiului, precum și aceea în care se apără de calomnia ce i-o aruncase Ștefăniță, plăsmuind scrisoarea către poloni, sînt de o reală tensiune dramatică. Iată-l pe Arbore, îndurerat ca rătăcitorul și nealinatul rege Lear :

„De-acum soarele va arde capul meu ... pe ploaie și pe viscol nu-l voi acoperi, pînă voi închide ochii și se va deschide pămîntul. Adevărat că a murit ? ... Și nu plîng ... Uitați-vă la mine că nu plîng ! ... Împrumutați-mi lacrimile voastre să plîng la capul lui Cătălin al meu ! O lacrimă ... numai una ! Ah ! ...”

Nemuțumit probabil ca finalul operei sale de evocare istorică să-l constituie trista figură a lui Ștefăniță, Delavrancea încearcă în *Luceafărul* să reînvie anii domniei lui Petru Rareș, care aduceau întrucîtva aminte de glorioasa epocă a lui Ștefan cel Mare. Întreprinderea era dificilă din mai multe puncte de vedere : fiul Răreșoaii nu prezenta, ca erou, aceleași resurse dramatice ca marele Ștefan : zugrăvirea unui al doilea erou, după ce fusese creat *Apus de soare*, presupunea inventivitate și noutate ; în sfîrșit, mijloacele artistice trebuiau să fie cel puțin la înălțimea *Viforului*, spre a închea un conflict, care să-l capteze pe spectator. Delavrancea își alesese parcă înadins această piesă ca să-și demonstreze slăbiciunile.

În primul rînd, sîntem obligați să asistăm la o serie de scene, lipsite de interes, tocmai pentru că au fost aproape transcrise din *Apus de soare* (împărțirea sineturilor, trădarea lui Crasneș, amintind-o pe aceea a lui Ulea, reparația doctorului Șmil) ; apoi, să-l ascultăm pe Rareș, nu o dată, rostind replici anoste, povestind la infinit

fapte ale trecutului și ținând discursuri care ne sugerează debitul ridicat al oratorului Delavrancea. Dialogurile importante nu au loc pe scenă, ci în afara ei, în cadrul relațiilor, de regulă, plicticoase. Eroii, în genere, povestesc, fără noimă, frustrând acțiunea și așa foarte anemică. Ceea ce supără în continuare sînt intrările decorative, scenele artificiale de operetă și vorbele mari, care neavînd o reală acoperire psihologică, emotivă, sună în gol.

Nu vom contesta existența unor personaje izbutite, ca de exemplu mucalitul Mogîrdici, care s-a făcut om de treabă, ajungînd mîaș în oastea domnului moldovean, sau a unor momente dramatice interesante, privite separat : sosirea din pribegie a lui Rareș, zidirea celor doi fii ai lui Gritti, sau finalul actului IV, cu darea în vileag a trădătorilor. Dar, în ansamblu, piesa nu poate concura valoarea celor două drame anterioare.

Cu *Lucafăru*, Delavrancea încheie seria operelor sale de evocare a trecutului eroic, dar nu și cariera sa de autor dramatic. Aveau să i se mai joace pe scena Teatrului Național, în 1911 și 1912, două piese, amîndouă prelucrări ale cunoscutelor nuvele *Irinel* și *Hagi-Tudose*. Dacă *Irinel* căzuse încă de la premieră, pe bună dreptate, înrudindu-se cu *Lucafăru* din punct de vedere al nerealizării scenice, *Hagi-Tudose* fusese într-o anumită măsură victima publicului afectat al acelei vremi. Critica, supusă și ea servituților și conveniențelor, generalizase anumite defecte de construcție, ceea ce a determinat subaprecierea personajului central, ca expresie paroxistică a avariției. E adevărat că nuvela *Hagi-Tudose* avea o concentrare și o savantă dozare de mijloace, pe care piesa nu le-a păstrat. Dar aceasta nu motiva scandalul de presă și fluierăturile, oprobiul aproape general aruncat unei creații dramatice merituose. Cel puțin eroul principal ar fi trebuit scutit de asprimile și judecățile pripite ale cronicarilor.

Cum procedează Delavrancea la dramatizarea nuvelei ?

El menține, în genere, toate momentele și scenele în care se manifesta semnificativ patima avariției, încearcă să le sublinieze dramatic, uneori prin adăugarea unor nuanțe, alteori prin detalii. Spre deosebire de nuvelă, unde hagiul își vînduse găitănăria, în piesă el apare ca un negustor și un cămătar feroce, care-i stoarce fără milă pe datornici. Zgîrcit și rău, Tudose confiscă zmeiele copiilor și apoi le vinde, fură banul dat de pomană de altcineva din căciula unui cerșetor și aruncă în loc o piuliță ruginită, se teme de înec numai ca să nu-și prăpădească hainele de sărbătoare cu care fusese în hagiatic la Ierusalim. Spre a reliefa din punct de vedere dramatic trăsăturile morale ale eroului său, Delavrancea îi opune două grupuri de personaje, cu care Hagi-Tudose urmează să intre în conflict ; pe de o parte, familia lui Matache Profirel, a „jupînului”, burghez îmbogățit, fost tovarăș de negustorie cu hagiul, pe de alta, Leana și Ghioala, rudele apropiate și sărace ale zgîrcitului. Disprețul față de leneși și risipitori existase și în nuvelă, dar aici el capătă proporții, configurîndu-se într-un mod mai declarat. Din păcate, Matache Profirel, principalul „adversar” a lui Hagi-Tudose, îi opune hagiului mai mult bonomie și cumsecădenie, decît „lene” și „risipă”. Îmbogățit din negoț, știindu-se întrutotul stăpîn pe situația sa materială, își îngăduie filotimii, dăruind o sumă de bani Leanei, și miluindu-i pe cerșetori. Tudose vede în astfel de gesturi adevărate acțiuni necugetate, care-i contrazic flagrant filozofia sa ascetică și însăși rațiunea de a fi.



Mai evidentă, „risipa” se constată în felul de a se îmbrăca al Gherghinei Profirel, soția „jupînului”. Dînd cu ochii de numeroasele podoabe și bijuterii ale acesteia, hagiul se minunează și izbucnește năucit : „Mi s-ar usca mîinile, dac-aș purta !” Gherghina e tipul femeii vulgare, cu ifose de boierie, făcînd tot ce-i stă în putință spre a părea tînără, fină și cultivată ca o nouă Coana Chirița. Aerele ei de femeie mondenă, glumele de prost gust sînt pe măsura structurii sale morale. Prin abuzuri de echivocuri comune, frizînd comicul ieftin, autorul ajunge însă pînă la urmă să demonetizeze acest tip, surprins nu o dată în situații ridicole. Tipuri cu adevărat opuse hagiului, din păcate mai mult simbolice, sînt Ghioala și Leana. Ele reprezintă lumea umilă, despre care zgîrcitul spune cu neîndurare : „Nu, să nu-ți fie milă de sărac ! Săracul ori e leneș, ori e stricăciune !” Leana aduce în piesă aerul simplității, al modestiei și al sentimentului curat. Fiind cu totul străină de patima unchiului său, cînd acesta moare îmbrățișîndu-și mormanul de aur, ea exclamă plină de candoare : „Ce de bani, ce de bani! ... Săracu', nenea Tudose !” Formula antitetică rostită involuntar de gura fetei naive, închide un adînc înțeles ironic la adresa vieții anormale, chinuite absurd în muncile de iad ale avariției.

Există în piesă aproape toate elementele unui conflict dramatic, pe care Delavrancea nu le-a fructificat îndeajuns. Hagiului i-a acordat o atenție exagerată, punîndu-l să povestească și să monologheze uneori de prisos ; celelalte personaje le-a tratat fie cu o notă vulgară, ca în cazul familiei Profirel, fie superficial, ca în cazul Ghioalei și Leanei. Cu toate acestea, piesa interpretată de un mare actor (cum a fost N. Bălțățeanu) mai poate să trezească interesul, ca o variantă autohtonă, simbolică și pitorească, la *Avarul* lui Molière. Valoarea de capodoperă aparține cu totul nuvelei.



Opera lui Delavrancea se refuză în bună măsură gustului nostru, din pricina sentimentalismului și a jurnalismului retoric ce sufocă prea multe pagini. Remarcînd încă o dată valoarea unor piese antologice ca *Hagi-Tudose*, *Domnul Vucea*, *Apus de soare*, va trebui să recunoaștem că ea nu mai face parte din fondul activ de lectură al cititorului de azi. Semnificația ei istorico-literară este însă deosebită. Scriitorul a evocat o lume patriarhală, în care a știut să vadă, în ciuda etnografismului, nucleul ancestral de fantasmă și eresuri, a descoperit filonul popular, cheia de boltă a operei sale, care l-a condus înspre un realism simbolic și parabolic, dar și spre zonele halucinante ale oniricului. Temperament romantic, Delavrancea e un vitalist, cu simț plastic excepțional, un pictor primitiv și colorist ; e un poet patetic, vizionar, atîngînd cel puțin o dată vibrația marilor purități. Admiratorul lui Balzac și Zola aspiră spre o proză de observație și analiză pe care dacă n-o realizează, atrage cu stăruință atenția asupra ei. Nuvelele sale citadine și eroul inadapdat, „problematic”, vor cunoaște o carieră strălucită în literatura română de mai tîrziu. Delavrancea, artistul, a trăit, ca și eroul său din *Apus de soare*, drama voinței de a putea : romanticul prin structură a dorit să fie naturalist ; liricul visa construcția epică și dramatică. Sortii de izbîndă nu au fost de partea lui. Scriitorul cu vocația incontestabilă tribunului inspirat, cu darul vorbei fascinătoare, nu și-a putut lepășa umbra.

## BIBLIOGRAFIE

- Nuvele :** *Sultănica*. București, Tipo-Litografia St. Mihalescu. 1885, ed. a II-a. Socec. 1908 : *Trubadurul*. București, Ig. Haimann. 1887 : *Paraziții*. București, Ig. Haimann. 1892, ed. a II-a. Socec, 1905 : *Între vis și viață*. București, Librari-editori E. Graeve et comp., 1893, ed. a II-a. Socec. 1903 : *Hagi-Tudose*. București, Socec. 1903 : *Stăpînea odată...* București, Socec. 1909 : *Liniște. Trubadurul. Stăpînea odată*. București, Socec. 1911 : *Norocul dracului*. Biblioteca scriitorilor români, nr. 1. 1916.
- Teatru :** *Apus de soare*, dramă în IV acte. București, Socec, 1909 : ed. a II-a. 1912 : *Vîforul*, dramă, în IV acte. București, Socec. 1910 : *Lucașfărul*, dramă în V acte. București, Socec. 1910 : *Irinel*, comedie în III acte. București, Socec. 1912 ; *Hagi-Tudose*, comedie în IV acte. București, Minerva. 1913.
- Discursuri :** *Cestiunea națională*, discurs pronunțat la întrunirea politică din Ploiești, la 19 decembrie 1893. București, Tip. Voința Națională. 1894 : *Regimul personal*, discurs rostit la întrunirea publică de la 20 februarie 1894, în sala Dacia. București, 1894 : *Lumină tuturor...* discurs pronunțat în ședința Camerei de la 17 martie 1895. Buc., 1895 : *Din estetica poeziei populare*, discurs rostit la 22 mai (4 iunie) 1913, în ședință solemnă (Academia Română, *Discursuri de recepțiune*, XL) ; *Patria și patriotismul. Înălțătoarea conferință a marelui nostru Delavrancea*. *Epoca*. 1915. 27 ianuarie (Reprodusă în broșura *Patria și patriotismul*, Socec, f.a.), *Pămînt și drepturi*, discurs ținut în ședința Camerei de la 9 iunie 1917. Iași, 1917.
- Despre scriitori :** N. I. Apostolescu, *Delavrancea. Literatură și artă română*, 1910, p. 37 ; T. Arghezi, „*Irinel*” de d. Delavrancea, în *Viața românească*, 1911, nr. 12, p. 465—466 ; C. Bacalbașa, *Bucureștii de-altădată*, Ed. Universul, vol. II. 1928, vol. III. 1930, vol. IV. 1932 ; G. Bogdan, Duică, *Delavrancea, „Hagi-Tudose”*, „*Între vis și viață*”, în *Convorbiri literare*, XXXVIII—1904, p. 409—412 ; G. Bogdan-Duică, „*Apus de soare*”, în *Sămănătorul*, 1909, p. 163—167, 184—186 ; G. Bogdan-Duică, „*Vîforul*” de B. Șt. Delavrancea, în *Lucașfărul*, 1910, nr. 1, p. 22—24 ; G. Bogdan-Duică, *Lucașfărul*, în *Lucașfărul*, 1911, nr. 2, p. 40 ; Octav Botez, *Naturalismul în opera lui Delavrancea*, Iași, 1936 ; Paul Bujor, *Amintiri despre A. Vlahuță și I. L. Caragiale*, Ed. Cartea românească, 1938 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 501—509 ; G. Călinescu, *Material documentar și știri noi despre Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, Al. Odobescu, M. Eminescu, I. L. Caragiale, N. Beldiceanu, Al. Vlahuță, Barbu Șt. Delavrancea, Toni Bacalbașa, Spiridon Popescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1952, nr. 1—4, p. 113 ; G. Călinescu, *Delavrancea*, în *Contemporanul*, 4 aprilie 1958. Vd. și vol. *Cronicile optimistului*, EPL, 1964 ; I. L. Caragiale, *Smărăndița, Roman modern*, în *Moftul român*, 1893, nr. 34—37, și în *Opere*, 3 EPL, 1963 ; I. L. Caragiale, *Dă-dămuit... mai dă-dămuit*, în *Opere*, 3, EPL, 1963 ; I. L. Caragiale, *Apus de soare — Cîteva note*, în *Universul*, 1909, nr. 70—71 și în *Opere*, Editura Fundațiilor, vol. I, p. 330, și urm. : *Catalogul corespondenței Barbu Delavrancea*, B.C.S., lucrare întocmită în cadrul secției de manuscrise de Mircea Anghelescu, București, 1967 ; Șerban Cioculescu, *Viața lui Caragiale*, Fundația pentru literatură și artă, 1940 ; Șerban Cioculescu, *Din corespondența înedită a lui Caragiale*, în *Preocupări literare*, 1942, p. 475 ; Șerban Cioculescu, *Literatura militantă a lui Barbu Ștef. Delavrancea*, în *Curs, de istoria literaturii române moderne. Literatură militantă*, Partea a II-a, Iași, 1947 (lito-

grafiati); Ilarie Chendi, *Foiletoane*, 1904, p. 24—40; Ilarie Chendi, *Delavrancea*: „Apus de soare”, în *Noua revistă română*, 1909, p. 347; Ilarie Chendi, *Dramatizarea unui episod istoric*; *Viforul*, în *Cumpăna*, 1909, vol. I, nr. 2, 4 decembrie; Ilarie Chendi, *Delavrancea*; *Lucaefărul*, în *Lucaefărul*, 1911, nr. 3; Pompiliu Constantinescu, *Barbu Delavrancea*, în *Viața literară*, 1928, 19 mai, p. 1; Al. Davila, *Teatrul Național — Apus de soare*, poemă în *IV acte de d. Barbu Delavrancea*, în *Noua revistă română*, 1909, p. 274; Al. Davila, *De ce a căzut „Hagl-Tudose”*, în *Rampa*, 1912, nr. 354, 22 dec., p. 2; Cella Delavrancea, *Amintiri*, în *Tinărul scriitor*, 1956, nr. 11; Ovid Densusianu, *Barbu Delavrancea*, discurs rostit la 31 mai 1919, Academia Română, *Discursuri de re epitiune*, București, 1919; Al. Dima, *Barbu Delavrancea, profilul operei*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 17, 1968, nr. 4; Mihail Dragomirescu — „Apus de soare” de Delavrancea, în *Convorbiri critice*, 1909, p. 101—106, 212—215; Mihail Dragomirescu, *Viforul*, în *Opinia*, 1909, 10 decembrie; Mihail Dragomirescu, *Viforul de Delavrancea*, în *Convorbiri critice*, p. 812—815; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Influențe shakespeareiene în trilogia dramatică a lui Delavrancea*, în *Limbă și literatură*, 1962, vol. VI; Gheorghe Frunză (C. Miile), *Barbu Ștefănescu de la Vrancea*, în *Drepturile omului*, 1885, nr. 114, 22 iunie, p. 1—2; I. Frunzetti, *St. Ionescu-Valbudea*, București, 1940; G. Gerota, *Iulius Caesar și „Apus de soare”* în *Convorbiri literare*, 1922, p. 793—796; Emil Gîrleanu, *De la repetițiile „Lucaefărului”*, în vol. *Privești din țară*, 1915, p. 119—120; B. P. Hasdeu, *Bucea și căpățîna*, *Revista nouă*, I, 1888, 15 ian., p. 41—45; G. Ibrăileanu, *Cei morți*, în vol. *Note și impresii*, 1920, p. 250—251; G. Ibrăileanu, *Curentul eminescian*, în vol. *Scriitori și curente*, 1930, p. 18; N. Iorga, *De la Vrancea*, în *Lupta*, 1890, nr. 1174, 1179, 1184, 1190; N. Iorga, *Încercări de critică științifică, Ion Creangă*, în *Convorbiri literare*, 1890, p. 244 și urm.; N. Iorga, *B. Șt. Delavrancea*, „Între vis și viață”, în *Arhiva*, 1894, p. 224; N. Iorga, *Povestitorii de ieri și cei de astăzi; nuveliști și scriitori de schițe*, în *Sămănătorul*, 1904, nr. 12; N. Iorga, *A. Vlahuță, Delavrancea*, în *Neamul românesc literar*, 1909, nr. 4, 1 aprilie; N. Iorga, *Poezia populară apărută de d. Delavrancea*, în *Neamul românesc*, 1909, p. 1162; N. Iorga, *Delavrancea necunoscut*, în *Neamul românesc*, 1918, nr. 123, 6 mai; N. Iorga, *Istoria presei române*, București, 1922, p. 174 și urm.; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane. Crearea formei*, I, Ed. Adevărul, 1934, p. 339—346; Eugen Lovinescu, *Barbu Delavrancea, factor al conștiinței naționale*, în *Flacăra*, 1916, nr. 12, p. 137; Eugen Lovinescu, *Epiloguri literare*, vol. I, 1919, p. 59; Eugen Lovinescu, *Critice*, vol. VI, *Revizuri literare*, Ed. Ancora, 1928; Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Ed. Socex, f.a. p. 325—330; Titu Maiorescu, *Poeți și critici*, în *Convorbiri literare*, 1886, nr. 1, p. 199; Titu Maiorescu, *Oratori, retori și limbuți*, în *Critice*, ed. a II-a, Minerva, vol. III, p. 221; Aurel Martin, *Prefață* la vol. *Delavrancea, Opere*, ESPLA, 1954; D. Micu, *Delavrancea, romanticul*, în *Lucaefărul*, 1968, 24 august; Const. Mille, *Barbu Ștef. Delavrancea...* în *Lupta*, 1887, nr. 233, p. 2—3; Const. Mille, *Critica literară și rolul ei*, în *Lupta*, 1887, nr. 332; Const. Mille, „Bursierul” de *De la Vrancea*, în *Lupta*, 1888, nr. 468, p. 2—3; Const. Mille, *De la Vrancea*, în *Adevărul ilustrat*, 1895, nr. 2178, 24 aprilie, p. 3; Emilia Șt. Milicescu, *Delavrancea, om — literat — patriot — avocat*, *Cugetarea*, 1940; Emilia Șt. Milicescu, *Delavrancea și folclorul*, în *Limbă și literatură*, 1956, p. 245—264; Emilia Șt. Milicescu, *Barbu Delavrancea*, studiu biobibliografic, Ed. de Stat didactică și pedagogică, 1958; Emilia Șt. Milicescu — *Studiu introductiv* la Barbu Delavrancea, *Opere*, EPL, 1965; Corneliu Moldovanu, *Apus de soare*, în *Convorbiri critice*, 1909, p. 146—151; Corneliu Moldovanu, „Viforul”, *piesă în IV acte de d. De avrancea*, în *Convorbiri critice*, 1909, p. 816—825; Corneliu Moldovanu, „Lucaefărul”,

dramă în V acte de d. Delavrancea, în *Convorbiri critice*, 1910, p. 813—817 ; George Muntean, *Delavrancea*, în *Contemporanul*, 1968, nr. 18, 3 mai ; D. Murărașu, *Poeziile lui Delavrancea*, în *Tîndrul scriitor*, 1957, nr. 8 ; I. Negruzzi, *Despre activitatea literară, a lui Delavrancea*, în *Analele Academiei Române, seria VI, tom. XXXIV, 1911—1912, Partea ad-tivă și dezbaterile*, p. 133—134 ; Nicoară al Lumii [N. D. Cocea], *Delavrancea*, în *Facța*, 1911, nr. 16, 16 aprilie, p. 2 ; Al. Niculescu, *Părerile lui Barbu Delavrancea despre limbă și stil*, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1955, tom. VI, p. 1—2 ; Al. Niculescu, *Evoluția frazei și stilul lui Delavrancea*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, ESPLA, 1958, p. 409—430 ; Ov. Papadima, *Considerații despre doină*, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 2, p. 309—329 ; Paul I. Papadopol, *Încercările folcloristice ale lui Delavrancea*, în *Năzuința*, 1924, nr. 2, iunie, p. 50—56 ; N. Pătrașcu, *De la Vrancea*, în vol. *Figuri literare contemporane*, 1893, p. 65—115 ; Nicolae Petrașcu, *Biografia mea*, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. VI, București, 1938 ; Radu Popescu, *Sensul unei comemorări (la 40 de ani de la moartea lui Delavrancea)*, în *Contemporanul*, 1958, 4 aprilie ; Radu (A. Vlahuță), *Albumul nostru — Delavrancea*, în *Vieța*, 1894, nr. 6, 2 ianuarie ; L. R[ebreanu], „Viforul” cu *Tony Bulandra*, în *Rampa*, 1912, nr. 274, p. 2 ; M. Sadoveanu, *Evocări*, ESPLA, 1954, p. 158—162 ; Al. Săndulescu, *Studiu introductiv la vol. Delavrancea, Scrieri alese*, ESPLA, 1958 ; Al. Săndulescu, *Delavrancea*, EPL, 1964 ; Al. Săndulescu, *Patriotismul lui Delavrancea*, în *Scnteia*, 24 aprilie 1968 ; Al. Săndulescu, *50 de ani de la moartea lui Delavrancea — Ut pictura poesis*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 17, 1968, nr. 2 ; Al. Săndulescu, *Delavrancea*, Ed. Albatros, 1970 ; I. Șiadbei, *Delavrancea, versificator*, în *Făt-Frumos*, 1926, nr. 6, p. 185—188 ; I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. V, București, 1934 ; I. Trivale, „Apus de soare”, în vol. *Cronici literare*, 1915, p. 7—37 ; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 170—181 ; Tudor Vianu, *Delavrancea*, în *Analele Academiei R.P.R.*, 1960 ; vol. VIII, Vd, și vol. *Studii de literatură română*, Ed. didactică și pedagogică, 1965 ; A. Vlahuță, *Admirațiile mutuală*, în *Vieța*, 1894, nr. 11, p. 1—2 ; A. Vlahuță, *Apus de soare*, în *Universul*, 1909, nr. 46, p. 1 ; A. Vlahuță, *Ștefan cel Mare în „Apus de soare”*, în *Universul*, 1909, nr. 53 ; A. Vlahuță, *Delavrancea*, în *Universul*, 1909, 24 noiembrie, p. 1 ; A. Vlahuță, *Nemesis*, în *Universul*, 1909, nr. 355, 29 decembrie ; A. Vlahuță, — *Nedreptățit*, în *Dacia*, I, 1919, nr. 25, 2 ianuarie ; A. Vlahuță, *Scrieri alese*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii și bibliografie de V. Râpeanu, EPL, 1963 ; Mircea Zăciu, *Delavrancea în fața vieții și a artei*, în *Tribuna*, 1958, 12 aprilie, nr. 15,

## A. VLAHUȚĂ

Mai tânăr decît Eminescu și mai vîrstnic decît Coșbuc cu același număr de ani, putînd fi deci prieten cu amîndoi, cu Caragiale și Slavici, ca și cu Delavrancea, fără acele reticențe pe care le provoacă diferențele mai mari de vîrstă, Vlahuță s-a impus nu numai contemporanilor, ci și posterității, împreună cu această strălucită generație de scriitori. Poate că prestigiul de care s-a bucurat și încă se bucură se datorește în oarecare măsură însăși prezenței lui în această echipă, la ale cărei inițiative a luat parte și despre care a putut scrie cu acea intimitate ce micșorează distanțele și schimbă favorabil optica. Firește, totul nu se reduce numai la atît. Publicist activ, a avut mereu la dispoziție, în gazetele lui sau ale altora, o coloană pentru a păstra contactul cu publicul, și chiar dacă n-a difuzat astfel idei originale și de un interes deosebit, s-a menținut la nivelul bunului simț și al unei atitudini etice care a sfîrșit prin a impune. Literatura lui, lipsită de strălucirea artistică a operei lui Caragiale ori a lui Delavrancea, este expresia unui suflet generos, îndurerat de nedreptăți, sensibil la suferința umană, dornic să aline și să sfătuiască. În ansamblul său, scrisul lui Vlahuță slujește unei tendințe moralizatoare, uneori didacticistă, dar nu mai puțin bineintenționată. Mereu grijuliu față de cei tineri, le-a cucerit afecțiunea și stima. St. O. Iosif, G. Ibrăileanu, Gala Galaction — și nu numai ei — l-au prețuit ca pe un părinte sufletesc. Cultul lui Vlahuță—îndrumătorul, omul de bine, și chiar scriitorul — s-a consolidat și datorită paginilor pioase pe care aceștia i le-au dedicat. O vreme profesor, apoi preocupat în mod statornic de problemele învățămîntului, în contact îndelungat cu autoritatea școlară, autorul lui *Mogîldea* și al *României pito-rești* n-a putut fi trecut cu vederea de mai nici unul dintre alcătuitoarii de manuale didactice, pentru toate clasele, din timpul vieții lui pînă astăzi. Atîtea decenii de prezență școlară l-au promovat printre clasici, deși la un examen critic exigent calificarea ar putea să apară exagerată.

Alexandru Vlahuță, fiu al unui proprietar de pămînt, s-a născut în comuna Pleșești din fostul județ Tutova, la 5 septembrie 1858. Firav din pricina unei boli ciudate care l-a țintuit în pat pînă la nouă ani, viitorul scriitor a descoperit lumea înconjurătoare tîrziu, cu surpriza și încîntarea captivului eliberat. Poate că firea lui reflexivă și receptivitatea la durerile lumii își au obîrșia în acei ani de infirmitate și în experiența imediat următoare trăită de școlarul care a cunoscut asprimea gazdelor, a învățătorilor brutali și chiar a colegilor. În timpul claselor primare și de liceu, pe care le-a urmat la Bîrlad, începînd din 1867, Vlahuță a trăit toate umilințele copiilor de la

țară, tratați de gazde ca niște slugi ocazionale, fără plată. Bacalaureatul și l-a trecut în 1879 la București, unde s-a înscris la Facultatea de drept. În chiar anul următor, lipsit de mijloacele necesare întreținerii, studentul s-a prezentat la concursul pentru un post de învățător la Țîrgoviște. Admis, funcționează numai câteva luni la clasa I a școlii primare nr. 1, în ianuarie 1880 devenind profesor suplinitor de limba română și latină la gimnaziul „Ienăchiță Văcărescu” din același oraș. Fără studii speciale, tânărul profesor dovedește nu numai pasiune, ci și pricepere, cum reiese din conferințele de literatură română și gramatică, pe care le-a ținut la consfăturile județene ale institutorilor, precum și din articolul *Limba română în școala noastră*, publicat în gazeta locală, *Armonia*. Dar veleitățile profesorului depășeau pe acelea ale unui modest exeget la catedră al scrierilor altora. Versuri începuse să scrie încă de la Bîrlad, din timpul liceului, iar publicistica îl ispitea. Iată de ce îl găsim curînd printre membrii comitetului redacțional al citatului ziar *Armonia*, în paginile cărui, deocamdată la adăpostul unor pseudonime, își exercita spiritul critic, publicînd versuri și schițe în genul „profilurilor” satirice de mai târziu, precum și articole polemice. Modelele recunoscîndu-se lesne, iar cercurile politice fiind iritate de cutezanța veneticului, oficialitatea înscenă o inspecție jignitoare pentru profesor și cu consecințe fatale. Protestul public al celui umilit la catedră, în fața elevilor, fu zadarnic. Destituit, el rămase numai cu orele pe care ie preda la școala militară de la Mănăstirea Dealului. Deși reprimat în cele din urmă și la gimnaziu, se hotărî în 1884 să părăsească pentru totdeauna Țîrgoviștea. Impasul material îl egala pe cel moral, fiindcă profesorul demisionat avea de întreținut o familie : încă de pe cînd era elev la liceu, Vlahuță se căsătorise, la douăzeci de ani, cu fiica profesorului său de italiană. De aici înainte, ca atîția dintre contemporanii săi, scriitorul duce un răstimp o viață nesigură, schimbînd diverse profesii. Pentru câteva luni, în posesia unei diplome cumpărate de la o „fabrică de avocați” din Țîrgoviște cu „șaizeci de franci în naht<sup>1</sup> și șaizeci în chitanță”, practică avocatura la Galați. Se stabili apoi la București, unde, tot pentru scurtă vreme, funcționează ca profesor la școala normală a „Societății pentru învățătura poporului român”. Pînă prin 1893, cu excepția lunilor din vara și toamna anului 1888, cînd, ca și Eminescu și Caragiale, a colindat satele (din Prahova și Buzău) ca revizor școlar, a predat limba română, în perioade diferite, la liceele particulare „Vasile Alecsandri” și „Sf. Gheorghe”, precum și la „Azilul Elena Doamna”. Ultima instituție îi oferi cadrul pentru capitolele de început ale romanului *Dan*.

În vremea acestor ani de profesorat se situează și afirmarea lui Vlahuță ca scriitor. Volumele *Nuvele* (1886), *Poezii* (1887), *Din goana vieții* (1892), *Icoane șterse* (1893), activitatea publicistică în paginile ziarelor *România liberă*, *Lupta* etc. îi creează faimă. Conferințele lui la Ateneu, *Curentul Eminescu* (1892), *Onestitatea în artă* (1893) sînt urmărite cu interes și comentate în presă. Scriitorul, care va aluneca tot mai mult spre conformism, e deocamdată eroul unor manifestări protestatate de oarecare răsunset. Cînd, în 1893, Academia Română îl alege membru corespondent, el refuză demnitatea ce i se oferea. Era gestul unui autor ofensat prin respingerea primelor sale volume, prezentate cu cîțiva ani mai înainte pentru premiere ; scrisoarea deschisă de răspuns atîngea însă și unele deficiențe reale ale practicilor de la Academie. Cel ce-și făcuse debutul literar propriu-zis în paginile *Convorbirilor literare* și luase parte la ședințele „Junimii” n-a întîrziat să se rupă și de respectabilul cerc literar. Despăr-

Alexandru Vlahuță la 22 de ani — institutor la Tîrgoviște.



țirea va fi avut, desigur, și o motivare de principii, Vlahuță fiind partizan atunci al literaturii cu afirmată misiune socială. Dar, în primul rînd, cauzele au fost altele. Prieten al lui Eminescu și profund afectat de îmbolnăvirea acestuia, Vlahuță, ca și Caragiale, a făcut din soarta nefericitului poet un cap de acuzare împotriva junimiștilor. Aderînd la atitudinea minimalizatoare, firește nedreaptă, a generației mai tinere față de Alecsandri, el s-a grăbit în 1886 să-l secondeze pe Delavrancea, care făcuse o critică destructivă dramei *Despot-vodă*, și, într-o conferință la Ateneu, a coborît meritele bardului de la Mircești, cu intenția de a-l înălța pe Eminescu. Valoarea operei celui din urmă se putea susține, neîndoindu-se, și fără a micșora realizările celui alt. Dar pe Alecsandri „Junimea” îl venera. Conferința lui Vlahuță a avut decioarecum sensul unui atac antijunimist camuflat, și a și fost interpretată ca atare. Replica lui Maiorescu n-a întârziat. Articolul *Poeți și critici*, poate exagerat în exprimarea incompetenței poezilor de a face critică literară, dar perfect just în enumerarea elogioasă a contribuției lui Alecsandri la dezvoltarea literaturii noastre, a fost citit de șeful „Junimii” în ședință, Vlahuță fiind de față. A fost ultima prezență a acestuia printre junimiști. Manifestările ostile au continuat. Satirele *Delendum și Liniște*, simpatia declarată față de Gherea, articolele entuziaste dedicate studiilor critice ale acestuia, partici-

parea, cu conferința *Curentul Eminescu*, la șezătoarea literară de la Ateneu în cadrul căreia Caragiale a expus transparenta alegorie antijunimistă *Gaște și gîște literare* reprezentă trecerea definitivă a scriitorului printre adversarii „Junimii”.

Cu convingerea că are de spus un cuvînt în orientarea generală a literaturii, A. Vlahuță începe, în 1893, editarea revistei *Viața*, pe care a condus-o, temporar împreună cu dr. Alceu Urechia, pînă în 1896, cînd a întrerupt-o cu intenția nerealizată de a o transforma în ziar. Programul revistei constă în esență în sprijinirea scrișului românesc în spiritul național și popular. În paginile *Vieții* s-a afirmat, între alții, St. O. Iosif, întîmpinat cu căldură de directorul revistei. Au mai colaborat Delavrancea, Coșbuc, Dimitrie Anghel, Ion Păun-Pincio.

Directorul răspundea cu conștiinciozitate la poșta redacției sfătuiind, încurajînd pe debutanții promițători, dar și războindu-se cu impostorii. În așa măsură și-a prețuit Vlahuță această activitate, încît și-a încadrat în diverse volume pagini întregi de corespondență cu ocazionali colaboratori tineri. Faptul subliniază veleitățile sale de mentor literar, calitate în care îi vom recunoaște bunăvoința și zelul, notînd însă că sfaturile lui nu depășesc niciodată nivelul comun al bunului simț elementar. Profitul tinerilor a fost mai curînd unul de natură afectivă, decît acela ce va fi decurs dintr-o reală îndrumare capabilă să pună în mișcare resorturi subtile.

Pe poziții ostile „Junimii” și nutrind admirație, în adevăratul înțeles al cuvîntului, față de Gherea, scriitorul s-a angajat totuși într-o penibilă polemică cu socialiștii, de care, în ceea ce privește opinia despre rolul și locul literaturii în societate, nu-l despărțea nimic. Campania antisocialistă dusă în coloanele *Vieții* nu se explică numai prin confuzia, aproape de neînțeles, pe care Vlahuță a făcut-o între „tendință” și „teză” în literatură (el însuși a fost un scriitor cu tendință și nu de puține ori chiar tezist). Lămurirea trebuie căutată mai adînc și ne duce spre identificarea poziției ideologice generale a scriitorului. Deși a criticat, cu statornicie și adesea cu violență, aspecte ale politicianismului burghez, instituții ale statului respectiv, deși i-a compătimit pe obidiți și nedreptățiți, el n-a depășit mentalitatea micului burghez, dornic să sprijine îndreptarea stărilor de lucruri, dar în cadrul orînduirii sociale existente, a cărei răsturnare prin violență nu putea să intre în vederile sale.

După ce a condus cîțiva ani *Gazeta săteanului* (publicație oficială de culturalizare a țărănimii, înrudită cu *Albina*), în care însă a tipărit traduceri din poezia revendicativă a Adei Negri, Vlahuță e numit, în 1901, referendar la Casa Școalelor, funcție în care va fi menținut pînă la sfîrșitul vieții sale. Nu era o sinecură, referendarul trebuia să citească manuscrisele prezentate pentru tipărire și, totodată, să țină conferințe în mediul sătesc — dar condițiile serviciului erau, altminteri, cît se poate de convenabile, lucrul fiind efectuat acasă, fără obligația prezenței zilnice la instituție. De aici înainte, viața lui Vlahuță se statornicește definitiv, în 1905 scriitorul eliberîndu-se de grijile materiale, prin cea de a treia căsătorie, cu Ruxandra-Alexandrina Gîlcă, fiica unui proprietar din Dragosloveni, de unde familia beneficiază de veniturile aduse de o vie destul de întinsă. La București, referendarul ocupă un apartament în palatul funcționarilor publici din Piața Victoriei. Aici, în odăile cu pereți acoperiți de tablouri de Grigorescu, unele dăruite de marele artist, din amicitie, altele cumpărate, Vlahuță își primește, cîteodată pentru zile și nopți în șir, confrății și bunii prieteni — Caragiale, Delavrancea, Paul Bujor. Caragiale, expatriat în 1904, e întîm-





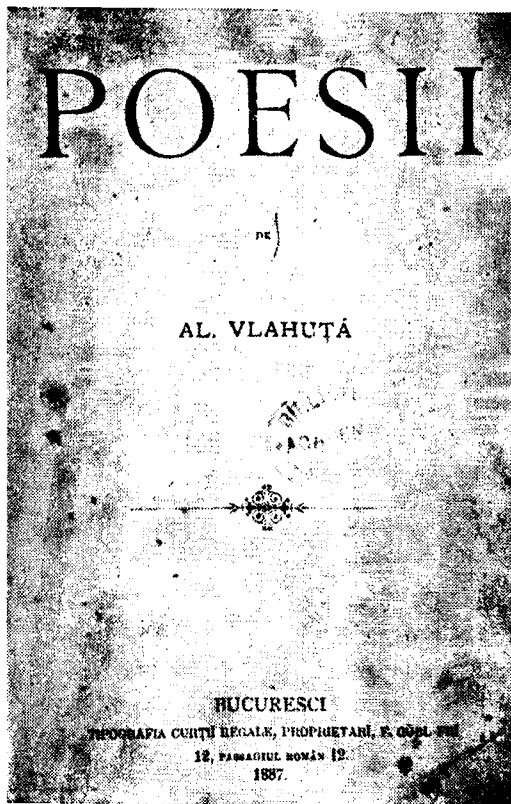
Alexandru Vlahuță în locuința sa în Palatul Funcționarilor Publici (Piața Victoriei) împreună cu I. L. Caragiale între picturile lui Grigorescu.

pinat aici, cu prilejul venirilor lui în București, ca în familie. În jurul meselor îmbelșugate, la partidele de cărți și în adevărate ședințe de cenaclu, la care se perindă și Coșbuc, Iosif și alții, strălucește verva inepuizabilă a dramaturgului, primind replica, uneori violentă, dar afectuoasă, a focosului Delavrancea. Grupul de intimi se reîntâlnește și la Dragosloveni, în casa pe care Vlahuță și-o construise. Fire domoală, amfitrionul pune surdina necesară răbufnirilor celor două temperamente explosive și-și îndestulează oaspeții cu vin bun din podgoria proprie.

Cu o alcătuire sufletească atât de deosebită, cei trei se află pe o poziție comună în problemele esențiale ale literaturii, nu însă și la același nivel al realizărilor artistice personale.

Publicist pasionat (a lucrat și în redacția *Revistei noi*, scoasă de Hasdeu), A. Vlahuță a fost lesne convins de Spiru Haret, în 1901, să ia împreună cu Coșbuc conducerea revistei *Sămănătorul*. Înainte de a împlini un an de direcție, amândoi scriitorii au părăsit revista.

După volumele *Iubire* (1896), *În viltoare* (1896), *Poezii* (1899), *Clipe de liniște* (1899), Vlahuță compune și publică o serie de cărți din comandă oficială: *România pitorească* (1901), *Din trecutul nostru* (1910). Creația lui literară e, după 1900, precară, volumele ce urmează — *File rupte* (1908), *La gura sobei* (1911), *Dreptate* (1914) — cuprind, într-o alcătuire încă mai hibridă decât cele anterioare, schițe, povestiri și material publi-



Pagină de titlu.

cistic. Vlahuță scria în general greu; elaborarea dificilă pe care o mărturisește *Dan* e o confesiune personală. Acum însă, deși are posibilități de a întreprinde călătorii și de a lua contact direct cu mișcările noi în literatura și arta europeană, scriitorul se arată din ce în ce mai obosit și incapabil de a găsi motive de elan. Lipsit de elasticitate și îmbătrinit — chiar și fizic — prematur, rămîne nereceptiv la gustul modern. După o încercare de a continua contactul periodic cu cititorii, prin mijlocirea unei rubrici săptămânale pe care a ținut-o în 1909—1911 în *Universul*, mai colaborează arareori la *Viața românească*. Mai târziu va conduce publicația antologică de literatură *Scriitori români*. Din 1912, locuiește cea mai mare parte a anului la Dragosloveni. Războiul, înaintarea trupelor germane pe teritoriul țării, îl pun pe drumuri. Împreună cu soția sa, pornește în bejenie, îngrijindu-se să salveze tablourile lui Grigorescu, încărcate în care cu boi. Caută azil mai întâi în Bîrladul adolescenței, apoi la Iași. Suferințele băjenarilor întâlنيți în drum, samavolniciile autorităților, situația trupelor pe front, unde întreprinde o călătorie, îi umplu sufletul de oroare. În însemnările pe care și le face și care-au fost date de curînd la

iveală, regăsim indignarea omului de bine în fața politicianismului vinovat de prăbușirea patriei. Publicistul își reia condeiul și colaborează la gazetele *România*, *Drum drept*, *Neamul românesc*, care apăreau în 1917 la Iași. În 1918 și 1919 publică numeroase articole în *Dacia*. Scriitorul denunță militarismul german, îi prezice prăbușirea și se bucură cînd aceasta se produce. Nu înțelege însă nimic din evenimentele ce răscoleau Rusia, iar sensul istoric al Revoluției Socialiste din Octombrie îi rămîne străin. Iese astfel din nou la iveală mentalitatea partizanului ordinei stabilite și a adversarului ideii de revoluție.

Ultimii ani ai scriitorului sînt întunecați și triști. Nici după întoarcerea din refugiu nu-și găsește liniștea. Casa de la Dragosloveni îi fusese distrusă. Printr-o hotărîre arbitrară, care l-a îndurerat profund, Ministerul Instrucției Publice l-a înlocuit în funcția de referendar la Casa Școalelor, către sfîrșitul anului 1918. Curînd însă, ministrul se văzu nevoit să-l repună în drepturi. Bolnav și istovit, scriitorul, rămas singur după decesul lui Delavrancea și Coșbuc, muri la 19 noiembrie 1919.

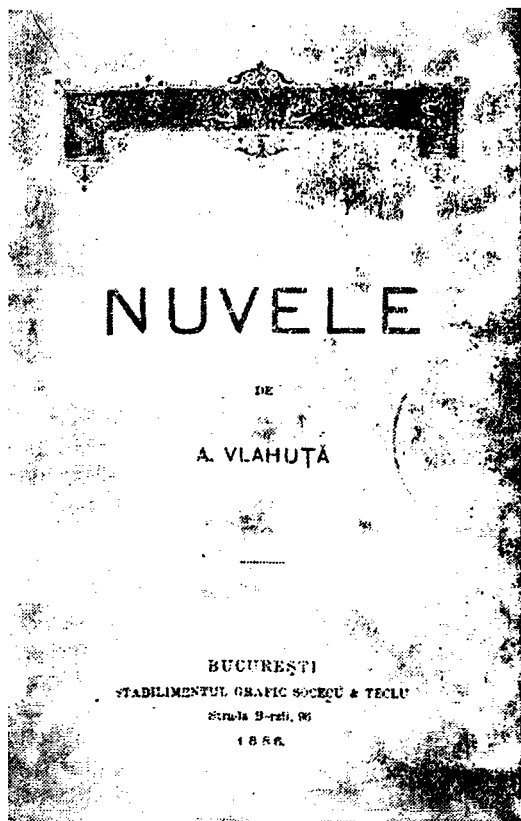
A. Vlahuță e un scriitor al impresiei directe, care lucrează exclusiv pe datele oferite ocazional de realitate. Uneori, scriitorul ne comunică el însuși împrejurarea din care și-a extras subiectul; alteori întrevvedem lesne punctul de plecare autobiografic. Paginile despre umilințele îndurate la gazdă de sfiosul Radu Munteanu, eroul nuvelei *Din durerile lumii*, transcriu propria experiență a autorului, în timpul școlărității. În profesoratul și activitatea de scriitor al lui *Dan* se topesc de asemenea evi-

dente detalii personale. O întâlnire întâmplătoare, o călătorie, o convorbire în tren, o scrisoare prilejuiesc prozatorului relatarea reporticească a unor episoade, îl determină să nareze momente din copilărie, să creioneze un tip. „Eram la Agapia în deal”; „Pe-o vreme rea, am mas o noapte la Florești”; „Alaltăieri, pe când mă duceam la școală”; „Am învățat cu el la școala primară” și așa mai departe — sînt formule introductive obișnuite. Lipsa de imaginație a scriitorului e suplinită de această pornire de a povesti sumar, dar corect, incidentele la care a fost martor. „Profilurile” — în proză și în versuri — sînt, de asemenea, tratate cu precizia, lipsită de artă, a copiei după natură, executată cu modelul în față. La Vlahuță, valoarea ilustrativă a personajului, a episodului se realizează prin selectarea chipurilor sau a situațiilor, și nu prin imaginarea sau recompunerea originală a acestora din elemente diverse, supuse unei prelucrări artistice substanțiale. De aceea, desenul e liniar, fără relief, și cu trăsături îngroșate de intenția satirică, ceea ce i-ar conferi o notă oarecum în genul „caracterelor” clasice, dacă impresia instantaneului de amator n-ar fi prea izbitoare.

Scriitor lipsit de fantezie creatoare și de capacitatea de a imagina, Vlahuță a și teoretizat pe marginea literaturii ocazionale, inspirate în principal de faptul divers. „Și zi, vrei să știi *cum* se face o nuvelă?” — iată întrebarea cuiva la care scriitorul răspunde în termeni de rețetă: „Ascultă: te plimbi, bunăoară, pe stradă. În calitatea ta de spion al sufletelor omenеști, fără îndoială că nu treci nepăsător pe lângă clienții tăi. Un hohot de rîs, un cuvînt, un gest, toate găsesc un răsunset mai adînc, mai intensiv, provoacă ondulații mai largi în sufletul tău decît în al celorlalți muritori. Presupun c-a trecut răpide pe lângă tine un om îmbrăcat în doliu”. Omul trebuie urmărit cu gîndul, autorul proiectatei nuvele derivînd din înfățișarea lui și din detaliile vestimentare datele esențiale ale dramei trăite de necunoscut. La fel se face o poezie: „Un tînăr fante care trece pe celălalt trotuar îmi atrase privirea, nu atît prin eleganța îmbrăcămîntei și lustrul jobenului său, cît prin aerul de satisfacție și gestul marțial cu care-și ridica în sus sfîrcurile unei mustăcioare blonde, care-i da un ifos de crai blăstămat și irezistibil; giovinele a trecut țanțoș în drumul lui, și eu, involuntar, am întors capul după el. L-am văzut cum își legăna trupul, într-un mers grațios, și cum trăgea cu coada ochiului pe la vitrine, ca să-și admire frizura și redingota... Desigur, se găsea frumos,

„Alintîndu-și, mustăcioara”

Versul, declanșat pe loc de această întâlnire ocazională, va fi urmat după o vreme de altele 27, toate grupate în șapte catrene, pentru care titulatura de *poezie* rămîne



Pagină de titlu.

improprie, întrucît avem a face, de fapt, cu o simplă anecdotă, încheiată cu o poantă oarecare. După asemenea rețete sînt compuse destule lucrări literare ale lui Vlahuță. Firește, nimeni n-a putut învăța de la directorul *Vieții* cum se face o nuvelă sau o poezie. Dar din sfaturile oferite de acesta cu atîta dărnicie în conferințe, scrisori, articole sau la poșta redacției, debutanții au putut totuși profita, după cum a fost, în general, și literatura epocii. Fiindcă într-o serie de probleme, unele esențiale, Vlahuță a rostit îndemnuri formulate poate fără subtilitate, dar cu justete. În primul rînd, el a fost un partizan declarat, și cu prestigiu în vremea sa, al literaturii realiste. Însăși îndrumarea spre faptul divers ca sursă de inspirație se traduce, în fond, prin accentuarea necesității unui contact direct cu realitatea. Vlahuță a făcut multă și nu inutilă risipă de energie, pentru a combate sonoritatea, goală de conținut, în poezie, înclinația spre sordid și macabru, în care o seamă de tineri, de altfel fără talent, au putut vedea la un moment dat semnul originalității. Unde poate fi aflată substanța adevăratei poezii? În sentimentul sincer, curat, nedisimulat! Sfatul e formulat în termeni foarte generali, și a putut fi binevenit. Ca și scriitorii fruntași, contemporani cu el, A. Vlahuță s-a referit în repetate rînduri la specificul național ca la o calitate obligatorie a unei literaturi. Marii artiști trebuie să se aplece „ca s-asculte și să priceapă bătăile inimilor noastre”. Numai astfel se pot crea „opere de acelea, cari cîntăresc în viața unui popor mai mult decît fala biruințelor lui pe cîmpul de război”. Inspirația din viața societății românești își găsește un corolar în reflectarea, în primul rînd, a actualității: „cînd e vorba de subiecte de dramă sau de roman, ni se pare că n-ar fi tocmai nevoie să le căutăm pe malurile Nilului”. Și mai departe: „Se petrec atîtea drame palpitate aci, sub ochii noștri, e așa de plină de interes și așa de puțin explorată viața, societatea noastră de azi cu patimile și frămîntările ei, că, de cîte ori văd pe un scriitor de-ai noștri căutîndu-și subiectul la depărtări de mii de poște și cu mii de ani în urmă, îmi zic: șiretul, înadins ne duce-așa departe, ca să nu băgăm noi de seamă că ne spune ... brașoave!”

Pledoaria lui Vlahuță pentru o literatură de inspirație națională capătă caracterul unui strigăt de alarmă, îndreptățit cînd se referă la invazia de traduceri de literatură terifiantă și de scandal, nu însă și cînd provine din suspiciune față de noile curente literare din Occident. Există, în cultura noastră la răscrucea secolelor XIX și XX, o mișcare destul de largă de apărare a valorilor românești împotriva a ceea ce era considerat o invazie a „străinismului”. Revistele *Vatra*, *Viața*, *Floare-albastră*, *Pagini literare*, mai tîrziu *Sămănătorul* și alte publicații literare s-au angajat în această mișcare cu un zel și chiar cu un sentiment de panică, pe care, de la distanță, nu-l putem aprecia decît ca exagerat. Educați la școala pașoptiștilor, scriitorii perioadei la care ne referim au merite remarcabile în ceea ce privește apărarea spiritului popular și a specificului național în artă și literatură, dar ei au abordat totuși cu rigiditate problema raportului dintre tradiție și inovație. Înverșunarea antisimbolistă și, în general, antimodernistă s-ar explica prin teama că tendințele inovatoare ar fi dus la îndepărtarea de popor, în speță de țărănime, de folclor. Viitorul va infirma această teamă, dovedind că inspirația folclorică e perfect compatibilă cu formulele cele mai îndrăznețe și noi.

Recitind astăzi articolele lui A. Vlahuță, ca de pildă *Îndemn*, *Cărți pentru popor* și altele, ne va fi imposibil să-i dăm dreptate cînd vorbește despre „abisul” în care s-au prăbușit „cu toții”, despre sfiala contemporanilor săi de a rosti cuvintele

„patrie, iubire de țară, de popor, de limba și de datinele strămoșești”, despre „terfelirea celor mai curate sentimente și celor mai scumpe credinți ale noastre”. Într-o epocă în care scriau Caragiale și Coșbuc, Delavrancea și Vlahuță însuși, Iosif și Gîrleanu, Dimitrie Anghel și Macedonski, era prea gravă afirmația : „am ajuns astăzi să fim aproape străini la noi acasă, în buna și milostiva noastră țară”. Existau, desigur, *români* și *românce*, care vorbeau românește cu slugile, existau cititori de literatură franceză ce disprețuiau cartea românească, dar înstrăinarea culturii noastre nu se produsese. Oricum, îndemnuri de ordin general ca acesta au putut fi utile : „Strîngeți-vă laolaltă cîți simțiți în voi dorul de muncă și setea sfîntă de adevăr, umpleți-vă sufletele de cea mai adîncă evlavie pentru trecutul glorios al neamului acestuia, pentru faptele nespuse de mărețe ale străbunilor noștri, încălziți-vă de cea mai entuziastă iubire pentru patria voastră apărată cu atîtea jertfe, pentru frumusețile acestui pămînt frămîntat în sîngele atîtor viteji, și faceți ca fiecare gînd și fiecare pas al vostru să fie pentru binele și înălțarea neamului românesc !” Apelul patriotic se conjugă cu sublinierea misiunii sociale a literaturii : „Privește înaintea ta, atîtea suflete obidite și însetate așteaptă izvorul limpede și binefăcător la care să se adape și să se răcorească”.

Toate acestea sînt însă idei de ordin general, se referă îndeosebi la tematică, la atitudinea scriitorului, foarte adesea la atitudinea lui morală. Vlahuță a rămas mereu prizonierul confuziei dintre etic și estetic.

Sentimentul dominant în literatura lui Vlahuță e compasiunea pentru suferința umană. Titlul nuvelei *Din durerile lumii*, care deschide volumul de proză din 1886, îi precizează și tematica predilectă. Un tînăr de origine rurală face primii pași pe scara ascensiunii sociale, dar se prăbușește din neînțelegerea celor cu care vine în contact și e doborît de boală (*Din durerile lumii*), o copilă, claustrată în mănăstire de un tată pătimaș, suferă și piere (*Epraxia*), un alt tînăr, prigonit cu neomenească cruzime de mama sa, săvîrșește o crimă odioasă și în închisoare se oferă gloanțelor gîrzii (*Vișan*), o fată e sedusă și se prăbușește moralmente (*Adela*), doi copii orfani abia își asigură existența mizeră, cîntînd din flașnetă și dansînd pe străzi (*De-a baba oarba*). Firește, toate aceste drame trasează imaginea unei societăți în care durerea și mizeria sînt inevitabile. Dar scriitorul se arată așa de sensibil la suferință și brutalitate, încît pînă la un punct îi e indiferent mediul în care le descoperă. Cu aceeași vibrație sentimentală este evocată și ruina unui moșier, a cărui avere a fost risipită de soție și de rudele acesteia. Proprietarul, silit să se desfacă de acareturi și să-și părăsească pămînturile, suferă îndoit și pentru că se vede constrîns să se despartă de femeia ce-l înșelase, adaus prin care Vlahuță îl recomandă simpatiei cititorului : „Sînt atîtea nevoi, atîtea suferințe în lumea asta ... și cît bine mai poate face el de-aci încolo” — iată gîndul care oferă un solid suport moral moșierului sărăcit și trădat în dragoste (*Despărțire*).

Ezitant în aprecierea raporturilor sociale, Vlahuță nu reușește să pătrundă nici spre resorturile reale, mai adînci, ale dramelor trăite de eroii săi. Aceasta și dă nota specifică a modului în care conturează el tipul inadaptabilului, frecvent în proza lui și insistent reluat de scriitorii de mai tîrziu, de la Brătescu-Voinești la Camil Petrescu. Și Radu Munteanu, și conu Iancu, și Dan, și atîția alții sînt firi sensibile, dar lipsite de energie, incapabile să reziste în fața răutății sau măcar a neînțelegerii altora. Acestea vor fi datele elementare ale conflictului, în rezolvarea căruia scriitorul oscilează între planul etic și cel al unei predestinări fatale. Lucrurile se încurcă astfel și conflictul își pierde pînă la urmă consistența, sfîrșitul tragic al eroului derivînd din

cauze introduse artificial. Rădu Munteanu moare din pricina ftiziei, Dan înnebunește, Bontaș (din nuvela *Predare*) se sinucide, fiindcă după douăzeci de ani de succese în avocatură și cultură se descoperă bolnav de o misterioasă maladie mintală. Abătînd conflictul în această direcție, poate sub influența naturalismului, moralistul însuși — fiindcă Vlahuță e un moralist prin excelență — își anulează de multe ori demonstrația. Nu ne convinge nici cînd, cu insistență ciudată de misoghin, în orice caz în spirit biblic, denunță femeia ca pe o declanșatoare de dezastre. Femeia rea ne întîmpină în multe exemplare și în galeria de stampe antonpannești, dar autorul *Poveștii vorbii* o gravează cu umor, ca în satira populară. La Vlahuță e o apariție tragică, deci profund odioasă. Ana Racliș, dezmințindu-și grația, sensibilitatea și modul pur de a înțelege viața și iubirea, îl supune pe Dan la torturi insuportabile, cu un cinism pe care scriitorul îl adaugă arbitrar caracterului ei. O evoluție similară, tot cu efect nefericit, urmează și Matilda (*Coriolan*), dar nu numai ea.

Personajele lui Vlahuță, desenate în alb sau negru, se aliniază în categorii distincte : buni și răi. În elogierea sau compătımirea sentimentală a celor dintîi, în înfierarea celorlalți se exercită spiritul critic al moralistului. De la debut, autorul se consideră chemat să contribuie la acțiunea de asanare a societății românești. În versuri și proză, creionează cu ironie, cîteodată cu sarcasm, tipul impostorului, al fantelui, al gazetarului neonest, al militarului grosolan și laș, al cartofofului, al poetului lipsit de talent și mercantil, al criticului negativist și așa mai departe (*Profiluri și Cîțiva paraziți*). Tipul e fie descris în trăsăturile și însușirile generale ale speciei, ca într-un manual de patologie morală, fie înfățișat, cu sumare note de individualizare, în anecdote scrise cursiv, dar nedepășind nivelul cel mai modest al cronicii rimate :

„Dancu zvîrle jos gazeta  
Cu mutări și-naintări ;  
Se mai scarpină la ceafă,  
Trist se mai scobește-n nări,

Apoi cheamă vistavoiful,  
Două palme-i dă strigînd :  
«Dă-mi chipiul de pe masă...»  
Drace ! Dă-mi-l mai curînd...»

Dancu e un căpitan rămas bun în grad, înăcrit și brutal, înfundat în datorii și cam bețiv. Ca și fanții civili, urmărește un mariaj profitabil. Dar fata de negustor bogat, căreia ar voi să-i facă curte, pare a-l prefera pe un arendaș. Căutînd un pretext de duel, bietul căpitan e pălmuit și părăsește terenul, culegîndu-și chipiul din praf. Anecdota despre Dancu e compusă cam în vremea cînd Anton Balbașa creiona cu haz figura lui Moș Teacă. Critica anticazonă, ca și condamnarea imposturii e, la Vlahuță, un ecou al influenței campaniei duse de *Contemporanul*. Părăsind nota umoristică din *Profiluri*, prozatorul a dat și o nuvelă anticazonă tragică, *Ion*. Flăcăul Ion meditează în termenii articolelor polemice la adresa brutalității în armată, infern pe care autorul îl face cu atît mai sumbru prin confruntarea cu tabloul luminos și festiv al vieții la țară, duse mai înainte de ostaș. Ion e prototipul ideal al țaranului român : creator de folclor, „mîndru și frumos ca un zmeu”, voinic ca stîncă („singur purta scrînciobul cu șase polițe, încărcate”), demn. Mai există însă în proza lui Vlahuță și un alt Ion, a cărui pățanie aruncă o lumină mult mai adevărată

asupra satului românesc contemporan scriitorului. Schița *Socoteala*, publicată în volumul *Icoane șterse*, apărut în 1893, prezintă o izbitoare similitudine cu *Arendașul român*, tipărit de Caragiale în *Moftul român*, în același an. Nu poate fi vorba de o filiație directă, dar nu e totuși imposibil ca cea dintâi s-o fi sugerat pe a doua. Ambii săteni se duc la curte, să ceară refacerea socotelilor, întrucât sînt convinși că au fost înșelați în privința zilelor de clacă. Protestului lui Ion, sfielnic (la eroul lui Caragiale, tincturat cu incisivă ironie țărănească), i se răspunde cu pumni. Omul brutalizat de „arendașul român” își caută dreptate, mai departe, depunînd jalba la autorități, în consecință e bătut a doua oară în fața subprefectului. Ion din *Socoteala* pare a avea mai multă experiență amară de viață. De la curte, pornește spre comună, cu gîndul, probabil, de a se jelui primarului. De la jumătatea drumului, se întoarce însă acasă, resemnat.

Paginile lui Vlahuță, scrise cu intenție de critică socială, au mai curînd un caracter demonstrativ, decît pe acela al consemnării unor impresii vii. Fișa psihologică a vechilului bestial e completată de scriitor în schița *La arie*. Cu alt nume, dar din aceeași speță, slujitorul boieresc îi mîină la treabă pe săteni cu harapnicul. Pe o tînră nevastă însărcinată] o lovește cu piciorul în pîntece. E și o răzbunare pentru că, cu doi ani înainte, femeia refuzase să-i fie ibovnică. Munca pămîntului se desfășoară în condiții infernale, așa cum sînt descrise în acest alineat de reportaj :

„E o căldură înăbușitoare. Țărani despoiați, cu pieptul uscat și păros, cu brațele negre, cu capul acoperit de pleavă, mișună, ca într-un infern, în norul de praf și în urletul asurzitor al celor două mașini de trier. Unii cară clăile de pe cîmp, alții adună paie în șiră, alții stau sus pe batoză și hrănesc mașina care le smulge snopii din mîini cu lăcomia furioasă a unei bestii hămesite, și grîul curge aprins, arămiu, pe cele două guri ale batozelor ; femeile îl cară cu sacii la movilă, unde de-abia îl pot prididi în patru mașini de vînturat”.

Ca într-o schiță de monografie a satului de odinioară, proza lui Vlahuță nu omite nici felul în care își sfîrșește zilele țăranul după o viață de muncă istovitoare. Chinuit de pelagă, rezultat al alimentației insuficiente, constînd mai ales din mămăligă de mălai încins, omul se stinge înainte de vreme, lăsîndu-i pe ai săi neajutorați și fără o lescaie în casă. Încheierea schiței *De la țară* are sensul unei concluzii de ordin general : „Sărăcii țărani, multe mai trag, și nimeni nu-i știe, nimeni nu-i crede !” ... Rostită de un personaj al schiței, constatarea aparține scriitorului și pune în evidență caracterul de pledoarie a prozei cu subiecte rurale. Vlahuță n-a izbutit să surprindă, fără teoretizări, adevărul vieții în episoade grăitoare prin ele înșile, cum a făcut-o Slavici. De la faptul cu semnificație socială prozatorul alunecă lesne spre evenimentul senzațional. O fată se mărită cu un flăcău din alt sat, e surprinsă de soacră respingînd insistențele unui tînr din satul ei și, deși nevinovată, va fi năpăstuită, sfîrșind prin a se sinucide. Tragedia se declanșează din neînțelegerea brutală a soacrei și a soțului (*În străini*). Involuntar, și în contradicție cu propriile sale teze, Vlahuță se apropie astfel de cei ce vedeau în țăran o ființă dominată de instincte, cu un fond de bestialitate și violență care explodează ușor. În *Frații de cruce*, scriitorul relatează o crimă pasională : un soț își „ucide fratele de cruce”, care întreținea relațiuni amoroase cu nevasta lui, iar în *Amintiri* evocă de asemenea o crimă oribilă, de astă dată un pomicid.

Ca sămănătoriștii, Vlahuță e de părere că mizeria satelor derivă din influența nefastă a orașului și din prezența „veneticilor” care răspîndesc printre săteni viciile și ticăloșia. Satul se descompune economic și moralicește. fiindcă își însușește

moravurile decăzute de la oraș, fiindcă e spoliat de arendașii și cârciumarii străini. Tot ca sămănătoriștii, Vlahuță vede idealul vieții rurale în trecut, nu într-o societate nouă. Atitudinea lui conservatoare se conjugă cu idilizarea raporturilor dintre țărani și boieri : „Hei, dragul meu, ce era acum patruzeci de ani pe aici ! ... Ce curți, ce gospodării ! Parc-a bănut vîntul și le-a dus. Pe atunci, boierul trăia aici, cu noi, își căuta de pămînt, vedea de nevoile noastre, avea milă de noi, ne povățuia, și ni-era stăpîn, judecător și tată. Și trăiau cu toții în belșug, în dragoste și bună înțelegere”. (*De la țară*). Redresarea morală a satelor și îndreptarea situației lor economice s-ar obține printr-o intensă acțiune de culturalizare și prin contribuția muncii administrației oneste și bine intenționate. Un rol de mare însemnătate ar reveni proprietarilor de moșii și factorilor culturali de la țară : „Ar fi timpul ca literații noștri, ei mai ales, să-și îndrepte luarea-aminte și toată dragostea lor spre popor. Cîte lucruri frumoase nu s-ar putea scrie anume pentru el ! Icoane din trecut, întîmpieri vitejești, isprăvi de acelea care-ți înalță sufletul, scene din viața de la țară, puterea providențială a unui primar ideal, a unui proprietar, a unui preot, a unui învățător, așa cum îi visăm și cum ar trebui să fie întotdeauna oamenii aceștia, bunătatea, jertfele, munca și izbînzile lor, întrupate în povestiri calde, sugestive, așa ca cititorul să se simtă mișcat ca de lucruri văzute și să capete îndemnul de a-și aduce și el partea lui de bine pe lumea asta, de a se face și el folositor cu ceva țării și neamului lui”. (*Cărți pentru popor*).

Cu asemenea chipuri de „apostoli” și-a populat Vlahuță unele scrieri. Un fiu de moșier, moștenitor al unei averi mari, trăiește o tristă experiență în căsnicie, nu-și mai găsește rost în viață, se simte un om de prisos și vrea să se sinucidă. Clopotele învierii îl cheamă în biserică, unde, între săteni, își simte inima renăscînd prin dragostea de frate față de țărani (*În noapte învierii*). Tot prin durere ajunge la mîntuire și un țăran bogat care, după ce pier toți ai lui, își donează averea comunei, pentru fondarea unei instituții de folos obștesc (*Cremene*). Falsa soluție a îndreptării relelor stări de lucruri de la țară e reluată cu deosebire în schițele *Moș Marin* și *Doctorul Rareș*. Ca și Popa Tanda, Moș Marin, adus de împrejurări într-un cătun angajat pe calea disoluției, transformă așezarea într-un sat înfloritor. Dar schița lui Vlahuță nu e, din nou, decît pur demonstrativă, tezigă. Doctorul Rareș, fiu de țărani el însuși, se întoarce în satul natal, devine proprietarul moșiei și-și folosește averea, puterea de muncă și experiența profesională în ridicarea comunei. Evident — perspectiva lui Vlahuță asupra progresului social, în general, și a ameliorării vieții rurale, în special, e utopică. Cu atît mai mult utilizarea formală a mijloacelor literare nu poate salva această proză de platitudine și nu o trece din domeniul publicisticii în acela al artei.

Autorul lui *Dan* își valorifică talentul modest de scriitor mai ales în direcția critică. Și din roman sînt de menționat tot aspectele critice — condamnarea politicanismului burghez și a disprețului față de țărănime. Schițele *Părintele Nil*, *O carieră într-un potcap*, *Dincă C. Buleandră*, *Chimlîță*, *Tiberiu Piscușescu* își găsesc un oarecare suport în aversiunea prozatorului față de impostură și necinste. Avem a face tot cu niște profiluri satirice, încadrate însă epic.

În seria gravurilor de tipuri se înscrie și *Un bătrîn*, portretul unui bătrîn maniac din Tîrgoviște, care a lucrat timp de patruzeci de ani un cupeu cu toate piesele — inclusiv geamurile — din lemn ! Cu *Un bătrîn*, Vlahuță anticipează nuvelistica lui Brătescu-Voinești sub aspectul observării automatizării sufletești (G. Călinescu) în tîrgurile de provincie. În fața absurdei osteneli a celui ce-și irosise patruzeci de ani ca să confecționeze o jucărie, Vlahuță nu surîde, ci meditează cu gravitate asupra



„prețului vieții” și a „însemnătății și sfințeniei datoriilor unui om”. Cuvinte mari, nejustificate de ocupația sterilă a bietului bătrîn, dar concludente pentru patriarhalismul scriitorului.

Cu perseverență a atacat Vlahuță o temă majoră în epocă, într-o serie de articole : *Auri sacra fames* și *Zece mai, de la fereastra mea* etc., bucăți bine cunoscute ale publicisticii antidinastice.

Moștenirea literară a lui Vlahuță își revendică și paginile memorialistice — *Note, Un Crăciun, De la șezătoare, Mogîldea* — în care tonul evocator capătă căldură și duloșie. Alături de *Domnul Vucea* de Delavrancea, *Mogîldea* aduce, într-un tablou al școlii de altădată, o justă observație a psihologiei infantile.

Volumele redactate de scriitor din însărcinare oficială — *România pitorească, Din trecutul nostru, Pictorul Grigorescu*—sînt lucrări de popularizare și culturalizare. Cea dintîi e o geografie fizică și economică a României, tratată literar, mai exact, la modul reportericesc. Genul „călătoriilor” prin țară avea la noi o tradiție veche (Bolliac, Pelimon etc.). Vlahuță lucrează după un plan mai minuțios, propunîndu-și să epuizeze descrierea, sau cel puțin consemnarea principalelor forme de relief, localități, ape etc. Lucrarea e, neîndoielnic, folositoare atît sub aspectul informativ, cît și sub acela al educației patriotice. Într-o prezentare grafică excepțională, împodobită cu un mare număr de fotografii după tablouri, desene și crochiuri, *Pictorul Grigorescu* (1910) e o carte de care biografia acestui maestru al picturii românești nu se pot dispensa. Cît privește analiza tablourilor, Vlahuță nu depășește nivelul comentariului unui autor fără pregătire de specialitate, al prezentării descriptive și al elogiului exclamativ. În sfîrșit, *Din trecutul nostru* nu e decît un manual sumar de istorie popularizată, în stil oficial.

Vlahuță a scris mai mult despre poeți și poezie, decît poezie. Locul poetului în societate și misiunea artei erau probleme la ordinea zilei în epocă. Dacă scriitorii de la 1848 au dezbătut aceste probleme în articole și în versuri (Alexandrescu, Bolliac, Alecsandri, Bolintineanu) dintr-un impuls patriotic și democratic, Eminescu a trăit intens și dureros drama geniului neînțeleas într-o lume meschină, Vlahuță readuce tema în planul teoretic, după cum St. O. Iosif o tratează în tonul sentimental (*O viață*). Adîncimea filozofică și vehemența din poezia eminesciană conferă o forță unică și criticii sociale. Vlahuță, propunîndu-și să dovedească prin argumente, alunecă spre periferia artei. În diverse „profiluri” în proză și versuri, fixează tipul poetului de porunceală, „al bardului de zile mari”, — poetul „Mercantili”, cum îi spune Iosif, — multiplicînd imaginea acelu soi ciudat de barzi gravată în apă tare de Eminescu, în *Scrisoarea II*. Chiar dacă avem a face cu reproduceri, mai șterse, satirele lui Vlahuță răspundeau unei intenții sincere de asanare, cîtă vreme versificatorii nechemați continuau să-și exercite profesia :

„Arta nu-i de voi. În lături, stîrpituri făr'de simțire ,  
Ce dați zor lumii blajine cu de-a sila să v-admire ! ...  
Dar la glorie-n ce vremuri și în care țar-ajung  
Astfel de paiți de bîlciuri și gușați de Cîmpulung ?  
O, bîlguitori de fleacuri, lăutari nerușinați,  
Ce dați buzna pe la chefuri și părăzi, ca să cîntați,  
De v-ar scăpăra o clipă mintea, să vă priviți bine,  
Ați intra-n pămînt de scîrbă, de oroare și rușine ! ...  
(*Delendum...*)

Violența de limbaj ne îndrumă tot spre modelele eminesciene, însă vulgarizate. În *Slăvit e versul*... Vlahuță parafrazează strofa din *Criticilor mei* :

„E ușor a scrie versuri  
Cînd nimic nu ai a spune,  
Înșirînd cuvinte goale  
Ce din coadă au să sune”.

Aluzia e, de altfel, vădită :

„În vers e mîntuirea, cînd n-ai nimic de spus.”

Satira *Slăvit e versul*... definește, indirect, concepția autorului asupra artei poetice. Vlahuță propune o poezie clară, accesibilă, supusă rigorilor prozodiei clasice. În concepția lui, poetul e un „sămănător”, un „ostaș al jertfei mari”, un „făcător de bine” („*Sămănătorul*”), conștient de marea putere a cuvîntului :

„Ca-n basme-i a cuvîntului putere :  
El lumi a avea-ți face din păreri,  
Și chip etern din umbra care piere,  
Și iarăși azi din ziua cea de ieri”.

Poetul trebuie să fie un apostol și un îndrumător al semenilor săi :

„Voi, căror vi s-a dat solia sfîntă,  
De preoți ai acestei mari puteri,  
Voi în al căror suflet se frămîntă,  
Întunecate valuri de dureri,

Și gînduri de-un întreg popor gîndite,  
Nu duceți minunatul vostru dar  
Ofrandă mîinilor nelegiuite,  
Ci, ca pe sfînta masă din altar,

A-mpărtășirii taină preacurată,  
Așa cuvîntul să vi-l pregătiți —  
Ca mii de inimi la un fel să bată,  
Și miilor de veacuri să vorbești”.

(*Cuvîntu!*)

Deși în termeni mistici și cam abstract, Vlahuță enunță rolul social al literaturii. Mai pe larg reia ideea în *Unde ni sînt visătorii*?... Poemul, citit pentru prima dată în public, după o conferință la Ateneu, a avut sensul unui manifest literar. Autorul se referă la un fenomen realmente îngrijorător în perioada post-eminesciană : predispoziția nemotivată, artificială a poezilor la melancolie. N-au lipsit vocile care au acuzat fătîș opera lui Eminescu — așa constată însuși Vlahuță—că „omooară entuziasmul și lasă în sufletele noastre o drojdie de amărăciune și de descurajare maladivă” (*După Eminescu*). Vlahuță respinge acuzația și face trimitere, pentru analiza

cauzelor reale ale „tînjirii și tristeții generale în viața și poezia contimporană”, la studiile despre decepționism ale lui Gherea. Însă, adaugă comentatorul, cite un tînăr „a citit de curînd pe Eminescu, i-au rămas în cap frînturi de fraze, o familie de cuvinte cari exprimă tristețea, deșertul vieții și dezgustul de lume, — tînărul poet, în mod inconștient, va broda cu aceste cuvinte un șir de versuri, în care neapărat se va plînge de dureri străine de inima lui, de suferinți de la cari el și-a luat, și nici nu putea să ia, decît veșmîntul, vorbele”. În *Unde ni sînt visătorii ?...* Vlahuță versifică aceleași idei :

„Căci mă-ntreb, ce sînt aceste vaiete nemîngiate,  
Ce-i acest popor de spectri cu priviri întunecate,  
Chipuri palide de tineri osteniți pe nemuncite,  
Triști poeți ce plîng și cîntă suferinți închipuite,  
Inimi lașe, abătute, făr-a fi luptat vrodată,  
Și străine de-o simțire mai înaltă, mai curată !  
Ce sînt brațele acestea slabe și tremurătoare ?  
Ce-s acești copii de ceară — fructe istovite-n floare ? ...”

În spirit autocritic autorul reneagă și faza elegiacă a scrisului său :

„Știu. Am fost și eu ca tine amăgit să cred că-n artă  
Pot să trec la nemurire cu revolta mea deșartă ;  
Și cu lacrimi stoarse-n silă — nu mi-aș mai aduce-aminte —  
Am bocit și eu... nimicuri ce-mi păreau pe-atuncea sfinte ! ...”

În continuare, Vlahuță atrage atenția poezilor asupra obligației lor de a-și întoarce privirile spre suferințele semenilor lor :

„Cîte nu-s de scris pe lume ! Cîte drame mișcătoare  
Nu se pierd, nepovestite, în năprasnica vîltoare  
A torentelor vieții ! Cîți eroi, lipsiți de slavă,  
Nu dispăr în lupta asta nesfîrșită și grozavă !  
Și, sub vijelia soartei, cîte inimi asuprite,  
Cîți martiri pe cari vremea și ultarea îi înghite !”

Cînd versifică el însuși asemenea „drame mișcătoare”, își alege subiecte mărunte, pe care le tratează melodramatic : zbuiciumul unei călugărițe înamorate (*În mănăstire*), viața sarbădă a unei femei tinere căsătorite cu un bătrîn (*Iertare*), durerea unei mame, căreia îi moare în brațe copilul bolnav, în fața icoanei (*La icoană*). Asemenea poeme nu puteau avea desigur valoarea unor modele, pentru a sprijini discursul către confrăți din *Unde ni sînt visătorii ?...* În ciuda intențiilor, Vlahuță nu se realizează ca poet-profet, vestitor al unei lumi. Strofele din *Vifor*, în care relatează un fapt divers din viața rurală — un sătean, întorcîndu-se de la oraș, cu sania, pe viscol, e îngropat de troiene — și versurile de cuplet din *Ananghie*, despre impasul în care se afla țărănimea, au numai însușirea de a reaminti că autorului îi stătea la inimă chestiunea rurală.

În strofe de o cadență solemnă, poetul face dreptate poporului — apărătorul patriei și făuritorul tuturor bunurilor (*Dreptate*).

Cu prilejul evenimentelor tragice din 1907, glasul fostului director al revistei *Sămănătorul*, funcționar de stat, deci oarecum obligat la prudență, s-a făcut auzit cu mai multă vigoare decât al altora. Redacția *Sămănătorului*, sub semnătura lui Ion Scurtu, l-a și admonestat cu severitate. N-a fost singurul protest iscat de poemul 1907, publicat în paginile *Vieții românești*. Poemul face în termeni limpezi, enunțiativi, procesul monarhului indiferent la suferințele poporului și dispus să accepte imaginea falsificată, de către cei interesați, a stărilor de lucruri reale. Pe obșnuitul său ton potolit, cu o undă de ironie amară, poetul își versifică rechizitoriul alcătuit din capete de acuzare de o deosebită gravitate :

„Nu ți-ai iubit poporul, maiestate !  
Sau nu l-ai înțeles, și e totuna.  
De sus și pînă jos s-a-ntîns Minciuna —  
Ea leagă și dezleagă-n țară toate.

Iar ca să-ți dea o spumă de mărire,  
Ca pe-un copil te poartă și-ți arată  
Sculpiri și flori...  
Afla-vei tu vreodată  
Cumplita vremilor destăinuire ? ...”

Răscoala se produce. Ar putea fi, în sfîrșit, o chemare la realitate. Nu este însă :

„Deschide ochii mari bătrînul rege  
Și, tremurînd, din jilțu-i se ridică.  
Au cine liniștea lui scumpă-i strică ?

Ș-al vremii rost el tot nu-l înțelege”.

Înclinat spre declamatorism (versurile lui au fost mult căutate de recititori), Vlahuță reușește să pună uneori o surdină, datorită căreia însuși retorismul devine acceptabil și capătă căldură :

„Iubire, sete de viață,  
Tu ești puterea creatoare  
Sub care inimile noastre  
Renasc ca florile în soare.

Și, îmbătate de-al tău farmec  
Ce peste lume se așterne,  
În tremurarea ei de-o clipă  
Visează fericiiri eterne”.

(Iubire)

Nebiruit e omul ce luptă cu credință !  
El știe că pe lume nimic zadarnic nu-i !  
Că dincolo de truda și jertfa clipei lui,  
În taină, vremea țese la sfînta biruință ;  
Că vuietele toate visează armonie,  
Că... este o dreptate, și... trebuie să vie !”

(Triumful așteptării)

Părăsirea expresiei lapidare se dovedește fatală poetului și poeziei. Discursivitatea, de pildă în *Din prag* și *Dormi iubito*, diluează emoția, poemul se transformă într-o dizertație, în care argumentele pro și contra alternează didactic, conducînd spre demonstrarea unei teze. Vlahuță, ca poet, vehiculează concepte, nu imagini ca Eminescu. Compararea satirelor *Delendum* și *Liniște* cu *Scrisorile*, a poemului *Unde ni sînt visătorii*?... cu *Epigonii*, adică a unor scrieri cu tematică similară, e deosebit de concludentă. Dacă în satire avem a face cu un împrumut tematic, în poezia erotică versul are timbrul pastişei :

„Suferința mea, iubito,  
S-o aștern în fraze vrei ?  
Ca și cum n-ai fi citit-o  
Lămurit în ochii mei...”

De mă uit cu drag la tine,  
Ș-amuțesc, pe gînduri dus,  
Înțelegi tu foarte bine  
Că la sfinți cu mintea nu-s...”  
(*Pilde vechi...*)

Modelul eminescian, în imitarea strofei, ritmului, rimei, vocabularului, tonului, cadrului, este evident :

„Lasă-ți frumuseța pradă  
Caldelor îmbrățișări :  
Te-aș topi în sărutări  
Ca pe-un flutur de zăpadă...”

Ce frumoasă-i noaptea ! Vină,  
Dă-te roabă inimii;  
Viața lîngă tine mi-i  
Limpede ca o lumină.

Ca-ntr-un vis plutind, ne-om pierde  
Prin desigurii amîndoi...  
Sunt culcușuri dulci și moi  
Sub copaci, pe iarba verde”.  
(*Nu căta...*)

Ecouri eminesciene răsună, și în ciclul de Sonete despre caducitatea iubirii și implacabila trecere a timpului. O vibrație emotivă autentică întâlnim în poemul *Iubire*, în care fiorul iubirii adolescente e surprins cu finețe și adevăr; la fel, în alte câteva poezii, de un farmec simplu, cum sînt *Prima lecție* și *Cum curge vremea...* Idila evocatoare, ironia blîndă și surîsul resemnat întregesc fizionomia poetului Vlahuță.

Între poeții post-eminescieni, Vlahuță face o figură onorabilă. Versificarea corectă a justificat impresia onestității artistice și l-a recomandat prețuirii, contemporanilor. Posteritatea, apreciind mai lucid scrisul său, recunoaște meritele omului de bine, contribuția pe care a adus-o în afirmarea misiunii militante a literaturii pe plan social, atitudinea civică. Cu proza și poezia lui Vlahuță, literatura noastră chiar dacă nu a făcut un pas înainte, această poezie și această proză au răspuns unor comandamente ale vremii, scriitorul secondîndu-și astfel confrății mai favorizați de muze.

#### BIBLIOGRAFIE

*Nuvele*, București, 1886; *Poezii*, București, 1887; *Curentul Eminescu și o poezie nouă*, București, 1892; *Din goana vieții*, București, 1892; *Dan*, București, 1894; *Icoane șterse*, București, [1895]; *Un an de luptă*, București, 1895; *Iubire. Poezii 1888—1895*, București, 1896; *În viltoare. Nuvele*, Trgu-Jiu, 1896; *Clipe de liniște*, București, 1899; *România pitorească*, București, 1901; *Din durerile lumii*, București, 1908; *Din trecutul nostru*, București, 1908; *File rupte*, București, 1909; *Pictorul N. I. Grigorescu. Viața și opera lui*, București, 1910; *La gura sobei*, București, 1911; *Dreptote*, [ed. II], București, 1914; *Predare*, București, [1916]; *Gînduri*, București, 1927; *Amurg și zori*, București, [f.a.]; *Pictorul N. I. Grigorescu*, ediție comentată de I. D. Ștefănescu, Craiova, 1936; *România pitorească*, ediție îngrijită de Virgiliu Ene, București, 1958; *Poezii*, ediție îngrijită de Teodor Vărgolici, cu o prefață de Ion Rotaru, București, 1959; *Opere alese. Nuvele, schițe, articole. Cu o prefață de Pompiliu Marcea*, București, 1959; *În viltoare*, ediție îngrijită, prefață și note de Virgiliu Ene, București, 1960; *Dan*, ediție îngrijită de Virgiliu Ene, București, 1960; *Scrieri alese*, vol. I—III, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii și bibliografie de Valeriu Râpeanu, București, 1964; *Iubire. Poezii*, București, 1961.

G. Ibrăileanu, *Opera literară a d-lui Alexandru Vlahuță*, cu o introducere, Teză de doctorat în litere, Iași, 1912; Paul Bujor, *Amintiri de A. Vlahuță și I. L. Caragiale*, București, [1938]; Gala Galaction, *Vlahuță*, București, 1944; Tudor Vianu, *Alexandru Vlahuță* (Comunicare la Academia R.P.R. în 18 octombrie 1958), în *Viața românească*, XI, 1958, nr. 9; Alexandru Bojin, *Alexandru Vlahuță*. Studiu bibliografic, București, 1959; Valeriu Râpeanu, *Alexandru Vlahuță și epoca sa*, București, 1966.

## GEORGE COȘBUC

Într-una din povestirile sale autobiografice, George Coșbuc definește mediu din care s-a ridicat astfel : „Doisprezece dintre patrusprezece, cîți urmaș clasa a opta a liceului din Năsăud, eram băieți de țărani oieri, purtam căciuli și ițari. Vacanțele ni le petreceam prin păduri și prin munți, căci numai la școală eram „domnișori”, iar acasă eram ciobani” (*Heu, quale portentum !*). Această mărturisire făcută în anul 1887<sup>1</sup> este întregită de altele, povestiri sau poezii ; poetul s-a considerat toată viața un fecior de țaran și i-a plăcut să i se spună „bade”, „bade George”, cum se obișnuiește prin părțile năsăudene. Deși fecior de preot, Coșbuc a crescut țărănește, alături de ceilalți copii de seama sa, alături de numeroasele sale rudenii rămase la starea de țărani liberi. De altfel, diferențele dintre preoți și țărani, în veacul trecut, sub aspectul condițiilor de viață, nu erau prea sensibile ; trecerea dintr-o categorie într-alta era ceva obișnuit. Chiar dintre frații poetului, unul, Aurel, a rămas țaran acasă, iar nepoții acestuia sînt singurii urmași ai preotului Sebastian Coșbuc în satul Hordou. Preoții nu aveau totdeauna o prea bună pregătire cărturărească. Tatăl poetului, Sebastian Coșbuc, studiasse însă teologia la Blaj ; la acest popas de studii al tatălui său se referă poetul, nu fără umor, într-o însemnare autografă de prin 1904, adresîndu-se blăjenilor, cu ușoară ironie antilatinită și așezîndu-și părintele alături de Șincai, Maior, Micu și Cipariu :

„Și fericitul părinte al meu  
Sevastian popa aici învățat-a.  
Blajule, o, mare e Dumnezeu !  
Căci dacă-n lume n-ar fi fost tata,  
Ca să-ți cînt ode, fire-aș azi eu ?”<sup>2</sup>

Neamul Coșbucenilor, oarte prolific, bucurîndu-se de o situație mai bună în satul Hordou, se trăgea dintr-o familie de iobagi români care fugiseră, pe la începutul secolului al XVII-lea, de pe o moșie grofească de la Ilișua. După documente și cercetările specialiștilor, ei ar fi purtat diferite nume (Nelivaica, Ungur, Bradea, Tipora, Casian). Fugiți de sub exploatare, strămoșii familiei Coșbuc s-au

<sup>1</sup> *Epoca*, III, nr. 355, 19 ian.

<sup>2</sup> *Biblioteca Academiei, Arhiva Coșbuc*, VII, 4.

așezat în satul Hordou, pe valea Sălăuței, în ținutul liber al Năsăudului ; fiind, se vede, oameni harnici și străbătători, au reușit să-și creeze o poziție materială și morală satisfăcătoare, unii ajungând primari sau preoți. Atunci când urmașii familiei grofești de pe moșia căreia fugiseră coșbucenii încearcă, prin cercetări și procese, să-i readucă la llișua, la starea de iobagi, strănepoții fugarilor știură să se apere cu dîrzenie și să rămînă oameni liberi. E adevărat că procesul și anchetele se desfășoară în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și toate acțiunile și pretențiile grofești se împotmolesc o dată cu militarizarea, la 1763, a unui număr de sate românești năsăudene, printre care și Hordoul.

Neamul coșbucenilor își crease relații în numeroase sate de pe valea Someșului Mare ; urmărind genealogia poetului, se constată relații de înrudire în satele : Hordou, Feldru, Zagra, Salva și Telciu. Sebastian Coșbuc era fiul lui Anton Coșbuc. Tatăl poetului a trăit mult (1818—1900). S-a căsătorit, în 1843, cu o nepoată a vicarului Ion Marian, Maria, pe cînd aceasta avea doar 15 ani (1828—1903). Mama poetului urmasse cîteva clase la școala de fete din Năsăud. Sebastian Coșbuc preoțește în satele învecinate : Runcul Salvei, Salva (unde semnează ca „parohu localu” în matricolele botezaților începînd cu anul 1865), pentru a se stabili la Hordou după moartea tatălui său. Într-o căsnicie care s-a bucurat de mulți ani (57 de ani), cei doi soți s-au înțele bine și au muncit din greu pentru creșterea numeroșilor copii. Dintre cei 12—15 copii cîți a născut preoteasa Maria, doar 6 au trăit mai mult și au întemeiat, la rîndul lor, familii. Dintre copiii acestei prolifiche familii, cel de-al optulea născut a fost George, viitorul poet. Anton Coșbuc, bunicul poetului, paroh la acea dată în Hordou, înregistrează, în matricola botezaților pe nepotul său ca fiind născut la 20 septembrie 1866 și botezat în 21 septembrie. Înregistrarea este după stilul nou al calendarului gregorian, introdus în satele militarizate ale fostei granițe năsăudene (care, de fapt, se desființase în anul 1851). Așezat la București, Coșbuc a transpus data nașterii sale după calendarul iulian în vigoare în România, scăzînd 12 zile (diferența dintre cele două calendare) și ajungînd la data de 8 septembrie 1866. Or, e normal să se păstreze data de 20 septembrie, indicată în matricola botezaților comunei Hordou, p. 34, „numărul curinte 10”, alături de data morții poetului, acceptată tot după stilul nou (introdus în România însă abia în 1924).

În familia părinților săi, George Coșbuc a cunoscut o viață liniștită, o atmosferă de armonie și înțelegere deplină, deosebită căldură. Poetul se pare a fi moștenit de la mama lui darurile artistice pe care le va dezvolta apoi în poezia sa. Preoteasa Maria era o bună creatoare în stil popular și povestitoare deosebit de cuceritoare. Tocmai de aceea se pare că gîndul poetului se îndrepta, din depărtările în care-l așezase viața, cu statornicie către mama sa, a cărei dragoste o transpune în versuri atunci cînd, sătul de oraș, gîndurile-l poartă spre casa copilăriei :

„De ce să-mi fie frică ?

Te pleci și mă dezmierzi ;

De drag, o dragă mamă, mă afli și mă pierzi

Din ochi ; îmi iei o mînă și-n mîna ta o strîngi

Și-mi faci cu dînsa cruce pe piept, și parcă plîngi”.

(Fragment)



Copilăria petrecută la Hordou, la Salva și la Telciu, cu prelungirile de la Năsăud, va lăsa o amprentă puternică și definitorie pentru întreaga viață și pentru o bună parte a creației lui Coșbuc. Mediul rustic bogat în elemente de basm și legendă, de mit și de poezie, va oferi viitorului poet un foarte bogat izvor pentru o bună parte a creației sale originale; mitologia de la Hordou, cu bogatele ei elemente autohtone și primitive, va reînvia în opera lui Coșbuc. Poezia populară îi va oferi și o parte din experiențele ei prozodice. Mai târziu, fie la Sibiu, într-o discuție cu G. Bogdan-Duică, fie într-o prefață la o culegere de poezii populare, Coșbuc va reaminti importanța anilor petrecuți în satul natal. În prefața la cărticica lui George Madan, *Suspine*, printre altele, după ce vorbește despre o strigătură pe care o făcuse pentru fratele său Aurel (strigătură care se răspîndise destul de repede pe o arie largă), Coșbuc amintește de prezența, în satele din Transilvania, a unor rapsozi care improvizau cu multă ușurință; cu un asemenea rapsod din satul Hordou s-a luat la întrecere tînărul Coșbuc; „Cu cel din satul nostru aveam mult de furcă: rivalizam într-una și ne ciocneam uneori. Care pe care, asta era cestiunea. Eu îi eram superior în surprinderi: îl întrerupeam repede la mijlocul versului, umplîndu-i eu versul cu o rimă bine potrivită la rima anterioară — se înțelege, eu spuneam contrarul celor ce vrea el să spuie, îi ridiculizam ideea. Se-ncurca bătrînul, își pierdea rostul; ascultătorii rîdeau, și eu cîștigam lupta. El nu era așa iute la gîndire ca mine; dar îmi era superior în exprimare. Avea mai multe rime — eu nu întrebuițam rime slabe, d.e. pămînt-urît, frate-calde, sau accente populare, ca maica-mea, avea locuțiuni, proverbi, expresii tipice. Eu mă încurcam și cu vorbele — cultura, bat-o pîrdalnicul! — eram obicinuit să întrebuițez cîte o vorbă literară, ori „savantă”, și în fuga versului mă opream zăpăcit la acest fel de vorbe, căci în grabă nu le găseam echivalentele populare. Și o să spun fără rușine, că în ultima instanță, el mă biruia pe toate cărările. Mă gîndesc și acum cîteodată: dacă nu învățam carte și rămîneam în sat, după toate probabilitățile, eu aș fi fost urmașul acestui rapsod în satul nostru”.

Dar George Coșbuc a învățat carte. Mai întîi în satul natal, cu dascălul Tănăsucă Mocodean, puțin la Salva, unde tatăl său era paroh, — iar clasele a II-a și a III-a la școala trivială din Telciu (unde, școala avînd limba de predare germană, reușește să învețe binișor nemțește). Clasa a IV-a, începută la Telciu, este continuată la Năsăud, unde Coșbuc este dus în anul 1876; în acest centru românesc petrece Coșbuc mai bine de opt ani, pentru că după absolvirea clasei a IV-a primare trece la gimnaziul superior românesc din Năsăud. Aici studiază cele opt clase, pînă în 1884, cînd, în mai-iunie ajunge „abiturient” și „matur”, adică bacalaureat. Din foarte multe puncte de vedere Năsăudul, care era un sat mai mare decît Hordoul, însemna, de fapt, o prelungire a mediului rustic de pe valea Sălăuței. Condițiile materiale de viață erau țărănești, la o gazdă (învățătorul Toader Rotar, care studiasă la Praga) mai mulți elevi împreună, gătindu-și zi de zi mîncarea din alimentele trimise de părinții lor de acasă. Hrana era simplă, dar consistentă (pîine de porumb, mămăligă, brînză, lapte dulce și acru, ouă, cartofi, mai rar carne etc.). Ceea ce este însă esențial pentru creșterea și dezvoltarea lui Coșbuc sînt studiile de gimnaziu. Se acorda un loc special, în planurile de învățămînt ale diferitelor clase, studierii limbilor clasice, limbii germane, apoi celei maghiare. Se studia și literatura acestor limbi. La sfîrșitul celor 8 ani de studii gimnaziale, Coșbuc era familiarizat cu literaturile latină și greacă în așa grad încît citea cu ușurință orice text și traducea liber, fără dicționar. Lecturile din aceste limbi deveniseră un fel de distracție („ci-

team mult latinește, și repede" își amintește Coșbuc în *Heu, quale portentum !*), iar în 1912 își crea momente de destindere citind aventurile lui Ulyse.

De atenție specială se bucura studierea esteticii, a prozodiei. Elevii dispuneau de o foarte bogată bibliotecă, în care, pe lângă operele literare ale scriitorilor români și străini, erau colecții complete ale tuturor periodicelor din toate țările românești : *Curierul românesc, Curierul de ambe sexe, Albina românească, Gazeta Transilvaniei, Federațiunea, Transilvania, Familia, Telegraful român, Convorbiri literare, Magazinul pedagogic* etc. Literatura populară sau cultă, poezie, proză, dramaturgie, tot ceea ce putea contribui la formarea și educarea elevilor se găsea în biblioteca „Societății școlarilor”, societate care purta numele semnificativ de „Virtus romana rediviva”, ca o amintire a vieții militare din graniță și ca un ecou al conștiinței originii latine a poporului și limbii române. Numele mai avea și o altă semnificație : el marca trecerea de la faptele de arme militare la armele culturii, înlocuirea lui Marte prin Minerva, un adio armelor consemnat și de oda gimnaziului, scrisă după modelul lui Horațiu *Integer vitae* : elevii și profesorii de la Năsăud cântau :

„Dacă romanii, domnitorii lumii,  
În mama noastră, acea veche Romă.  
Zidiră altare și temple mărețe  
Sacrei Minerve.  
Azi strănepoții, ție, o, Minervă,  
Ție-ți consacră brava sa junime.  
Ea va fi ție auriul templu  
În Dacia veche”.

Gimnaziul însemna lărgirea rețelei de școli românești alături de mai vechile gimnazii superioare de la Blaj, Brașov și Beiuș, care intrau într-una din strofele odei amintite, omagial și colegial. Oda aceasta, care se cântă și astăzi ca pe vremea lui Coșbuc, a fost compusă special pentru festivitățile legate de deschiderea gimnaziului superior românesc de la Năsăud, la data de 4 octombrie 1863 ; gimnaziul se deschisese cu sprijinul material al fondurilor grănicerești constituite din averea fostului regiment de graniță.

Societatea „Virtus romana rediviva”, funcționînd pe bază de statute aprobate de autorități (un timp a funcționat clandestin, fiind interzisă), ținea ședințe de lucru, în care membrii (elevii din clasele a VII-a și a VIII-a) își prezentau „operele” lor originale sau traduceri, observațiile lor critice la materialele prezentate etc. În cadrul acestei societăți de lectură a citit Coșbuc un mare număr de poezii originale și traduceri, devenind apreciat cu entuziasm de către colegii și de către profesorii săi. Tînărul poet este ales vicepreședinte (pe cînd era elev în clasa a VII-a) și președinte al societății (în ultimul an de studii). Înființată în anul 1870, Societatea „Virtus romana rediviva” își propune redactarea unei reviste în care să fie „publicate” toate lucrările prezentate în sînul ei ; hotărîrea fixată în statutele din 1878 se materializează însă abia începînd cu anul școlar 1882/1883, cînd se realizează primul volum al revistei manuscrise *Musa someșană* ; periodicul, scris cu mîna, a apărut, cu mici întreruperi, pînă în anul 1912. În cel dintîi volum sînt cuprinse un mare număr din poeziile lui Coșbuc, iar în cel de-al doilea cîteva poezii și o cuvîntare pe care o rostește ca președinte (în total, în volumele I și II, din Coșbuc sînt cuprinse : 48 de poezii originale, 14 poezii și o proză traduse din germană și maghiară). Cei dintîi critici ai creației lui Coșbuc au fost colegii săi,

care activau în cadrul societății de lectură. Unul dintre aceștia, Emilian Popescu, discutând, în ultima ședință a anului școlar 1883/1884, poezia *Tablou de seară*, își exprima încrederea în potențialul artistic al lui Coșbuc : „... cu producerea ei la societatea noastră autorele ne-a mai dat încă o dată dovadă despre frumosul său talent poetic, care dorim să și-l cultive și să producă opere voluminoase și folositoare neamului românesc”.

Tînărul poet a fost apreciat și încurajat și de către profesorii săi. În 1897, în cadrul unor răspunsuri date la o anchetă, Coșbuc va mărturisi : „Întîilele încurajări mi le-au dat profesorii mei de liceu care în vederea talentului meu literar mă scuteau de studiile științifice, și mai ales la matematici eram liber să urmez sau nu cursul, fiindcă n-aveam nici o tragere de inimă spre matematici și spre toate studiile din care e izgonită fantezia”<sup>4</sup>. Cel mai entuziast îndrumător al lui Coșbuc a fost profesorul Grigore Silași, căruia poetul îi va purta o stimă aleasă toată viața.

La terminarea studiilor gimnaziale, Coșbuc era stăpîn pe o solidă cultură umanistă, de largă cuprindere, constituind baza dezvoltării și consolidării de mai târziu.

Poeziile scrise de Coșbuc la Năsăud sînt, în general, încercări modeste, de un romantism școlăresc cu ecouri din romanticii germani, pe care îi citise și din care realizează chiar unele traduceri : Heine, Bodensedt, Rückert, Freiligrath, Kosegarthen. Dar, în aceste încercări de elev, sînt prezente direcțiile de mai târziu ale gîndirii poetice coșbuciene : cîntarea iubirii, a naturii, a luptei pentru libertate națională a poporului român. Concepția lui Coșbuc despre viață se formează aici : e o concepție sănătoasă, considerînd viața ca o luptă ; într-o lucrare rămasă în manuscris, vorbind *Despre salutare* (în sensul de mîntuire, salvare), trecînd în revistă părerile unor poeți despre viață (Goethe, Gay, Lamartine, Rabelais, Bolintineanu, Schiller, Shakespeare, Dante), poetul, prelucrînd un material străin, pare a-și însuși opinia lui Heine : „Heine îi zicea (vieții, n.n., G. S.) o luptă contra naturii. Dintre toate aceste definiții mie mi se pare cea mai bună a lui Heine, asta în ade-văr. Viața așadar e o luptă contra naturii”.

Una din mistuitoarele activități din anii maturității, aceea de traducător din literaturile lumii, își are punctul de plecare la Năsăud. La orele de limbi străine, elevii erau antrenați să facă traduceri în românește. Pentru traducerea unui cînt din *Odiseea*, Coșbuc primește un premiu de 3 taleri.

Nu în ultimul rînd trebuie să fie amintite relațiile lui Coșbuc cu literatura populară, nu numai în sensul cunoașterii celor mai de seamă colecții (V. Alecsandri, G. D. Teodorescu etc.) ci și în al valorificării unor motive folclorice năsăudene sau de circulație mai largă, în prelucrări cu care apoi va debuta în *Tribuna* lui Slavici, din Sibiu.

În timpul anilor de studii de la Năsăud, Coșbuc își petrece vacanțele țărănește, la Hordou sau la Leșu, unde avea un frate preot, Leon. Aceste vacanțe îi dau prilejul unor excursii pe la stînele din munți, la care se va referi într-una din povestirile sale autobiografice ; sentimentul naturii devine ceva organic, iar lumea folclorică îi dă imbold la versuri spontane, ca acestea :

„Leșule, rîu ca gioara,  
Treci-mă la Mărioara.  
Dar mă treci  
Să nu mă-neci...”

<sup>3</sup> *Musa someșană*, 1883/1884, 15 iunie 1884.

<sup>4</sup> *Foaia pentru toți*, 14 mai 1897.

După absolvirea gimnaziului superior românesc din Năsăud, în toamna anului 1884, Coșbuc ar fi trebuit să se înscrie la teologia greco-catolică din Gherla, pentru a deveni, așa cum doreau părinții săi, un bun preot de țară, care să aibă o parohie cât mai aproape de Hordou și care să ducă mai departe ramura preoțească a Coșbucenilor. Dar poetul, nefiind atras deloc spre ceasloave și cazanii, încurcă actele necesare concursului de intrare în seminarul teologic gherlean și, atunci când, însoțit de părintele Sebastian se prezintă la concurs, nu este primit și rămîne cu posibilitatea de a se înscrie la Facultatea de filozofie (și litere) a Universității maghiare din Cluj, în septembrie 1884. Coșbuc se simțea puternic atras spre studii filologice spre studii clasice mai ales, pentru care primise o foarte bună pregătire la Năsăud. Dar bunele intenții nu se traduc în rezultate pe care să le confirme examenele promovate și incluse în carnetul de student. Avea serioase greutăți cu limba maghiară, pe care nu o poseda în măsura necesară studiilor universitare. Mai avea și unele greutăți materiale. La Cluj, ca student care figurează în registrele matricole ale universității, Coșbuc se vede că a stat doar un singur an școlar : 1884/1885. Deși el mărturisește că a fost student trei ani, în anii 1885/1886 și 1886/1887, în realitate a stat, ce e drept mai mult la Cluj, dar n-a urmat cu regularitate cursurile universitare, nefigurînd nici în anuarele anilor respectivi în lista studenților. Timpul de popas academic clujean i-a oferit lui Coșbuc ocazia continuării unor lecturi din literatura universală, a realizării a numeroase traduceri, cu deosebire din lirici greci. Atenție specială acordă Coșbuc lecturilor din Goethe și Schiller. Fiind și bolnav, un timp stă pe acasă la Hordou, sau la stîne în munții Rodnei sau la o soră a sa, cea mai iubită, Angelina, căsătorită cu preotul Constantin Pop, care, la acea dată, își avea parohia în satul Herina, din apropierea orașului Bistrița.

Coșbuc continuă să scrie mult și, cu timiditate, trimite mai întîi *Familiei* lui Iosif Vulcan, la Oradea, o traducere din Petöfi, care apare în noiembrie 1884, sub semnătura anagramată C. Boșcu ; tot cam în acest timp trimite, sub aceeași semnătură, poezia *Filozofii și plugarii* gazetei *Tribuna* de la Sibiu, pe care Slavici o și publică într-un număr de la începutul lunii decembrie 1884. Apariția poeziei *Filozofii și plugarii* a marcat un moment hotărîtor pentru viața lui Coșbuc și pentru poezia românească. Ion Slavici reușește să dea de urma studentului poet, descoperindu-l și încurajîndu-l cu multă sollicitudine (inclusiv pecuniară). Încrezător în forțele sale, Coșbuc va trimite multe poezii *Tribunei*, mai ales balade populare. Încurcat cu studiile universitare și avînd supărări cu părinții ca un neisprăvit ce era, Coșbuc este salvat de la perspectivele intrării în seminarul teologic de la Gherla și atras în redacția *Tribunei*, unde i se creează un modest post de redactor. Pe la mijlocul lunii august 1887, George Coșbuc se duce la Sibiu, în cel mai fericit și mai roditor popas al vieții sale.

În societatea redactorilor *Tribunei*, Coșbuc găsește oameni cu o foarte bogată și temeinică cultură. Slavici se bucura de un prestigiu special ; îi apăruseră *Novele din popor*, colaborase la *Convorbiri literare* și fusese, alături de I. L. Caragiale și M. Eminescu, redactor la ziarul conservator *Timpul* din București. Slavici era stimat de Coșbuc și pentru sprijinul și îndrumările sale. Cei doi scriitori au ocazia de a discuta uneori, cu pasiune, chestiuni de tehnică literară, de limbă literară, pentru care poetul manifesta un interes deosebit.

George Coșbuc împreună cu Septimiu Albini, Gh. Bogdan-Duică și Pirvu colaboratori la rev. *Tribuna*, Sibiu, 1889.



La Sibiu, Coșbuc, după cum singur mărturisește, a trăit anii săi cei mai roditori. În cei doi ani cât a petrecut în acest oraș, poetul a scris și publicat foarte mult (55 de poezii, originale sau traduceri). Continuă să publice balade de factură populară (unele editate în broșuri separate în colecția „Biblioteca populară a Tribunei”). Dar poetul își limpezește definitiv drumul personal al creației sale, direcția în care va străluci în poezia românească, balada și, mai ales, idila. Pentru baladă avea strălucite exemple și o bogată tradiție în poezia noastră populară și-n cea cultă ; această experiență o valorifică din plin Coșbuc. În idilă este, însă, creator, în sensul în care n-a avut o experiență precursoare și a fost stimulat, ca idee, după cum se va vedea mai departe, de un modest poet elvețian de limbă germană. Un loc aparte ocupă în poezia lui Coșbuc ciclul de cîntece anacreontice publicate în *Tribuna*, dintre care unele vor fi incluse și în prima ediție a culegerii *Balade și idile*. Coșbuc începe să fie cunoscut și apreciat cu deosebire în Transilvania. Într-o scrisoare adresată, la data de 12 septembrie 1888, fratelui său, Aurel, la Hordou, printre altele poetul spune : „Așa se vede că lumea toată din Ungaria și Ardeal mă consideră pe mine ca cel mai tânăr, dar cel mai bun poet din Ardeal (adică mă voi face, pînă acum numai am început bine), și asta de acolo vine că scriu popular,

am idei *originale* și cunosc limba și provincialismele bine”<sup>5</sup>. La această dată, G. Bogdan-Duică vorbise elogios despre producția poetică a lui Coșbuc în câteva cronici publicate în *Gazeta Transilvaniei* și în *Tribuna* de la Sibiu, detașându-l de ceilalți modești poeți contemporani și prezentându-l ca pe o promisiune certă în dezvoltarea sa ulterioară. Instrumentele criticii lui Duică erau maioresciene așa cum, tot maioresciene, fuseseră și principiile călăuzitoare ale celor dintâi critici, de la societatea „*Virtus romana rediviva*”, ai poetului Coșbuc.

Popularitatea lui Coșbuc se explică și prin faptul că *Tribuna* era un ziar foarte răspândit și foarte citit. Înființată în primăvara anului 1884, *Tribuna* ajunge repede la o largă circulație, de vreme ce, în anul 1887, când devine Coșbuc redactor, ziarul avea peste 4 000 de abonați. Chiar poetul, într-o scrisoare adresată, la 30 octombrie 1887, părinților săi, printre altele transmite următoarele informații : „Noutăți nu știu, căci ce știu tot îndes la *Tribuna*. La Anul Nou va ieși mai mare *Tribuna*, mai lată și mai lungă și cu mai multe minciuni. *Tribuna* are 2 987 abonați (adică pe o lună, pe două luni care au număr curent) și 1 218 abonați direcți (adică pe anul întreg.). Din *Tribuna* merg 4 exemplare în America, 1 Australia. 19 Africa și 8 în Asia. În Roma merg 3... În Paris 32, în Anglia 4, în Spania și Italia 6, în Rusia 2 ; apoi prin Germania și Austria merg cu sutele”<sup>6</sup>.

Poetul avea nostalgia locurilor natale. Deseori, evadînd din boema sibiană, petrecea prin satele mărginene, unde găsea locuri și oameni ca prin părțile Năsăudului. Observa și reținea obiceiuri, gesturi, expresii, caractere. Viața țăranilor de margine era asemănătoare, în parte, cu aceea a foștilor grăniceri de pe valea Someșului Mare, a Sălăuței. Imaginile se completeau și se suprapuneau, împingînd gîndul creator poetic spre transpunerea în artă a vieții rustice, depășind piesele folclorice sau prelucrîndu-le la un nivel superior. Se nasc baladele și idilele. Tradiția locală pretinde că *Nunta Zamfirei* a fost scrisă în satul de margine Gura Rîului, reținînd chiar toponimicul locului de hotar : Piatra Gurguiată. E adevărat că la Gura Rîului, Coșbuc a petrecut mai multe zile plăcute în casa preotului Manta.

Apariția *Nunții Zamfirei*, în nr. 108, din mai 1889, al *Tribunei*, a însemnat un moment din cele mai fericite pentru viața și evoluția ulterioară a lui Coșbuc ; era și unul din marile evenimente ale poeziei românești. Tînărul poet își trimite o bună carte de vizită la București, care va fi urmată de o chemare adresată de Titu Maiorescu ; chemarea de a pleca la București era întărită și de dorința poetului și de îndemnul lui Slavici.

La Sibiu, Coșbuc, pe lîngă prolifică producție literară, își desăvîrșise tehnica poetică, trecînd dincolo de experiențele populare, și începuse să acorde o mai mare atenție limbii, în general, și lexicului, în special. Poetul a învățat nu numai din discuțiile cu Ion Slavici, sau cu Ion Bechnitz, ci mai ales din citirea numeroaselor scrisori sosite la redacția *Tribunei*, din reținerea elementelor valoroase și din corectarea greșelilor. Ajuns la București, tînărul poet își avea instrumentele de lucru proprii, foarte originale, era stăpîn pe tehnica versificației, pe care o va desăvîrși apoi, ajungînd un neîntrecut meșter al prozodiei române. Dar, de la Sibiu, Coșbuc mai ducea cu el la București un foarte bogat material poetic, publicat sau în manuscrise, material care se va aduna apoi într-un volum.

<sup>5</sup> George Monahu, *Din corespondența lui Coșbuc cu familia, Tribuna Ardealului*, II, nr. 172, 19 aprilie 1941.

<sup>6</sup> George Monahu, *loc. cit.*

George Coșbuc tânăr cu soția sa Elena și fiul său Alexandru.



Viața lui Coșbuc la București n-a fost din cele mai ușoare. Maiorescu l-a ajutat să primească o slujbă de funcționar ministerial, care nu se potrivea nici cu pregătirea, nici cu firea poetului. La scurtă vreme, poetul își prezintă demisia. Trăiește modest, poate cam dezordonat, în locuințe pe care le schimbă destul de des. Colaborează la redactarea mai multor manuale școlare de limba română. O vreme, este redactor la revista *Lumea ilustrată* a lui Ignat Hertz. Scrie și publică în diferite periodice, printre care și *Convorbiri literare* (unde semnează mai întâi o variantă îmbunătățită a *Nunții Zamfirei*). Coșbuc nu-și găsește încă rostul în capitală și-l bat gândurile reîntoarcerii în Transilvania.

În anul 1893, Coșbuc își publică cea dintâi culegere de poezii originale : *Balade și idile*. Data este memorabilă. În poezia română răsărise un nou și luminos buchet de mare poezie, pe care I. L. Caragiale — unul din cei mai statornici și entuziaști admiratori și prieteni ai lui Coșbuc — îl anunță astfel în *Moftul român* (I, nr. 39, 23 iunie 1893) : „Pe câmpul vast al publicisticii române, pe care crește atîta spanac des și abundent, a apărut, în sfîrșit, zilele acestea și un copac, și e așa de mîndru și așa de puternic, că mii și mii de recolte de buruieni se vor perinda, și el va sta tot în picioare, tot mai sănătos și mai trainic, înfruntînd gustul actual și vremea

cu schimbările ei capricioase, și făcînd din ce în ce mai mult fala limbii noastre — cu volumul de *Balade și idile* de George Coșbuc".

Dar bucuria unui mare succes este tulburată de acțiunile unor detractori înverșunați, care se vedeau loviți în dorințele lor de a cucerii Parnasul literelor române. Un fost coleg de birou al tînărului Mihai Eminescu de la tribunalul din Piatra-Neamț, Grigori N. Lazu, obscur traducător din lirica universală și autor de poezii originale publicate de o editură... muzicală, îl atacă pe Coșbuc cu o patimă nestăvilită și turnată în texte cu totul neacademice, într-o broșură editată chiar în 1893, și-n cîteva articole publicate în presa vremii. Lui Lazu i se asociază și alți setoși de glorie și scandal și Coșbuc este declarat hoț literar, străin de neamul românesc, necunoscător al limbii și al tradițiilor, al vieții poporului român. Armata detractorilor lucrează febril și pătimăș, articolele se urmează surprinzător de frecvent. Nu lipsește, însă, nici apărătorii poetului denigrat. În timp ce dușmanii și prietenii se luptă între ei, poetul stă deoparte calm, ca și cum n-ar fi vorba despre cartea lui de poezii, nici despre persoana sa terfelită de neputința unor mărunți scribi al căror nume se leagă, — scai de pustă de lîna oilor, — în istoria literaturii române, de destinul glorios al lui Coșbuc. Adevărul e că reavoința vădită a detractorilor s-a convertit, în cele din urmă, într-un serviciu pentru poet : i s-a creat lui Coșbuc o formidabilă publicitate și poetul a dobîndit astfel un titlu de glorie foarte repede, ceea ce a înfuriat și mai cumplit pe dușmani. „Procesul literar” Coșbuc a durat, cu mici întreruperi, aproape 10 ani, la bară aliniindu-se, ca acuzatori sau apărători, și cîteva nume celebre ale literelor noastre de la sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru : Al. Vlahuță, Al. Macedonski, Ion Theo (Tudor Arghezi), Nicolae Iorga, C. D. Gherea, G. Bogdan-Duică, Sextil Pușcariu. Nu lipsește, din lista mărunților inamici, nici calomniatorul lui I. L. Caragiale — Caion.

Coșbuc va răspunde calomniatorilor în *Notele* cu care se încheie cea de-a doua culegere de poezii originale — *Fire de tort*, din 1896, și, ceva mai tîrziu, în articole, mai ales lui Macedonski.

În 1893, cu ocazia procesului Memorandului, ținut la Cluj, Coșbuc este prezent printre memorandiști cu poezia sa incendiară *În opresoare*, care fusese multiplicată la Năsăud și răspîndită, în foi volante, participanților la acea uriașă mișcare protestatară a românilor transilvăneni împotriva politicii de desnaționalizare din limitele strîmbului imperiu austro-ungar. Coșbuc este în relații cu memorandiștii, printre care are prieteni. Chiar cumnatul său, preotul Constantin Pop, este condamnat și închis la Cluj pentru participare la cuprinzătoarea acțiune națională. Poezia *În opresoare* este publicată abia în 1894, în revista *Vatra*, pe care Caragiale, Slavici și Coșbuc o editează pînă în 1896, cu concursul librarului Sfetea. Tot în *Vatra* apare, și tot în 1894, *Noi vrem pămînt !*, care va demonstra lui Titu Maiorescu neaderența lui Coșbuc la ideologia sa literară și va marca începutul unor relații rezervate, aproape de o ruptură nedecarată categoric nici de o parte, nici de alta.

În anul 1895, cu binecuvîntarea scrisă a părinților săi, George Coșbuc se căsătorește cu Elena Sfetea ; în același an se naște unicul băiat al poetului, Alexandru. Viața de familie aduce ordine în modul de trai al lui Coșbuc, o anumită disciplină și condiții de lucru bune. Dar, toată viața lui, poetul a rămas ceea ce numește într-o scrisoare, „boier sărac”. Deși a publicat mai multe volume de poezii originale (fiecare în mai multe ediții), traduceri, scrieri în proză, Coșbuc a trăit destul de modest și nu și-a permis decît unele călătorii în străinătate, fie pentru a-și căuta de sănătate, mai ales la Karlsbad, fie pentru studii (în Italia).



În cărțile de poezii editate după 1893, Coșbuc este foarte atent cu textele, pentru a nu da prilej dușmanilor să-l mai acuze de plagiat ; chiar reeditînd *Balade și idile* elimină, începînd cu cea de-a doua ediție, din 1897, multe cîntece și alte poezii, unele de mare frumusețe, sărăcind, nu suficient de motivat, culegerea de cîteva piese reprezentative pentru lirica românească. De specială importanță este activitatea de traducător a lui Coșbuc, introducînd în circuitul literaturii române cîteva opere reprezentative ale literaturii universale : *Eneida*, *Odiseea*, *Divina Comedie*, *Sacotala*, poemele indice din *Antologia sanscrită* etc. Această activitate se accentuează mai susținut în ultimii 20 de ani ai vieții poetului.

Coșbuc are merite incontestabile în dezvoltarea presei românești. Pe lîngă activitatea de la *Lumea ilustrată*, poetul și-a pus puternic amprenta personalității sale în paginile *Vetrei*, pe care, după informațiile lui Slavici, a gospodărit-o mai mult Coșbuc singur. A condus apoi revista *Foaia interesantă* (1897). A făcut parte din colectivul redacțional al revistei pentru popor *Albina* (începînd cu anul 1897) ; în paginile acestei reviste a publicat Coșbuc un bogat material de culturalizare, de combatere a unor superstiții dăunătoare poporului român ; naiv, ca și Sadoveanu în acea vreme a tinereții sale, crezînd că prin cultură se poate îmbunătăți soarta țaranului român, Coșbuc a publicat peste 100 de articole de luminare a lumii satelor. În 1899 tipărește două cărți de proză : *Războiul nostru pentru neatîrnare* și *Povestea unei coroane de oțel*, evocînd momente din războiul de independență de la 1877. În 1900, Coșbuc este ales membru corespondent al Academiei Române.

În decembrie 1901, Coșbuc și Vlahuță editează revista *Sămănătorul*. Cei doi conducători își propun să dezvolte tradițiile sănatoase ale publicisticii române, continuînd unele direcții ale *Daciei literare* a lui Mihail Kogălniceanu, ale *Tribunei* de la Sibiu și ale *Vetrei*. În programul revistei (exprimat într-un articol nesemnat, *Primele vorbe*, publicat în primul număr al revistei, și într-un articol, intitulat *Uniți*, publicat sub semnătura lui Coșbuc, în cel de-al doilea număr al *Sămănătorului*) se fixează scopurile periodiceului : orientarea scriitorilor către viața poporului, unificarea forțelor risipite ale acestora, condamnarea importului de idei și a îndepărtării de spiritul național. Se face apel la „redeșteptarea avîntului de odinioară”. Coșbuc afirmă necesitatea cultivării unui ideal : „Fără idealuri nu e luptă, și fără luptă nu e nici literatură”.

La scurtă vreme însă, cei doi directori părăsesc conducerea *Sămănătorului*, care va aluneca apoi, sub diverse conduceri, spre denaturarea țelurilor stabilite de întemeietori. Încercările unor colaboratori mai tineri de a-l readuce pe Coșbuc la *Sămănătorul* au rămas fără efect, creîndu-se, la un moment dat, chiar relații încordate.

Anul 1902 îi aduce lui Coșbuc cea de-a treia culegere de poezii originale, *Ziarul unui pierde-vară*, precum și o slujbă de referendar la Casa școalelor, unde este, un timp, coleg de birou cu Al. Vlahuță, Mihail Sadoveanu, Emil Gîrleanu. Poetul primea un salariu lunar de 350 lei. Pentru acești bani, Coșbuc î tocmea referate despre cărțile pe care le tipărea Casa școalelor, ținea conferințe culturale la țară etc. În asemenea activități fuseseră antrenați și alți scriitori, printre care și Sadoveanu.

După 1900, Coșbuc intră tot mai mult în împărăția fantastică a operei lui Dante. Tradusese și publicase fragmente din *Divina Comedie*, pornind de la o versiune germană. Nemulțumit, Coșbuc vrea să realizeze o traducere integrală după textul italian original. Pentru a putea realiza acest plan temerar, Coșbuc, care nu studiase niciodată în școală limba italiană, se apucă de studiu serios. Întreprinde în 1902 o



George Coșbuc în 1912 la Sinaia, corectînd manuscrise.

primă călătorie mai lungă în Italia ; după un scurt popas la Karlsbad, poetul petrece cîteva săptămîni în stațiunea balneară Riva, de pe malul nordic al lacului Garda ; aici venise pentru a învăța limba lui Dante. Întors la București, publică o povestire, *Amicul meu din Torbole*, scrisă chiar la Riva, și poezia *Roca di Manerba*. În 1904 apare culegerea de poezii patriotice *Cîntece de vitejie*. Continuă să lucreze la traducerea *Divinei Comedii*. În 1906, în colaborare cu Ion Gorun și Ilarie Chendi, editează *Viața literară*.

În 1907 are unele neplăceri din cauza poeziei *Noi vrem pămînt*, care fusese răspîndită în foi volante printre răsculați. Se cere arestarea periculosului agitator. Poetul publică două poezii care oglindesc frămîntările prin care trece țara : *Pămîntul uitării* și *Parabola semănătorului*.

Anul următor, 1908, îi aduce poetului posibilitatea de a reveni în Transilvania, de unde plecase în 1889 ; împăratul Francisc Iosif acordase o amnistie celor care nu se prezentaseră la serviciul militar. Reîntoarcerea în locurile copilăriei și ale adolescenței este copleșitoare. Pămîntenii îl primesc ca pe un apostol. Nu se mai întorcea însă adolescentul căruia abia-i dăduse mustața cîteva fire firave, ci poetul matur, încărcat de glorie și experiență. Pe părinți i-a găsit îngropați în cimitirul bisericii din Hordou. S-a revăzut cu frații, cu colegii de școală, cu prietenii de altădată. Bucuria se îngemăna cu tristețea. Din 1908 pînă în toamna lui 1914 (cînd

începuseră ostilitățile din primul război mondial), Coșbuc a revenit an de an, singur sau cu familia, în ținutul său de baștină, oprindu-se la Năsăud, Hordou, Feldru, Prislop, Bistrița, Sîngeorz-Băi. În 1911 ia parte, alături de Caragiale, Agîrbiceanu, Goga la serbările jubiliare organizate de Astra la Blaj, eveniment subliniat și de zborul lui Aurel Vlaicu, simbolic, peste Cîmpia Libertății, cucerind pentru prima dată și cerul Transilvaniei. În 1912, Coșbuc petrece șase săptămîni în Italia, unde face studii dantești în bibliotecile din Florența. Manuscrisele poetului, carnetele sale de călătorie, mărturisesc gîndurile, grijile materiale, constatările poetului din această drumeție de cărturar. Poetul începuse, pornind de la necesitatea adnotării *Divinei Comedii*, să adune material pentru un studiu independent despre opera lui Dante. A și rămas, printre manuscrisele sale, un imens material de comentariu dantesc, publicat într-o ediție bilingvă, abia în anii 1963, 1965 ; Coșbuc își redactase acest studiu direct în limba italiană.

În august 1909, împlinindu-se 25 de ani de la trecerea examenului de bacalaureat, Coșbuc se întâlnește, la Năsăud, cu foști colegi și profesori de-ai săi ; întâlnirea este fixată și în cîteva fotografii, în care poetul este așezat la loc de frunte, în același rînd cu foștii dascăli.

În 1913 Coșbuc este primit sărbătorește la Năsăud, la festivitățile prilejuite de împlinirea a 50 de ani de la înființarea gimnaziului la care-și făcuse studiile ; era oaspetele care onora la cel mai înalt grad instituția.

Începutul primului război mondial în 1914 îi restrînge lui Coșbuc posibilitățile de a descinde în Transilvania ; în toamna lui 1914, fiind la Năsăud, jandarmii imperiali cu pene de cocoașă la pălărie îi pun în vedere pericolosului agent român să părăsească imediat Transilvania. Poetul, în sufletul căruia clocotise în permanență idealul de luptă și eliberare națională a românilor transilvăneni publică, în ediția din 1914 a culegerii *Fire de tort*, poezia *Spadă și corăbii*, în care, utilizînd alegoria, prezice apropiata eliberare a Transilvaniei :

„Și va veni, veni și-un timp dorit,  
Cînd cele-nguste-și vor mări cuprinsul,  
Cînd cele ce-au fost joc vor fi-ntrînsul,  
Și nu ne va-ngrădi-n puteri învinsul  
Șirag de munți”.

Anul 1915 îi aduce o zdrobitoare lovitură ; fiul lui Alexandru, student, deosebit de înzestrat, cunoscător de limbi clasice și arabe, promițător talent de scriitor (publicase poeme în proză), moare într-un accident de automobil, la Bălești (Oltenia). Durerea este copleșitoare ; poetul nu-și va mai putea reveni, imaginea fiului dispărut stupid îl va urmări cu stăruință în gînduri și-n fapte, în hîrțile pe care așterne cu încăpăținare studiul despre Dante ; tocmai adîncirea în opera marelui florentin îi va oferi poetului prilejul unor călătorii fantastice în alte lumi, unde să stea de vorbă cu fiul său, consemnînd conversațiile imaginare în versuri răslețe, dureroase. Invitat să participe la un miting al românilor transilvăneni și bucovineni, în toamna lui 1915, Coșbuc, bolnav și descumpănit, nu poate participa, dar trimite unui prieten o scrisoare care s-a citit în adunare ; poetul își exprima indignarea față de acțiunile dușmănoase la care erau supuși românii din provinciile ocupate de Austro-Ungaria și, totodată, regretul că nu i s-a dat ocazia de a-și vedea



George Coșbuc în ultimii ani, stînd pe pat în locuința sa din București, str. Plevnei.

feciorul „murind pentru libertatea celor obișnuiți de veacuri”<sup>7</sup>. Alegerea ca membru activ al Academiei Române, în 1916, nu are efecte deosebite asupra moralului lui Coșbuc. Se petrecea cu poetul ceea ce se petrecuse, nu cu mult înainte, cu B. P. Hasdeu.

Primul război mondial își desfășura forțele sale distrugătoare. Încă de la primele lupte, Coșbuc se gîndea la sacrificiul zadarnic, sub flamuri străine, al românilor din Austro-Ungaria, exprimîndu-și amărăciunea în poezia *Morți*, — pentru cine? (septembrie, 1914) și întrebîndu-se revoltat :

„Și mor, și mă mir și mă prinde-un fior :  
Cui duc ei ce duc să răpuie ?  
Căci trista lor moarte nu nouă ni-o mor !”

Coșbuc pășea categoric spre mormînt, răvășit sufletește și bolnav, cu două mari idealuri nerealizate (fiul său și eliberarea Transilvaniei). Cei care și-l amintesc din acești ultimi ani (Liviu Rebreanu, T. Arghezi, Iuliu Moisil, V. Meruțiu etc.) consemnează transformarea dureroasă a lui badea George.

Gazeta Bucureștilor (nr. 505, din 11 mai 1918) publică necrologul care anunță „că George Coșbuc a încetat subit din viață în ziua de 9 mai, orele 1 jumătate d.a. în vîrstă de 51 de ani”. Poetul se stinsese din viață în locuința sa de pe Calea Plevnei, 48, fiind înmormîntat în cimitirul Șerban-Vodă (Bellu), alături de fiul său, Alexandru. Soția poetului a trăit pînă în 1943. Coșbuc își doarme somnul de veci în vecinătatea lui Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, în apropierea lui Liviu Rebreanu, într-unul din cele mai frecventate locuri ale cimitirului Bellu.



Exceptînd unele texte de minimă importanță, o era lui Coșbuc se caracterizează printr-o unitate de concepție : un fir călăuzitor o străbate de la un capăt la altul. Scrisul lui Coșbuc este expresia unei înalte conștiințe artistice și civice. Fără să teoretizeze în mod special în jurul misiunii artistului și a artei în societate și-n viață, Coșbuc a avut un crez poetic limpede, căruia i-a rămas credincios o viață întregă. Impresia de apariție nu atît singulară cît mai ales surprinzătoare prin nouitate a lui Coșbuc nu se explică prin opoziția cu Eminescu, pentru că sînt două temperamente poetice deosebite, care se completează, ci prin opoziția cu versuitorii posteminescieni care, fără să aibă nici un motiv real, au denaturat mesajul înalt al genialului autor al *Luceafărului*. Coșbuc a fost ceea ce numea Iorga un caracter dîrz, neînfricat, de luptător. Concepția lui despre viață și poezie se alimentează dintr-o experiență seculară a țărănimii române din care s-a desprins. Viața e o luptă. Numai prin luptă au reușit strămoșii poetului să scape de iobăgie și să devină oameni liberi.

Pentru a înțelege concepția lui Coșbuc despre poezie și despre misiunea poetului în societate e suficientă (bineînțeles, ajungînd la concluzii similare și din lectura operei sale) reținerea cîtorva piese care au un caracter teoretic, de profesiune de credință. Prefațînd o cărticică *Spre primăvară, Versuri* a unui oarecare I. Costin (București, Ed. librăriei Carol Müller, 1897), la cererea autorului, Coșbuc, sincer, declară că îi vine greu să laude versurile tînarului, „pentru că sînt tînguitoare și pline de plîns — și eu nu vreau să laud pe cel ce să tînguieste. Toți poeții noștri mai tineri știu una și numai una : să blesteme viața”.

Coșbuc pledează pentru adevărul vieții, singurul care trebuie să fie substanță poetică, indiferent cum este acest adevăr. Poeții care se plîng și n-au nici un motiv sînt niște farisei, versurile lor sînt afectate, lipsite de sinceritate. Coșbuc nu e împotriva durerii și a tristeții ca material de artă poetică, doar că cere condiția sincerității : și îi dă ca exemple pe Leopardi, pe regele poet, David. Coșbuc nu limitează totul doar la adevărul științific, obiectiv, ci la adevărul estetic. Coșbuc condamnă pe poeții contemporani care nu fac poezii bune pentru că nu scriu nici frumos, nici adevărat. „Cred ei că frumusețea poeziei stă în rime, în ritm, în vorbe alese, și în strofe măiestrite ? Că adevărul poeziei stă în spunerea oricărui lucruri care corespund realității ? Atunci matematicile ar fi suprema poezie a omenirii. Dar în urmă, luînd lucrul și așa, corespunde realității ceea ce spun ei ? În poezie se plîng, țipă, cer trecătorilor milostivi un revolver să se sinucidă — n-au bani nici să și-l cumpere — nu voiesc să se mai tîrîie în noroiul vieții nici o clipă de acum. În realitate ? De s-ar găsi cineva milostiv să le cumpere un revolver, ei ar pămui pe acest milostiv și i-ar ține sîmbetele viața întregă. În loc să plîngă, ei hohotesc

de-a lungul bulevardului legîndu-se de femei, în loc să se tîrîie prin noroi, aleargă la șosea cu muscalul ; iar cît pentru tînguirea că nici o clipă n-ar vrea să mai trăiască, o, fii sigur că ei abia așteaptă seara, să tragă un chef cu lăutari la lordache". Coșbuc are aici atitudinea lui Eminescu din *Epigonii*, din care citează un vers : „Și de-aceea spusa voastră era nobilă și sfîntă...” și a lui Vlahuță din *Unde ni sînt visătorii*. Coșbuc spune că „în interesul artei eu mai bine vreau să sufere într-adevăr poezii și să cînte dureri adevărate, decît să le meargă bine și să-și închipuiască, că sufer. E fatal lucru să sufere poezii ca să cîștige omenirea”.

Concepția lui Coșbuc despre poezie se desprinde clar și din cîteva versuri ale sale : *Lupta vieții, Poetul, Scrisoarea lui Firdusi către șahul Mahmud* (chiar dacă în cazul acesteia se întîlnesc și idei străine). *Poetul* este una din cele mai reușite *ars poetica*. Coșbuc n-a scris-o programatic, ci ca un corolar al liniei ideologice de bază a întregii sale poezii. *Poetul* a fost scrisă în anul 1911, în Transilvania, ceea ce-i mărește mesajul. Coșbuc se contopește cu ființa neamului său, ale cărui bucurii și amaruri, a cărui iubire și ură le-a cîntat statornic și credincios. Profesiunea de credință din *Poetul* are acoperire în aurul vieții și operei lui Coșbuc. Cîntecele sale au încălzit inimile luptătorilor pentru libertatea, independenta și demnitatea neamului românesc ; poetul nu se consideră decît o fărîmă din inima uriașă a neamului. „Izvor ești și țînta a totul ce cînt”, declară poetul, pentru a încheia emoționanta profesiune cu perspectiva prelungirii și dincolo de moartea fizică a atașamentului cu ființa neamului :

„Iar tu mi ești în suflet, și-n suflet ți-s eu,  
Și secol-nchid-ori deschidă cum vreau  
Eterna ursitelor carte,  
Din suflet, eu fi-ți-voi, tu, neamule-al meu,  
De-a pururi nerupta sa parte !”

Este, parcă, aici și ceva din *Exegi monumentum aere perennius*.

Coșbuc a scris foarte mult și de toate : poezie originală și traduceri, proză (literară și articole, studii etc.), în românește și în italienește. Opera lui nu este încă suficient cunoscută și Arghezi avea dreptate afirmînd, în tableta scrisă cu prilejul centenarului lui Coșbuc<sup>8</sup>, că poezia lui Coșbuc „e o mare poezie nestudiată încă și am constatat că e absentă din bibliotecile măcar ale scriitorilor”. Această operă vastă și surprinzător de bogată în conținut, expresie a unui poet și prozator nu numai talentat dar și foarte cult — de o cultură uluitoare ca lărgime a cuprinderii și ca profunzime a înțelegerii și acceptării —, atunci cînd va fi adunată toată într-o ediție, va însuma un mare număr de tomuri. Adăpat, încă de pe băncile școlii, cu studii clasice, cunoscînd excelent eposul popular românesc, nu trebuie să surprindă la Coșbuc mărturisirea din cunoscutele *Note puse la sfîrșitul culegerii Fire de tort* din 1896 : „De cînd am început să scriu m-a tot frămîntat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveștile poporului și să le leg astfel ca să le dau unitate și extensiune de epopee”. Intenția nu s-a realizat din cauza inegalei lungimi a versurilor, a repartizării inegale a diferitelor părți ale proiectatei epopei și, nu în ultimul rînd, din cauza condițiilor materiale și morale de viață,

fiind obligat, uneori, să scrie ode pentru a putea trăi. Dar, nu e mai puțin adevărat că vremea epopeii, ca specie a genului epic, trecuse ; romanul îi luase locul, fără drept de apel. Chiar Coșbuc ajunsese la convingerea că epopeea este o modalitate de expresie literară a unor popoare aflate pe o treaptă de jos a evoluției lor culturale și de civilizație. Ca să scrie epopee, Coșbuc ar fi trebuit să fie un masiv talent epic ; or, epicul din poezia sa este de multe ori împrumutat și tratat la modul liric. Trăsătura fundamentală de sensibilitate și de raportare a artistului cu lumea este, la Coșbuc, lirismul. E vorba însă despre un lirism cu totul particular în contextul lirismului românesc, de un lirism obiectiv. Această particularitate a fost remarcată de mai mulți dintre cercetătorii operei lui George Coșbuc. C. D. Gheera scria : „Poeții noștri vorbesc aproape exclusiv numai de propria lor dragoste, Coșbuc vorbește exclusiv de dragostea altora. Coșbuc e deci mai puțin egoist decât ceilalți poeți, e mai obiectiv, mai impersonal”<sup>9</sup>.

Bogata producție poetică a elevului Coșbuc din timpul anilor petrecuți la Năsăud este destul de modestă ca valoare artistică : mici poezii romantice, cu exprimarea neînțelegerii și chiar a ingraturii fetei iubite, cu regrete și deprimări juvenile, augmentate însă de o anumită sensibilitate. Coșbuc este convins că poeții trebuie să fie ascultați, pentru că ei exprimă adevărul. În această perioadă, Coșbuc amestecă poeziile originale cu traduceri din romantici mărunți, mai ales germani. Ceea ce trebuie însă reținut este faptul că, încă în acești ani de adolescent, Coșbuc începe să scrie sub imperiul literaturii populare. În 1883, într-una din ședințele societății „Virtus romana rediviva”, citește o lungă poveste, de aproape 600 versuri, *Pepelea din cenușă*, din păcate pierdută, dar păstrată fragmentar în studiul lui Nicolae Drăganu, din 1926. Acțiunea se aseamănă cu aceea a basmului *Prîslea cel voinic și merele de aur* al lui Petre Ispirescu sau cu *Călin Nebunul* al lui Eminescu. Pepelea, copilul unei văduve sărace de la un capăt de sat reușește, devenind în chip miraculos un flăcău voinic, să scape din prinsoarea zmeilor trei fete de împărat și se căsătorește cu cea mai mică. Basmul se încheie cu nunta :

„Împăratu-apoi să găță  
De o nuntă minună  
Cum se cade la-mpărați  
Și la crai  
Și pe Pepelea-l cunună  
Cu copila-i cea mai jună.

Era, frate-o veselie  
Cum n-a fost și n-o să fie.  
Fost-am și eu frățioare  
Dar eu n-am văzut sub soare,  
Nice mire, nici mireasă,  
Mai frumos și mai frumoasă”.

Din același timp de licean sînt și alte balade populare : *Pe pămîntul turcului*, *Draga mamei*, *Filozofii și plugarii*, publicate mai tîrziu în *Tribuna*.

Ca și în cazul lui Vasile Alecsandri sau al lui Mihai Eminescu, literatura populară a avut un rol determinant pentru evoluția artistică a lui Coșbuc în direcția rupeirii poetului de lamentațiile școlărești și a orientării atenției sale spre viața și arta poporului român. Se poate vorbi, la Coșbuc, de o etapă folclorică bine delimitată în timp, etapă care, alături de lungi balade, povești sau anecdote populare prelucrate într-o manieră foarte apropiată de prozodia populară, se continuă în cîteva din cele mai valoroase poezii coșbuciene. S-a scris destul de mult despre această valoroasă

<sup>9</sup> *Studii critice*, II, 1955, p. 203. Cf. și Sextil Pușcariu, *Coșbuc, în Luceafărul*, IV, nr. 8, 15 aprilie 1905 ; Eugen Lovinescu, *Critice*, III, ed. a II-a, 1920 ; Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, 1929, p. 198 ; George Călinescu, *Istoria literaturii române...*, 1941, p.521.

parte a poeziei lui Coșbuc (G. Bogdan-Duică, Al. Dima, Ion Breazu, Gh. Vrabie, Dumitru Pop, Vasile Netea ș.a.). Izvoarele folclorice pe care le valorifică George Coșbuc sînt, mai întîi, locale, din ținutul natal ; dar ele se înmulțesc într-o cuprindere de motive de mai largă răspîndire. Pe lîngă îndemnul mediului folcloric în care a copilărit și în care și-a petrecut și adolescența, îndemn despre care vorbește poetul, se adaugă o aplecare oarecum savantă. Student la Cluj, are ocazia să-l cunoască pe profesorul Grigore Silași (care, tocmai atunci, fusese scos de la catedră pentru activitatea sa românească) ; acesta scrisese cîteva studii apreciate despre literatura română populară. Poetul fusese în contact cu Silași, discutasese cu acesta în locuința sa. Citise studiile lui Silași, pentru că în *Atque nos !* se găsesc ecouri din acestea, așa cum, mai tîrziu, în activitatea de luminător al satelor, poetul va valorifica unele idei ale lui Silași, referitoare la medicina empirică populară. Înfrîurirea lui Silași asupra lui Coșbuc este indiscutabilă. În *Atque nos !* poetul își însușește teza lui Silași referitoare la prezența mitologiei în folclorul românesc. „Poemul reprezintă aderarea spontană și entuziastă a poetului la crezul înflăcăratului dascăl latinist și pune în lumină și alte aspecte ale influenței acestuia”.<sup>10</sup> În această teorie versificată a folclorului românesc, Coșbuc adună, evident, și cunoștințele dobîndite pînă la acea dată (1886) din contactul cu satul natal și cu alte sate născădane. Poemul, scris cu patos, mărturisește o concepție latinistă ; poetul dă numeroase exemple de figuri mitologice greco-romane care au devenit eroi ai fabulosului românesc. Metoda este a lui Silași, din studiul său *Românul în poezia sa populară. Studiu asupra tuturor ramilor poeziei populare române* :<sup>11</sup>

„Timpurile drăgălașe toate-mi trec pe dinainte  
 Și-mi revoacă-un veac de aur, plin de farmec, dulce-n minte  
 Și-mi revoacă timpuri bune, zile de vieți senine ;  
 Și-atunci amintiri duioase se trezesc rîzînd în mine,  
 Și-atunci gîndurile mele îndărăt prin secolii trec,  
 Și, zburînd prin Capitoliu, se opresc pe-Olimpul grec”.

Concluzia poemului e tot latinistă ; poetul vrea să sublinieze continuitatea elementului spiritual al Antichității și originea noastră nobilă ; un sentiment de mîndrie mărturisită îi umple inima :

„Atunci ambițiuni curate mă-nfășoară și mă-nghimp ;  
 Simțesc strîmt atunci pămîntul pentru dezlipite ramuri  
 Cari născutu-s-au din sînul unor domnițoare neamuri ;  
 Și-mi vine să-mi înalț fruntea și s-o scutur veselos  
 Și să strig în lumea largă ; « *Et in Arcadia nos !* »”.

Scrise la Năsăud, Hordou sau la Sibiu, baladele și basmele populare versificate sau prelucrate de Coșbuc reprezintă o bogată experiență pentru poet. Ele sînt inegale ca realizare estetică. Substanța populară este uneori completată de Coșbuc cu un adaus personal. *Filozofii și plugarii*, scrisă în versuri lungi, este o anec-

<sup>10</sup> D. Pop, *Coșbuc și folclorul*, în *Studia universitatis Babeș-Bolyai*, Serias philologia, Fasciculus 2, 1966, p. 19.

<sup>11</sup> *Transilvania*, IX, nr. 18—23, 1876.



dotă cu tîlc, evidențiind înțelepciunea țaranului în opoziție cu ifosele cărturarilor aroganți și îngîmfați. Poetul a versificat o poveste auzită de la țaranul Ion Goriță; motivul este însă de răspîndire mai largă, prezent și în folclorul altor popoare balcanice și chiar mai îndepărtate (în Orient, Africa etc.), *Blăstăm de mamă*. Legenda populară din jurul Năsăudului (*Tribuna*, 1885) dezvoltă un motiv foarte răspîndit nu numai la români, ci și în Balcani (motivul Lenore); spre deosebire de *Filcozii plugari*, *Blăstăm de mamă* e scrisă în versuri populare. O altă baladă, *Draga mamei* (*Tribuna*, 1886), este mult mai realizată artistic (motivul este similar cu cel din *Blăstăm de mamă* doar în partea finală). Balada a fost scrisă la Năsăud în 1883; se condamnă amestecul părinților în sentimentele copiilor, căsătoria forțată, din interese materiale (Coșbuc va relua motivul în *Numai una*, în *Vîntoasele*). Versurile sînt sprintene, Al. Dima subliniază farmecul deosebit al acestei balade: „Rime tipic populare, ușoare, cu imperfectul repetat, o acțiune naivă, dar sincer cutremurătoare, reflectă aceeași mentalitate populară, în care cultura poeziei nu intervine în nici un fel. S-ar spune o baladă populară al cărei cîntăreț a fost din întîmplare identificat. Pe deasupra baladei plutește însă zvonul surd al acestui implacabil destin, pe care voința omenească nu-l poate frînge în nici un chip, răsunetul acelei soarte care se va rosti de atîtea ori ca un leitmotiv în opera de mai tîrziu a poetului”. Deznădăjduită de moartea fiicei sale, Ana, pe care ea a ucis-o cu uneltirile ei, Fira o blestemă.

Un sfîrșit dramatic au și baladele *Rodovica* (1888) și *Ceas-rău* (1888), evidențiind sentimentele de dragoste profunde, statornice, de care dau dovadă fetele simple, din popor, capabile de dăruiri totale, dar și de sacrificiul suprem: sinuciderea sau nebunia. *Rodovica* nu este lipsită de carențe: lungimi care îndepărtează de miezul acțiunii, unele note melodramatice. Aflînd de moartea iubitului ei, Nandru, care plecase la oaste, Rodovica se aruncă sub roata morii. Ultima strofă a acestei „balade din popor” oferă un comentariu critic la adresa falselor iubiri burgheze, ceea ce distonează cu restul poeziei, pentru că se simte prezența directă a poetului moralizator, dar și binecuvîntînd inima caldă și sufletul viu cu care a știut să iubească Rodovica. Balada *Ceas-rău* dezvoltă o credință populară, pentru a explica înnebunirea fetei care se vede părăsită de flăcăul pe care-l iubise. Înainte de saltul spre nebunie, fata își pune întrebări la care nu găsește însă răspunsul liniștitor:

„Dar, de-am fost fată săracă,  
Pentru ce m-a amăgit?

Așa-i, mamă, oare-n țară,  
Tot așa-i în orice loc?  
Dragostea-i numai un joc?”

*Ceas-rău*, ca și în *Vîntoasele*, explică dezechilibrul prin acțiunea unor forțe miraculoase, pe care omul nu e capabil să le stăpînească, ci trebuie să le accepte. Poetul însă depășește credința populară într-un scurt comentariu final:

„Pentru dragosti tinerele,  
Multe fete-au nebunit!”

Rețin atenția basmele versificate *Fata craiului din cetini* (1886), *Cetină dalbă* (1889), *Fulger* (1887), *Izvor de apă vie* (1887), *Tulnic și Lioara* (1887). Sînt inegale ca organizare a fabulației și ca realizare artistică, dar reprezintă excelente exerciții pentru dezvoltarea artei lui Coșbuc.

Coșbuc nu neglijează nici latura anecdotică a elementelor folclorice. În *Pe pămîntul turcului* (1885) se întîlnesc motive antonpanești sau din Creangă, tratate însă cu alte mijloace poetice (femeia necredincioasă care primește o lecție binemeritată : întîlnirile ei cu un amant venit de pe pămîntul turcului sînt, de fapt, întîlniri cu propriul ei bărbat, care, la urmă o avertizează :

„Bagă minte-n cap, nevastă, și nu te juca cu focul,  
Că de-i face-a doua oară, o să-ți sune rău cojocul !”

Coșbuc satirizează și numeroasele sărbători fără rost, pe care le va combate apoi, în numeroase articole de popularizare, mai tîrziu.

Tot de domeniul anecdoticului ține și *Leac pentru drac*. Anecdota populară (1888) ; în acest caz, bărbatul își bate nevasta pentru a o vindeca de o boală simulată. Tot cu bătaie, amplificată apoi la nivelul satului (toți își bat nevestele, se asistă la o răfuială generală), pentru a-și dezvăța soția să-l mai contrazică, ne întîlnim și în *Dric de teleguță* (publicată postum, dar scrisă în perioada năsăudeană). În alte două basme anecdotice, *Un Pipăruș modern și Pipăruș-viteaz* (1889), poetul, prelu-crînd mai liber „materialul popular”, aduce elemente oarecum noi. *Un Pipăruș modern* a fost asemănată cu *Trei viteji* a lui Ion Budai-Deleanu ; Achim Cotor a lui Ignat este un fel de Bocicherec Iștoc, pornit în aventuri donquichotești să-și caute nevasta, pe care el crede că i-au furat-o zmeii. După multe, variate și comice întîmplări și situații, Achim Cotor își găsește nevasta la ibovnicul ei, Cîrc Ciolan ; acesta-l primește cu „Servus ! frate-Achim”, iar Savinca cu o bătaie bună, căci era „Vitează cît un Bunăparte”. Parodia este scrisă cu dezinvoltură, are un limbaj colorat. Întîmplările prin care trece Achim Cotor îi dau „poetului prilejul de a-și dovedi reala capacitate de persiflare, de convertire a eroicului și fantasticului în comic și grotesc. Sfîntul Soare, personajul mitic pe care Coșbuc avea să-l situeze în centrul mitologiei românești, devine în parodia sa un moșneag iubitor de snoave, care la azul unor „pozne și minciuni”, „moare de rîs”, dar neputincios într-ale slovenitului unor „scrisori cu alfabet chirilic”. Viziunea aceasta a personajului se regăsește pînă la un anumit punct în folclor, dar preluarea ei trebuie apreciată ca o tendință de ieșire din limitele concepției clasicizante în valorificarea folclorului”<sup>12</sup>. Tradiția populară a fost valorificată de poet în anecdotele amintite mai sus, bineînțeles cu unele adausuri personale, elemente de cultură coborînd chiar și din contactul lui Coșbuc cu iluminismul german și, mai ales, românesc. Anecdoticul popular este, deci, prima experiență pe care o dezvoltă Coșbuc, pentru ca, ceva mai tîrziu, să treacă la anecdoticul din surse străine, germane și negermane, dar totul adaptat spiritului românesc.

Ceea ce este însă de mare însemnătate, pentru întreaga evoluție a poeziei lui Coșbuc, nu sînt numai baladele și poveștile — inclusiv anecdotele — amintite pînă acum. Poetul știe să realizeze o trecere de la filonul folcloric pur, la prelucrări în care amprenta personalității sale artistice se resimte puternic. De la *Cetină dalbă*

la *Nunta Zamferei* e un drum lung, deși poeziile apar în același an în *Tribuna* de la Sibiu. Undeva, între prelucrările folclorice și poezia pur originală, între baladele populare și baladele și idilele culte, se stabilește o punte de legătură, folclorică, dar marcînd, evident, noua orientare a lui Coșbuc. Este vorba de poezia care marchează răscrucea: *Crăiasa zînelor*, publicată în *Tribuna*, în octombrie 1888. Balada aceasta, în substanța ei epică, nu face decît să transpună în versuri o poveste populară, pe care o culesese și Ion Pop-Reteganul (publicată în *Familia*, Oradea, nr. 34–35 din 1889), specificînd „auzită în Năsăud, de la un păcurar”. Cercetînd comparativ basmul și balada, Ion Breazu ajunge la concluzia că asemănarea dintre ele este „izbitoare”<sup>13</sup>. Coșbuc a simplificat partea de început a acțiunii basmului, eliminînd încercările a doi dintre feciorii de împărat de a ajunge la crăiasa zînelor și reținînd doar faptele celui mai mic. Coșbuc a procedat ca și Eminescu în cazul lui *Călin*, de pildă. Reducerea acțiunii la faptele strict necesare sublinierii esențialului a permis poetului să realizeze în *Crăiasa zînelor* o baladă de o strălucitoare frumusețe, pe care au subliniat-o cîțiva dintre cei mai competenți comentatori. G. Bogdan-Duică, considerînd *Crăiasa zînelor* pornind de la un motiv internațional (tocmai de la *Iliada* lui Homer : cucerirea Deidameei de către Achile, dezvoltată apoi în alte opere literare<sup>14</sup>), afirma că balada lui Coșbuc, „psihologic și legendar”, „intră în curentul literaturii mari europene”. Al. Dima scria în studiul său despre anii sibieni ai lui Coșbuc : „Piesa aduna ca într-un scrin cu juveneruri multe din calitățile lui Coșbuc : fantezie scilpitoare, putere descriptivă strălucitoare, grație și acea notă șagalică ce-i era atît de proprie”. C. Dobrogeanu-Gherea afirma că „La Coșbuc e o temă asemănătoare cu tema biblică : căderea primei femei, a Evei, prin gustarea din pomul oprit. E, de asemenea, o asemănare între dezvoltarea iubirii la fiul de împărat și crăiasa zînelor și același sentiment la Cătălin, *copii! viclean de casă, și fata de împărat*. Chiar lungimea versurilor și ritmul sînt aceleași. Dar însăși această asemănare arată că Coșbuc e un adevărat poet, care nu imită, ci-și răsfrînge în creațiile sale propria personalitate poetică, iar deosebirea caracteristică între sensul și tonul psihic al acestor două poezii arată caracteristica deosebire dintre cei doi poeți. La Eminescu e mai multă gingășie, idealitate, humor iubitor în descrierea iubirii ; la Coșbuc e mai mult simțămînt real de dragoste, de voluptate”<sup>15</sup>.

Coșbuc și-a dat seama de valoarea baladei sale, de profundele ei semnificații, de locul ei de sinteză, în sensul cuprinderii în ea a tuturor baladelor și idilelor sale; tocmai de aceea, a lucrat extrem de mult asupra textului, impresionant, după cum o ilustrează cele două variante manuscrise integrale (păstrate la Biblioteca Academiei din București), precum și remediile aduse de la o publicare la alta ; peste 150 de variante lexicale și stilistice, fără să se țină seama de numeroasele variante fonetice. Nici chiar în cazul *Nunții Zamferei* Coșbuc n-a lucrat atît de stăruitor asupra textului ca în cazul *Crăiesei zînelor*. Versurile nu sînt populare, ci întocmai ca ale lui Eminescu din *Luceafărul* (ritmul, rima, lungimea versurilor ; doar gruparea versurilor e la Coșbuc în strofe de cîte opt). La Coșbuc, crăiasa nu cunoaște o

<sup>13</sup> Izvorul folcloric al baladei „Crăiasa zînelor” de Coșbuc, în *Studii literare*, IV, 1948, p. 205—211. Cf. *Studii de literatură română și comparată*, I, Cluj, 1971, 3, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>14</sup> Cf. studiul lui Duică „Crăiasa zînelor” — un motiv internațional, *Ramuri*, XVI, nr. 39, 1922.

<sup>15</sup> *Studii critice*, II, 1956, p.

criză a visului pentru luceafăr, ca fata de împărat din poezia lui Eminescu. Asemenea studii și experiențe le tratează Coșbuc în alte două balade, tot populare : *Cicoarea* și *Brîul Cosînzenei*.

Avatarurile erotice prin care trece crăiasa zînelor reprezintă toate fazele iubirii, așa cum aceste faze le zugrăvește Coșbuc în idilele sale ; chiar și din acest unghi de înțelegere, *Crăiasa zînelor* pare a avea valoarea unei sinteze.

În anii cei mai roditori ai poetului, anii de la Sibiu, motive și atitudini folclorice pătrund în creația sa, dar într-o manieră nouă ; sursa este tot mai greu de detectat, atitudinea poetului este aceea a unui artist matur, stăpîn deplin pe propriile sale mijloace. Izvoarele folclorice sînt utilizate cu mult discernămint, se rețin doar acele elemente, note etc. care sînt absolut necesare pentru construirea unei poezii (firul de basm din *Nunta Zamfirei*, de pildă), pentru interpretarea unor atitudini, situații, pentru motivarea lor.

În cazul *Nunții Zamfirei*, utilizînd o dublă schemă epică : de basm și baladă, Coșbuc pare a continua fabulația din *Crăiasa zînelor*. Trecînd peste pețit (care ar putea fi tot așa de bine înțeles și ca succesul feciorului de împărat din *Crăiasa zînelor*), atenția se concentrează asupra evenimentului nunții, deci a legalizării unor relații de dragoste. Treptele crizei erotice prin care trece crăiasa zînelor au fost depășite ; Viorel a fost ales și nunta începe să se desfășoare într-o largă, fantastică aproape, dezlănțuire de forțe, de vitalitate, de bogăție. Spectacolul etnografic este de o exuberanță cuceritoare, antrenantă. Există o ritmică interioară a întregii poezii, o ritmică spirituală, sufletească, artistică, transmisă excelent, prin prozodie perfect acordată aspectelor exterioare, acustice, ale versurilor și strofelor. Este un exemplu clasic de ceea ce se numește acordul dintre conținut și formă. Este un ritm dinamic, imprimat de la început, și acest ritm se asprește, devine mai dinamic atunci cînd mulțimea nuntașilor se desfășoară într-o petrecere de o vigoare deosebită, pe care o consemnează versurile, notînd parcă o lecție de coregrafie populară desăvîrșită :

„Trei pași la stînga linișor . . .”

Întreg festivalul nunții, folcloric prin onomastica participanților, este, în fond, un ceremonial țărănesc autentic, împărații și împărătesele, prinții și prințesele sînt țărani în ipostaze diferite de eroi de basm, într-o armonizare perfectă cu festivalul rustic al nunții, cel mai antrenant eveniment din viața satului, cu larga participare a oamenilor chemați sau nechemăți la ospăț. Împărații și împărătesele nu numai că vorbesc țărănește, dar sînt îmbrăcați în costume populare de mare sărbătoare. Poetul a urmărit pas cu pas desfășurarea unei nunți țărănești, cu toate formele ei solemne, cu rostirea formulelor rituale, creînd o lume în care realul și fantasticul se completează perfect. De altfel, la nunțile țărănești de prin părțile Năsăudului, și astăzi se respectă cu toată seriozitatea unele forme care apar în *Nunta Zamfirei*. Chemătorii la nuntă rostesc formule de invitare care sună așa :

„Eu sînt sol împărătesc,  
Nu pot să mă zăbovesc,  
Că am o slujbă și-o chemare  
De la-mpăratul cel mare . . .”

după care rostește numele mirelui, apoi al miresei, anunță data căsătoriei și a ospățului ; și toată această misiune este privită cu toată seriozitatea.

*Nunta Zamferei* trebuia să facă parte din proiectata epopee a lui George Coșbuc. Oricum, poemul se înscrie ca una din coloanele de sprijin ale boltei centrale, alături de un alt poem, de identice proporții și climat social, *Moartea lui Fulger* (1893). Și în acest caz, folclorul i-a oferit poetului modelul baladelor eroice atât de bogat reprezentate în literatura română populară. Dar, spre deosebire de *Nunta Zamferei*, unde atmosfera este de veselie, de petrecere, în *Moartea lui Fulger* ceremonialul este trist, grav, funebru. Totul se desfășoară după reguli moștenite din veacuri, într-un amestec de ritualuri păgâne și creștine, obișnuite la înmormântări. Problema este mai complexă, cu serioase complicații filozofice. Problema centrală a baladei o constituie acea mare și tulburătoare taină, a cărei dezlegare i-a preocupat pe oameni din totdeauna și căreia, în diferite trepte ale civilizației — fie în concepțiile religioase ale popoarelor primitive și păgâne, fie în cele creștine — i-au dat răspunsuri diferite : ce urmează dincolo de moartea fizică, unde se duce omul, ce rămîne din el, care este însăși rostul morții și, în același timp, al vieții ? În lumina religiilor, s-a căutat o interpretare idealistă, spirituală, creîndu-se, în lumea de dincolo, o altă lume, veșnică, în care omul virtuos cîștigă fericirea unui fascinant eden. Concluzia la care ajunge Coșbuc în *Moartea lui Fulger* refuză orice încercare de a descifra misterul :

„Nu cerceta aceste legi,  
Ca ești nebun cînd le-nțelegi !  
Din codru rupi o rămurea,  
Ce-i pasă codrului de ea !  
Ce-i pasă unei lumi întregi  
De moartea mea !”

Revolta noastră în fața legilor imuabile ale rotației universale, în fața unor legi obiective, este inutilă. Nepăsarea „unei lumi întregi” trebuie înțeleasă în perspectiva continuității generațiilor, a acelei permanențe viguroase a poporului nostru. Viața trebuie trăită, așa cum ni s-a dat (idee puțin fatalistă, dar fatalismul nesubliniat ca o concepție de viață). În fața morții singulare, a individului, sfatul experienței de milenii, pus de poet în gura aceluia „bătrîn ca vremea”, îndeamnă la renunțarea de a descifra tainele vieții și ale morții („De ce să-ntrebi viața ce-i ?” respectiv „Trăiește-ți, doamnă, viața ta ! / Și-a morții lege n-o căta !”) îndeamnă la trăirea vieții, fără filozofare :

„O fi viața chin răbdat,  
Dar una știu : ea ni s-a dat  
Ca s-o trăim !”

Dar, această viață nu trebuie trăită oricum, ci în luptă ; „Viața-i datorie grea” [ . . . ] „Război e, de viteji purtat !”. Într-o confruntare cu veșnicia, toate sînt trecătoare, ca și omul — indiferent de locul pe care l-a ocupat în timpul vieții — „— Toți s-au dus pe-aceiași drum”. Este aici, în substanță, concepția filozofică care alimentează *Panorama deșertăciunilor* a lui Eminescu, cu observația că, la Coșbuc, se sub-

îniiază necesitatea luptei ; Coşbuc afirmă hotărît că viaţa ni s-a dat „Ca s-o trăim”, după ce susţinuse ideea luptei şi condamnase plînsul :

„Ce oameni ! Ce sînt cei de-acum ? !  
Şi toţi s-au dus pe-acelaşi drum.  
Ei şi-au plinit chemarea lor.  
Şi i-am văzut murind uşor ;  
N-a fost nici unul plîngător  
Că viaţa-i fum”.

Nu este vorba aici despre un fel de resemnare în faţa morţii, de împăcare cu moartea, de nonacţiune în faţa celor care ar putea-o aduce, ca în *Mioriţa*. Coşbuc nu deschide porţile unei lumi a fericirii fără limite de dincolo de mormînt ; nici un fel de Nirvană nu justifică prelungirea vieţii umane dincolo de graniţele ei terestre limitate ; omul care moare îşi prelungeste viaţa în generaţiile care-l vor urma. Individul se pierde în marea colectivitate, ca ramura din codru, colectivitate care însă asigură durata, continuitatea. Ideile *viaţă—moarte*, în confruntarea lor dialectică, se întîlnesc şi în alte poezii ale lui Coşbuc. În *Moartea lui Fulger* însă ele apar în cadrul unui caz de puternică tensiune dramatică. Craiul şi doamna lui sînt ţărani, ca şi în cazul *Nunţii Zamfirei* ; în *Moartea lui Fulger*, Coşbuc pare a fi păstrat aceste nume de basm nu pentru că ele s-ar obişnui în popor la înmormîntări, ci pentru a sublinia faptul că toţi oamenii sînt egali în faţa morţii.

*Moartea lui Fulger* comportă şi alte observaţii, printre care numeroase legate de ceremonialul înmormîntării, cu toate formele lui hibride, de amestec de religii şi tradiţii ; oricum, ceremonialul este în întregime ţărănesc, românesc.

Viaţa trebuie ; fie trăită, afirmă Coşbuc în mai multe locuri în poezia sa. În ansamblul ei, poezia lui Coşbuc arată tocmai cum îşi trăieşte românul viaţa, din perspectiva prezentului şi din aceea a trecutului său pierdut în timpuri legendare. Plenitudinea vieţii poporului român, elementele esenţiale şi cele mai caracteristice ale acestei vieţi sînt ilustrate de Coşbuc magistral în lumina unui ideal autohton de cea mai pură esenţă. Diferitele piese care zugrăvesc viaţa poporului nostru, în special a ţărănimii, sînt componente ale acelei epopei pe care o visase poetul în tinereţe.

Cadrul în care se desfăşoară variatele forme de viaţă ţărănească este natura patriei, cu nebănuitele ei frumuseţi. Coşbuc a recreat pastelul românesc, mai corect spus, l-a ridicat la cea mai înaltă treaptă artistică în epoca marilor clasici. Alecsandri crease pastelul, dar perspectivele din care zugrăveşte şi înţelege natura românească, precum şi mijloacele artistice sînt altele decît la Coşbuc. Alecsandri a privit natura cu ochii şi experienţa boierului patriot, extaziindu-se în faţa ei ; paleta poetului este mai ales coloristică (dar cu modeste mijloace de nuanţe) ; la Coşbuc se fac simţite mai ales mişcarea, aspectele acustice ale naturii. Şi Eminescu a iubit şi a cîntat natura, dar dintr-o altă necesitate de structură artistică — aceea a unui mare romantic şi visător care caută în sînul naturii locuri tănuite pentru spovedanie şi filozofare, dar, mai ales, pentru consumarea, aproape primitivă, a iubirii. Tocmai natura eminesciană, lipsită, de cele mai multe ori, de liniile precise ale desenului, este parcă anume construită pentru a se acorda visului romantic, pentru a oferi îndrăgostiţilor — tipic romantici — un loc discret pentru festinul erotic ; îndrăgostiţii lui Eminescu n-au altă griji în sînul naturii decît să viseze şi să se dăruie

total iubirii. La Coșbuc, natura și oamenii care o populează sînt priviți dintr-un unghi de înțelegere cu totul țărănesc, realist : natura este mijlocul care asigură omului condițiile vieții materiale și, tocmai de aceea, prezența țaranului în sînul naturii apare ca ceva cu totul obișnuit : țaranii sînt considerați doar ca elemente componente ale naturii. Nu găsim nimic căutat, nici o manifestare de grandilocvență, doar, uneori, un entuziasm și o admirație aproape primitive. Natura la Coșbuc nu are nimic din înțelegerea romantică și a-l încadra pe autorul *Noapții de vară* în categoria romanticilor rustici este o falsă înțelegere a operei și structurii interioare a poetului. Nota romantică la Coșbuc este de altă nuanță și nu este periferică și sesizabilă în poeziile unor anumite experiențe și momente biografice (anii de la Năsăud și cei de la Sibiu ; în acest oraș, Coșbuc începe, de fapt, marea sa creație : idila, care coexistă, un timp, cu unele poezii romantice, mai ales de împrumut german, sau prin traduceri germane).

Coșbuc a înțeles și a prezentat natura în poezia sa într-o concepție și experiență pur țărănească ; totul este privit din interior, din lumea satului, lume care se risipește și se întîlnește în diferite locuri ale activității ei productive : în lunci, la pîrîu, pe culmi și dealuri, în pripoare, la plug sau la seceră, la coasă sau la strînsul fînului, la fîntînă sau izvor, alături de turma de oi și mioare, plecînd sau întorcîndu-se de la muncă. Tocmai fiind antrenați intens în această variată activitate campestră, țaranii lui Coșbuc nu au timpul să viseze, nu sînt romantici, iar scenele de iubire — idilele — care se petrec în sînul naturii, sînt doar ocaziile, de cele mai multe ori întîmplătoare, ale unui vis de dragoste care găsește apoi clipa specială a întîlnirii nocturne din pragul casei, în sensul unei tradiții străvechi.

În zugrăvirea naturii, înțeleasă ca un mediu natural, ca o ambianță a vieții active a țaranului, Coșbuc a valorificat și unele experiențe ale poeziei clasice greco-romane (mai ales pe Hesiod și Vergiliu), dar și pe unii poeți germani care, tot după modelul clasicilor antici, zugrăveau natura monografic. G. Călinescu observa că și în „contemplațiile de natură Coșbuc interpretează izvoare germane”. Dintre poeții germani, care i-au putut oferi însă lui Coșbuc cele mai multe sugestii în sensul afirmațiilor făcute de Călinescu, este Friedrich Rückert (1788—1866), din familia poezilor care realizează trecerea de la romantism spre realism. Coșbuc l-a cunoscut pe Rückert încă de la Năsăud (cînd și traduce din opera acestuia). Rückert a scris un foarte mare număr de pasteluri, grupate, într-o ediție din 1868, într-un volum masiv, pe cele patru anotimpuri : *Lenz* (o numire poetică a primăverii, în loc de *Frühling*), *Sommer* (Vara), *Herbst* (Toamna) și *Winter* (Iarna) din cea de-a treia carte intitulată *Haus und Jahr*. Rückert a consacrat acestor cicluri de pasteluri aproape cinci sute de poezii. În cea dintîi poezie, *Das Jahr*, din ciclul *Lenz*, poetul trece în revistă toate cele patru anotimpuri, în sensul ideii că *Ist das Jahr ein Bild des Lebens*. Un *Abendlied* cu care își deschide Rückert ciclul *Sommer* ar fi putut sugestiona lui Coșbuc *Noaptea de vară*, deși deosebirile dintre cele două poezii sînt foarte mari. Rückert este un liric subiectiv, privește natura ca un visător care n-are altă treabă : „Ich stand auf Berges Helde / Als heim die Sonne ging / Und sah wie über'm Walde / Des Abends Goldnetz hing” ; asemenea atitudinii întîlnim la Coșbuc foarte rar (la începutul poeziei *Chindia*, a poeziei *În miezul verii*, cea publicată în culegerea *Ziarul unui pierde-vară*). Față de poetul german, Coșbuc nu creează cicluri speciale pentru diferitele anotimpuri, ci le amestecă, le risipește în restul poeziilor sale. Poetul român nici nu acordă o importanță egală anotimpurilor, și

aceasta dintr-o concepție și viziune realistă, țărănească. Cele patru anotimpuri sînt evocate, ce e drept, fiecare, dar Coșbuc rezervă un spațiu deosebit verii. Este tocmai anotimpul în care, conform condițiilor de climă ale țării noastre, se realizează cea mai mare concentrare de muncă la cîmp, cea mai activă prezență a țaranului în mijlocul naturii. Tocmai de aceea vara este zugrăvită de Coșbuc cu deosebită atenție, în toate multiplele ei manifestări, în limitele celor douăzeci și patru de ore ale ciclului astronomic care formează ziua și noaptea. Fiecărui moment cosmogonic Coșbuc i-a rezervat imagini adecvate, cu variațiuni de lumini și umbre, de sonorități au tăceri pătrunzătoare, de febrile activități și întâlniri erotice întâmplătoare sau de tainice șoapte în direcția întunericului. Totul este natural. Oamenii și natura sînt înfrățiți printr-o activitate ale cărei forme le-au stabilit veacurile. Undeva se pare că un anumit primitivism s-ar face simțit în acest raport om—natură, ca și cum, din epoci mult mai apuse și de civilizații care se pierd în milenii, țaranii ar fi moștenit încă sensibilități mistice păgîne, cînd unele popoare se închină soarelui, ca singurul stăpîn al vieții, al universului. Așadar, elemente de mitologie păgînă și străină, alăturate unei mitologii autohtone, cu zîne, iele, zmei și balauri. Dintre cele mai ilustrative este *Faptul zilei*, pastel pe care I. L. Caragiale îl recita cu o admirație exuberantă (cum, de altfel, l-a iubit statornic și l-a prețuit pe Coșbuc ca om și artist). Pastelul reface, într-o viziune autentic țărănească prima secvență a ciclului celor 24 de ore ale zilei și nopții ; este o mică fracțiune cosmogonică, tulburătoare, care reconstituie, parcă, mișcarea primordială, la scară redusă, a genezei. Se dă o luptă fantastică între întuneric și lumină, o luptă mitologică (de mitologie românească) ; biruința luminii descoperă în cadru prezența omului, a țaranului. Poezia se deschide cu un vers de o mare plasticitate : „Ca lacrima-i limpede cerul”, vers care prefigurează, de fapt, biruința finală a zilei. Perspectiva este la început siderală, cu constelații purtînd nume populare românești (Oierul, Carul, Luceafărul). Peisajul static, aproape mort, începe să se anime sub forța vîntului care „Începe să cînte-n brădet”. Asistăm, apoi, la o puternică explozie de lumină, sugerată chiar de vers, de primul vers. Contururile se clarifică. Lumina dimineții curge generoasă, pretutindeni :

„E-n flacăra bolta senină,  
 Și fără-nterupere-acum  
 Se varsă tăcuta lumină,  
 Se varsă grăbită, se-ntinde  
 Pe dealuri, pe coaste, s-aprinde  
 Pe șesuri, pe drum”.

O nouă ritmică, sonoră, se face simțită, eliberată de sub cătușele nopții biruite :

„Murmurul din dealuri pătrunde  
 Prin văi, și din vale-n păduri ;  
 Ca-n farmec, eu nu știu de unde,  
 E plin de mișcare pămîntul,  
 Și cîntă și codrul, și vîntul,  
 Și-o mie de guri”.



În desfășurarea forțelor naturii își face prezența omul, țăranul, pornit, cu noaptea-n cap, la lucrul câmpului. Toate fazele luptei întuneric—lumină au fost privite de poet într-o viziune tipic țărănească. Pornit de acasă cu noaptea-n cap spre partea de hotar unde are de lucru, urcînd culmile prin întunericul care începe să se destrame, țăranul urmărește, parcă într-o lume fantastică, biruința forțelor luminii asupra forțelor întunericului. Toate mișcările, tot acest miracol genetic este conceput de poet prin ochii și experiența de veacuri a țăranului român, experiență consemnată și în cîteva expresii aforistice : *ziua bună se cunoaște de dimineață, sculatul de dimineață e un lucru bun, cine se scoală de dimineață, departe ajunge*. Este poate singura parte a zilei pe care țăranul o poate savura urcînd cărările și meditănd la miracolul care se desfășoară în fața ochilor lui, parcă ireal, într-o lume de mitologie pe care Coșbuc a prins-o excelent în poezie. Punctul culminant al poeziei, răsăritul soarelui, este precedat de prezența omului estival, pornit la coasă, la seceră, cu carul sau cu turma de mioare spre culmi ; e o mișcare complexă de ființe și lucruri, de oameni și animale.

„Ici oameni cu coasa pe umăr  
Și fete cu seceră-n brîu,  
Iar gloata cea fără de număr  
A celor de-o sută de neamuri  
Se joacă-n arinii cu ramuri  
Întinse pe rîu”.

Ultimele patru versuri ale pastelului sînt parcă desprinse dintr-un vechi poem păgîn (din *Rig-Veda*, Coșbuc tradusese imnul *Soarele*), scris de cei care odinioară se închinau soarelui ca singurul zeu deținător al puterii și singur stăpîn a toate :

„Sînt toate-ale tale, tu, Soare !  
Făptură tu dînd dimineții,  
Ești singur ființa vieții  
Și-al lumii altar”.

O asemenea zeificare păgînă, expresie a unui cult, nu trebuie să surprindă la un poet care reprezintă țărănimea română. În basme și-n balade populare românești soarele și luna, alături de alți aștri, sînt eroi cu care pămîntenii sînt în relații. Coșbuc a prelucrat, în *Cicoarea*, de pildă, o asemenea fabulație populară, prezentă în balada populară cu același titlu, unde se vorbește despre frumoasa fată de împărat Lia, de care se îndrăgostește soarele ; fata refuză să se căsătorească cu soarele, care trimite soli s-o pețească, gîndindu-se și motivînd refuzul omenește, cam în sensul fetei din *Lucaferul* lui Eminescu, deși motivația este diferită, în conținutul ei. Din acest punct de vedere, *Cicoarea* (care explică, de fapt, legenda florii cu acest nume) se apropie mai degrabă de *Fata din grădina de aur*, pentru că soarele se răzbună, însă nu ca zmeul, ucigînd, ci transformînd neînțelegătoarea fată într-o floare albastră. Ceea ce trebuie reținut este exprimarea temerii ca nu cumva soarele

„Își va părăsi nevasta,  
Și la noi pe lumea asta  
Nu va mai veni”.

adică se ajunge tot la ideea din ultimele patru versuri ale pastelului *Faptul zilei*. *Cicoarea* ilustrează însă ceva mai mult : incompatibilitatea iubirii dintre un astru și o ființă umană, ca și în *Lucașarul* lui Eminescu, de care mai apropiată este altă poezie a lui Coșbuc, *Brîul Cosînzenei*, cu același soare îndrăgostit de brîul Ilenei cea cu „ochi de soare”. *Păstorița* notează începutul unei idile dintre soarele sfînt și blînda păstoriță.

Zilei propriu-zise, timpului dintre răsărit și apus, i-a rezervat Coșbuc cîteva din cele mai reușite pasteluri ale sale. Sînt foarte cunoscute și devenite pagini antologice pentru lirica noastră de peisaj poeziile : *Vîntul, Prahova, Vara, În miezul verii* (două poezii cu același titlu : incluse una în *Fire de tort* iar cealaltă în *Ziarul unui pierde-vară*), *Chindia, Pierde-vară, Nunta în codru, Pastel, După furtună, Pace, Ștren-garul văilor, În zori* ș.a. La acestea se adaugă cîteva poezii în care se realizează încheierea zilei și legătura cu seara și noaptea : *Păstorița, Pastel, Noapte de vară* ; aceasta din urmă, una din cele mai cunoscute și mai populare poezii coșbuciene, poate și pentru faptul că poetul, inspirat, a știut s-o așeze în fruntea primei sale culegeri de poezii originale, *Balade și idile*. În lirica de peisaj a lui Coșbuc se detaliază diferite aspecte ale peisajului autohton, în formele de manifestare ale verii mai ales, dar și cu cîteva poezii despre primăvară : *Vestitorii primăverii, Furtuna primăverii*, sau cu acea *Toamnă — Cîntecul XLI* din *Balade și idile*, pe care Dumitru Micu o asociază unor poezii ale lui Bacovia, cu zugrăvirea, de asemenea, a iernii, în *Iarna pe uliță*. Un loc aparte ocupă poezia *Vara*, căreia G. Ibrăileanu i-a consacrat o analiză clasică, apreciînd-o drept „cea mai lirică din toată poezia lui Coșbuc. Și cea mai frumoasă”. „*Vara* este triumful soarelui în poezia lui Coșbuc și în poezia românească” (*Op. cit.*). Ibrăileanu îl apropie aici pe Coșbuc de Eminescu, prin vibrația poeziei, deși cei doi cîntăreți se deosebesc structural (unul își creează natura, o transformă, altul o vede așa cum este și se confundă în ea). S-ar mai putea face observația că, în ultima strofă a poeziei *Vara*, Coșbuc include unele ecouri din Nirvana hindusă; strofa este expresia directă a fericirii rezultînd din integrarea, se poate spune euthanasiană (ca în *Cezara* lui Eminescu), a omului în sînul naturii, după moarte :

„Natură, în mormîntul meu,  
E totul cald, că e lumină !”

Coșbuc a zugrăvit cerul în viziune țărănească, fie în *Noapte de vară* sau *Faptul zilei*, fie în *Cicoarea*, unde soarele este închipuit ca un Sfînt Ilie cu carul tras de roibi sprinteni :

„Flăcări vîlvîiau pe drumul  
Cerului, și-adînc din văi  
Se-nnora-n văzduhuri fumul  
Alb de pe păduri cărunte.  
Iar pe munți, pe cîte-un munte  
Se-nălțau văpăi”.

cios concepției sale rustice, neîncercînd să creeze ceruri romantice, în care, eventual, să se ascundă îndrăgostiții, căutînd acolo limanul fericirii erotice.

Pastelurile lui Coșbuc sînt, în totalitatea lor, o cuprinzătoare monografie a pămîntului românesc, uneori locurile fiind numite de poet pe numele lor reale (*Pe Tîmpa, Prin Mehadia, Muntele Retezat* — care prelucrează o legendă —, *Prahova, Pe Bistrița, Pe Bărăgan*); în multe din pastelurile lui Coșbuc se recunosc cu ușurință locurile natale, prin unele detalii ale peisajului și ale oamenilor. Oricine, vizitînd satul natal al poetului, va recita instantaneu în gînd versurile din poezia *Mama*.

Pastelurile sînt una din laturile cele mai valoroase ale liricii lui Coșbuc. Dar pastelul pur este mai rar la Coșbuc; el se îmbină, într-o perfectă și organică modalitate de expresie artistică, cu idila, cealaltă mare și valoroasă parte a poeziei coșbuciene. În idilă, Coșbuc este deschizător de drum în poezia noastră. Coșbuc a început să scrie idile încă pe cînd era la Sibiu, redactor la *Tribuna*. Idilele lui Coșbuc constituie partea cea mai rezistentă, mai bogată, din întreaga sa lirică. Dragostea rurală, țărănească, este surprinsă de poet în toate fazele ei: de la chinurile tulburi, pline de întrebări, ale fetei aflate în perioada nubilității și cu totul lipsită de experiență erotică, ingenuă, dar simțind puternic acea chemare a instinctului spre o lume nouă, pînă la trăirea integrală, fizică, a iubirii. Diferitele etape, faze, cu conflictele posibile, cu împliniri, chinurile geloziei, ale părăsirii fără urmări grave, pînă la drama fetei rămasă singură și cu perspectivele fructului iubirii, toate acestea sînt reținute de idila lui Coșbuc într-o notație artistică adecvată. Coșbuc nu surprinde numai laturile fericite, senine, ale iubirii rustice, ci și cele grave, ducînd uneori spre sinucidere. Adevărul vieții este respectat, dar nu fotografiat, ci tratat cu mijloacele superioare ale artei.

Una din cele mai populare idile coșbuciene, devenită romanță, pentru mulți cu autorul necunoscut, deci intrată în circuitul folcloric, este *La oglindă*. Poezia, ca într-o microszenetă, aduce o fată care, îmbrăcată ca nevastă, monologhează în fața oglinzii, frămîntîndu-se să afle care e deosebirea dintre starea ei de fată și cea viitoare, de nevastă, pentru că bunica i-a spus:

„Că nevasta una știe  
Mai mult decît fata, juna,  
Ei, dar ce? Nu mi-a spus buna —  
Și mă mir eu ce-o să fie  
Asta una!”

Stările prin care trece fata sînt contradictorii, gîndurile ei se desfășoară după o dinamică surprinzător de sprinteră, cînd ușoare, cînd frămîntînd întrebări grave; este într-o permanentă tensiune, de frica mamei ei, plecată în sat, dar care se poate întoarce din clipă în clipă și

„De-ar ști mama! Vai, să știe  
Ce-i fac azi, mi-ar da ea mie!”

*La oglindă* e o mică comedie, introducere la erotica din celelalte idile coșbuciene; un umor sănătos, pur, se degajează din această idilă suavă.

În alte idile, Coșbuc surprinde momente mai avansate ale relațiilor dintre flăcăi și fete : *Pe lângă boi, Calul dracului, De pe deal, Suptirica din vecini, La pîrîu* ; nu o dată se întîlnesc și neinițiați din timiditate, fata fiind furioasă, dar neagresivă (*Nu te-ai priceput*), Agresivitatea fetei, caracteristică pentru erotica lui Eminescu, este rareori întîlnită la Coșbuc ; fata din *Ispita* pare a fi agresivă, dar această stare a ei este mai degrabă o impresie produsă de modul cum știe să eteze farmecele ei fizice, pentru a-l zăpăci și ține mereu pornit pe flăcău. Idila coșbuciană nu neglijează nici manifestările de gelozie, În *Recrutul*, gelozia flăcăului care pleacă la oaste și trebuie să-și lase iubita în pericolul de a fi curtată de alții este de-a dreptul sălbatică, primitivă ; e capabil să-șiucidă propriul frate, dacă nu-i va păzi bine iubita, pentru ca la întoarcere s-o găsească tot a lui, tot dor să-i poarte. Ritmul poeziei este unic în lirica lui Coșbuc, un ritm nervos, cu porniri pătimașe și opriri bruște ale versurilor, cu abatere de la metrica și combinația de rime obișnuite. Formele prozodice redau cu fidelitate tot zbuiciumul flăcăului, Coșbuc avansînd spre versul modern :

„Eu o las în sama ta —  
Am să plec ! Și parcă-mi moare  
Inima, se rupe-n mine !  
Nu de vci, tu știi de cine !  
Și mă doare,  
De-aș țipa”.

sălbătică a flăcăului a găsit corespondența ideală în ritmica sacadată, împiedicată, ca și gîndurile sale învîlmășite între incertitudini, ipoteze și dramatice perspective, în dinamica versurilor, în structura strofelor.

În altă poezie, alimentată din sentimentul geloziei, dar prins la alte dimensiuni, în Inima fetei, fără temeieri reale, Coșbuc a dezvoltat motivul în cadențe largi, de respirație epică asemănătoare nuvelei ; este vorba de *Dragoste învrăjbită*, o autentică nuvelă în versuri, organizată pe secvențe epice, Întregul material este însă tratat la modul liric propriu lui Coșbuc. Starea sufletească a Siminei trădează, de la începutul poeziei, o mare nervozitate, o răsturnare a mersului normal al întregii sale vieți. Retrăind cearta din ajun cu iubitul ei, Simina exagerează faptele, le disecă prea în felii mărunte, le comentează și judecă separat, pierzînd linia centrală, care se reface însă limpede în mintea cititorului. În grădină, cu cîinele alături, într-o încordare care crește cu fiecare clipă, atunci cînd apare o umbră de bărbat la fereastra casei, pîrînd a fi Lisandru — Simina se minte, sau încearcă să se mintă :

„Tot mai des privește, tot mai mult s-arată,  
Parcă n-ar fi-n casă cel pe care-l cată.  
Nu știu cum Simina nu se mai simțea,  
Îi venea să creadă și tot nu credea...”

Lacrimile au adus limpezirea inimii zbuiciumate ; rezolvarea zbuiciumului dramatic s-a produs așa cum au bănuț-o cititoriiși cum a simțit-o nelimpede instinctul fetei. Lunga nuvelă în versuri (o nuvelă psihologică, s-ar putea spune) se încheie într-un

cadru de lirism de-o gingășie deosebită, în ultimele două secvențe scurte ale poeziei, fiind o excelentă idilă coșbuciană :

„Răsărise luna, galbenă și plină,  
Ca o fată blîndă care-n chip dujos  
Vine sus din ceruri să ne-aducă jos  
Liniștea și pacea zărilor albastre  
Și cu dor să umple sufletele noastre.  
Sub cireș lubiții mult timp au rămas,  
Cînd din ușa tinzii s-auzi un glas  
Mustrător, dar dulce : « — Unde ești, Simino ?  
Ne culcăm ! Pe ușă pui zăvorul, vino ! »”

Conflictul de dragoste s-a încheiat fericit. Coșbuc aduce, parcă, aici, o notă idilică din nuvela lui Slavici, *Scormon*. Nu totdeauna însă conflictele de dragoste se încheie așa sau, după obiceiul drumului natural, prin căsătorie. În viață sînt numeroase cazuri și situații care se abat de la mersul firesc al lucrurilor, fiind, însă, și aceste abateri, la fel de firești, de naturale, de umane, profund umane. Poezia de dragoste a lui Coșbuc, oglindind veridic viața rurală, nu putea să nu înregistreze și asemenea fapte. Nu este vorba despre complicațiile iubirii determinate de stări sociale diferite (*Numai una !*, *Dușmancele* — unde se întîlnesc mai multe motive : gelozia, triumful iubirii dincolo de pozițiile sociale și antagonismul dintre bogați și săraci, dintre chiaburi orgolioși și săraci demni și modești), ci de iubiri înșelate, de fete părăsite de către flăcăi din motive diferite, exprimate sau nu de către poet. Trei poezii ilustrează cu deosebire aceste situații : *Cîntecul fusului*, *Fata mamei* și *Fata morarului*, cu nuanțări diferite de la o poezie la alta, nuanțări care marchează însuși gradul de durere al fetei părăsite. Obsesia părăsirii definitive, fără căutarea explicațiilor, care nici nu interesează, fiindcă nu schimbă cu nimic situația dată, perspectiva uneori a rușinii în fața satului, care o condamnă de obicei pe fată, nu pe iresponsabilul flăcău, conștiința destrămării unui vis și a unei vieți chiar, toată durerea inimii singure se transformă uneori în cîntec monoton, ca însăși monotonia vieții fetei, cîntec trist, amețitor, halucinant, înnebunitor prin rotația aceluiași refren obsedant ; în *Cîntecul fusului*, fata nu poate scăpa de cîntecul trist pe care și l-a făcut singură, în singurătatea iatacului ei, l-a făcut fără să vrea, ieșind din învîrtirea mecanică, regulată, a fusului. Acest cîntec o urmărește pretutindeni, amplificat de elementele naturii înconjurătoare :

„De-atunci îl cînt într-una,  
Că-mi vine-așa, nevrînd ;  
De-aș face orice-aș face,  
Nu pot să-l scot din gînd”.

Cîntecul este reluat și amplificat de plopii de pe malul apei, de luncile și codrul unde caută liniște biata fată. Poetul nu numește exact, și dacă ar numi direct ar strica totul, doar sugerează motivele dramei în care se zbate fata :

„Că mama mă tot ceartă  
Și tata-i supărat,  
Și-n ochii mei se uită  
Toți oamenii din sat”.

Părinții fetei o ceartă, dar înțeleg situația în care se află aceasta. În *Fata mamei*, părinții sînt mai înțelegători, mai ales mama știe să fie alături de fata care căzuse în păcat cu un trecător; era o „iubire cu păcat / Sosită de pe-aiurea”. În *Fata morarului* însă situația este cea mai dramatică; cîntecul fetei, ca și în cealaltă poezie, *Cîntecul fusului*, este la fel de obsedant, de chinuitor, fata îl cîntă în silă, parcă sub porunca unor forțe deasupra firii. Fructul iubirii părăsite se simte și fata l-ar dori ascuns de ochii lumii :

„O, stînge-te, lampă, te stînge !  
Că brîul de-ncins mi-a fost lung,  
Dar brîul meu astăzi mă strînge,  
La copcii cu greu îl ajung !”

În disperarea ei, fata își vede blestemul și rușinea gigantizate și condamnate chiar de către elementele naturii :

„Sub plopii rari apele sună,  
Și plopii rari vîjîie-n vînt,  
Scot hohote parcă să-mi spună  
În rîs ce nemernică sînt !  
Ce rea, ce nemernică sînt,  
Iar apele-mi strigă : « — Nebună !»”

Sentimentele au o desfășurare gravă, puternică, adînc umană. Gîndul morții pare a fi singura soluție pentru izbăvire, singurul liman al liniștii definitive :

„Ba lasă, că știu eu ce vreau :  
Aș vrea să fiu, roată, supt tine !”

Multe dintre idilele lui Coșbuc par a fi simple pretexte pentru a consemna momente de hîrjoană nevinovată, sprintară, sănătoasă, trădînd vigoare și candoare, demnitate și puritate și un inepuizabil fond de sensibilitate sufletească a țaranilor. Nu lipsește, uneori, din asemenea mici piese reprezentabile nici umorul, trădînd acea sănătate sufletească și firea jovială a românului în momentele sale de relaxare — și idilele consemnează tocmai asemenea momente, — de scurtă durată, dar pline de conținut de viață, asemenea clipe fugare și întîmplătoare din care se alcătuiește însăși dialectica vieții.

Idilelor li se pot asocia, unele premergîndu-le, acele mult-discutate cîntece incluse de Coșbuc în ediția princeps a culegerii de *Balade și idile* : este vorba de ciclul de cîntece anacreontice, publicate, în parte, mai întîi în *Tribuna*, dar și în *Lumea ilustrată*, precum și grupajul de terține în maniera în care se ilustrase Friedrich Rückert. În aceste compuneri, Coșbuc izbucnește direct, este subiectiv în comunicarea sentimentelor, cîntă mai ales iubirea, vinul, într-o viziune tipic anacreontică, dar și cu mijloace proprii artei sale. Una singură din aceste piese este o traducere din Anacreon (*Bea cîmpia ploi vărsate*) ; în rest, note anacreontice risipite fără sistem într-un cîmp larg de cîntece din care nu mai pot fi detectate, și nici nu e nevoie. În asemenea cîntece sau ritornele experiența personală de viață a poetului

își pune puternic amprenta, ele nu sînt rezultatul unor observații care apoi o să fie strunite de atitudinea obiectivatoare a poetului. Iată cîteva mostre :

„Ea sta, cu sînul plin de pere, la fîntînă —  
Și ea mi-a dat s-aleg pe plac din sîn o pară.  
Și m-am trezit că-mi dă deodată peste mînă,

Pe punte-am prins și-am sărutat mai ieri o fată,  
Și-acum au dat sătenii jalbă la prefectul  
Că fetele stau cîrd pe punte ziua toată !”  
(*Fresco-ritornele*, nr. 2 și 3)

Este surprinzătoare o izbitoare asemănare a unui cîntec al lui Coșbuc cu un fragment din *Memento mori* al lui Eminescu ; este vorba de Cîntecul XXI, cu notarea formelor fizice ale frumuseții femeii, de ecou biblic la amîndoi poeții. Coșbuc scrie :

„Unde-i apa mai puțină,  
Își ridică haina sus —  
Ah, și sînt flăcăi pe maluri !  
Sînt, dar cine i-a adus ?  
Să privească-ntr-altă parte !  
Și de văd, ce-au ei de spus ?  
Decît hainele-nmuiate,  
Tot mai bine e s-arate  
Gol piciorul cît de sus”.

Și fragmentul din poezia lui Eminescu :

„Și în Libanon văzut-am rătăcite căprioare,  
Și pe lanuri secerate am văzut mîndre fecioare,  
Purtînd pe-umerele albe auritul snop de grîu ;  
Alte vrînd să treacă apa cu picioarele lor goale,  
Ridicără rușinoase și zîmbind albele poale,  
Turburînd cu pulpe netezi fața limpedelui rîu”.

Probabil, cei doi poeți, care nu și-au putut cunoaște aceste fragmente ale operei lor, s-au alimentat din același izvor : *Vechiul Testament*, trecut prin prelucrarea lui Victor Hugo din *La légende des siècles*, dar românizat integral de Coșbuc.

Idealul de libertăți ca trăsătură fundamentală a gîndirii poetice, apare la Coșbuc încă în perioada începuturilor școlărești. Ea este prezentă și în anii de la Sibiu.

Într-o poezie, *Hora*, ideea revoltei și-a luptei răsare în timpul vîrtejului horei de la o nuntă cu mireasă frumoasă :

„Vezi, așa te vreau, băiete !  
Fetelor, săriți și voi.  
Uite-l, mă-ntre patru fete !  
Ciudă, zici ? De ce să-mi fie,  
Ciudă-mi e pe lume mie  
Numai pe ciocoi”.

Idealul de libertate are la Coșbuc un dublu țel : libertatea națională — cu realizarea unității politice a tuturor românilor — și idealul de dreptate socială — desființarea exploatării țărănimii de către ciocoi și boieri. Ambelor idealuri — înrîngurături gemene, inseparabile, ale unui ideal mai larg — le-a dat Coșbuc expresie în câteva din cele mai reprezentative poezii ale sale. Nicolae Iorga a sesizat tocmai prezența acestui ideal de luptător în opera lui Coșbuc atunci când afirmase că poetul „era un spirit grăniceresc, luptător, provocant, sfidător, un spirit brusc și bătaios și așa a rămas pînă la sfîrșit”<sup>16</sup>. În poezia sa patriotică și socială Coșbuc este condus de un principiu propriu : în diferite etape ale istoriei noastre, el se așază totdeauna de partea pămîntenilor, a dacilor — cînd aceștia au fost supuși de romani — sau a românilor, după constituirea acestora ca popor. Coșbuc condamnă agresiunea și atacul la libertate, indiferent din ce parte și cu ce scopuri s-ar produce. Într-o epocă în care se exagera originea noastră nobilă romană, Coșbuc îi condamnă pe romani cu vehemență, elogiînd vitejia apărătorilor pămîntului străbun — a dacilor. Doua poezii sînt ilustrative pentru teza lui Coșbuc : *Decebal către popor* și *Un cîntec barbar*. Nu s-a scris în întreaga literatură română o poezie plină de atîta demnitate autohtonă, de bărbăție și curaj în fața dușmanilor romani ai dacilor cum este *Decebal către popor*. Discursul lui Decebal, de o superbă ținută, rezumă în el o întregă filozofie de viață, pe care Coșbuc o actualizează tocmai în acea vreme (1896), cînd românii transilvăneni erau mai oprimați și mai lipsiți de drepturi și libertăți. Este vorba de apărarea, cu orice sacrificiu, a pămîntului străbun, chiar împotriva unor dușmani redutabili. Întrebarea pe care o pune Decebal :

„Ei sînt romani și ce mai sînt ?”

primește răspunsul imediat și categoric, de o forță care este identică aceleia din *Noi vrem pămînt !* :

„Nu ei, ci de-ar veni cel sfînt,  
Zamolxe, c-un întreg popor  
De zei, i-am întreba : ce vor ?  
Și nu le-am da nici lor pămînt,  
Căci ei au cerul lor !”

Decebal condamnă lașitatea, murmurul, plînsul, frica și pe cei vînduți. În fața morții, dacii nu trebuie să tresară. Strofa următoare ridică curajul în fața morții la proporții universale :

„Iar a tăcea și lașii știu  
Toți morții tac ! Dar cine-i viu  
Să rîdă ! Bunii rîd și cad !  
Să rîdem, dar, viteaz răsad,  
Să fie-un hohotit și-un chiu  
Din ceruri pînă-n iad !”



Violența maximă, de perspective distrugătoare, apocaliptice, o exprimă Coșbuc în cealaltă poezie a sa, în care condamnă pe cuceritorii romani și le aruncă în față disprețul și ura care va distruge, ca un uragan dezlănțuit, măturînd totul în calea lui. Poezia, intitulată *Un cântec barbar*, deși vorbește despre romani, vizează, în realitate, starea românilor din Transilvania, tocmai atunci (1893) încercați și umiliți și vînduți în procesul Memorandului. Amenințarea este nimicitoare :

„Din Istru vom face pîrflu,  
Să-l umpli, romane, cu sînge,  
Cu lacrimi pe care le-or plînge  
Nevestele neamului tău !”

De la daci la epoca contemporană, Coșbuc s-a oprit la cîteva din momentele de răscruce ale istoriei poporului român : *Moartea lui Gelu*, cu unele ecouri din *Grenadirii* lui Heine, *Carol Robert*, Mihai Viteazul în *Pașa Hasan*, *Ex ossibus ultor* l cu crăișorul Horia, anul 1821 în *Oltenii lui Tudor*, dar mai deosebit războiul de nea-  
tîrnare de la 1877, căruia i-a închinat cîteva poezii în care se cîntă eroismul și  
spiritul de sacrificiu al țaranilor deveniți dorobanți : *Povestea căprarului*, *Dorobanțul*,  
*O scrisoare de la Muselin-Selo*. În *Fragment epic* sînt evocate figurile celor mai de seamă  
domnitori români : Mircea, Mihai, Ștefan etc. Se mai pot cita *Podul lui Traian*, *Golia  
ticălosul*, *Mortul de la Putna*. În zugrăvirea războaielor, cu deosebire a celui de la  
1877, Coșbuc nu ocolește laturile grele, înfrîngerile, mizeria ; o viziune caldă, uma-  
nistă, încălzește și contopește totul. Un puternic elan patriotic însuflețește pe  
luptători. Pe alocuri se face simțită o anumită evocare ce poate fi acuzată de conven-  
ționalism. Sînt și versuri facile, penibile chiar în unele locuri. Nu totdeauna Coș-  
buc a știut să lucreze suficient asupra versurilor, ceea ce afectează calitatea lor în  
această categorie de poezii patriotice. Coșbuc n-a cunoscut însă războiul decît din  
cărți și încă de la Năsăud, unde doi profesori ai săi publică un masiv volum *Res-  
belul orientale ilustrat*.

Participarea sa activă la cele mai importante evenimente contemporane : răs-  
coalele țărănești, procesul Memorandului, se oglindește în cîteva din cele mai rezis-  
tente poezii ale sale patriotice. Procesul Memorandului, ținut la Cluj în 1893—1894,  
îl are pe Coșbuc de militant activ : *In oppressores*, scrisă la București, este trimisă  
în Transilvania, multiplicată pe foi volante la Năsăud și răspîdită printre memo-  
randiști. Este o chemare hotărîtă la lupta împotriva oprimatorilor, de puterea  
*Unui cântec barbar* ; o ură acumulată de veacuri se transformă în energii gata să  
distrugă totul, într-o acțiune excelent motivată :

„Tu te plîngi că milă nu-i ?  
Mai aștepți tu mila lui ?  
Haina el ți-o ia din cui,  
Pînea de pe masă.

Casa ta, și ei stăpîni !  
Prindeți ce vă cade-n mîni,  
Și-i loviți la mir, români,  
Că-i la voi acasă”.

În continuare, poezia dezvoltă argumentele care justifică lupta. Românii nu mai vor să fie iloți, nu mai suportă umilirea. Chemarea la luptă are ceva din concepția asupra morții din *Decebal cătră popor*. Lupta e generală, antrenînd toate forțele oprimate într-un vaier distrugător, călcînd peste zei, peste tot, pentru a dobîndi libertatea. Această lipsă de orice dumnezeu în momentele grele ale luptei (ca și în *Decebal cătră popor*, în *Noi vrem pămînt!*), pare a fi una din trăsăturile primare ale structurii sufletești a lui Coșbuc, pe care Caragiale îl considera, într-o scrisoare către Delavrancea, un om „fără nici un Dumnezeu”. Acest ateism ar putea fi numit un fel de primitivism al forțelor dezlănțuite ale poporului român în lupta sa pentru libertate, ajuns la convingerea că nimic nu-l mai poate ajuta, nici zeul căruia i se închină, și care e departe, undeva în lumea irealului, iar dușmanii și răul, aproape. Este aici un apel la forțele proprii în lupta decisivă care se anunță. Tocmai renunțarea la orice dumnezeu, detronarea acestora, arată uriașele energii care se dezlănțuie nimicitoare. Nu întîmplător Coșbuc a așezat în fruntea poeziei un motto biblic : „Fericit va fi cine va lua copiii lor din fașă și va zdrobi capul lor de pietrele drumului” (Psalm 123). *In oppressores* este expresia artistică a unei activități politice directe a poetului. Coșbuc era în relații cu memorandiștii (cumnatul său, preotul Constantin Pop, fusese închis la Cluj, în 1894, iar poetul trimite să-l cerceteze în închisoare pe prietenul său, publicistul Ion Rusu-Șirianul). Această activitate concretă (oglundită și în paginile *Vetrei*) o continuă Coșbuc și după 1894, pînă în ultimele clipe ale vieții sale. Nu numai atît : *Viața românească* publică, în 1920 (1 martie) o altă poezie a lui Coșbuc, intitulată *In oppressores*, cu specificarea că e inedită. E, într-adevăr, o altă poezie, un fel de sinteză a două poezii : *Tricolorul* și *In oppressores* din 1893. Coșbuc își prelungește astfel după moarte o activitate statornică. Poetul fusese în legături strînse cu memorandiștii : corespondență, îndemnuri la unirea forțelor învrăjbite ; o fotografie ni-l arată, cu mantia sa largă, alături de Vasile Lucaci și alți memorandiști ; dealtfel, încă în 1892, îi dedicase *Părintelui Vasile Lucaci* o poezie publicată în *Tribuna*. În aceeași familie cu *In oppressores* se înscriu încă : *Morți — pentru cine?*, *Graiul neamului*, *Dunărea și Oltul*, *Pentru libertate*. Scrisă în 1903, *Pentru libertate* continuă pe *In oppressores*, exprimînd demnitatea, forța crescîndă a celor care luptă pentru libertate, încrederea nestrămutată în biruința care se apropie ; poezia prelungește mandatul luptei în generațiile următoare, poetul fiind convins „că-i multă viață și în noi, și-n cei ce vin”. Șuierul de bici care bate „Făr' de milă oameni goi” se va converti în „Cînt al lui Tirteu”, iar lanțul care strînge va putea deveni spadă. Invocarea lui Tirteu își are semnificația ei : acest poet grec, cu aspect hidos, a fost autorul unor poezii războinice de mare forță, a unor cîntece care i-au însuflețit pe spartani, conducîndu-i la victorie în războiul cu Messenia.

Dar, dintre poeziile în care Coșbuc cîntă lupta poporului pentru libertate — în acest caz pentru libertate socială și națională — cea mai cunoscută, care l-a trecut pe autor chiar atunci peste hotarele patriei, este fulminantul poem revoluționar *Noi vrem pămînt!* Dincolo de discuțiile referitoare la geneza acestui poem (o călătorie în trenul de Moldova, o excursie cu Vlahuță etc.), la baza lui *Noi vrem pămînt!* stau frămîntările țărănești din anii în care Coșbuc abia se stabilise la București. Prin glasul poetului răbufneau mîinii adunate de veacuri în generațiile de țărani din care s-au desprins acei curajoși strămoși iobagi ai lui, ura și suferințele țărănimii exploatare de boieri și ciocoi. Poetul nu face decît să concentreze secole de mizerie și să le pună în gura unui propagandist țăran, căruia i se asociază apoi toată țărănimea,

condamnînd, într-un glas, cu o vehemență nemaîntîlnită în lirica română de pînă atunci, pe exploatare și oprimatori ; pentru că nu e vorba numai de exploatarea economică a țărânimii, ci și de văduvirea ei de cele mai elementare drepturi la o viață umană. Este vorba de reducerea ei la treapta animalelor de la jug. Rechizitoriul pe care-l prezintă țărâni din *Noi vrem pămînt !* este fără de apel, argumentele sînt atît de categorice încît, în acest ultim ceas al răbdării, cînd singura rațiune care-i mai susține este lupta, ei, creștinii, se vor prinde de piept cu Dumnezeu, cu Hristos, ca și dacii lui Decebal. Motivația este desfășurată gradat, crescînd, odată cu pie-sele ei, și tensiunea dramatică a poemului. Aici dă Coșbuc una din cele mai frumoase definiții ale patriotismului :

„Pămîntul nostru-i scump și sfînt  
Că el ni-e leagăn și mormînt :  
Cu sînge cald l-am apărat,  
Și cîte ape l-au udat  
Sînt numai lacrimi ce-am vărsat —  
Noi vrem pămînt !”

Dar răbdarea și puterea de toleranță și de încredere într-o îndreptare a lucrurilor, într-o lume a dreptății, s-au spulberat : singura soluție este lupta, justificată în sălbăticia ei, într-o dezlănțuire de forțe care nu mai cruță și nu mai respectă nimic, într-o perspectivă înfricoșătoare (ca și într-un *Cîntec barbar*) :

„Să nu dea Dumnezeu cel sfînt  
Să vrem noi sînge, nu pămînt !  
Cînd nu vom mai putea răbda,  
Cînd foamea ne va răscula,  
Hristoși să fiți, nu veți scăpa  
Nici în mormînt !”

Este aici, în *Noi vrem pămînt*, o motivare a crezului poetic al lui George Coșbuc, formulat în *Poetul* : „Tu, focul, dar vîntul ce-aprinde sînt eu” ; în 1907, *Noi vrem pămînt !* a fost un asemenea foc, care, răspîndit în foi volante printre țărâni răsculați, a contribuit la mobilizarea forțelor la luptă împotriva exploatare. Se știe că s-a cerut arestarea periculosului agitator Coșbuc. Într-o însemnare manuscrisă păstrată la Biblioteca Academiei din București (Fondul Coșbuc, Mapa VIII) poetul își întărește poziția pe care o exprimase în poezia *Noi vrem pămînt !* „Toți am fost învinuiți cîteodată de socialism primejdios. Am fost și eu, și sînt vrednic de învinuire. Am scris odată, și l-aș mai scrie, dacă nu l-aș fi scris, cîntecul *Noi vrem pămînt !* . . . Unii, atunci, și acum, au declarat că au dreptul să mă bată, iar acum, ca și atunci, am datoria să le primesc bătaia”. Este exprimată, în această mărturisire, și consecvența atitudinii bătaioase a lui Coșbuc, agresive, la care se referea Iorga. În 1907, unii comentatori străini (de la zărele din Budapesta) au definit poezia *Noi vrem pămînt !*, și foarte just : „marseillaisa română”. Ea a purtat numele lui Coșbuc și spiritul românesc protestatar, revoluționar, în Franța, Spania, America Latină, chiar îndată după publicarea ei în românește. O melodie i-a ajutat pe români s-o cînte ca un cîntec de luptă asemănător cu *Răsunetul* lui Andrei Mureșanu. Dealtfel, chiar în timpul lui 1907, Coșbuc scrie încă două poezii cu conținut critic : *Pămîntul uitării* și *Parabola semănătorului*.

Coșbuc a scris și o poezie-sinteză, care adună la un loc nu numai direcțiile revoluționare, active, ale liricii sale, ci și baladele, idilele, pasteurile, poezia de evocare istorică, substratul folcloric, poezia pentru copii ; este vorba de *Doina*, cam din aceeași vreme cu *În oppresores*, *Noi vrem pământ* I, *Lupta vieții*, *Pașa Hassan*, publicată în *Vatra* la începutul anului 1895. În *Doina* sînt concentrate, în esența lor, armoniile delicate sau bărbătești, istoria întreagă a poporului român, cu bucuriile și durerile, cu biruințele și speranțele sale, cu credințele și idealurile sale, cu iubirea și ura sa. Cîntare a cîntărilor neamului românesc, cum a fost uneori calificată, doina exprimă artistic veacuri de lungă și gravă frămîntare a unui popor cu o structură sufletească din cele mai complexe, cu uluitor de bogate resurse artistice, trecut prin grele încercări de-a lungul zbuciumatei sale istorii. Doina are funcția unui tonifiant artistic în viața poporului român, aceea a unui redresor de energie încercate din greu :

„Copilo, tu ești gata	Nol plîngem toți, și-amarul
De-a pururea să plîngi !	Mai dulce ni-e așa.
Și cînd ești tristă, Doino,	Și toate plîng cu tine,
Tu inima ni-o frîngi.	Și toate te-nțeleg,
Dar nu știu cum, e bine	Că-n versul tău cel jalnic
Cînd plîngi, că-n urma ta	Vorbește-un neam întreg”.

Doina este pretutindeni în viața poporului : în iubirea fetelor, în viața de ostaș a flăcăilor, în cîmpurile pline de oameni, bătrîni și tineri, care „Adună finu-n stoguri / Și snopi din spice fac”, în tovărășia ciobanului, alături de românul care „ară” / Slăbit de-amar și frînt”, în credincioasa frăție cu haiducii din codru, pierdută în timpuri fără de margine și-n legendă. Doina însemnează însăși expresia permanenței ființei neamului, graiul strămoșesc, sufletul capabil de fine sensibilizări și trăiri artistice. Ea este cîntecul sfînt care adună în el toate litaniiile sufletului colectiv al poporului român. În ciuda finalului trist, *Doina* lui Coșbuc are o funcție mobilizatoare. Tocmai ultima strofă pare a fi o variantă melodică a poeziei *Graiul neamului*, cele două poezii aducînd împreună textul și melodia, graiul străbun și cîntecele lui, într-o partitură unică. *Doina* lui Coșbuc este un manifest de luptă națională și socială. Melodia ei este variată, cu treceri de la game minore la game majore, sub semnul aceleiași chei de pe portativ : statornicia și încrederea în zorii unei vieți mai bune. Coșbuc a reușit să sublinieze esența sufletului colectiv al națiunii, tinerețea acestui suflet, prospețimea și finețea, vigoarea și bărbăția, gingășia, dar și pornirea pătimașă. Un fior cald, de rugăciune, al cărei Dumnezeu este însuși cîntecul doinei, străbate cu statornicie poezia de la un capăt la altul. Personificînd doina în chipul unei copile, Coșbuc a vrut să sugereze mai ales tinerețea ei, mlădierea, înfiorările și tulburările cîntecului de dragoste, ale celui de înstrăinare, ale celui de luptă, ale celui de leagăn. Pentru că în *Doina* ne întîmpină și cîntecul de leagăn, deci perspectiva continuității poporului, germenul care crește și duce mai departe un mesaj istoric : Doina de leagăn este astfel inclusă în rîndul celorlalte motive :

„Cînd plînge-n săhăidac  
Te duci și-l joci pe brațe,  
Și-l culci apoi pe sîn,  
Și-i cînti s-adoarmă-n umbra  
Căpițelor de fîn”.

Această idee este dezvoltată apoi în poezia *Lîngă leagăn* (1903), în care cîntecul mamei țărance conține și elemente de magie populară și anumite credințe, izvorînd din cele mai bune dorințe materne (flori care pot feri pruncul de deochi, ursitoare etc.). În duioasa și grijulia alintare a copilului, mama-l vede crescînd mare și devenind țăran voinic, trecînd prin toate fazele inițierii în activitățile agricole, pentru a se încadra, tradițional, alături de tatăl său, în ritmul muncii. În dragostea ei, mama-și vede băiatul flăcău gata de însurătoare și se gîndește la alegerea unei nurori.

Pentru copii, Coșbuc a scris mai multe poezii, unele slabe ca realizare artistică și ca forță a sentimentului (multe, risipite în manuale școlare la care a colaborat poetul), dar cîteva de o mare viabilitate, mărturisind, din partea poetului, sensibilitate, înțelegere surprinzătoare, în contrast cu vehemența din poeziile de evocare istorică sau de revoltă socială. G. Călinescu observa că George Coșbuc este „creatorul la noi al poeziei pentru copii” (*Op. cit.*, p. 519). Dintre aceste poezii sînt cunoscute și citate: *Vestitorii primăverii*, *Concertul primăverii*, *Nuntă în codru*, *Iarna pe uliță*, *Cîntec / „A venit un lup din crîng” /*, *Povestea giștelor*, *Jucăriile celui cuminte*, *Cetatea Neamțului*. Într-un grupaj tematic interesant au apărut, într-o plachetă fără indicarea lui Coșbuc ca autor (dar manuscrisul original de la Biblioteca Academiei din București îl atestă pe Coșbuc), un număr de douăzeci de poezii cuprinse sub titlul *Cartea celor doi zbîrlîți și-a mai multor alți pîrlîți* în genul celebrei lucrări a poetului-pictor german, Wilhelm Busch, intitulată *Max und Moritz*). În această plachetă de micro-fabule cu scop evident educativ, o mulțime de poezioare pentru copii a scris și inclus Coșbuc în manuscrisele școlare pe care le-a redactat (în colaborare): *Cîntec de primăvară*, *Cucul*, *Cîntec de seară*, *Păianjenul și melcul*, *Păianjenul și musca*, *Plugarul*, *Tîmplarul*, *Vînătorul*, *Trenul*, *Vine ploaia*, *Orașul verde*, *Iarna etc.* În asemenea poezii, precum și în prozele scurte pentru cei mici, Coșbuc procedează ca și Ion Creangă. Își retrăia propria sa copilărie, la care se reîntorcea, cu stăruință, de pe drumurile aspre ale vieții sale, ca spre un liman al unei fericiri de paradis rustic pierdut. Într-una din poeziile sale, *Cîntec*, se adresează copiilor de vîrstă preșcolară :

„A venit un lup din crîng  
Și-alerga prin sat să fure  
Și să ducă în pădure  
Pe copiii care plîng.  
Și-a venit la noi la poartă  
Și-am ieșit eu c-o nuia :  
« — Lup flămînd cu trei cojoace,  
Hai la neica să te joace».  
Eu chemam pe lup încoace,  
El fugea-ncotro vedea”.

Dar poeziile pentru copii scrise de Coșbuc se adresează tuturor vîrstelor, nu numai celor pentru care par a fi scrise exclusiv, ci și maturilor care pot să-și retrăiască propria copilărie. O poezie cum e, de exemplu, *Iarna pe uliță*, evocînd o zi frumoasă de iarnă rurală, cu lumea gălăgioasă a copiilor porniți pe șotii, luptîndu-se cu săniușul, cu frigul, poate fi tot așa de bine adresată și oamenilor maturi, care au trăit asemenea momente de fericire pură în copilăria lor, copilărie pe care

o asemenea poezie o readuce parcă aievea în fața ochilor. Este un pastel de iarnă care descrie clipa de fericire ingenuă, cu beatitudine care se realizează prin câteva scene obișnuite dar pline de viață, de jovialitate, de umor sănătos, reconfortant.

Dintre poeziile care evocă momente ale copilăriei, adresându-se atît copiilor, cît și, mai ales, oamenilor mari, cea mai ilustrativă este, atît prin conținutul cît și prin forma ei, *După furtună*. Este un luminos pastel estival, zugrăvind natura în timpul și după trecerea unei furtuni, o natură purificată, reîntinerită, plină de o nouă și proaspătă viață. După ce poetul descrie furtuna, cu detalii desprinse din natură și din sat, într-o manieră plină de dinamism, trece la prezentarea luminilor care scaldă din nou totul, începînd cu o exclamație admirativă : „Cît de frumos e pe lunci, și cît de frumoasă pădurea ! ” În această frumusețe, se încadrează planțele, florile, păsările, într-o armonie de culori și de ciripituri, reintrînd în viața lor normală, răsturnată de trecerea furtunii. Pastelul este din cele mai frumoase în literatura română, ca descriere, ca sensibilitate :

„Soarele scapăt-acum, iar roata-i s-ascunde sub culme.  
Vîntul alene cîntînd deasupra pădurii, prin vîrfuri  
Spune trăite povești din lumile-albastre-ale zării,  
Bate din aripi domol, făcîndu-și culcușul în ramuri.  
Colo și colo pe deal, cu coase pe umăr, flăcăii  
Vin de pe multe poteci, cu chiot se-ntîmpină-n cale...”

Apar însă și copiii, ca un simbol al vieții, al biruinței, într-o confruntare, în final, cu poetul — în sens mai larg cu oamenii integrați din greu în lupta vieții — (se poate acuza și un sentiment de tristețe al desrădăcinatului) :

„Sufletu-mi tremură-n piept, uitîndu-mă vesel la dînșii !  
Nouă, pe-adîncuri de mări, în luptă cu valuri și vînturi,  
Cine-ar putea să ne dea. ce bine-ntr-atîta de mare —  
Glorii, putere și-averi, oricîte-s dorite de oameni —  
Veseli de-aceasta să fim, ca dînșii cu cuibul ce-afară ! ”

Există în opera lui George Coșbuc o categorie, foarte bine reprezentată, de poezii care prelucrează, adaptează sau localizează unele izvoare străine. Această categorie, mai bogată în cea dintîi culegere, *Balade și idile* (1895), a iscat, prin condeiul cenușiului poet Grigori N. Lazu, „procesul literar” Coșbuc. Problema nu este lipsită de interes pentru istoria literară, în general, și pentru a defini profilul artistic al lui Coșbuc cu o trăsătură nouă, pentru a restabili un adevăr în legătură cu formația sa intelectuală, cărturărească, adică în legătură cu cultura sa. Coșbuc, așa cum o dovedește biblioteca sa, a fost stăpîn pe o foarte largă și cuprinzătoare cultură literară, istorică, lingvistică, dobîndită nu numai în studiile sale gimnaziale sau universitare, ci și, mai susținut, în studiul temeinic, deloc „pe apucate”, al unui număr mare și reprezentativ de cărți, majoritatea în limba germană, dar și în latină, greacă, italiană, franceză. Profunzimea lecturilor o atestă și numeroasele sublinieri, adnotări critice făcute direct pe paginile citite, cu trimiteri și referiri bogate la diferite alte chestiuni, într-o dialectică filozofică. Cele câteva sute de cărți păstrate din biblioteca lui Coșbuc la Biblioteca Academiei din București, la Muzeul

din Năsăud sau la Casa memorială din satul natal al poetului, fac dovada incontestabilă a temeiniciei cu care poetul citea și urmărea diferite chestiuni literare, filologice etc. Au fost scoase la lumină multe dar nu toate aceste adnotări și comentarii, care constituie, ele însele, un bogat fond de manuscrise coșbuciene, și de cărți din biblioteca poetului, reflectând gândirea lui<sup>17</sup>. Era un lucru cât se poate de firesc ca lecturile bogate și atente să lase amprenta lor asupra creației poetului. Coșbuc a reținut motive, idei, atitudini din literaturile lumii și acest fapt nu i se poate imputa. Este, dimpotrivă, un merit deosebit al poetului. Afirmția lui Goethe: „E drept că ne naștem cu unele capacități, dar rezolvarea noastră o datorăm influenței a mii și mii de elemente, din care ne însușim tot ce putem și tot ce e pe măsura noastră”<sup>18</sup>.

Setos de cunoaștere, fire retrasă, tăcută, Coșbuc găsea în lumea cărților substanța necesară întregirii profilului său autohton, românesc. Cu mici excepții, ceea ce a preluat Coșbuc de la literaturile lumii satisfăcea unele cerințe ale epocii contemporane cu poetul, unele experiențe necesare și fructuoase pentru poezia română. Din acest punct de vedere Coșbuc, care a fost și un mare traducător, a reținut în opera sa elemente culese din vechea literatură hindusă, din cea persană, arabă, ebraică, greacă, latină și, din epocile mai apropiate, din literatura germană cu deosebire.

Au fost puse în circulație poezii numeroase, pentru a se încerca fie diminuarea meritelor lui Coșbuc, fie pentru a releva circulația de motive străine în opera acestuia. Din largile experiențe ale literaturilor lumii, Coșbuc a reținut câteva motive din poezia veche a Indiei (a cărei literatură o cunoscuse foarte bine și din care traduseseră opere reprezentative), îngemănate, uneori, cu motive persane, în poeziile: *Puntea lui Rumi* (în care India și vechea Persie își dau întâlniri cu unele elemente), *Fatma*, *Hafis*, *povestiri orientale* (un ciclu format din *Călugărul*, *Greșala patriarhului*, *Bogatul din Siria* și *Scrisoarea lui Firdusi către șahul Mahmud*, aceasta din urmă mult comentată pentru conținutul ei antimonarhic, mai ales), *Moartea lui Fulger* (cu prezența unor ecouri din *Cartea regilor* a lui Firdusi). Coșbuc îi avea familiari pe Kalidassa, Firdusi, Hafis, Bahtrihari, Amaru (acesta pus în discuție în legătură cu poezia lui Coșbuc *Fragment*, în care se întâlnește motivul lacrimilor, prezent și la Eminescu, în *Venere și Madonă*). De la poezii persani, chiar dacă și prin experiența lui Platen, a învățat Coșbuc să scrie gazeluri. Din literatura arabă, Coșbuc a preluat mai puțin (*Arabii și dracul*), ca și din cea veche ebraică (*Sulamita*), atestând intermediul lui Rückert. De la vechii greci, în afara influenței lui Anacreon și a idiliștilor, vizibile prezențe se găsesc în: *Andromahe*, *Poet și critic*, *Ștreqarii de pe Cyathus*, *Atletul din Argos*. Din vechile literaturi, mai trebuie să fie citate poeziile *Leii de piatră* și *Pentru tron* (de fapt, două traduceri după versiuni germane), *Legenda trandafirilor* (indiană), *Un glas din adâncul templului* (indiană), câteva poezii inspirate din *Noul testament*, cu unele interpretări persane (*Isus și lumea*, *Isus la împăratul*, *Trandafirii lui Isus*, *Minciuna creștinilor*, *Armingenii*, aceasta din urmă cuprinzând și credințe romane sau românești, legate de 1 mai, ziua primăverii).

<sup>17</sup> Al. Dușu, *Biblioteca lui George Coșbuc. Date privitoare la lectura și cultura poetului*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, III, 1960, p. 181–207; Gavril Scridon, *Ecouri literare universale în poezia lui Coșbuc*, București, 1970.

<sup>18</sup> Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, în românește de Lazăr Iliescu, prezentare de Al. Dima, București, 1965, p. 291.

Din literatura latină, pe lângă multe prezențe în poezia lui Coșbuc, risipite, ca și cele grecești sau orientale, se reține *Profeție* iar din istoria Italiei : *Roca di Manebra* (scrisă de poet în Italia, în 1902), *Regina ostrogoților*, *Paul de Nola*. Din literaturile moderne europene sau din legende ale popoarelor europene, la Coșbuc se găsesc prelucrări și adaptări în poeziile : *Inima mamei* (după o baladă franceză prelucrată de Jean Richepin și tradusă de Corneliu Moldovanu) *Rugămintea din urmă* (după Lermontov, prin intermediul traducerii lui Bodenstedt), *Trei, Doamne, și toți trei* (după poetul bavarez Karl Steiler), *Nedumerire* (după Adolf Strachwitz), *El-Zorab* (tot după Strachwitz, din *Perle der Wüste*), *Romanță* (după *Verrathene Liebe* a lui Adalbert von Chamisso, motivul amorului pierdut, preluat de către poetul german de origine franceză din greaca modernă), *În spital* (după *Feldspitale zu Verona*, de Hermann Gilm), *Concertul primăverii* (după *Waldkonzert*, de Dieffenbach), *De cea din urmă dată*. *Spaniolește* (după poetul spaniol Gustav Adolfo Becquer, cunoscut de Coșbuc din traduceri germane, — în biblioteca lui se găsește cartea *Spanische Lieder*). Din literatura de limba engleză, Coșbuc a adaptat *Toți sfinții*, o excelentă localizare a poeziei americanului Longfellow, *Witlaf's Trinkhorn*. Anecdota *Lordul lohn* este tot de origine engleză.

În toate aceste poezii de inspirație străină atât de variată, însă, Coșbuc și-a pus puternic amprenta personalității sale artistice, a creat și a dezvoltat în sensul structurii sale. Nicolae Iorga afirma că, la Coșbuc, în cele mai multe cazuri, nu este vorba numai de o traducere, ci de „mai mult decât o prelucrare chiar, e o topire nouă a fondului, turnat apoi în alte forme, superioare adesea”<sup>19</sup>. Într-adevăr, cele mai multe adaptări sau prelucrări ale lui Coșbuc depășesc modelele străine, atât prin plusul de conținut, de idee și sensibilitate sau sentiment, cât și prin realizarea artistică. Urmărirea comparativă a diferitelor surse față de ceea ce a realizat Coșbuc susține din plin această afirmație. Exemple tipice, din cele mai multe, sînt *El-Zorab*, *Inima mamei*, *Toți Sfinții*, *Rugămintea din urmă*, *Trei, Doamne, și toți trei*, *Scrisoarea lui Firdusi către șahul Mahmud*. Personalitatea poetului se subliniază mai pregnant tocmai în asemenea poezii, pe care le dezvoltă din sîmbure străin, le adaugă altoi românesc și le înnoiește, prelungindu-le viața cu sevă artistică națională. Epoca în care trăiește poetul, epoca marilor clasici, justifică și ea influențele, așa cum, de altfel, asemenea procese gestative s-au produs și în cazul lui Mihai Eminescu.

Influențele străine s-au produs la Coșbuc paralel cu activitatea sa de traducător, începută încă de pe băncile liceului. Această activitate, deosebit de fecundă și valoroasă, a contribuit la răspîndirea în circuitul literaturii române a unor opere dintre cele mai reprezentative ale literaturii universale. Coșbuc a tradus mult și nu totdeauna cu suficientă selecție, mai ales în anii începuturilor sale. Se găsesc, tocmai de aceea, în lista poezilor din care a tradus Coșbuc, și unele nume mai modeste, alături de creatori geniali : Joseph Christian Zedlitz, Petőfi Sándor, Martin Opitz, August Fr. Ernst Langbein, Emil de Schönaich-Carolath, Maria Ernest, Adalbert von Chamisso, Ferdinand Freiligrath, August Gottfried Bürger, Heinrich Heine, Emanuel Geibel, Friedrich Schiller, Gaius Vallerius Catullus, Publius Vergilius Maro, Camoes, Lord Byron, Anacreon, Dante, Homer, apoi din literatura sanscrită Kalidasa ș.a. Cîteva traduceri au fost publicate nu numai în diferite periodice, ci și în volume separate : *Aeneis* (traducere în formele originale, București, 1896), pentru care Coșbuc a primit premiul Academiei Române), *Mazepa*, de Lord Byron (1896):



*Antologie sanscrită* (1897) ; *Sacotala* lui Kalidassa (1897) ; *Georgicele* lui Vergiliu (1906) ; *Parmeno*, de Terentiu Publiu Africanul (1908) ; *Don Carlos*, de Schiller (1910). După moartea lui Coșbuc au fost editate : *Divina Comedie*, de Dante Alighieri (în îngrijirea lui Ramiro Ortiz și cu concursul poezilor Emanoil Bucuța și Perpessicius, în anii 1924—1932, într-o ediție excelentă) și *Odiseea* lui Homer (editată de Stefan Cazmir și Iuliu Sfetea, în două volume, în anul 1966).

Despre activitatea de traducător a lui Coșbuc s-au scris un mare număr de articole și studii. Opiniile sînt favorabile, în general, cu unele mici obiecții de detaliu. Cele mai multe studii s-au ocupat însă cu *Divina Comedie* și pentru faptul că opera a fost publicată după moartea traducătorului, și pentru că era vorba de un autor genial, care a constituit cea mai mistuitoare pasiune a lui Coșbuc. Contactul lui Coșbuc cu *Divina Comedie* s-a realizat de timpuriu, cînd a tradus mai întîi și a publicat cîntece din *Infernul*, după o versiune germană. Traducerea s-a transformat apoi într-o pasiune ardentă, care l-a îndemnat pe Coșbuc să învețe limba italiană și să reia traducerea de pe un text original. Coșbuc a lucrat peste 20 de ani la traducerea *Divinei Comedii*, învingînd greutăți foarte mari, impuse de forma prozodică a acestei epopei (căci *Divina Comedie* este, în fond, o epopee). Ramiro Ortiz își amintește cum Coșbuc i-a mărturisit că „nu s-a hotărît pentru terțină decît după ce a încercat toate celelalte strofe : octava, versul alb și așa mai departe”<sup>20</sup>. Exegeții lui Coșbuc au recunoscut valoarea traducerii lui Coșbuc. Dintre aceștia, poetul Em. Bucuța, care a colaborat, cu Perpessicius, la completarea unor versuri lacunare în manuscrisul pe care-l edita Ramiro Ortiz, scria următoarele cuvinte cuprinzătoare și admirative : „Coșbuc a fost fără milă față de noi. Meșteșugul lui a vrut să fie al unui mozaicar năimit să schimbe cu altele pietrele unei opere de artă, la care, ca la o icoană se ruga. Nu s-a gîndit să prefacă, ci numai să pună la loc, bucată cu bucată. Se poate să fie traduceri mai strălucite și mai melodioase decît a ieșit cea românească a lui Coșbuc, dar ar fi greu să se arate mai credincioasă și mai în spiritul ei de obîrșie decît a lui. Cine cîrtește nu cunoaște pe Dante, care nu e nici el totdeauna trubaduresc”<sup>21</sup>. Elogios scriu despre traducerea *Divinei Comedii* Ramiro Ortiz, Tudor Vianu, Al. Balaci. În ceea ce privește traducerile din limba latină, cît și din greacă, Coșbuc n-a avut nici o dificultate de limbă, fiind un excelent cunoscător al ambelor limbi. Traducerile din literaturile orientale au fost făcute după versiuni în limba germană.

Prin întreaga sa activitate de traducător, Coșbuc s-a dovedit nu numai un poet cult, ci și un creator de mare personalitate ; talentul său a dat un examen mai dificil decît în producțiile originale, pentru că a fost obligat să supună un conținut întruchipat într-o formă străină condițiilor, logicii particulare și modalităților de expresie artistică ale limbii române, care tocmai prin asemenea eforturi la care a obligat-o și-a îmbogățit propriile ei resurse și potențe. Și ca traducător, Coșbuc a creat. S-au îmbogățit și formele prozodice, ritmica, ritmul, organizarea strofică a limbii poetice românești.

Coșbuc a tradus și proză : *Rosa Hahemului*, tradusă ca elev la Năsăud, și mai tîrziu scrieri de Al. Dumas, Quentalles, Emil Carol Franzos, Turgheniev, dar și scrieri științifice de John Locke și Emanuel Martig, ambele publicate după moartea poetului.

<sup>20</sup> Dante și Coșbuc, în *Mișcarea literară*, II, nr. 10, 17 ian., 1925.

<sup>21</sup> *Săptămîna lui Coșbuc*, în *Boabe de grîu*, III, nr. 34, 1932.

Un compartiment încă insuficient cunoscut și cercetat al operei lui Coșbuc este acela al scrierilor în proză. Structural, Coșbuc nu agreea proza, nu-i plăcea, în general. Nu avea nici talent epic, iar în poezia sa epicul este fie de proveniență populară, fie străină, de cele mai multe ori un pretext pentru desfășurarea lirismului. Coșbuc nici n-a avut pretenția de a scrie proză de rezistență ci, în cele mai multe cazuri, a satisfăcut unele comenzi social-politice, de culturalizare. Foarte multe articole a publicat Coșbuc mai ales în paginile revistei pentru popor *Albina*, unele adunate și în broșuri sau culegeri. Din numărul impresionant de articole, de proze mai scurte sau mai lungi, Coșbuc a adunat în volume sau broșuri un număr destul de mic. În 1887, la Caransebeș, E. Hodoș editează volumașul *Versuri și proză*, în care sînt incluse și cîteva texte dintre cele mai frumoase și revelatorii.

Există, în proza lui Coșbuc, cîteva povestiri autobiografice, care evocă momente ale copilăriei de la Hordou sau de la Năsăud, *Cum învață omul carte*, *Pe culmea muntelui*, *Limba nemțească*, *Neaga*, *De ce te temi nu scapi*, *Pregătiri la bacalaureat*, *Hei, quale portentum!* În unele, întâmplări evocate sînt pline de un umor sănătos, juvenil, rezultînd din ghidușii ale copilăriei, din feste jucate colegilor sau profesorilor. Biografia poetului se conturează cu date mai bogate, pentru că povestirile relatează întâmplări autentice. Se cunoaște, de asemenea, climatul rustic de la Hordou sau cel de la Năsăud, în care a copilărit Coșbuc sau în care și-a petrecut anii de adolescent. În unele, limbajul e autentic țărănesc. În cele care evocă momente din viața de elev de la Năsăud, limbajul e ceva mai elevat, tematica și mediul solicită un alt lexic, colorat cu termeni străini, latinești în special. În asemenea povestiri, Coșbuc surprinde caractere și tipuri umane, fie acela al încăpăținatului (în *Neaga*), fie acela al feciorului de bani gata, al donjuanului adolescent (*De ce te temi nu scapi*). Autobiografică este și povestirea *Amicul meu din Torbole*, consemnînd clipe de fericire cu totul particulară, din popasul pe care l-a făcut în vara anului 1902 la Riva, pe țărmul nordic al lacului Garda; o plimbare nocturnă, cu barca unui pescar mucalit, pe apele lacului. În această povestire, talentul descriptiv al poetului a realizat cîteva imagini de bun plastician.

Scrierile de conținut istoric ocupă un loc central în proza lui Coșbuc. Scriitorul tratează faptele istorice într-o manieră quasi-beletristică. În *Prefața la Războiul nostru pentru neatîrnare* scriitorul își precizează punctul de vedere: „Am ales numai întâmplările de căpetenie, și, întrucît am căutat să mă apropii de chipul de pricipere al mulțimii, m-am îndepărtat de pretențiile literare și de adevărul istoric cel spus cu prea mult cutremur și prea cu teamă că nu va fi exact pînă într-un fir de păr”. Atît această carte cît și cealaltă, *Povestea unei coroane de oțel*, i-au fost comandate lui Coșbuc de către ministrul Spiru Haret. Poetul le considera de fapt o singură carte. „Ele se întregesc una pe alta și trebuie privite ca o singură carte, o poveste a redeșteptării noastre”. Există, în cele două cărți, pagini remarcabile, scrise cu sentiment, evocări de lupte și luptători, descrieri reușite. Un sentiment de mîndrie străbate paginile, de încredere în forțele națiunii, de fericire că românii au reușit să-și cîștige independența prin luptă vitează. Coșbuc scoate în evidență cu deosebire eforturile și sacrificiile dorobăntimii, ale țăranilor, fără să uite și de situația celor rămași acasă, în sate. Coșbuc a cunoscut războiul numai din cărți, din documente. N-a trăit războiul și lipsa aceasta de experiență directă, personală, se resimte. Multe pagini se încheagă greu, sînt lipsite de nerv, au ceva convențional. Materialul este redactat parcă pentru a fi utilizat ca scenariu cinematografic: tablouri privite din perspective diferite, cînd la înălțimi, cînd din mijlocul secvenței,

cu mișcări de oameni, cu stabilirea cadrului acțiunilor. Un anumit umanitarism stabilizește optica prin care Coșbuc privește războiul, ororile și mizeriile lui, ale învingătorilor și ale învinșilor ; turcii prizonieri sînt și ei oameni care suferă, au un suflet și un trup chinuit. Uneori, Coșbuc introduce în textul povestirii comentarii în care starea sufletească a luptătorilor pregătindu-se pentru confruntări sîngeroase este disecată cu multă înțelegere. „Toți se pregăteau de o călătorie lungă și prin locuri străine, al cărei sfîrșit numai Dumnezeu putea să-l știe. Unii erau triști și cu inima strînsă, alții cîntau doine jalnice de prin munții țării lor și cu toții erau duși pe gînduri. Cei ce îndeplineau nuiielele ca să facă fașine, parcă-și îndeplineau zilele truditei vieți într-un singur mînunchiu, pe care aveau să-l azvîrle mîine într-un pustiu de șanț turcesc, de vecii vecilor. Iar alții, săpînd pe dealuri șanțul lor de adăpost, rădicau sapele cu oftături și li se părea că-și sapă mormîntul lor, și gîndindu-se la trudele bănuite ale zilei de mîine, le venea parcă de pe acum să se așeze în mormîntul pe care-l săpau și să tragă pămîntul peste ei”. Pe alocuri, se constată un anumit patetism cu ecouri din Alecu Russo sau Nicolae Bălcescu. Din *Povestea unei coroane de oțel*, cele două capitole mai mari *Oastea* și *Țara* sînt cele mai reușite, exceptînd acele pasaje în care poetul elogiază familia regală. Scene din cele două lucrări despre războiul de la 1877 se detașează în cîteva poezii din culegerea *Cîntece de vitejie*.

Într-o atmosferă pașoptistă, Coșbuc scrie o cîrtică de educație patriotică intitulată *Din Țara Basarabilor*. Este o scurtă descriere geografică, urmărind principali munți și principalele rîuri, ale întregului pămînt românesc, ale tuturor provinciilor istorice locuite de români. Perspectiva primei secvențe se deschide de pe Negoitul : „Drept deasupra locului de unde izvorăște Argeșul, frumosul rîu pe lîngă care s-a arătat cele dintîi semne de viață ale stăpînirii muntenești, se înalță, pe granița Ardealului, Neagoiul, cel mai înalt munte din nesfîrșita mulțime de munți într-ale căror văi locuiește neamul românesc. El întrece Bucegii și Ceahlăul și cu negurosul său pisc stă ca un uriaș care s-a ridicat în picioare și se uită de-a lungul țărilor locuite de români, ca să vadă roata pe lîngă sine neamul românesc de pretutindeni”.

Din acest punct central, poetul trece prin locuri istorice și evocă momente cruciale ale istoriei poporului nostru. Stilul cărții, scrisă pentru popularizare și educație patriotică, are pe alocuri căldura și avîntul unui Russo sau Bălcescu : „Fericită ești tu Oltenie, țară a Basarabilor, între toate țările locuite de români ! În pămîntul tău a căzut din stejarul Romei cea mai sănătoasă ghindă și din aceasta a ieșit stejarul Basarabilor...”

Amintind în treacăt numeroasele povestiri scrise de Coșbuc pentru copii și publicate în manualele la care colabora (aproape patruzeci de mici texte), proza de povestitor se încheie.

Coșbuc a scris însă cîteva foarte interesante lucrări, în care tratează chestiuni de istorie și critică literară, de orientare a literaturii contemporane lui. În cîteva prefețe la cărțile altora, prefețe care i-au fost cerute de autori sau de editori, (*Povestiri din copilărie* de Sergiu Cujbă, *Spre primăvară* de I. Costin, *Suspine*, poezii populare, *Cantice junești* de Nic. C. Velo, poet macedonean, *Scrieri în versuri și proză* de Grigore Alexandrescu), Coșbuc vorbește fie despre situația poeziei, mai ales a celei pesimiste, fie despre literatura pentru copii, fie despre modul de creație și de răspîndire a literaturii populare, fie despre unitatea culturală a românilor de pretutindeni, despre întărirea prin literatură a acestei unități. Se adaugă la acest

sector al scrierilor lui Coșbuc și cele câteva articole-program, scrise pentru revistele pe care le-a condus poetul : *Vorba de acasă* (*Vatra*, coautori Slavici și Caragiale), *Primele vorbe* (*Sămănătorul*, coautor Al. Vlahuță), *Uniți* (*Sămănătorul*), *Un prim cuvânt* (*Viața literară*). Poetul, pornind de la momentul literar dat, vorbește despre necesitatea continuării tradițiilor valoroase ale literaturii, despre orientarea scriitorilor către trecutul măreț și către viața poporului<sup>22</sup>. Alte articole literare menționabile sînt : *Ticuri literare* — unde îi critică pe acei autori ce utilizează un lexic pe care nu-l înțeleg nici ei ; *Iscăliturile autorilor*, *La ce vîrstă au murit scriitorii noștri ?* *ladul lui Dante*, *Concepția infernului în „Divina Comedie”*, *Dante și dușmanii săi literari*. În ceea ce privește scriitorii români contemporani lui, Coșbuc scrie *Amintiri despre Caragiale* și un articol polemic îndreptat împotriva lui Macedonski, *Poetul de la Bîrlad*.

În câteva din aceste articole, Coșbuc aduce unele contribuții teoretice, cu caracter general, de orientare, de explicare a unor fenomene literare și culturale. Dar ca teoretician, Coșbuc se relevă cu deosebire în articolele și studiile în care tratează diverse probleme filologice, sau despre literatura populară. În aceste două categorii largi, Coșbuc continuă bunele tradiții iluministe ale cărturarilor *Școlii ardelen*.

Problemele de limbă discutate de Coșbuc se referă la vocabular, cu o bogată listă de expresii și zicători explicate. O parte din aceste explicații au fost incluse în culegerea *Versuri și proză* din 1897, fiind grupate sub titlul din *Vatra : Vorba ăluia*. Coșbuc explică aceste zicători ținînd seamă atît de fapte de limbă cît și, cu deosebire, de felul de viață al românului.

Din aceeași familie sînt articolele : *Legea din bătrîni*, *Dracul în zicătorile și proverbele noastre*, *Cum înțelege românul colorile*, *Cap, mină și nas*, *Stan și Bran*, *Latin*, *Liftă*, *venetic*, *Ca Pillat* în „*Crez*”, *Două vorbe* (explicarea expresiilor „lapte de pasăre” și „brînză de iepure”), *Tablouri păgîne* (explicarea expresiilor : „a prinde pe Dumnezeu de picior”, „după spatele lui Dumnezeu”, „a se prinde cu Dumnezeu de piept”, „a da cu barda-n Dumnezeu”, „a-ți pune Dumnezeu mîna în cap”), *Lucruri sfinte* (utilizarea cuvîntului „sfînt” mai frecvent în lucruri care nu țin de sfera religioasă — „sfîntul soare”, „sfînta lună”). *Două vorbe românești* (expresiile „sărăcie lucie” și „putred de bogat”), *Țara popii Ion* („a trăi ca în țara popii Ion”).

În asemenea articole, Coșbuc aduce interpretări filologice, mitologice și fapte din legende și tradiții. De domeniul lexicului țin și explicațiile unor cuvinte din propria sa poezie, cuvinte mai puțin obișnuite (explicarea fiindu-i cerută poetului de către lingvistul H. Tiktin) : *alint*, *a nu-și da rînd*, *grai pe-ales*, *întrulpi*, *sîlhui* — *sîlhuetic*. Aceste explicații se păstrează într-un manuscris de la Biblioteca Academiei din București. Iată cum explică poetul cuvîntul *întrulpi* : „*Întrulpi* e o vorbă făcută de mine ; nu există nicăiri. Am făcut-o ca să am rimă la vulpi și pulpi. Am ajuns la ea de la exprimarea fete *în trup*, adică trupeșe ; am făcut întîi pe *întrup* adjectiv cu *l* la mijloc din nevoia *rimei* — și apoi l-am declinat”.

Coșbuc a scris câteva articole care tratează chestiuni de gramatică românească, sau referitoare la limba noastră literară și la istoria limbii române. Unele dezbate probleme de lingvistică generală. Nu toate au fost publicate de poet, câteva rămî-nînd printre manuscrisele sale, păstrate la fondul de la Biblioteca Academiei. Coșbuc avea o bună pregătire filologică, formată atît în studii gimnaziale sau universitare,

cît și în studiu individual, pasionat. Biblioteca poetului conține lucrări de bază în acest domeniu, semnate de filologi români sau străini : B. P. Hasdeu, Frantz Bopp, Adolf Stenzler, Ferdinand Antoine, Darmstedter, Peter Justus Andeer Pharerer, Brachet, Gerber, Blatz, Erdmann, Sievers, Winkler, Steinthal, Leist ș.a., cuprinzînd o arie largă de probleme : lingvistică și filologie română, romanistică, indo-europeanistică, germanistică, limbi orientale și arabe, lingvistică generală, istoria limbilor etc. În afară de Hasdeu, dintre români Coșbuc cunoștea scrierile filologice ale reprezentanților Școlii ardelenene, ale lui Heliade-Rădulescu, Laurian, Massim, Cihac, Zane, Cipariu, Lambrior ș.a. Coșbuc nu aduce contribuții noi în dezbaterile unor probleme generale, dar în chestiuni de gramatică, de limbă literară, își exprimă unele opinii personale. Poetul cunoștea foarte bine și limba română literară și cea populară, inclusiv dialectele și, cu deosebire, graiul din părțile Năsăudului și din Maramureș. Gîndirea poetului-filolog se încadrează, în ce privește concepția despre limba literară, într-o mișcare mai largă, formată din scriitorii și filologi. Dintre articolele care tratează problema limbii literare trebuie să fie reținute : *Pentru limba românească, Provincialismele scriitorilor noștri, Latin ori slav, Glasul Sfintei Scripturi, Cărțile bisericesti, Literatura didactică* (publicate), precum și „De” ori „cu”, *O formulă solemnă, Despre sărăcia limbii române. Un plural de batjocură* (rămase în manuscris). Coșbuc consideră că la baza limbii literare trebuie să stea graiul viu al poporului : „Poporul e acel balaur cu milioane de capete, care în chestiuni de limbă nu gîndește ci numai simte, n-are creieri ci numai suflet și el e singur curia (ține minte asta !) care hotărâște în supremă instanță” (*Latin ori slav*). Rolul scriitorilor este central în formarea limbii literare, pentru că : „Scriitorul ține calea de mijloc, prin însuși felul său de a fi, simte alături cu poporul (vorbesc de scriitorii buni, nu de orice plevușcă), și gîndește alături de cărturar. Deci el corectează și pe cărturar și pe popor ; rafinează simțul poporului și ține în frîu speculațiile cărturarului” (*Ibid.*), „Nouă scriitorilor ne rămîne cioplirea materialului brut pe care ni-l dă țărănimea. Ea ne aduce blocul de marmoră și noi avem datoria să facem lucru de artă din el”, afirmă poetul într-un fragment de manuscris (Fondul Coșbuc, Biblioteca Academiei, București, Mapa VII). În alt manuscris indică principiile și mijloacele necesare cultivării limbii noastre (*Despre sărăcia limbii române*). Unele articole, în cadrul preocupărilor poetului pentru cultivarea limbii române, împotriva stricătorilor de limbă, discută abateri de la normele gramaticale (*O notiță gramaticală, Invaziunea lui „pentru”, „A zice” și „a spune”, „De ”ori „cu”, Un plural ajuns de batjocură*). În direcția aceasta, Coșbuc, urmărind limba ziarelor și a cărților, a decupat numeroase greșeli și le-a grupat într-o interesantă *gramatică a zăpăciților*.

Poetul a scris și despre chestiuni de lingvistică generală două articole deosebit de interesante prin conținutul lor : *Logica particulară* (păstrat în manuscris la Biblioteca Academiei) în care discută caracterele specifice ale limbii, logica internă a limbii, și *Conservator și revoluționar*, unde poetul judecă, într-o dialectică foarte sănătoasă, mișcările din limbă, coexistența celor două tendințe contrarii : tendința conservatoare și cea înnoitoare, pe care el o numește revoluționară : lupta dintre aceste două tendințe este însăși mișcarea înainte, dinamica dezvoltării, impulsionată de lupta contrariilor.

Există și un prețios sector consacrat literaturii populare. Coșbuc a prelucrat cîteva tradiții și legende populare românești, într-o formă literară fără pretenții deosebite : *Mureșul și Oltul, Albina și păianjenul, Ariciul, Streașina casei, Salcia și plopol, Ursa major, Stele logostele, Apele simbetei, Babele și moșii, Ursul, prepelița,*

*Oul roșu, Tribunalul satului* ș.a. Altele depășesc povestirea și sînt studii despre creația populară, contribuții însemnate pentru folcloristica noastră : *Simboluri erotice în creațiunile poporului român, Elementele literaturii populare, Babele sfinte în mitologia noastră, Bocetul, Descîntecul, Făt-Frumos al nostru și pasărea Fenix, Nașterea proverbelor, Ghicitorile populare, Colindele noastre, Baladele populare*. Acestea sînt completate cu cîteva articole cu conținut etnografic : *Chestionar privind psihologia poporului român, Focurile morților, Obiceiuri și credințe* etc. Din domeniul aceluiași preocupări, legate de activitatea de luminare a poporului, face parte și mulțimea de articole publicistice, prin care Coșbuc combate unele practici nesănătoase și obiceiuri dăunătoare, care persistau însă în lumea satelor. Dumitru Pop<sup>23</sup>, vorbind despre condițiile în care Coșbuc a cunoscut, dintr-o proprie experiență, obiceiurile, credințele și tradițiile poporului nostru, explică concepția iluministă (pornind de la reprezentanții Școlii ardelenene) care l-a călăuzit pe poet în întreaga sa activitate de studiere a folclorului, a obiceiurilor și tradițiilor populare și de combatere susținută a ceea ce este retrograd și dăunător în unele forme de manifestare a magiei sau de practicare a medicinei empirice. Coșbuc a prețuit literatura română populară pentru valorile ei morale, pentru zestrea ei artistică, pentru nesecata putere de înnoire a literaturii. Studiile teoretice cele mai importante ale lui Coșbuc despre folclor au fost scrise în anii maturității poetului. Sînt de reținut în special *Elementele literaturii populare, Bocetul, Descîntecul, Colindele și Baladele populare*. Coșbuc este adeptul teoriei fraților Grimm, conform căreia literatura populară are o origine cosmogonică, trecută printr-un străvechi fond comun de mitologie indo-europeană, ceea ce explică și reminiscențele istorice și culturale. Concepția fusese exprimată de poet încă în *Atque nos!*, ca un ecou imediat al contactului cu profesorul Grigore Silași. Coșbuc consideră ca o sarcină primordială adunarea producțiilor folclorice, notarea obiceiurilor și practicilor, chiar și a celor a căror înlăturare o cere din viața poporului. El recomandă o selectare a diferitelor obiceiuri și credințe. Poetul, scriind împotriva magiei medicale, împotriva superstițiilor dăunătoare, își precizează însă poziția în mod hotărît atunci cînd spune : „Eu am apărut și apăr totdeauna obiceiurile poporului cînd sînt frumoase și nevinovate, și-mi place să le cunosc pe toate întru adîncul lor, adică să-mi explic și originea și cauza lor. Care nu sînt vrednice de trăit pot să piară în bună pace și care sînt urîte — cum e jujeul — și barbare, ar trebui chiar scoase din deprinderile poporului, fie chiar și cu sila legilor. Dar nu trebuie să le fierbem pe toate într-aceeași căldare”<sup>24</sup>. Descrierea unor obiceiuri populare frumoase, încărcate de o anumită poezie primitivă fermecătoare, cu o estetică cu totul originală și particulară, o făcea Coșbuc cu scopul de a le reîmprospăta, de a atrage atenția asupra lor pentru a stimula în acest chip practicarea lor.

Dar poetul știe să fie ironic, bătăios, nemilos și persiflant atunci cînd combate manifestările dăunătoare, lipsite de poezie, de artă, de orice urmă de sentiment pur. Cu practicile acestea nesănătoase legate de magia medicală, cu sărbătorile fără rost s-a luptat Coșbuc pe întinsul a zeci de articole. Nu sînt trecute cu vederea vrăjile, pe care le ia în derîdere, considerîndu-le „cea mai neghioabă dintre credințele deșarte ale lumii” (*Superstițiile păgubitoare ale poporului român*). Poetul iro-

<sup>23</sup> *Concepția folcloristică a lui George Coșbuc. Tradițiile ei luminate*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966.

<sup>24</sup> *Medicina populară*, în vol. *Dintr-ale neamului nostru*, p. 51.

nizează credința în farmece și vrăji, spunînd într-un loc că „dacă sînt oameni să creadă că babele pot îmbolnăvi cu vrăji de departe calul și boul, ori alt dobitoc, atunci vrednici sînt să-i duci și să-i legi în locul bouului și al calului la iesle” (*Ibid.*). Coșbuc susține însă și utilizarea unor medicamente populare pe care știința farmaceuticii le-a dovedit eficiente. Condamnarea vrăjilor și farmecelor Coșbuc o argumentează științific. Limbajul din aceste articole este foarte popular, familiar, pentru a reuși să fie cît mai accesibil și mai convingător. Coșbuc n-a condamnat întreaga lume a magiei populare românești, pentru că, poet fiind, a admirat aspectele ei valabile, artistice, sănătoase.

Un loc aparte ocupă în proza lui Coșbuc un vast studiu, publicat abia în ultimii ani și scris de poet în limba italiană. Este *Comentariu la „Divina Comedie”*, publicat în ediție bilingvă în anii 1963 (vol. I) și 1965 (vol. II) de către Alexandru Duțu și Titus Pîrvulescu, cu un bogat studiu introductiv și note, prefața fiind semnată de Alexandru Balaci. Studiul, pornind de la cîteva articole mai mărunte și de la necesitatea comentării traducerii operei lui Dante, i-a consumat lui Coșbuc ultimii 10 ani ai vieții. Coșbuc l-a scris direct în limba italiană, textul fiind în parte chiar tipărit de către poet (se păstrează cîteva coli de tipar, cu corecturile poetului). Coșbuc credea că va revoluționa studiile dantești ; el se preocupă mai cu deosebire de cronologia *Divinei Comedii*. Oricum, prin acest studiu, Coșbuc se înnumără printre dantologi, ca o prezență a spiritului critic românesc în spiritul critic universal. Pasiunea pentru acest studiu a fost copleșitoare. Eforturile adunării de material bibliografic, ale colaționării de texte, ale urmării datelor calendaristice etc. sînt de-a dreptul impresionante.

Autor al unei bogate și variate opere, Coșbuc rămîne înaintea de toate un mare poet, una dintre cele mai originale și surprinzătoare experiențe ale lirismului românesc. Nu tot ce a scris Coșbuc rezistă vremii și exigenței artistice. Numeroase piese au murit chiar în timpul vieții creatorului. Inegal ca realizare, Coșbuc a creat un mare număr de poezii de sigură perenitate, în care talentul său și-a manifestat din plinătate forțele înnoitoare.

Arta lui Coșbuc a cunoscut o evoluție relativ rapidă. În anul 1893, cînd îi apare prima culegere de versuri originale, *Balade și idile*, poetul avea în urmă peste 10 ani de producție poetică și împlinea 27 de ani de viață. Cartea de versuri a lui Coșbuc apărea exact la 10 ani de la publicarea de către Titu Maiorescu a primei ediții cu poeziile lui Eminescu. Coincidențe mai sînt încă : în 1866, cînd Eminescu își publică prima sa poezie în *Familia*, se naște Coșbuc : amîndoi debutează în revista lui Iosif Vulcan ; în anul în care autorul *Luceafărului* se stinge din viață, autorul *Nunții Zamfirei* se așează la București.

Evoluția artei coșbuciene, așa cum o marchează etapele ei principale : Năsăud-Cluj-Sibiu-București, mărturisește un travaliu deosebit, stăruitor, cu reveniri de la o publicare la alta, asupra textului și aplicîndu-i continue ameliorări. Deși talent caracterizat prin spontaneitate, Coșbuc nu și-a considerat niciodată pe deplin încheiată o poezie și, nu o dată, a intervenit chiar în pagina gata pentru bun de tipar, schimbînd chiar strofe întregi. Poetul a fost călăuzit de o mare responsabilitate artistică. Urmărirea variantelor, la cîteva din cele mai reprezentative din poeziile sale, atestă creșterea valorică, cîștigul de calitate în ultima formă acceptată de poet.

O primă atenție a acordat Coșbuc lexicului poeziilor sale din perioada transilvană. Elementul lexical regional sau arhaic este aici mult mai bogat, unele cuvinte păstrându-se și mai târziu, fiind expresive și satisfăcând principiul enunțat de poet referitor la dreptul cuvintelor regionale de a contribui la dezvoltarea limbii literare. Din categoria acestora, unele au intrat în fondul de aur al limbii literare : comarnic, duium, involt, laiț, năprui, orcan, săhăidac, căpiță, comînd, făloasă, glod, presupus ș.a. Dintre fonetisme se semnalează forme arhaice, păstrate de poet chiar și în opera de maturitate, în textele definitive ale edițiilor îngrijite de el, ca dublete literare. Poetul a știut să alterneze lexicul în funcție de conținutul și tonalitatea fundamentală a poeziei. Există, apoi, un stil propriu, adecvat lexical conținutului. Coșbuc a utilizat cuvintele în diferite sensuri figurate, acordându-le noi semnificații artistice. Epitetul, metonimia, metafora, comparația, hiperbola, antiteza, invocația retorică, interogația retorică, repetiția, principale figuri de stil, sînt detectabile în poezia lui Coșbuc fără un efort deosebit.

Coșbuc a creat și un limbaj aforistic, solicitat de conținutul filozofic al unor poezii cum sînt *Lupta vieții*, *Gazel* („Picurii cu strop de strop”), *Decebal cătră popor*, *Moartea lui Fulger*, *La paști*, *Rugămintea din urmă*, *Numai una*, *Puntea lui Rumi*, în unele cîntece anacreontice etc. Unele expresii aforistice au intrat în fondul paramiologic al limbii române : „O luptă-i viața, deci te luptă cu dragoste de ea, cu dor”... „Viața asta-i bun pierdut / Cînd n-o trăiești cum ai fi vrut”... ; „Nu-i nimeni drac și nimeni sfînt...” etc.

Dar Coșbuc este neîntrecut în realizarea perfecțiunii versurilor, în prozodie și-n acusticitate ; aici rezidă contribuția cu totul proprie și originală prin care Coșbuc a revoluționat și dezvoltat versificația românească, pregătind-o pentru acceptarea versului liber.

Această structură interioară, de mare muzician, și-o recunoaște și Coșbuc, atunci cînd mărturisește următoarele : „Poeziile mele le compun cîntîndu-le, și am atîtea melodii în cap, cîte poezii am scrise. Ca să le pot cînta, ori mă închid într-o odaie, ori plec pe cîmp, dar mai cu voie compun cînd călătoresc cu trenul ; stau pe platforma vagonului și acolo-mi bombănesc versurile în pace, căci zgomotul trenului îmi covîrșește cîntecul”<sup>25</sup>. Mihail Sadoveanu își amintește cum l-a întîlnit odată, prin 1912, pe Coșbuc în gara Dolhasca, în tren : „Venea de către Botoșani și Dorohoi, unde ținuse conferințe la cercuri culturale. Privea pe geam primăvara tîrzie a Moldovei de miazănoapte și murmura stanțe, cum îi era obiceiul”<sup>26</sup>. Cum a realizat însă Coșbuc această uimitoare virtuozitate acustică a poeziilor sale ? Care sînt mijloacele prin care a materializat acea structură interioară de mare muzician ? Pentru a putea înțelege acest mecanism de transpunere a unor stări interioare muzical structurale în materia poeziei e nevoie de cîteva direcții în ritmuri, rime, strofe, luate separat și asamblate pentru recompunerea sonorilor de ansamblu, a complexului acustic propriu fiecărei piese. Mai întîi, în treacăt, e necesar să se

<sup>25</sup> *Versuri și proză*, 1897, p. 8—9.

<sup>26</sup> *Primăvara la Iași*, în *Anii de ucenicie*, 1958, p. 167.



arată că George Coșbuc a valorificat și unele procedee obișnuite în poezie, cum sînt onomatopeea și armoniile imitative. Cîteva exemple :

„Și zalele-i zuruie crunte”  
(Pașa Hecsen)

„În vînt avînd veștmîntul  
Și-n pâr vuindu-i cîntul”.  
(Pe Bistrița)

„Se pornise vîntul prin cireș, și floarea  
A-nceput să ningă șișăind domol”.  
(Dragoste învrăjbită)

„Surd vuia prin codri vîntul, brazii se-ndoiau de vînt  
Urletul suna sinistru ca un urlet de mormînt”.  
(Regina ostrogoșilor)

Dar pentru a putea pătrunde în însăși lumea internă a marelui auditiv care a fost Coșbuc, trebuie înțeles sistemul său prozodic. Poezia lui Coșbuc etalează o foarte mare bogăție de ritmuri, de rime și de organizare strofică a versurilor. Este neîntrecut din acest punct de vedere, este fără egal. Organizarea strofică este de o varietate și bogăție impresionantă. De la distihul gazeturilor, la strofa de 16 versuri, se întîlnesc toate celelalte structuri posibile. Coșbuc a dezvoltat experiența poeziei românești, dar a învățat mult și de la poeți străini, cu deosebire de la poezii germani. Se pare că cel mai mult a învățat, în crearea de strofe noi în poezia românească, de la poetul Friedrich Hebbel (1813—1863). Coșbuc avea o ediție de *Gedichte* pe care a citit-o, cum îi era obiceiul (e o poezie de peisaj, cu evocări calde ale copilăriei și ale locurilor natale). Una din poezii, *Mutterschmerz* (= Durere de mamă) este prototipul prozodic sigur al poeziei lui Coșbuc *Mama*. Într-unul din manuscrisele sale de la Biblioteca Academiei poetul schițase două strofe din *Mama*, stabilind schema *a b a b c b b*. Scrisă, după mărturisirea lui Coșbuc din *Notele de la Fire de tort* din 1896, în 1892, *Mama* a fost publicată în 1894. Între timp, Coșbuc i-a modificat schema strofică după formula *a b a b c d c d*, exact ca în poezia citată a lui Hebbel. Nu numai atît, chiar și lungimea versurilor, aranjarea grafică, cu deplasarea spre dreapta a versurilor 2, 4, 6, 8 față de versurile precedente, ritmica, totul este ca în poezia acestuia. Nu trebuie cunoștințe de limbă germană deosebite pentru a trece cu gîndul de la Hebbel la Coșbuc, pentru a ajunge de la *Mutterschmerz* la *Mama* :

„Noch steht die kleine Wiege dort,  
Jetzt darf sie stille stehen,  
Den kleinen Schläfer trug man fort,  
Ich werd'ihn nie mehr sehen.  
Sonst weckt' er mich in jeder Nacht,  
Dann tränkete sich ihn herzlich ;  
Von selber bin ich heut erwacht,  
Da lächelte ich schmerzlich”.

Și prima strofă din *Mama* :

„În vaduri ape repezi curg  
Și vuiet dau în cale,  
Iar plopi în umedul amurg  
Doinesc eterna jale.

Pe malul apei se-mpletesc  
Cărări ce duc la moară —  
Acolo, mamă, te zăresc  
Pe tine-ntr-o căscioară”.

Conținutul celor două poezii este însă diferit (poetul german cîntă moartea fiului, nu depărtarea acestuia de mamă, ca la Coșbuc). Nu este acesta unicul exemplu de adaptare la limba română a unor forme străine, germane.

Dar structura strofică a poeziei a putut fi revoluționată de către Coșbuc printr-o mare bogăție de rime. Al. Toșa, studiind *Frecvența tipurilor de rimă, în poezia lui Coșbuc*<sup>27</sup> ajunge la concluzii care argumentează în plus observațiile lui Bogdan-Duică, Iorga, Slavici, Streinu, Călinescu, Cioculescu. Aplicînd procedee matematice (statistice) și lingvistice, Al. Toșa ajunge la constatarea că rimele bogate, foarte bogate și leonine sînt mult mai numeroase, mai frecvente decît cele suficiente sau sărace; rimele primesc un plus de expresivitate prin conținutul lor semantic; prin rimarea unor părți de vorbire deosebite se realizează opoziția de sens; prin asocierea unui sens abstract cu unul concret, Coșbuc obține rime rare, neașteptate. Coșbuc este maestru neîntrecut în crearea rimei strofice și cincizeci de tipare arhitectonice nu au corespondent în poezia românească și străină, iar rima decimă și duodecimă este în întregime rodul inventivității sale. Ritmica și rima, aranjarea versurilor în strofă și, în general, organizarea întregii strofe și a poeziei în ansamblu, corespund fondului, conținutului. Se citează, de obicei, *Nunta Zamferei*, dar exemplele pot fi mult mai numeroase: *Recrutul, La pîrîu, Noi vrem pămînt l Doina, Flăcări potolite, Ispita, Decebal către popor, Concertul primăverii, Chindia, Pastel, Hora* etc. Ritmurile și sonoritățile poeziei coșbuciene transpun un univers sufletesc bogat. Gingășia acestui univers își găsește corespondențe de sonorizare delicată; iar frămîntările lui grave, o dinamică prozodică adecvată. Se conjugă, în realizarea acestui acord dialectic dintre conținut și formă, mai multe elemente, nu numai ritmul, rima și organizarea strofică, și unele aspecte de detaliu artistic, prezența și frecvența unor anumite sunete în cuvinte, deci o muzică internă, care colaborează cu ritmul și rima, cu întregul ansamblu prozodic, la transpunerea conținutului. Sugestiile sînt diferite în exemple ca următoarele:

„Prin vișini vîntul în grădină  
Cătînd culcuș mai bate-abia  
Din aripi, și-n curînd s-alină,  
Iar roșul mac închide floarea,  
Din ochi clipește-ncet cicoarea,  
Și-adoarme-apoi și ea”.

(*Pastel*)

unde frecvența siflantelor s, ș creează o sonoritate delicată, de imitare a unei furlșări tainice; situația este identică în cazul primei strofe a *Noapții de vară*. În poeziile de evocare istorică sau de revoltă socială, asprimea tonului general este realizată și din frecvența unor sunete care redau o anumită duritate (de exemplu consoana r) :

„De-ar curge sîngele pîrîu,  
Nebiruit e brațul tău,  
Cînd morții-n față nu tresari !”  
(*Decebal către popor*)

Dar la perfecțiunea formelor care l-au impus ca mare artist, G. Coșbuc a ajuns printr-o muncă stăruitoare, la care-l îndemna și pe tânărul Liviu Rebreanu, atunci când îi spunea : „Talentul e un dar dumnezeiesc, neapărat, însă sigur, fără multă, foarte multă trudă, rămîne sterp”<sup>28</sup>.

Mare poet clasic, Coșbuc și-a asigurat locul printre marii creatori : Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, prin conținutul național al operei sale, prin cultivarea și frecventarea clasicilor, prin puritatea expresiei și claritatea stilului, prin promovarea idealului de frumusețe echilibrată, în general prin înnoirea limbii poetice. Coșbuc este — unanim recunoscut — un mare clasic al versului românesc.

Poet al naturii și al omului de la țară, al exuberanței juvenile, al iubirii, al revoltei și luptei, al bărbăției, Coșbuc înscrie una din cele mai prețioase experiențe ale literelor românești, într-un moment de răscruce, când, prin scrierile unei pletoare de pseudo-eminescieni, se crease în poezia noastră o stare deprimantă, maladiivă, din care se părea că nu există perspective de ieșire spre un liman sănătos. În acest climat de *mal de siècle*, de *Weltschmerz*, răsare neașteptat de viguros și nou George Coșbuc, redresînd poezia românească, aducînd noi orizonturi, noi sensuri, noi valori artistice.

#### BIBLIOGRAFIE

*Blastăm de mamă*, *Legendă populară din jurul Născudului*, Sibiu, Biblioteca populară a Tribunei, 1885 ; *Pe pămîntul turcului*, Sibiu, Biblioteca populară a Tribunei, 1885 ; *Fata Craiului din cetini*, Sibiu, Biblioteca populară a Tribunei, 1886 ; *Draga mamei*, *Baladă*, Sibiu, Biblioteca populară a Tribunei, 1886 ; *Fulger. Poveste în versuri*, Sibiu, Biblioteca populară a Tribunei, 1887 ; *Balade și idile*, București, Ed. Socec, 1893 ; ediții îngrijite de poet apar în anii 1897, 1902, 1907, 1912, 1916, 1918 ; *Fire de tart*, București, C. Sfetea, 1896 ; ediții îngrijite de poet apar în anii 1898, 1905, 1910, 1914 (ediție mult îmbogățită), 1915, 1918 ; *Ziarul unui pierde-vară*, *Versuri*, București, Ed. Socec, 1902 ; ediții îngrijite de poet apar în anii 1909, 1916 ; *Cîntece de vitejie*, București, 1904, ediții îngrijite de poet apar în anii 1908, 1914 ; *Balade*. Culese de Gheorghe Coșbuc, București, 1913 ; *Drumul iubirii*, București, Alcalay, Colecția Scriitorii români, (îngrijită de Al. Vlahuță), 1916 ; *Cartea celor doi zburliți și-o mai multor alți pîrlîți*, București, f.a. (fără semnătura lui Coșbuc) ; *Vatra*. Prima ediție publicată de Octav Minar, București, Ed. Socec, 1923 ; *Poeme și povestiri*. Prima ediție publicată de Octav Minar, București, 1923 ; *Romante și cîntece*. Prima ediție publicată de Octav Minar, (f.a.). *Povești în versuri*. Publicate sub îngrijirea lui N. Drăganu, Sibiu, Astra, 1929 ; *Poezii*, București, 1951 (Cu un studiu introductiv) ; *Poezii alese* ; Cu o prefață de Mihai Beniuc, București, (BPT), 1952 ; *Povestea gîștelor. Pentru școlarii micilor*. Ilustrații de N. Popescu, București, Ed. tineretului, 1952 ; *Poezii*. Prefață de Dumitru Micu, vol. I—II, București, 1953 ; *Poezii*. Prefață de Silviu Iosifescu, ilustrații de Rusu Ciobanu, București,

<sup>28</sup> Liviu Rebreanu, *Amalgam*, 1943.

1954; *Versuri alese (1884—1904)*. Prefață și culegere de Radu Flora, Vîrșeț (R.S.F. Iugoslavia), Libertatea, 1954; *Iama pe uliță*. Ilustrații de N. Popescu, București, Ed. tineretului, 1955; *Jucăriile celui cumlnte*. Ilustrații de Romeo Voinescu, București, 1956; *Nunta în codru*. Ilustrații de Elena Ceaușu, București, 1957; *Versuri*. Cu un studiu introductiv de Dumitru Micu, București, 1961 (ediție bibliofilă, cu note și variante de G. Pienescu); *Fire de tort. Cîntece de vitejie*, vol. I—II. Prefață de Mircea Tomuș, București (BPT), 1966; *Versuri alese*. Antologie de Gavril Scridon, ilustrații de Aurel Stoicescu, București, 1966 (ediție bibliofilă, cu prilejul centenarului nașterii lui Coșbuc). *Opere alese. I. Poezii*. Ediție îngrijită și prefață de Gavril Scridon, EPL, București, 1966; *Opere alese, II, Poezii*, Minerva, București, 1971; *Versuri și proză*, Caransebeș, îngrijită de E. Hodoș. *Fapte și vorbe românești. Carte de cîntec pentru toți românii*, București, I. V. Socec, 1899; *Crestomație pentru toți românii*, București, Ed. C. Sfetea, 1904; *Războiul nostru pentru neamul nostru, Povestit pe înțelesul tuturor*. Edițiunea autorului, București, 1899; *Povestea unei coroane de oțel*; București, 1899; *Din țara Basarabilor*, București, 1901; *Dintr-ale neamul nostru*, București, 1903; *Superstițiile păgubitoare ale poporului nostru. Descîntecul și leacurile băbești. Duhurile necurate. Vrăji și farmece. Sărbători fără rost*, București, 1909; *Coșbuc despre literatură și limbă*. Ediție îngrijită și prefațată de Al. Dușu, București, 1960; *Comentariu la „Divina Comedie”, I. Tavola tonda*. Text stabilit, traducere și studiu introductiv de Alexandru Dușu și Titus Pîrvulescu. Un cuvînt înainte de Alexandru Balaci, București, 1963; vol. II, *Le gente sotto larve*. Text stabilit, traducere și studiu introductiv de Alexandru Dușu și Titus Pîrvulescu, București, 1965; P. Vergilius Maro, *Aeneis*. Traducere în formele originale de G. Coșbuc, București, 1896; Byron, *Mazepa. Poemă în versuri*. Trad. de George Coșbuc, Craiova, 1896; *Antologie sanscrită*. Fragmente din *Rig-Veda, Mahabharata, Ramajana*. Poezii lirice și proverbe. Traduse și precedate de o prefață și adnotate de George Coșbuc, Craiova, 1897; o nouă ediție, îngrijită de S. E. Demetrian, București, 1966; *Calidasa, Sacontala*. Traducere liberă după Calidasa de George Coșbuc, București, 1897; altă ediție, 1959; P. Vergilius Maro, *Georgice*. Trad. în versuri de George Coșbuc, București, 1906; Publiu Terentiu Africanul, *Parmeno*. Comedie în 5 acte. Traducere de George Coșbuc, București, 1908. Friedrich Schiller, *Don Carlos*. Poem dramatic în 5 acte și 17 tablouri. Traducere de George Coșbuc, București, 1910; Dante Alighieri, *Divina Comedie*. Traducere de G. Coșbuc. Ediție îngrijită și comentată de Ramiro Ortiz, vol. I—III, București, 1924—1932; altă ediție, cu studiu introductiv și comentariu de Alexandru Balaci, București, vol. I—III, EPL, 1954—1957; Homer, *Odiseea*. Traducere de G. Coșbuc. Ediție îngrijită de Iuliu Sfetea și Ștefan Cazimir, cu un studiu introductiv de Ștefan Cazimir, vol. I—II, București, EPL, 1966; John Locke, *Cîteva idei asupra educațiunii*. Trad. de George Coșbuc. Partea I—II, București, 1912—1920; Emanuel Martig, *Psihologie pedagogică pentru școlile normale*. Trad. după ed. a VII-a [de G. Coșbuc], București, 1920.

- C. Dobrogeanu-Gherea, *Poetul țărînilor*, în *Studii critice*, vol. III, București, 1897; Alexandru Ciura, *Eminescu și Coșbuc. Note comparative*, Blaj, 1903. Szabó Emil, *Coșbuc Gyorgy*. Tanulmány a román irodalomtörténet köréből. Balázsfalva [Blaj], 1904; Eugen Lovinescu, *Contribuții de istorie literară. Coșbuc*, în *Critice*, ed. a II-a, București, 1920, vol. III; Octavian Goga, *Coșbuc*. Discurs de primire [la Academia Română] rostit în ședința solemnă la 30 mai 1923. Cu răspuns de G. Bogdan-Duică, București, 1923; Constanța Marinescu, *George Coșbuc. Studiu critic*, București, 1923; Ion Slavici, *Amintiri, Eminescu—Creangă—Caragiale—Coșbuc—Măiorescu*, București, 1924; Nicolae Drăganu,

George Coșbuc la liceul din Năsăud și raporturile lui cu grănicerii, Bistrița, [1926]; N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, 1929, p. 197—199; Ion Aghirbiceanu, *Maril cîntăreți*; V. Alecsandri, G. Coșbuc, Gr. Alexandrescu, Sibiu, 1931; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane. II. Crearea formel*, București, 1934, p. 362—367; Lucia Santangelo, *Giorgio Coșbuc. Nella vita e nelle opere*, Roma, Ed. Instituto per l'Europa orientale, 1934. Al. Dima, *Cel mai rodnicul an al vieții lui George Coșbuc. Poetul la Sibiu*, Sibiu, 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 516—523; Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, București, 1943, cap. Coșbuc; Liviu Rebreanu, *Amalgam*, București, 1943, cap. Coșbuc; Vasile Nătea, *De la Petru Maior la Octavian Goga*, București, 1944, Vasile Vartolomei, *Mărturiile culturale bihorene*, Cluj, 1944; Mihai Beniuc, *Meșterul Manole, cronică și studii literare (1934—1957)*. Ed. îngrijită și prefațată de Savin Bratu, București, 1957, cap. George Coșbuc. Gavril Scridon, *Pagini despre Coșbuc. Contribuții la cunoașterea vieții și operei poetului*, București, 1957; Gavril Scridon — Ioan Domșa, *George Coșbuc. Bibliografie*, București, 1965; Gavril Scridon, *George Coșbuc și pămîntul natal*, Cluj, 1966; Dumitru Micu, *George Coșbuc*, București, [1966]; D. Vatamaniuc, G. Coșbuc. *Privire asupra operei literare*, București, 1967; *Coșbuc în amintirea contemporanilor*. Antologie de Al. Husar și Georgeta Dulgheru, București, 1966; Gavril Scridon, *Ecouri literare universale în poezia lui Coșbuc*, București, 1969; Octav Șuluțiu, *Introducere în poezia lui G. Coșbuc*. Cuvînt introductiv de D. Micu, București, 1970. *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966; *Revistele Arhiva someșană*, nr. 5, 1926, Năsăud; *Anuarul liceului grăniceresc „G. Coșbuc” din Năsăud pe anul școlar 1925/1926*; *Revista de istorie și teorie literară*, tomul 15, 1966, nr. 3; *Limbă și literatură*, București, 1966, vol. XI; *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Serie philologia, Fasciculus 2*, 1966; *Steaua, Luceafărul, Gazeta literară, Cronica, Tribuna, Contemporanul, Viața românească* (numerele pe august și septembrie 1966).

## TRAIAN DEMETRESCU

Plăpîndul fiu al unui negustor de băuturi, la început cococar, Traian Demetrescu s-a născut la Craiova la 3 noiembrie 1866 și a primit prenumele „Radu, copilul înfățișat nouă de tatăl său, d-l Radu Dumitriu”, cum spune registrul stării civile, pe cînd actul de botez, de la 4 decembrie, îi dă numele „Rafail, fiul d-lui Radu Dumitriu de profesiune pelicariu subțire”, iar Caton Theodorian își amintea de fostul său coleg de gimnaziu că s-ar fi numit Traian-Rafael-Radu, deși matricola școlară îi înregistrase numele Demetrescu Rafail. Amintirile școlarului oscilează între duioșie și luciditate. În școala primară, elevii leneși erau ținuți într-un colț, la arest, loc de spaimă, în proiecția copilului de șapte ani dilatat la proporțiile unor pivnițe, ascunzătoare de stafii. La jumătatea primei clase primare a fost promovat „monitor de bancă”, pentru că știa „ca pe apă” tabla lui Pitagora, dar fu ținut două ceasuri în genunchi la arest pentru că în loc de rugăciunea „Doamne miluiește” recitase, ca un ateu predestinat, „alte bazaconii”, în rîsul pînă la leșin al clasei. Obține totuși premiul întâi, spre mirarea lui, deoarece se gîndea mai mult la „vacanțiune”. Întrerupîndu-i învățătura, tatăl îl dote pe seama unui toptanțiu care „tiraniza pe bieții săraci”, dîndu-i astfel din vîrsta fragedă simțul acut al milei și al revoltei în fața nedreptății. Spre rușinea lui, după aprecierea scandalizată a părintelui său, el părăsi perspectivele pozitive ale negoțului, spre a-și relua învățătura, ca „student” gimnazial. Memoria lui, pe care o compara cu un „muzeu vast”, receptiv mai ales pentru figurile femeilor iubite, a reținut pe profesorul „îngrozitor”, care-l lovea „în cap cu vîrfurile nobile subțiri”, apoi pe altul cu barbișon, care le preda catehismul „cu stupida metodă papagalicească a dascălilor vechi”, făcîndu-i nesuferit obiectul de studiu, și iarăși altul care l-a amenințat, dacă nu se tunde, că-i va scoate părul din cap cu cleștele; unul singur, bărbos și blînd, afectat de surzenie, se făcea iubit, pentru că era larg la note

Traian Demetrescu. Portret de tinerețe



și-i trimitea pe elevi cu comisiioane acasă la el. În orele de greacă și latină, gimnazistul citea literatură, deprinzînd gustul nesățios pentru lectură, devorînd pe poeții și prozatorii francezi, de la romantici la contemporani, încercîndu-se în compuneri originale, cu o rară fluentă și înlesnire, și debutînd cu succes în presa craioveană.

Învingîndu-și timiditatea, trimise un caiet de versuri și solicită o prefață lui Macedonski, care i-o expedia cu data de 23 august 1884, de la Paris, unde se refugiase după nefericita epigramă împotriva lui Eminescu. Cu retorica lui ușor inflamabilă și generoasă, poetul de concepție socială *sui-generis*, de fapt adeptul unei lirice comunicative și sensibilă la durerile semenilor, laudă accentul personal al debutantului, comparîndu-i versurile de dragoste cu acelea ale lui Carol Scrob, în acel moment foarte la modă, citîndu-i cîte o poezie integral, altele fragmentar, iar altele recomandîndu-le călduros și sfîrșind cu îndemnul către concetățenii craioveni să-l trimită ca pe Nicoleanu pentru studii la Paris. Acest gest nu se produse, dar cărțulia debutantului (*Poezii*, 1885), dedicată potentatului politic liberal Gheorghe Chițu, fu bine primită în orașul natal și în presa centrală. O poezie a fost închinată lui Vasile Alecsandri, după triumful *Fintînii Blanduziei*, dar înainte de ieșirea lui Macedonski, cu ocazia premierii de către forul academic :

„În Mircești răsună tainic  
Harpa lui Alexandri,  
Iar Oltenia bătrînă  
L-a ei sunet tresări !”

De la început, tînărul poet de optsprezece ani simțea și se exprima exponențial, pe urmele lui Macedonski, cu o mîndrie regională nedisimulată. Macedonski și-l anexase, sigur pe sine, proclamînd „dreptul să revindecăm (*sic*) talentul său pe seama noiei școli, din care fac parte atîți poeți de valoare”. Noua școală, firește, se opunea aceleia de la *Convorbiri literare*, care se fălea cu geniul lui Eminescu.

Ftizia, boala contractată de pe băncile școlii, e menționată direct în prima lui culegere :

„Suspîn, durere, totul tace  
În șubredul meu piept . . .  
O, cît aș vrea din dulcea pace  
Să nu mă mai deștept !”  
(*La verdea umbră*)

În lirica lui vor răsuna alternativ setea nestinsă de viață cu dorința extincției, nu dintr-o convingere speculativă, ca aceea în Nirvana, deși poetul îl citea pe Schopenhauer, ci pentru a scăpa de suferința fizică intolerabilă.

„Aș vrea să dorm, să liniștesc  
Durerea mea din piept  
Și-n lumea-n care pătînesc  
Să nu mă mai deștept”.  
(*Aș vrea . . .*, în *Freamăte*, 1887)

În această culegere se ivește semnul ofilirii pretimpurii :

„Oglînda clară din părete  
M-arată galben și bătrîn”  
(*Oglînda . . .*)

## Concluzia ?

„În creeri nu mai am furtune  
De cugetări ce amețesc  
Și-acum dorințele-mi nebune  
Sunt : traiul să mi-l prelungesc”.

Și l-a prelungit pînă la vîrsta de 30 de ani, nu fără a-și fi căutat de sănătate în pădurile Bucovinei, la Solca sau în Germania, la Reichenhall, loc de pelerinaj al tuberculoșilor, care-i dăduse iluzia însănătoșirii.

Poetul se depărtase de Macedonski și de „școala” sa, fără a fi participat la furia instrumentalistă a maestrului, naiv întreținută prin căutarea excesivă a aliterațiilor, pentru obținerea faimoasei armonii imitative. Îl apăruse în 1888, într-un articol portretistic dintre cele mai reușite, împotriva ostracizării pe care o considera nedreaptă, descriind cu precizie natura relațiilor lor literare, cu vizite reciproce, în cursul cărora maestrul se deda ipotezelor celor mai îndrăznețe și-l combătea pe discipol pentru atitudinea sa ateistă. La moartea lui Eminescu compuse o melodioasă odă, cu strofa finală :

„Dormi ! ... Țeasta ta o-ncape un biet coșciug de scînduri,  
Ea, ce-a-ncăput în vlață un univers de gînduri ! ...  
O ! dormi sub dulcea pace din al veciej cort,  
Etern poet, căci numai pentru cel morți ești mort !”.

(Lui Eminescu)

Versul larg, armonios, dar și cel scurt, de certă muzicalitate, se apropie mai mult de sonoritatea eminesciană, decît de tehnica artificială a lui Macedonski, de care se îndepărtă, ca și Duiliu Zamfirescu, dar fără a se alipi „Junimei” literare. Politicește, se înscriesese la socialiști și făcu parte din cadrele de conducere ale organizației craiovene. Era un mare admirator al lui Karl Marx, ale cărui opere le ținea pe birou, ca pe niște cărți de căpătii.

Traian Demetrescu (mîngîiat de prieteni cu numele contras Tradem) a fost înainte de orice poet, dacă prin acest cuvînt se înțelege nu numai ușurința și talentul versificării, dar mai ales facultatea irepresibilă de a visa, de a se lăsa iluzionat, de a vibra la tot ce e frumos în natură și în artă, de a simți cu ascuțime durerea proprie și acelea ale dezmoșteniților sortii sau ai inechității sociale, capacitatea, în fine, de a-și extinde simțirea asupra universului întreg și de a-l dori mai frumos și mai bun.

Acest meliorism e dublat însă, prin contrast, cu o mare acuitate nervoasă, zgîndărită de boala ce-l măcina, cu viziuni negre, cu ceruri străbătute de corbi, pasăre și ea solitară și tristă, cu ierni viscolitoare sau liniști de mormînt.

Contradicțiile interne cu dureroasa alternare între deznădejde și speranță, îi smulg uneori accente de o neașteptată muzicalitate :

„Sunt clipe în viață așa de dulci și clare,  
Că însăși suferința o fericire pare ;  
Iar alteori sunt zile cînd fericirea chiar  
Mai tristă-i decît moartea. decît un vis amar”.

(Noapte de vară, în *Sensitive*)



Lectorului avid îi datorăm schițe remarcabile de critică impresionistă. În prefața la *Profile literare*, tăgăduise criticii impersonalitatea și afirmase tautologic : „Păreră mea este însă că în critică obiectivismul are margini limitate”. Saluta în Gherea „o facultate rară de a polemiza”, vedea în el, nu „un critic estetic”, ci „un mare critic social”, se arăta sever atît cu poezia patriotică (Ioan Nenițescu), cît și cu cea socială (Constantin Mille), dar și cu poetul de limbă franceză, lipsit de originalitate, Alex. A. Sturdza, elogia pe Al. Vlahuță, care-i dădu o prefață, ca „figura cea mai tristă și mai interesantă a poetului decepționist”, pe Bolintineanu, Nicoleanu și Mihail Zamfirescu, releva diletantismul lui Nicolae Țincu și Dumitru Teleor, calitățile și defectele poetului macedonskian Th. M. Stoenescu, în toate cu un simț al frumosului, judicios și fin. Dintre scriitorii francezi, admira pe Lamartine, pe Banville, „amant al formei”, pe poetul umililor, Coppée, pe filozoful poet Guyau, pe poeta filozoafă Ackerman, pe Jean Second, în traducerea lui Spartali, pe Emile Zola, pe Sully Prudhomme, despre care ținu o conferință, pe Renan, „unul din cei mai iubiți autori ai mei” etc.

Romancierul se mărturisi în *Iubita*, unde eroul, Emil Corbescu, era preocupat de „înfierbîntata chestie a socialismului”. În *Cum iubim*, operă postumă, mai obiectivă, eroina e prezentată ca o fată care jură că va face ca Nora lui Ibsen, dacă nu-și va iubi soțul, dar odată măritată, consimte să-și înșele bărbatul foarte bogat, nu și să-l părăsească, spre a-și urma iubitul. Dacă Emil Corbescu era, ca și autorul său, „o speță de socialist visător”, cel de al doilea erou, procurorul Nestor Aldea, îi semăna numai prin rafinarea aproape maladivă a sensibilității și imaginației. Romanele au fost foarte răspîndite, două decenii de-a rîndul, printre tineri și femei, pentru că puneau problema absolutului în iubire.

Scriitorul, prin excelență elegiac, reprezentant al nevrozei de fine de veac, a stăpînit și o facultate reală a umorului, pe care și-a desfășurat-o în numeroase versuri antidinastice publicate în periodicul *Adevărul*, care arbora chenarul de doliu în ziua de 10 mai. Poetul a cultivat uneori cu succes genul hibrid al poemului în proză cu vibrante accente umanitare.

Talentul variat al lui Traian Demetrescu promitea un poet și un prozator de primul rang.

## BIBLIOGRAFIE

- Poezii*, prefață de Al. A. Macedonski, Editura librăriei S. Samitca. — Craiova, 1885. *Freamde*, poezii (1883—1886), 1887. Tipografia Asociațiilor, Craiova. *Amurg* (versuri), Craiova, Samitca, 1888. *Între doi* (teatru), traducere după François Coppée, Craiova, Samitca, 1888. *Evoluția în literatură*, conferință, Craiova, Samitca, 1889. *Cartea unei inimi* (versuri), Craiova, Samitca, 1890. *Săracii* (versuri), Craiova, Ed. Benvenisti, 1890. *Profile literare*, Craiova, Editura Tipografiei D. I. Benvenisti, 1891. *Intim*, poeme în

proză-nuvela, București, Editura Librăriei H. Steinberg. *Intim* (proză), Craiova, Samitca, 1892. *Sensitive* (versuri), București, Editura librăriei H. Steinberg, 1894. *Lăutarul din Cremona*— *Pater* (teatru), traducere după François Coppée, Craiova, Samitca, 1895. *Priveliști din viață* (proză), cu portretul autorului, Institutul de editură Ralian și Ignat Samitca, Craiova, 1896. *Cum iubim*, roman, operă postumă inedită, Ralian și Samitca, Craiova, fără dată (1896). *Aquorele* (versuri postume), cu o prefață de A. Steuerman, Iași, Editura librăriei Frații Șaraga, *Simplu* (proză), Craiova, Samitca, 1896. *Nuvela postume*, Craiova, Benvenisti, 1896. *Poeme antimonarhice*, cu o prefață de Eugen Luca, ilustrații de Georgeta Comănescu, Colecția Contemporanul, fără dată (1951). Din edițiile ulterioare, cea mai cuprinzătoare, urmată de o bibliografie completă și cu planșe ilustrate : *Scriseri alese*, ediție îngrijită și prefațată de C. D. Papastate, 1968, Editura pentru literatură.

## FOLCLORIȘTII, IDEILE ȘI OPERA LOR

A doua jumătate a secolului al XIX-lea este caracterizată, în Europa, de asaltul științei etnografice și folclorice în diferite direcții, prin fundare de instituții și periodice, prin teorii diverse, mai ales în ramura basmului, precum cea indianistă, emisă de Theodor Benfey și susținută de studiile lui Reinhold Köhler, cea a originii mitologice a basmului datorată lui Jacob Grimm și lui Max Müller, de asemenea teoria animistică a nașterii basmelor argumentată de E. B. Tylor și Andrew Lang. Adesea se face legătura cu elemente de cultură veche cu reflexe de veacuri și milenii.

Cu unele acestei mișcări folclorice europene a intrat în contact folcloristica românească și urmările se văd în ideile și lucrările unor oameni de știință ca B. P. Hasdeu, Simeon Manguica (1831—1890), Atanasie Marian Marienescu (1830—1914), Mozes Gaster (1856—1939) etc., fiecare încercând înnoiri științifice.

Cum într-o istorie a literaturii interesează creația literară, partea de cultură populară și etnografie va cădea pe planul al doilea, fiind luată totuși în considerație acolo unde are implicații folclorice propriu-zise ; se va da atenție mai mare folcloriștilor care au introdus în circuit folcloristic genuri de literatură populară încă neexplorate sau au realizat importante colecții de materiale folclorice, generale sau regionale, conținând piese antologice.

### ATANASIE MARIAN MARIENESCU

Direcțiile folclorice s-au întâlnit uneori cu cele filologice sau istorice interne, cum este cazul cu ideile Școlii Ardelene, reflectate în acest sens mai ales în opera de folclorist a lui Atanasie Marienescu.

Născut la Lipova, în Banat, la 20 martie 1830, cu studii de drept la Pesta și Viena, At. Marienescu a îndrăgit folclorul și studiul lui, adunînd, mai cu seamă prin corespondență, bogate materiale de versuri și proză populară, culese în Banat și Transilvania, din care multe a publicat în reviste, precum și într-o serie de broșuri (îngăduindu-și „corectări” în sensul vederilor lui teoretice) : *Colinde*, Pesta, 1859 ; *Poezia populară. Balade*, Pesta, 1859 ; *Balade*, culese și corese, broșura a II-a,

Viena, 1867 ; *Descoperiri mari* (basmе prelucrate), Pesta, 1872 etc. De asemenea, pe lângă numeroase piese introduse în periodice, a publicat și studii teoretice sau articole de relatare privind materialele folclorice : *Raport în interesul poeziei populare, Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1859 ; *Observații asupra cântecelor și jocurilor din Caraș, în Familia*, 1866 ; *Importanța baladelor, poveștilor și datinilor populare, în Familia*, 1874 etc.

În prima etapă, pînă către 1866, Marienescu a fost preocupat mai mult de poezia populară (de ritual sau propriu-zisă), iar ulterior s-a consacrat problemelor privind cultura spirituală și socială a poporului, cu laturile ei negative (în concepția sa de iluminist), dar și cu părțile — după el — de reținut, precum o serie de obiceiuri de moștenire romanică, sau basme cu origine în cultura și mitologia greco-latină. Tot mai mult apoi Marienescu devine un teoretician.

Metoda de cercetare și lucru a lui Marienescu are laturi pozitive și negative. Dacă el este printre primii care recomandă descrierea amănunțită a elementelor de cultură spirituală, mai cu seamă în domeniul mitologiei populare, și cere să se noteze toate datele privind informatorii și localitățile de unde s-a făcut culegerea, ceea ce este un lucru bun, în ce privește materialul cules, Marienescu consideră necesară intervenția folcloristului pentru a readuce acest material la forma lui primară și originară, ceea ce, firește, a dus la contrafaceri neștiințifice.

Referitor la originile îndepărtate ale elementelor de folclor, Marienescu caută, de pildă, punctul de plecare al baladei *Iovan Iorgovan* prin Egipt și Grecia, iar pentru o serie de basme, pe care le și combină din diferite variante, nu face altfel, găsindu-le originea în mitologia antică. Se observă însă că Marienescu are o vastă cultură și multe dintre elementele asociate greșit de el pot servi azi ca date pentru studiul folclorului comparat. De asemenea, ideea lui că „datinile transilvănene sînt caracteristice și tari” este un adevăr de netăgăduit, chiar dacă astăzi nu mai este cazul să fie puse în legătură cu o origine romană.

O frînă în calea acestui latinism exagerat a pus B. P. Hasdeu, teoreticianul dacismului în cultura etnografică a poporului român, impunînd tot mai mult rezerve față de „moștenirea” latină a folclorului, deși însuși elevul său direct, Gr. G. Tocilescu, a mai încercat asemenea apropieri în prima fază a activității sale.

În această atmosferă însă un T. T. Burada și un Simion Florea Marian găsesc cu mult bun simț drumul just de explorare a folclorului pe arii largi, lăsînd în urma lor opere durabile.

## BIBLIOGRAFIE

- Atanasie M. Marienescu, *Colinde*, Pesta, 1859 ; idem, *Poezie populară. Balade*, Pesta, 1859 ; idem, *Balade, culese și corese, broșura II*, Viena, 1867 ; idem, *Descoperiri mari* (basmе prelucrate), Pesta, 1872 ; idem, *Raport în interesul poeziei populare*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1859 ; idem, *Observații asupra cântecelor și jocurilor din Caraș, în Familia*, 1866 ; idem, *Importanța baladelor și datinilor populare, în Familia*, 1874 ; idem, *Poezii populare din Transilvania*, ediție de Eugen Blăjan, prefață de O. Birlea, București, 1971.
- Ovidiu Birlea, *Atanasie Marienescu, folclorist*, în *Analele Universității din Timișoara*, I, 1963, p. 11—85

## TEODOR BURADA

Teodor Burada face parte dintr-o familie veche, care s-a ridicat de jos spre ranguri de boierie. Bunicul său, Radu Burada, fusese preot în târgul Odobești. Tatăl său, care purta ca și el numele de Teodor căpătase, succesiv, diferite ranguri boierești (clucer, sluger, stolnic, căminar, mare ban, spătar) pînă la cel de vornic.

Teodor T. Burada s-a născut la Iași în 3 octombrie 1839. La vîrsta școlii, tatăl său învinsese greutățile materiale și-și permitea să angajeze pentru copii profesori iluștri. Astfel, T. T. Burada învață carte în casa părintească, avînd de profesori pe V. Alexandrescu-Urechia (limba și literatura română), pe Gr. Cobălcescu (științele naturale), Foulquier (limba franceză), Starke (limba germană și desen), Al. Zariaianov (limba rusă), Constantin Gros (conversație la limba franceză și pian). În același timp ia lecții de vioară cu Paul Hett, Adolf Flechtenmacher și cu Ed. Hübsch. În 1856 intră în Școala militară de cadeți de artilerie, dar peste un timp o părăsește și intră ca elev la Academia Mihăileană, unde face clasele a VI-a și a VII-a. În anul școlar 1860—1861 intră în universitate, la Facultatea de drept, trecîndu-și examenele la toate materiile cu nota *eminente*, după cum se constată din certificatul cu care s-a înscris la Facultatea de drept din Paris în anul următor. În 1860 a ținut gratuit un curs de violină la Conservatorul de muzică din Iași. În timpul studiilor juridice la Paris (1861—1865) a urmat Conservatorul de muzică, clasa violină, cu Delphin Alard și clasa armonie cu H. Reber și L. Clapisson, trecînd examenul de absolvire în 1863. Licențiat în drept la Paris, în 1865, se întoarce în țară în 1866, cu puțin înainte de moartea părintelui său și e numit judecător la Tribunalul din Roman și apoi la alte tribunale.

Dar Teodor T. Burada era pasionat de muzică, în care se remarcase prin concerte publice încă din tinerețe. Avînd o serioasă pregătire, în urma unui concurs a fost numit, în 1877, profesor „de teorie muzicală și solfegiu” la Conservatorul de muzică din Iași. Aceasta a fost de acum înainte profesiunea sa de bază, în 1885 demisionînd chiar din magistratură. În noua sa postură a dat concerte în țară și în marile orașe ale Europei. Concomitent, cu scripca în mînă, a început renumitele lui călătorii de cercetare etnografică și etnologică la grupurile de români de peste graniță.

În 1886 îl vedem activînd și ca revizor al Regiei monopolurilor statului din fostul județ Iași. În anul 1887 este propus și ales, în sesiunea generală din martie, membru corespondent al Academiei Române, împreună cu Ion Bianu, A. Naum, André Lecomte de Nouy, arhitectul francez care condusese lucrările de restaurare ale mănăstirii Curtea de Argeș și ale bisericii Trei Ierarhi. Cu această instituție nu s-a împăcat însă și n-a revenit în sînul ei decît în 1909, cu prilejul unei comunicări despre opera muzicală a lui Dimitrie Cantemir.

După ce intrase, în 1878, la „Junimea” mai mult pentru a-și putea publica studiile în *Convorbiri literare*, din anul 1893 a rămas strîns legat de Societatea științifică și literară din Iași și de revista acesteia *Arhiva*. În 1901 a fost scos la pensie ca profesor de muzică, funcționînd încă gratuit — nu se putea desprinde ușor de această preocupare — pînă în 1903, cînd a devenit președintele societății de mai sus, pînă în 1906. Între 1908 și 1914 a fost din nou ales președinte, în care calitate a condus și revista, în momentul cînd n-a avut director.

De o mare vitalitate — n-a fost bolnav niciodată — Teodor T. Burada n-a lăsat condeiu în mînă pînă la sfîrșitul vieții. În ultimele luni ale existenței, putea fi

văzut pe ulițele lașului, „adus din spate și sprijinit în baston”, mergînd spre pinacotecă sau spre o altă instituție. S-a stins la 17 februarie 1923, la Iași.

Burada a intrat în cîmpul de cercetări folclorice și etnografice sub impulsul interesului viu manifestat pentru folclor de generația de la 1848 și al activității desfășurate ulterior în același domeniu de B. P. Hasdeu și de adepții sau elevii școlii sale. Era o atmosferă care nu putea să nu-l cuprindă și pe el. Fiecare dintre cercetători a pătruns în folclor pe drumul său : B. P. Hasdeu a plecat de la cunoașterea adîncă a curentului folcloric în Europa și de la concepția sa personală despre rațiunea și substratul folcloric al oricăror cercetări în științele sociale, mai ales în lingvistică și filologie ; S. Fl. Marian a plecat de la contactul inițial direct cu viața și manifestările poporului ; Moses Gaster și l-a apropiat pe linia cărților populare scrise, pline de elemente folclorice ; Gr. G. Tocilescu l-a întîlnit în drumul preocupărilor sale arheologice și antice. Ca aceștia, atîția alții, pînă tîrziu, au luat contact cu folclorul și au devenit folcloriști, pornind de la alte preocupări și fiind atrași de noul cîmp de cercetare (Tudor Pamfile, de pildă, era militar).

Preocupările folclorice la Burada s-au manifestat din paginile *Almanahului muzical* în care, în 1876, publică un studiu *Despre întrebuintarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*. Pe lîngă valoarea sa muzicală recunoscută, studiul prezintă și o deosebită valoare literară, înregistrînd interesante producții populare, printre care colinda *Florile dalbe*, o variantă, cu frumoase imagini, la cea cunoscută din Alecsandri.

În 1878 Burada începe să publice la *Convorbiri literare* o lucrare despre bocete și despre ceremonialul de înmormîntare, sub titlul general : *Bocetele populare la români*. Imboldul a plecat și aici de la aspectul muzical al problemei, dar autorul studiază bocetele în conținutul lor textual, rămînînd să se ocupe de muzică cu altă ocazie (după cum spune singur).

Cercetînd culegerile și studiile de literatură populară de pînă atunci, Burada a observat că bocetele nu sînt luate în considerație nici de V. Alecsandri în culegerea sa de poezii populare, nici de B. P. Hasdeu sau de Gr. Tocilescu în clasificările lor de literatură populară. De aceea el se consacră unei susținute cercetări și culegeri pe teren a bocetelor din toate regiunile locuite de români, publicîndu-le cu un interesant studiu introductiv, între 1878 și 1884, în *Convorbiri literare*.

Burada nu se mulțumește, ca un simplu diletant, numai cu relevarea acestei creații populare neglijate, ci caută asemănări cu producții similare la antici. El începe cu afirmația justă că „bucuria și durerea sînt cele două caractere ale cîntecului” și enumeră cîntecele anticilor, în special la greci : cîntecele plugarilor, văcarilor, țesătorilor, secerătorilor, morarilor etc., între ele notînd și cîntecele jalnice de înmormîntare, Θρήνοι. După ce trece în revistă cîntece în practică la poporul român : cîntecul de nuntă, de seceriș, de leagăn, cîntecul păstoresc etc., se oprește la cîntecele de înmormîntare sau bocete, pe care le găsește atît la grecii vechi cît și la evrei și romani. Cu numele de *neniae*, la romani cîntecele de înmormîntare erau însoțite de cîntări din flaut, sistem descoperit de Burada în Bucovina, în Țara Hațegului și regiunea Neamțului, unde morții erau conduși la groapă într-adevăr cu cîntec de fluier.

Burada citează din Horațiu, din Propertiu, Cicero, Lucilius și Pompeius Festus, date în legătură cu bocetul la romani. Apoi autorul urmărește bocetul și numele lui în diferite regiuni din Italia și în Grecia modernă. După studiul introductiv, Burada dă la lumină, în primul dintre articole, 9 bocete culese în Moldova și Bucovina.

vina, pe care mărturisește că le-a cules cu greu, fiindcă bocitoarele nu voiau să le zică de frică să nu le moară cineva din familie. Ulterior, publică un însemnat număr de bocete, adunate în diferite ținuturi locuite de români.

Între aceste bocete sînt unele de o valoare literară de netăgăduit, exemple clasice de bocet. Așa se prezintă *Bocetul de mamă* cules în comuna Straja din nordul Moldovei :

„Scoală-te măicuță dragă  
Căci e jale-n casa întregă ;  
Scoală-te de ne privește  
Și din gură ne grăiește [...]  
Ai pus fața la părete  
Și-ai lăsat băieți și fete,  
Te-ai pus astăzi la pămînt  
Să nu simți nici leac de vînt.  
Din a tale sprîncenele  
Cum vor crește viorele,  
Din ai tăi dragi ochișori  
Au să crească alte flori etc.”

Ideea supărării mamei („ai pus fața la părete”) și a transformării trupului în diferite flori (viorele, tămîioară, flori albe) fac dintr-un tablou macabru o priveliște în care persistă viața, frăgezimea, nu putregaiul, și cîntă sfîrșitul sumbru cu imagini plăcute, delicate. Nu cîntă propriu-zis moartea, ci elementele de odrăslire și perpetuarea vieții.

Burada se oprește și asupra bocetelor culese în Macedonia în 1882, din care publică un număr de 16 în dialectul respectiv (așa cum a putut să-l noteze autorul) și în transpunere dacoromână.

La urmă se ocupă de aspectul etnografic al înmormîntării la români : *Datinele poporului român la înmormîntări*. El cercetează și descrie amănunțit ceremonialul de înmormîntare în diferite regiuni locuite de români, descoperind la Densuș, în Țara Hațegului, *Cîntecul bradului*, existent în ceremonie și azi în aceeași regiune, în Hunedoara și în regiunea Gorjului ; reproduce trei variante, cu versuri șlefuite în veacuri lungi, asemănătoare ca ritm *Mioriței*, creația descoperită făcînd parte dintre cele mai vechi cîntece ale poporului.

T. T. Burada a călătorit mult și a cules tot felul de materiale folclorice. O dată cu bocete, a cules în Transilvania, în 1880, și *Cîntecul cununii*, care însoțește ceremonialul sfîrșitului de seceriș, obicei vechi și foarte răspîndit la unele popoare vecine, mai ales în Polonia, unde a luat o mare dezvoltare. În cîntecul cules de Burada, ca de altfel și în variantele lui adunate ulterior, se păstrează vechi rezonanțe de poezie populară.

Pagină de titlu.

## DATINELE POPORULUI ROMÂN

LA ÎNMORMÎNTĂRI

TEODOR T. BURADA.

Iași, 1882.

Tipografia Națională, strada Alecsandri

În aceeași vreme, T. T. Burada întreprinde o cercetare folclorică în *Dobrogea* și publică rezultatele parte în *Convorbiri literare* și apoi, în întregime, în anul 1880, în lucrarea *O călătorie în Dobrogea*. Această lucrare este *întîia cercetare folclorică de tip monografic* în istoria folcloristicii românești și în același timp una din cele mai prețioase culegeri de literatură populară, ce urmează după colecția lui Alecsandri.

Pînă la Burada s-au publicat încă o serie de broșuri cu cîntece populare, între care remarcăm pe cele ale lui Miron Pompiliu, N. A. Caranfil și Simion Fl. Marian, însă nici unul dintre acești folcloriști n-a înțeles să încadreze literatura populară în felul de viață și în manifestările specifice regionale ale poporului, așa cum a procedat Burada. Cei mai mulți au adunat cîntecele direct sau prin corespondență, din mai multe regiuni și le-au amestecat. Așa vor face chiar G. Dem. Teodorescu și Gr. C. Tocilescu, T. T. Burada, fără să facă teorii folclorice, a conceput folclorul pe arii, cu ramificații și întrepătrunderi, cu note regionale distincte, nu idealist, ca un summum de manifestare unitară a întregului popor.

*Plugușorul* din această colecție, deși nu se ridică la valoarea celui moldovean, publicat de același în *Almanahul muzical* pe 1876, are totuși fragmente pline de vioiciune și umor. Imaginea morii, speriată de mulțimea carelor de grîu, gonind și zburdînd ca o junincă în care a dat strechea, și a morarului care o momește cu tărîțe, e în forma ei lingvistică bine și viu colorată :

„Cînd sosi la moară Cu atîte cară, Așa de-ncărcat Și de-mpovărat, Moara [mi] s-a speriat ; Puse coada pe spinare Și apucă în lumea mare Mai mînați măi ! Hăi ! Hăi !	Luă brăcinaru-n gură, Turul șalvarilor în mîină, Ș-o scăfiță Cu trei tărîțe Și-alerga Și tot striga : Ptr, ptr, ptr, și nea, nea, nea, Moara sta Și se uita Pîn'punea mîna pe ea la mînați măi ! Hăi ! Hăi ! [...]"
Dar ist domn bun, Vasile jupîn,	

Între cele 18 colinde se remarcă, prin realizare și cizelare, colindul cerbului:

„La tulpina unui brad  
Hai Lerumi Doamne, hai !  
Un cerb mi s-a lăudat  
Că nime nu l-a văzut,  
Că nime nu l-a știut  
Unde el s-adapă  
Apă din năstrapă [...]"

Cerbul e vînat și-și blesteamă trupul de la coarne pînă la carne. Motivul din vechi povestiri cu animale (fabule) a intrat între colinde, ca o simplă povestire, ca un final de urare „artificial” legat de rest.



Ca și colindul cerbului, colindul de logodnică este transformarea în colind a unei teme de baladă, fragmentar luată din *Chira Chiralina*, ceea ce se întrevăde în povestirea despre negustorii greci țarigrădeni, care sosesc cu barca smolită, încărcată cu marfă formată din :

„Fir și ibrișin  
Postav de cel bun  
Sculuri de mătasă  
Că sînt mai frumoasă [...]”.

Spre deosebire de balada *Chira Chiralina*, negustorii sînt pașnici și invită pe tîbitul fetei să-i cumpere acesteia din marfa adusă.

Și în acest colind versurile transmit culoarea locală a tablourilor de natură prin limbaj :

„Prunduleț de mare, Sub soare răsare Un verde <i>darvînt</i> Bătut tot de vînt, Nici bătut de vînt,	Ci-i un <i>roș călin</i> , Bătut de vînt lin, Sus mi-i frunza deasă, Jos mi-i umbra groasă [...]”.
---	---

Cu temă de basm poetic se prezintă colindul voinicului, în care un tînr vine în ajutorul mărului chinuit de duhul mării, care îi doboară merele și-i dărapănă frunza :

„Prinsă mărul a se văita, Cu glas mare a striga : — Cine-n lume s-a afla Duf de mare-a săgeta ? Niță-n vad se prilejia Pe măr de mi-l auzea	Cum striga [Și] se văita [...] Lua arcul încordat, Cel ce-i bun de săgetat, Și-o sicreată De săgeată [...]”.
--	---

Dar „duful” mării îl previne că ei sînt nouă frați, care nu pot fi săgetați, căci îi apără marea :

„Căci [noi] sîntem nouă frați  
Ce au fost toți săgetați,  
Dar nici unul n-am murit,  
Căci în mare ne-am dosit [...]”.

Tema aceasta de basm poetic este una din cele mai rare și ea s-a păstrat deci într-un colind.

Unul din colindele rare și frumoase, de origine veche, cu amintirea bourului care poartă în coarne leagăn frumos și înoată pe ape, este colindul de fată mare (p. 102—103) ; în acest colind se întrunesc ecouri moldovene, transilvănene și oltenene, întocmai cum se prezenta populația Dobrogei pe la 1880 și deci mediul creator popular, în noua lui configurație geografică :

„Jiul mic mare-a venit Și amarnic s-a lățit, Căci de mare	Margini n-are Și <i>plăvie</i> îmi aduce Și la vale că mi-o duce,
---	---

Tot brazi înalți,  
 Minunați,  
 Molifți verzi  
 Cum nu-i vezi.  
 Printre brazi,  
 Printre molifți.  
 Bohor [bour] negru înnoată  
 Și pe coarne-mi poartă  
 Leagăn mîndru și frumos,  
 Lucrat cu sedif și os,

Coperit cu taftă verde,  
 Dar în el cine îmi șede !  
 Ileana cu ochi căpril,  
 Cu obrazii auril ;  
 Ea tot coasă și-nchindește  
 Și frumos mai potrivește :  
 Într-un guler și-o basma,  
 Albă dalbă ca zioa,  
 Guleru-i e-al fraților  
 Basmaoa-a surorilor [...]’.

Astfel, colindul mult dezvoltat în Ardeal, prin „asociații de juni”, ocupă un loc de frunte, ca tematică și circulație, și în Dobrogea, datorită mocanilor transilvăneni și literaturii populare transplantate de ei aci. Burada a îmbogățit folclorul literar cu frumoase exemple de colind.

De deosebită însemnătate literară sînt și cîntecele bătrînești. Unele cunoscute, ca *Iorgu Iorgovan*, *Corbea Viteazul*, *Mogoș Vornicul*, *Dobrișan*, *Sava Ienciu Săbienciu*, fac dovada unei largi răspîndiri pe teritoriul românesc ; altele, ca *Soarele și luna*, *Zmeul și zmeoaica*, *Mierla și sturzul* sînt rare, iar o parte, cu mare circulație sau mai puțin cunoscute, poartă caracteristicile și semnele creației locale. Între aceste din urmă cîntece bătrînești se numără *Chira Chiralina*, *Ghiță Cătănușă*, *Tudor Tudoraș*, *Necola Neculcea*, *Sava Letinul* și *Maica bătrînă*. Chiar dacă unele din aceste balade au fost culese și în alte regiuni, cele notate de Burada au înscris în ele marca originii sau a participării dobrogene la creație.

În *Mierla și sturzul* se desfășoară tema îndrăgostirii sturzului de mierlă, care nu-i înțelege iubitului suferința, îl părăsește și acesta se călugărește. În balada *Necola Neculcea*, ca în *Der Handschuh* a lui Schiller, dragostea eroului e pusă la încercare de iubită, cerîndu-i să îndeplinească sarcini imposibile ; între altele, îi pretinde sădirea unei vii pe apa mării ; voinicul îi îndeplinește dorințele, îi arată și via minunată și apoi cu arcul o săgetează și-o prăvălește în valurile mării ca pe un duh rău !

Cu puternice accente locale și părți frumoase este balada *Sava Letinul* (chiar variantele G. Dem. Teodorescu poartă caracteristicile dobrogene) ; de asemenea interesantă este *Buca Bucaleț*, al cărei erou, ajutat de cal, îi scapă lui Ștefan Vodă din mînă, însă cea mai valoroasă dintre balade, prin realizarea artistică, credem că e *Maica bătrînă*, înregistrată și azi împreună cu o veche și prea frumoasă melodie. O bătrînă își caută feciorul, de care ea întrebă Dunărea. Dunărea o trimite la sora ei ceața ; bătrîna, prefăcîndu-se cerboaică, ajunge la ceață, aceasta o îndreaptă bine, ea își găsește fiul rănit de păgîni, îl oblojește cu buruieni prea tari, care-l omoară și de durere maica se omoară și ea. Partea cea mai frumoasă este portretul voinicului, în zugrăvirea căruia poporul a folosit elementele descriptive din *Miorița*, încercînd culori în plus, uneori cu putere de expresivitate nouă :

„— Dunăre, Dunăre,  
 Drum fără pulbere  
 Și fără-de hăugaș.  
 Trup mult drăgălaș,  
 De-al fi vorbitoare  
 Și-ndatoritoare,

Eu ce te-aș ruga  
 Și te-aș întreba :  
 De un *drahiu* al meu  
 Ce l-am pierdut eu,  
 De l-ai fi văzut,  
 L-al fi cunoscut.

Un flăcău înalt,  
Nalt și sprincenat ;  
Fețișoara lui  
Spuma laptelui,  
Coală de hîrtie  
De la prăvălie.  
Chiculița lui  
Spicul orzului,  
Cînd e revărsat  
La vreme plouat,  
Crește-n foaie lat ;

Mustăcioara lui  
Spicul grîului,  
Cînd se pîrguiește.  
Lumea-l îndrăgește ;  
Sprîncenele lui

Pana corbului,  
Pană neboită  
Nesulemenită ;  
Ochișorii lui  
Mura cîmpului,  
Coaptă la răzoare,  
Ferită de soare ;  
Coaptă la pămînt,  
Ferită de vînt [...]  
— Ba eu l-am văzut  
Și l-am cunoscut  
La malul mării,  
În marginea țării ;  
La umbră de peri,  
De peri și de meri,  
De păgîni gonit,  
De gloanțe rănit [...]'.

Această baladă este o excelentă ilustrare a procedeelor de creație ale poporului, care nu se ferește să utilizeze tezaurul său în forme noi de manifestare artistică. Părul voinicului e descris altfel decît în *Miorița*, creatorul popular nefiind un simplu copist : părul e ca spicul orzului, crescut bogat după ploaie, lat în foaie, în schimb ca pana corbului sînt sprîncenele de un negru neîntinat, iar mustăcioara lui este ca spicul grîului, dar al unui grîu în pîrguială, mîngîiat de privirile gospodarilor. Ochii sînt ca mura cîmpului, pe care n-o vede soarele și n-o atinge vîntul, de un negru brumăriu, special. Comparația se păstrează în culegerile recente, cu unele modificări creatoare superioare, printr-un procedeu de concentrare :

„Ochișorii lui  
Mura cîmpului,  
întinsă la pămînt  
Ferită de vînt [...]'.

Poporul e în continuă desăvîrșire a creației literare.

În continuare, *O călătorie în Dobrogea* conține doine, dintre care de remarcate este *Cîntecul haiducului*, variantă la *Oltule*, *Oltețule* :

„Oltule, pîrfule,  
Oltule, pe malul tău  
Crească iarbă și dudău  
Să pască și murgul meu,  
Care-mi poartă trupul greu [...]'.

*O călătorie în Dobrogea* este lucrarea cea mai de seamă sub raportul culegerii de literatură populară. De altfel, numele lui Burada, în domeniul folclorului, a rămas legat, deși destul de vag, în special de această lucrare, care n-a fost valorificată la timp.

În 1904, Burada publică în *Arhiva* un articol asupra *Caloianului*. În 1879 el întâlnește însă acest obicei în Dobrogea, sub numele de *Scaloian*, și-l descriese. S. Fl. Marian îl consideră, pe bună dreptate, descoperitorul acestei datine. Până la articolul său din 1904, G. Săulescu, I. A. Candrea, S. Fl. Marian și alții făcuseră noi cercetări și Burada vine acum cu o precizare nouă, sintetică, cu o variantă feminină a bocetului *Caloița*, și cu încercarea de a identifica *Caloianul* cu o zeitate dacică. Meritul lui mare însă rămâne mai ales acela de a fi deschis, în vechea sa lucrare, ochii cercetătorilor asupra unui obicei care, la început, se credea a fi aproape stins dar care s-a dovedit, prin noi culegeri, foarte viabil.

Pe baza noilor materiale, adunate din regiunile Brăila, Ialomița, Buzău și din Moldova, Burada descrie obiceiul fetelor de a se aduna marți, în a treia săptămână după Paști, când făceau un chip de om din lut, de o palmă de mare, pe care îl numeau, după regiune, *Caloian*, *Calian*, *Scaloian* sau *Caloiță* (mai rar). În procesiune, fetele îl duceau și-l îngropau afară din sat, cu bocetul (variantă) :

„lene, lene,	Cu inima arsă,
Caloiene,	Și mi te plînge
Mă-ta te căta	Cu lacrimi de sînge,
Prin pădurea rară	lene, lene
Cu inima-amară,	Caloiene”.
Prin pădurea deasă	

În joia care urma, îl dezgropau și-l aruncau în gîrlă sau într-o fîntînă. Se adunau apoi și petreceau cu cîntece și hore. Plugurile nu erau în unele părți decît pînă la prînz. Nu era decît o încercare de a preveni seceta. Cînd totuși seceta se arăta peste vară, *Caloianul* se practica din nou, cu versuri de invocare a ploii, destul de expresive, pe care autorul le reproduce.

T. T. Burada este astfel cel care a deschis drumul cercetărilor fructuoase asupra *Caloianului*.

În anul 1905, Burada deschide în *Arhiva* șirul unei lungi prezentări de obiceiuri, de peste an și de practici ale poporului român, sub titlul general de *Priveliști și datini*. Despre unele din ele avusese prilejul să scrie înainte. Altele sînt prezentate pentru întîia oară în această largă panoramă a obiceiurilor cu caracter de reprezentare, între care trebuie să distingem însă teatrul popular propriu-zis și practicile de ritual agrar.

Între practicile de ritual, Burada se ocupase de *Paparude*, obicei asupra căruia se oprise încă în 1877 în *Almanahul muzical*, găsindu-l apoi și în Dobrogea. Fete, împodobite cu cingători și cununi verzi de bojii, în timp ce erau udate cu apă, spuneau cunoscutele versuri :

„Paparudă-rudă,  
Vino de te udă etc.”

Versurile reproduse de Burada nu aduc lucruri noi din punct de vedere literar.

Teatrul popular este capitolul care l-a interesat mult pe Burada, deoarece dezvoltarea teatrului românesc în general a fost una din preocupările lui cele mai vechi, adunînd mereu material în vederea *Istoriei teatrului în Moldova*.

Între spectacolele prezentate de Burada în *Privești și datini* există un număr care corespunde dramaturgiei literare populare și caracteristicilor ei.

Aci prezintă *Irozii, Steaua și Jocul păpușilor*, despre care face expuneri ample, cu reproduceri de texte și gravuri ale instrumentelor folosite de actorii populari.

Datele despre *Irozi* sînt prețioase și dovedesc că autorul începuse cercetările sale cu mult mai devreme. Problema originii acestui joc teatral, care i se pare lui Burada trecut din Moldova în Muntenia, rămîne nelămurită de el, ca de altfel de toți cercetătorii timpului. Cunoaște totuși existența acestei drame populare la sașii din Ardeal. O mare dezvoltare a avut din vremuri vechi, sub numele de *Szopa Krakowska*, și la poloni, de la care a trecut la ruteni. În regiunile de răsărit se numea chiar *Betlejki* (Vicleimul), încît legătura cu popoarele învecinate la nord e cea mai probabilă.

Textul reprodus de autor este unul din cele mai complete și mai vechi. Este un manuscris de pe la 1860, cu unele prescurtări dovedite cu ajutorul unui text cules de la „bașirodarul” Gh. Popovici și tovarășii săi, care text — spuneau ei — se cîntă de pe la 1830

înceace. Personajele sînt în număr de 12. Dacă în prima parte se desfășoară drama religioasă a lui Isus căutat de Irod, cu scene reușite de groază :

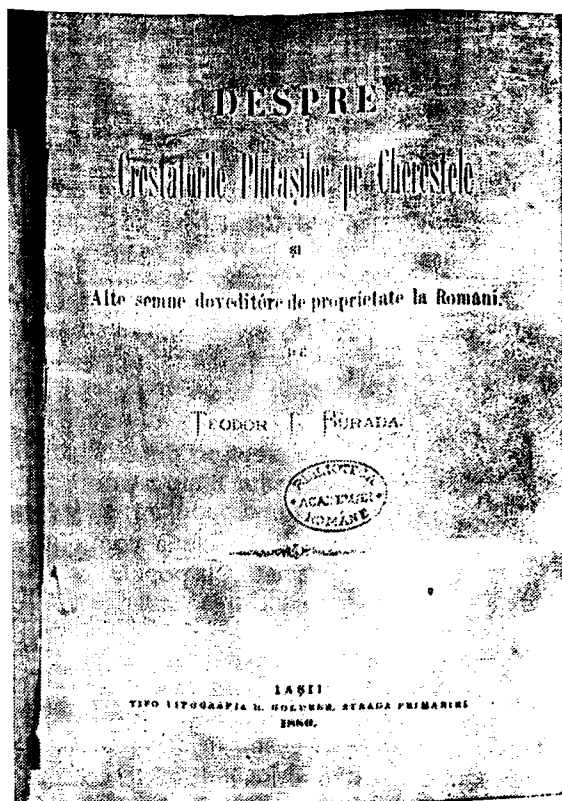
„Fulgerele lui ca para  
Strălucesc în toată țara.  
Pămîntul e plin de frică,  
Munții se topesc de frică [...]”.

finalul este în acest vicleim un roman laic cu o roabă frumoasă, pe care pune ochii un împărat și i-o ia cu sila stăpînului ei (situația boierilor moldoveni în fața trimișilor sultanului în Moldova) :

„Împăratul cu-a lui svită  
S-au pus la masă gătită,  
Atuncea roaba intrînd,  
Bucatele aducînd,  
Ea cu un mare respect

Și-au pus mîinile la piept  
Însă-al nostru împărat  
Mai nimică n-au mîncat,  
Ci la roabă au privit  
Și-au rămas de tot uimit [...]”.

Povestitorul acestei întîmplări în fața lui Irod este un „harap”. Irod izbucnește vijelios împotriva acestei nedreptăți și, stupoare, harapul se repede să-l omoare, fără să reușească. Negrul vorbește acum deschis și arată că a vrut să se răzbune,



Pagină de titlu.

fiindcă Irod era, împotriva vorbelor lui mincinoase, tot atât de nedrept ca toți împărații, deoarece dase ordin să se taie copiii și gealații îi omoriseră de curînd singurul copil. Negrul continuă senin și cu demnitate :

„Acum fă ce vrei cu mine  
De socoți că-s vinovat  
Poruncește la gealat  
Ca să mă taie-n bucăți,  
Să m-arunce în toate părți [...]”.

Acest episod din drama populară moldovenească a *Irozilor* este expresia revoltei poporului împotriva stăpînilor, care „tăiau și spînzurau” (ceea ce nu e o simplă locuțiune populară) cu lege și fără de lege.

Astfel, în ciuda conținutului ei religios, drama are aluzii sociale.

Dramaturgia populară, ca și dramaturgia cultă, are *dramă* și *comedie*. Dacă drama o constituie *Irozii*, comedia e ilustrată de *Jocul păpușilor*. Această comedie este de fapt o înșiruire de întâmplări comice, de zeflemisiri, de strigături puse în gura a diferite personaje întruchipate în păpuși. Burada are idee de existența veche a acestei practici teatrale populare, cunoaște ceea ce s-a publicat la noi și reproduce un text cules pe la 1876. Descrierea este amănunțită, reproducîndu-se în gravură lada cu geam, în dosul căreia se joacă păpușile, doi păpușari și lăutarul, care cîntă în timpul jocului. Sînt 17 personaje. Între ele nu lipsesc : ciobanul cu oaia, țiganul cu ursul și daiaraua, Vasilache, femeia lui Vasilache, două fete, un cioclu etc. Situațiile sînt uneori nevinovate, ca în strigătura și cîntecul ciobanului :

„Dragi-mi sînt oițele,  
Dar mai dragi fetițele  
Dragi îmi sînt oile lăi  
Și copilele bălăi [...]”.

Alteori intervine gluma ușoară, ca în jocul țiganului cu ursul :

„Diha, Vlaicule, Diha,  
Hop odată pe lopată,  
Dunărea s-o trecem toată,  
Să privim sîrboaicele  
Împletindu-și gîțele.  
Pe dealul cu florile  
Paște sîrbul oile  
Și sîrboaica caprele [...]”.

Zeflemeaua crește și e vizată femeia jucăușă, care amîna înălbitul pînzei pînă dă gerul :

„Cine joacă căzăcește  
Vara pînză nu ghilește,  
Ci-o ghilește la Crăciun  
Cînd suflă mereu în pumn [...]”.

Astfel, *Jocul păpușilor* prezintă des scene de satiră sătească.

Textul cules de Burada, pe lângă faptul că e cel mai vechi, conține situații de veritabil umor popular.

Cu rădăcini (în parte), ca formă exterioară și decor, în *karagöz*-ul turcesc, comedia populară *Jocul păpușarilor* s-a dezvoltat pe teritoriul românesc din elemente folclorice autohtone, pînă la urmă unindu-se cu vicleimul în cea mai mare parte a teritoriului românesc și constituind, pe vremuri, unul din spectacolele cele mai așteptate de popor, spectacol care emoționa, distra și moraliza. Teatrul acesta popular a fost urmărit de T. T. Burada cu multă pasiune, punînd la dispoziția cercetătorilor literaturii noastre populare știri și date valoroase.

Deși T. T. Burada a cules descîntece încă de la primele sale preocupări folclorice, căci precizează uneori adunarea lor de la Zamfira țiganca, „roabă în casa tatălui meu”, totuși despre această specie de folclor a scris la urmă de tot.

Există uneori în descîntece realizări stilistice populare, care sînt reluate spontan în alte specii literare, pentru că întruchipează plastic o anumită idee. În *Descîntecul de samcă*, publicat de Burada, monstru care chinuie pe bolnav este un balaur, închipuit cu solzi de aur :

„Acolo este un șarpe laur,  
Balaur cu solzii de aur [...]”.

Prin expresivitate și onomatopee, această imagine este una dintre cele mai dragi poporului și dintre cele mai folosite. Ea se regăsește în multe alte descîntece sau vrăji și în balade, ca de exemplu în balada *Balaurul* de G. Dem. Teodorescu:

„Mai colo pe loc  
Nu-i zare de foc,  
Ci mare balaur  
Cu solzii de aur,  
La soare sclipind,  
Ca focul lucind [. . .]”.

În consecință, formulele descîntecelor, socotite pe nedrept ca stereotipe și lipsite de artă literară, posedă calități și elemente artistice care se cer desprinse de practica medicală înapoiată și judecate ca literatură.

T. T. Burada a făcut asiduu cercetări pe teren și n-a folosit nici un moment sistemul corespondenței ca S. Fl. Marian și alții. Este descoperitorul și înțîiul culegător al bocetului popular, neglijat pînă la el în culegerile de poezie populară. De asemenea, este primul înregistrator al *Cîntecului bradului*. Este descoperitorul *Cîntecului cununii*, în legătură cu secerișul (în Ardeal), și al *Caloianului* (în Dobrogea), în legătură cu practica de provocare a ploilor. Sub acest raport, folcloriștii contemporani au evitat să-i recunoască deschis prioritatea.

Cunoscut și apreciat superficial, Teodor Burada este un pasionat cercetător multilateral și unul din folcloriștii ale cărui publicații folclorice constituie o contribuție fundamentală în istoria folclorului românesc.

## BIBLIOGRAFIE

- Despre întrebuintarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român, în Almanahul muzical, II, 1876, p. 51—79 ; Bocetele populare la români, în Conv. lit., XII, 1878—1879, p. 356—365 ; Bocete din Bucovina, în Conv. lit. XII, 1878—1879, p. 414—416; Bocete populare, Moldova-Dobrogea, în Conv. lit., XIII, 1879—1880, p. 74—76; 276—280; Bocete populare, în Conv. lit., XIV, 1880—1881, p. 307—312 (din Muntenia, Banat, Transilvania); Bocete populare, în Conv. lit., XV, 1881—1882, p. 461—463 ; Datinele populare române la înmormântări, în Conv. lit., XVI, 1882—1883, p. 1—15 ; 74—78 ; Datinele poporului român la înmormântare, Iași, 1882, 158 p. ; Cîntecul cununii, în Conv. lit., XIV, 1880—1881, p. 306—307 ; O călătorie în Dobrogea, în Conv. lit., XVI, 1880—1881, p. 22—23 ; 110—115 ; 152—155 ; O călătorie în Dobrogea, Iași, 1880, 280 p. ; Privești și datini populare din Moldova, în Arhiva, XVI, 1905, p. 542—546 ; XVII, 1906, p. 81—83, 123—126, 173—177, 276—277, 332—333 (Irozii) ; XVIII, 1907, p. 127—130 (Steaua) ; XVIII, 1907, p. 130, 171—172, 222—225 (Jocul păpușilor) ; Despre descâlțec, fermece, vrâji, în Arhiva, XXVII, 1916, p. 103—110 ; XXVIII, 1921, p. 81—82, 241—242 ; XXXI, 1924, p. 141—143 ; XXXII, 1925, p. 137—138 ; Cercetări asupra danșurilor și instrumentelor de muzică a[le] românilor, în Almanah muzical, III, 1877, p. 42—104 ; Despre creștăturile plutașilor pe chereștele și alte semne doveditoare de proprietate la români, Iași, 1880, 27 p. ; Despre creștăturile șalgărilor pe droburile de sare, în RIAF, V, 1885, p. 173—174 ; O călătorie în satele românești din Istria, în Românul, XXXV, 1891, p. 537 și urm. ; ediția a II-a ; Iași, 1896, 144 p., cu o hartă. Cercetări despre românii din insula Veglia în Arhiva, VI, 1895, p. 409—418, cu o hartă ; în extras : Iași, 1895, 14 p. + 1 hartă ; O călătorie la românii din Bithinia (Asia Mică), în Arhiva, IV, 1893, p. 53—84, cu o hartă ; în extras : Iași, 1893, 34 p. + 1 hartă ; Românii din Asia Mică. Relațiune de călătorie, în Analele Academiei Române, seria a II-a, administrativă și dezbateri, t. XV, 1892—1893, p. 392—397 ; O călătorie la românii din Moravia, în Arhiva, V, 1894, p. 266—293 cu o hartă ; în extras : Iași, 1894, 36 p. + 1 hartă ; Secțiunea valahă de la Expozițiunea etnografică din Praga (1895), în Arhiva, XIII, 1903, p. 523—531 ; O călătorie la românii din Silezia austriacă, în Arhiva, VI, 1895, p. 663—678, cu o hartă ; în extras : Iași, 1896, 18 p. + o hartă ; Rămășițe românești în Galiția, în Buletinul Societății de geografie, XVIII, 1897, trim. 3—4, p. 110—129 ; Rămășițe românești în Galiția, în Epoca, din 15 noiembrie 1896 (scrisori din „Galiția”) și în Buletinul Societății de geografie, XVIII, 1897, trim. 1—2, p. 131—134 ; O călătorie la valahii (românii) din Kraina, Croația și Dalmația, în Arhiva, XIX, 1908, p. 281—293 ; în extras : Iași, 1908, 15 p. ; O colonie de valahi în Arabia, în Buletinul Societății de geografie, XXXVI, 1915, p. 100—110 ; Privești și datini strămoșești în Moldova, în Arhiva, XX, 1909, p. 218—223 (Colindă cu plugușorul) ; p. 273—280 (Călușarii) ; p. 289—295 (Capra sau turca) ; p. 295 (Jocul halcalei) ; p. 296 (Jocul giretului) ; p. 296—298 (Scrtnciobul) ; p. 298—300 (Pașurudele) ; p. 300—301 (Drăgaica) ; p. 301—302 (Pehlivanii) ; p. 302—304 (Măscăricii) ; p. 304—305 (Șuitarii) ; p. 305 (Geamala) ; p. 305—306 (Hagi-Ivat).*
1. C. Chițimia, *Folcloriștii și folclorică românească*, București, 1968, p. 73—158.



## S. FL. MARIAN

S. Fl. Marian a activat la început sub influența școlii Alecsandri, a acceptat și s-a identificat apoi cu ideile noi ale lui Hasdeu, dar a găsit și resurse proprii de înțelegere și aplicare a unei concepții științifice în cercetarea folclorului.

S-a născut la 1 septembrie 1847 în satul Ilișești, județul Suceava, din părinți țărani. Tatăl său s-a prăpădit devreme și a rămas mama să îngrijească de patru copii orfani, doi băieți și două fete. Dintre ei, cel mai mare era Simion și se găsea la liceul din Suceava când a pierdut pe tatăl său.

A urmat mai întâi la școala satului, apoi la „școala poporală” din Suceava, de unde a păstrat amintiri urâte, datorită pedepselor de tip medieval instituite de directorul școlii, Franz Theil. Clasa a IV-a a absolvit-o destul de târziu, în 1862, când avea aproape 15 ani. În 1863 a trecut la „gimnaziul” din Suceava, care avea director pe cehul Jozef Marek. În primii ani de învățătură a fost un elev silitor, dar începând cu clasa a IV-a e notat din ce în ce mai slab, încât în 1868, pe când era în clasa a VI-a, și-a anunțat retragerea de la școală, după cum precizează o notă pe foaia sa matricolă: „Hat seinen Abgang von der Lehranstalt am 15 März 1868 angemeldet”. Nu a părăsit însă școala, căci în anul 1869 urmează clasa a VII-a, dar rămîne repetent, fiind notat: „Mangel an Pflichtgefühl und unregelter Schulbesuch”. Elevul Marian începuse de mult timp să se preocupe exclusiv de folclor. Răzbătuse pînă la el ideea culegerii și a punerii în valoare a creației folclorice. Acum își neglija lecțiile și culegea folclor, ruga pe colegi să-i comunice ce știu, să-i adune cîntece în timpul vacanței, iar el copia și pune mereu în ordine material folcloric. Bucuria lui cea mai mare era să obțină material. „Cîtă bucurie — povestește unul din colegii lui — îi făceam noi cu acestea (cîntece populare)! Eu însă mă miram de aceasta și mă uitam la dînsul ca la un smintit și ieșit din minte. Că noi ceilalți ne bucuram de niște plăcinte bune, sau de niște mere dulci, dar nu de niște cîntece populare”. Colegii lui nu-i înțelegeau munca și socoteau că „nu-i lipsește mult și va nebuni de tot”.

În 1866, pe când se găsea în clasa a IV-a, Marian publică în *Familia* lui Vulcan datine de nuntă din comuna sa natală, Ilișești, cu reproduceri de frumoase orații de nuntă.

În 1868, tot în *Familia*, publică patru doine, dintre care se remarcă :

„Turturea de pe haragu  
Nu mă blestema să zacu,

Că n-am pe nime cu dragu  
Să-mi pună mîna la capu [...].”



*Simion-Florea Marian.*

În 1869, cînd rămîne repetent, S. Fl. Marian scoate la Botoșani o broșură de *Poezii populare*, cu precizarea în subtitlu „balade române culese și corese”, ceea ce arată influența curentului romantic.

S. Fl. Marian continuă, ca elev, să fie intens preocupat de culegerile de folclor. În 1870 se apropie de cercul Hasdeu și începe să publice la *Foaia Societății Românilor*, *Traian* și *Columna lui Traian*, menținînd legătura și cu alte reviste. Clasa a VII-a o face din nou la Năsăud, iar pe a VIII-a la Beiuș, în Transilvania. Animat de sentimente democratice, cît timp a stat aci l-a căutat mereu pe Avram Iancu să stea de vorbă cu el. Nu l-a întîlnit. În schimb, dintre revoluționarii ardeleni de la 1848 a găsit și a stat de vorbă cu Axente Sever și Simion Balint.

În 1871, Marian își ia bacalaureatul și se înscrie la Facultatea de teologie din Cernăuți. Ca student, publică în continuare material folcloric la diferite reviste și scoate o nouă colecție de *Poezii populare române*, în două volume. Fiind acum sub influența concepției științifice despre folclor a lui Hasdeu, autorul colecției nu mai corectează versurile, mărturisind singur, în prefața la primul volum, lucrul acesta.

Terminînd facultatea în 1875, Marian se căsătorește cu Leontina Piotrovski, din Siret. În 1876 capătă un post de preot în Poiana Stampii, din județul Suceava, trece apoi la Voloca, din fostul județ Siret, pentru ca în 1877 să ajungă preot în tîrgul Siret. În anul 1879 a fost numit profesor de religie la școala de băieți și fete din Siret. Între timp, culege și solicită cu aviditate, de la diferite persoane, material folcloric, publicînd în mai multe reviste. Activitatea sa devine cunoscută și, la 26 martie 1881, este ales membru al Academiei. Pînă acum, S. Fl. Marian adunase și cercetase un material folcloric considerabil. De aceea, a trecut la redactarea unor lucrări compacte de folclor și etnografie. În 1883 s-a stabilit definitiv la Suceava, dîndu-i-se un post de profesor de religie la gimnaziul de aici. Cei mai mulți dintre elevii lui își amintesc cu drag de profesorul lor. Mulți copii veniți din mediul satelor, din Moldova de nord, au fost ajutați și susținuți de Marian, cu înțelegerea omului ieșit din popor.

Muncind fără preget și fără odihnă, S. Fl. Marian s-a stins la 11 aprilie 1907.

Deși preocuparea de seamă a lui Marian a fost folclorul, totuși el a fost tentat să se manifeste și în alte domenii ale muncii intelectuale. Între acestea, tînr fiind, s-a lăsat amăgit de muza poeziei. Încă elev de liceu, Marian publică, în *Familia* pe 1870, versurile *Ostașul român*, în formă populară destul de curată și frumoasă :

„Mîndru fecioraș,  
Vesel fecioraș.  
Păunaș de munte,  
Ostașel de frunte,  
Spune-mi un'te duci,  
Încotro apuci ? [...].”

Autorul cîntă jalea ostașului care merge să slujească în armată străină, austriacă. Se vede limpede influența poeziei populare. În anul următor, 1871, publică, tot în *Familia*, versurile mai puțin reușite, *Românca*.

Ca student, înscrie în *Convorbiri literare* pe anul 1874 un număr de șapte scurte poezii, în majoritate de factura versurilor de pe un album particular. În ultimul număr al *Convorbirilor* pe anul respectiv (1874—1875), i se comunică la Poșta re-

dației : „D-lui S.F.M. Formă corectă, fără inspirație”, probabil pentru o nouă poezie trimisă revistei. Totuși, Marian trimite și i se publică în 1876, în aceeași revistă, versurile e *privesc*, care nu se deosebesc de cele de pînă atunci. De remarcat că Marian a trimis la *Convorbiri literare* întâi creații proprii și numai după aceea a intrat în corespondență pentru a trimite spre publicare material folcloric. S. Fl. Marian s-a lăsat apoi de poezie. Preocuparea lui de seamă a rămas folclorul. Dar, în 1881, sub influența lui Creangă, cu care purta corespondență, încearcă stilul amintirilor (din copilărie), publicînd în *Aurora română* : *Vasile Cîrlănariul, amintire din copilărie*.

„Tata se pregătea să plece la munca cîmpului, iară eu, pe-atunci un băiețel între șapte și opt ani, mă țineam grapă de dînsul [...], rugîndu-l să mă iee și pre mine în cîmp, promițîndu-i că de astă dată nu-i voi mai vărsa sămînța din saci, nici nu mă voi ascunde pe sub haturi și voi spăria boii ca să iasă afară din brazdă [...]”.

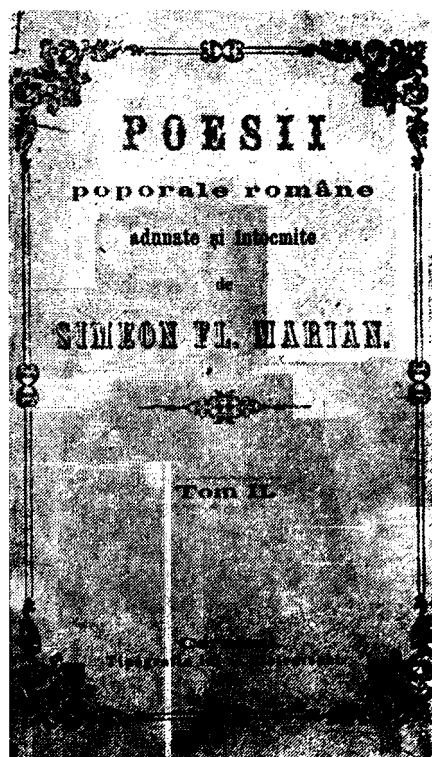
Autorul povestește în continuare despre apariția la casa lor a banditului-haiduc Vasile Cîrlănariul, pe care părinții l-au omenit mai mult de teamă decît de bună-voie. Deși toată lumea în regiune se temea de el, fiind foarte puternic, totuși mai tîrziu, Ion Spată-Lată din Ilișești, voinicul satului, „l-a spetit în bătaie” pe Cîrlănariul și acesta n-a mai apărut în sat. După aceea, Marian își mai încearcă condeiul, în 1884, în prelucrări de snoave populare ca : *alta țiganului, Turcul călugărit, Jurămîntul țiganului*, care nu prezintă nimic important din punct de vedere al creației.

S. Fl. Marian a cules personal folclor, dar a adunat mult mai mult prin corespondență. Ca elev, a apelat la colegii lui, ca profesor, a obținut material folcloric de la elevii săi, care mărturisesc acest lucru în amintirile lor și pe care Marian îi citează în lucrările sale. Pe de altă parte, S. Fl. Marian s-a folosit de multe alte mijloace pentru adunarea materialului folcloric : relațiile de prietenie, corespondență, apeluri în reviste și în prefețele publicațiilor sale. Metoda aceasta de culegere a fost criticată aspru de la un timp încoace, recomandîndu-se numai culegerea directă pe teren. Pe vremea lui Marian însă, o asemenea problemă nu se punea. Apoi, niciodată S. Fl. Marian n-ar fi putut să dea o operă așa de bogată, dacă s-ar fi rezumat numai la culegerea directă. În fond, și astăzi se poate folosi metoda corespondenței pentru investigații și pentru culegerea unui anumit material folcloric.

În 1879, S. Fl. Marian publică în paginile revistei *Șezătoarea* (Buda) un apel pentru obținerea de informații cu privire la 61 de păsări (nume locale, credințe, obiceiuri) în vederea *Ornitologiei*. Între alții, se adresează și lui Ion Creangă, în 1880, și e amărît că acesta nu i-a răspuns și nu i-a trimis încă datele cerute, referitoare la un număr de păsări, între care : *albinărelul, mulge-capre, drepneaua, capintortura* etc. Printre alții, îl găsim culegător de folclor și pe Dimitrie Onciul, care îi comunică lui Marian cîteva din cele mai caracteristice și interesante descîntece culese în Vicovul de Sus (Rădăuți).

În consecință, S. Fl. Marian nu este într-un totuși un culegător direct de pe teren al materialului folcloric și

Coperta



etnografic. El este în mare parte un colecționar. În lucrările sale apar des numele unor persoane care au contribuit mult la adunarea materialului folosit de el, ca : preot V. Turtureanu, dr. Ștefan Saghin. „pedagog” Vasile Balintescu, Gh. Tomoiagă învățătorul Pancrațiu Prelipseanu, T. Bumbac etc.

S. Fl. Marian s-a interesat de folclor încă de pe băncile școlii. El a început să publice de pe atunci culegeri de folclor și descrieri etnografice. În primii pași ai activității sale de folclorist, Marian, sub impulsul școlii Alecsandri, culege și prelucreează mai cu seamă poezie populară. Culegerea sa de balade, publicată în 1869 sub titlul *Poezii populare*, învederează acest lucru chiar dacă autorul n-ar fi precizat că sînt „culese și corese” de el. Aproape jumătate din colecție (p. 60—109) este ocupată de balada *Todorel și Marioara*, care e o prelucrare în versuri „după o poveste populară”. Apoi autorul a contopit variantele unor motive ca în *Fata Sandului*. Baladele nu sînt specifice. Cu caracter local e balada haiducului *Darie*, omorît în 1808. Ca un ecou șters al motivului *Fata Cadiului*, din Alecsandri, poate fi notată balada *Ioviță*. În anul 1870, S. Fl. Marian intră în relații cu B. P. Hasdeu și cu cercul folcloric al acestuia. De aici înainte, progresiv, Marian, sub influența ideilor lui Hasdeu despre folclor, pe de o parte va renunța la orice îndreptare și prelucrare a creației populare, pe de altă parte, față de precăderea pe care o acorda pînă acum baladelor și doinelor, îl vedem ocupîndu-se și adunînd și alte specii de cultură populară : descîntece și vrăji, cimilituri și proverbe, snoave, legende istorice, datine, credințe, moravuri, elemente de chimie populară (cromatica poporului român), de zoologie, de botanică, de mitologie etc.

S. Fl. Marian îmbrățișează astfel, pentru întia oară în cercetarea folclorică, întreaga cultură populară. El pune în practică ideile lui Hasdeu. Pentru o imagine limpede a activității și contribuției sale, în continuare vom urmări publicațiile lui pe specii.

În 1870 publică în *Columna lui Traian* o nouă baladă despre *Haiducul Darie*, în *Familia* pe același an publică șase doine din Ardeal (trecuse aici pentru terminarea studiilor medii), iar în *Foaia Societății Românismul* pe 1871 un frumos plugușor cules din Moldova de nord. Aceste creații populare fac parte din materialul folcloric în pregătire pentru o nouă colecție de poezii populare.

Într-adevăr, în anul 1873 apare primul volum de *Poezii populare române*, conținînd balade, iar în 1875 al II-lea volum, conținînd doine. Marian are o nouă concepție despre culegerea folclorului și precizează lucrul acesta chiar în prefața primului volum din colecție (1873) :

„Culegător al acestor balade, am crezut că sacra mea datorință este să le întorc poporului din al cărui sîn le-am adunat, așa precum le-am auzit de la dînsul, fără să schimb veșmîntul lor original ; și această datorință am căutat s-o îndeplinesc cu cea mai mare scrupulozitate” (p. VI).

Se poate observa că atitudinea lui Marian e schimbată radical, dacă raportăm faptul la modul cum a procedat în colecția din 1869. Această concepție nouă, dobîndită prin școala Hasdeu, este afirmată de Marian și cu alte prilejuri. Cînd, în noiembrie 1875, trimite *Convorbirilor literare* spre publicare un număr de „anecdote și păcălituri”, culegătorul anunțînd că poate trimite pentru fiecare număr vreo poveste sau tradiție populară, spune :

„Cît despre anecdotele și păcăliturile de față, sincer vă mărturisesc că n-am adaos nemică de la mine, ci le-am scris mai cuvînt din cuvînt, după cum le-am auzit, prin urmare și versurile din ele sînt originale”.

Deci Marian consideră că nu numai poezia populară, dar nici o altă creație folclorică nu trebuie schimbată de culegător.

În primul volum al colecției de *Poezii populare* găsim în parte, baladele publicate pînă aici într-o formă revizuită : *Darie, Fata Sandului, Ioviță și Fata Cadiului* etc. Între altele, adaugă *Chiralina, Buga, Calapod păharnicul, Bradul și Teiul*. Pe aceasta din urmă o va republica Hasdeu în *Columna lui Traian*. Dintre balade, este de notat *Voinicul scăpat* (p. 116—122), restrînsă la motivul esențial al unui voinic întemnițat de domnul țării și pe care-l scapă calul său, sărind amîndoi zidul împrejmuitor al temniței. Ajuns în pădure, voinicul se odihnește și meditează la răzbunare împotriva domnului și a boierilor asupritori. În finalul baladei, creatorul popular s-a folosit de o imagine plastică dintr-un cîntec haiducesc :

„Sub poală de codru verde,  
O zare de foc se vede,  
Da la zare cine șede  
Și roibuțului se-ncrede ?  
Voinic tînăr și scăpat  
În verzi codri s-a lăsat  
Și la foc se încălzește

Și din gură-așa grăiește :  
„Oi trăi, ori n-oi trăi,  
Da la țar-oi coborî  
Și mai mult vodă n-a fi,  
Nici boieri n-or boieri,  
Căci cum mi i-oi întîlni,  
Prinde-i-oi și i-oi jupi”.

În prefața colecției de balade, S. Fl. Marian face considerații asupra folclorului românesc în general, afirmînd că „datinele cîmpenești ale românilor” se află în *Georgicele* lui Virgiliu, „Bucolicele acestui poet — continuă Marian — mi-aduc aminte de multe datine și superstiții ce există la noi chiar așa precum existau la romani... Ovid este izvorul credințelor mitologice ce sînt răspîndite între români prin povestiri și tradiții. În el aflăm, ca-n gura poporului nostru, fetele și feciorii schimbați în flori, în brazi, în dafini, în păuni, în păsări măestre, în animale vorbitoare etc.”.

S. Fl. Marian avusese prilejul să observe personal aceste metamorfozări în culegerile pe care le făcea despre plante și animale, în credințele și datinele poporului, dar apropierea de cultura latină o făcuse exagerat, cu cîțiva ani înainte, Gr. Tocilescu, în studiul *Poezia populară a românilor*, publicat în *Foiaia Societății Românilor* pe anul 1870 și reluat în anul următor în *Columna lui Traian*. Astfel, Marian se identifică tot mai mult cu ideile și vederile cercului folcloric Hasdeu, adoptînd și erorile inițiale ale membrilor acestui cerc.

Dar Marian afirmă în prefață și părerea că „puțini își pot închipui ce odoare prețioase stau ascunse în sînul poporului român [...]”.

În volumul al II-lea al colecției, apărut în 1875, autorul inserează doine și strigături. Dintre doine, e de notat *Doină haiducească*, cu imagini excepționale în legătură cu revolta țaranului oprimat (partea ultimă a doinei).

Marian îl căutase în Ardeal pe Avram Iancu, dar nu reușise să-l întîlnească. A adunat totuși poezii populare despre eroul de la 1848 și în anul 1900 a tipărit *Poezii populare despre Avram Iancu*. Unele dintre poezii sînt comunicate de prieteni. Dealtfel, există mult mai multe și mai frumoase poezii populare despre Avram Iancu decît cele publicate de Marian. În orice caz, în această lucrare rezidă sentimentul de iubire al autorului față de eroul revoluționar de la 1848, definindu-se

prin aceasta însăși atitudinea sa politică. Poeziile conțin accente de revoltă socială a poporului, ca în *lancu lîngă Cluj* :

„Pe dealul Feleacului  
Merg feciorii lancului,  
lancu-î comăndează bine :  
— Haideți feciori după mine  
Să luăm tunuri de fag  
Și să dăm în Cluj cu drag [...]”.

În 1902, S. Fl. Marian inserează în *Viața literară și artistică* balada *Vîrvara*, iar în 1904, în *Junimea literară*, balada *Petrea*, în care mîndra, riscîndu-și viața, își salvează iubitul de șarpele ce-i intrase în gură în timpul somnului, spre deosebire de părinți, care se feresc de jivină. Tot în aceeași revistă publică și alte bucăți.

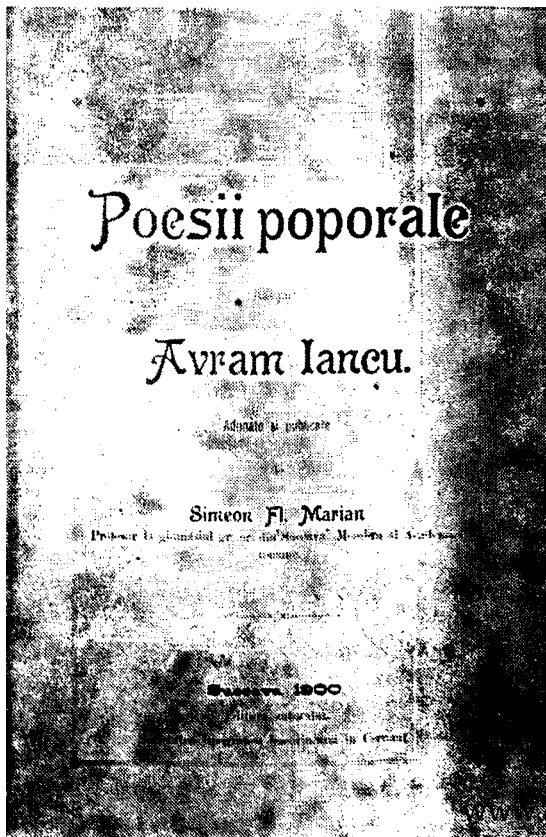
Postum i se publică chiuitori, întâi în *Junimea literară* din 1907 și apoi în volum, sub titlul : *Hore și chiuitori din Bucovina*, apărut în 1910. Chiuiturile și horele culese sînt interesante și variate : gingașe cînd este vorba de sentimentul dragostei, violente cînd acest sentiment e bruscat, pline de moralitate sau satiră la adresa moravurilor urîte și a fizicului slut.

Luînd în considerație culegerile de poezie populară ale lui S. Fl. Marian se poate spune că în totalitatea lor nu se ridică toate la o valoare răsunătoare, deoarece autorul, preocupat de multe laturi ale folclorului, a adunat prin toate mijloacele posibile și n-a stat să detecteze singur creațiile de valoare și să le selecteze. Totuși, pe de o parte trebuie să se țină seama că opera lui face parte dintr-un stadiu timpuriu de cercetări folclorice, pe de o altă parte că între piesele adunate există unele de mare valoare, ce nu pot lipsi dintr-o antologie, iar altele interesează ca variante ale unor creații populare de largă răspîndire și de incontestabilă valoare literară.

Culegerile de descîntece și vrăji au început mai ales după importanța pe care le-a acordat-o Hasdeu în studiile sale.

În anul 1870, Marian publică în ziarul *Traian* al lui Hasdeu, *Descîntecul de șarpe și descîntecul de șerpoaică*. În același an publică vrăji de dragoste și de ursită în *Columna lui Traian*. În anul următor inserează mai multe descîntece culese în Ardeal și Moldova de nord, în *Foia Societății Românisml, ca și în*

Pagină de titlu.



*Columna lui Traian*. Așadar, opera se face sub patronajul lui B. P. Hasdeu. Apoi Marian trimite un șir întreg de descîntece la *Albina Carpaților*, între anii 1877 și 1879. Peste cîțiva ani în 1882, publică sistematic un însemnat număr de vrăji.

În calitate de membru al Academiei, prezintă un raport despre manuscrisul cu descîntece rămas de la G. Săulescu. Tot ce-a publicat pînă aici Marian ca descîntece a constituit material pregătitor pentru colecția de *Descîntece populare române*, dată în 1886. E nu numai *întîia* colecție de descîntece în folclorul românesc (după manuscrisul lui G. Săulescu), ci *întîia* operă de folclor a lui Marian lucrată sistematic și științific. Inseamnă în operă și raportul despre manuscrisul lui G. Săulescu, în care critică tendința acestuia de a latiniza terminologia descîntecelor, ceea ce arată poziția lui științifică nouă.

În introducerea lucrării, Marian trece în revistă, cu o bună documentare științifică, lucrările publicate pînă aici în gen și atrage atenția asupra importanței pe care o prezintă descîntecele în cercetarea culturii și a literaturii populare, conținînd elemente interesante de limbă, de medicină, de mitologie populară etc. La fiecare descîntec autorul descrie ceremonialul descîntării („observațiuni”), iar în note explică pe larg termenii și expresiile dialectale, ceea ce indică procedeul de lucru al lui Hasdeu.

Din punct de vedere literar, în descîntecele publicate există uneori frumoase imagini literare, rezultate din contopirea în text a unor tablouri sau versuri luate din creații populare de basm, de poezie lirică, sau din folclorul copiilor, ca de pildă:

„Cînd ursu  
Și cu lupu  
În pădure  
Lîngă mure,

Or ședea  
Și or ospăta  
Și s-or veseli  
Și-or benchetui,

Cînd la masă or sta  
Și-mpreună-or ospăta,  
Atunci să săbiezi  
Și să junghezi,  
Numai atunci  
Și nici atunci [...].”

(*Descîntec de beșică*, p. 46)

E imaginea conviețuirii, din basm, a animalelor sălbatice, transpusă aici întocmai. Într-un scurt descîntec de gîlci, creatorul popular a introdus instantaneu versuri din folclorul copiilor :

„Gîlcă, nădîlcă,  
Încalică pe furcă  
Si te du la Dundre  
Si bea apă turbure.  
Gîlcută, nădălcuță,  
Încalică pe-o trocuță  
Și te du la mare  
Și bea apă de mare  
Și te întinde la soare  
Și crapă ca o cicoare”.

Versurile subliniate sînt din cîntecul copiilor :

„Melc, melc, codobel,  
Scoate coarne boierești  
Și te du la Dunăre  
Și bea apă turbure :  
Și te du la baltă  
Și bea apă caldă etc.”

Prin introducerea celor două versuri, descîntecul își pierde din nota sumbră, misterioasă.

Astfel, publicația lui S. Fl. Marian, întîia și cea mai serioasă pînă la lucrarea dată de A. Gorovei în 1931, ajută și la urmărirea procesului de creație, de contuitate stilistică populară.

În anul 1893, Marian adună și publică la un loc, în chip sistematic, *Vrăji, farmece și desfaceri*. Autorul indică la fiecare piesă sursa și unde e necesar introduce note explicative. În general, vrăjile sînt socotite de cercetătorii folcloriști tot ca descîntece, ceea ce face și Gorovei. Marian le separă, și pe bună dreptate, dînd dovadă de o adîncă cunoaștere a caracterului creației folclorice, deoarece, într-adevăr, în mintea poporului, descîntecul este legat de practica medicinei populare, pe cînd vrăjile se referă la alte practici magice.

S. Fl. Marian a fost preocupat, de asemenea, de ghicitori și proverbe. Culegerea acestei producții a început în momentul cînd a intrat în legătură cu Hasdeu și școala lui folclorică. Astfel, cele dintîi ghicitori le-a publicat în *Columna lui Traian* pe anul 1871. După aceea, un număr însemnat de ghicitori a publicat în *Șezătoarea* (Budapesta), între anii 1876 și 1878.

Proverbe a publicat S. Fl. Marian în *Cărțile săteanului român*, din anul 1877. Multe dintre ele sînt expresive și energice, fiindcă în general sînt aceleași de peste tot, poartă spiritul și înțelepciunea poporului, concentrate în cîteva vorbe :

„Cînd mi-i bine	A trăit cu tata bine
Toți cu mine	Și se ține și de mine”.
Cînd mi-i rău	
Numai eu”.	„Calul de olacu
	Șiuerul de racu
„Bat-o vina sărăcie	Și țeara de jacu
Cumu-i ea la omenie :	Tot atîta facu”.

În această direcție, S. Fl. Marian n-a stăruit totuși mai mult.

În 1870, Marian publică în *Columna lui Traian* o lungă serie de snoave — căroră el le spune satire —, cele mai multe avînd ca eroi pe țigani. În anii următori, Marian înserează, de asemenea, în aceeași revistă, mai multe snoave și povestiri. În 1878, trimite material de același gen la *Cărțile săteanului român* și *Șezătoarea*, pentru ca în 1882 și 1883 să asalteze din nou paginile *Columnei lui Traian* cu asemenea istorioare. Materialul publicat în ultima parte este cel mai interesant și variat. Din el notăm *Judecata vornicului*, *Țăranul și ciociul* și *Feciorul moroșanului*, istorioare inte-



resante ca atmosferă și vechime. *Țăranul și ciocoiul* este una din multele variante ale temei, care înfățișează ciocnirea dintre țăran și ciocoi :

„Iar țăranul satului,  
Știind rîndul carului,  
Bagă mîna pe sub scoarță  
Și scoate-o măciucă groasă,  
Groasă, groasă, ciotoroasă,  
Ș-avîntînd-o într-o parte,  
Trage la ciocoi pe spate [...]”.

În 1893, S. Fl. Marian a adunat snoavele într-o broșură : *Satire populare române*.

E de notat și lucrarea *Legendele Maicii Domnului*, a cărei însemnătate constă în faptul că într-o măsură, face legătura cu vechea literatură românească scrisă, de tip popular.

În anul 1878, S. Fl. Marian a scos o mică broșură de legende populare, intitulată *Tradițiuni populare române*. În această broșură se găsește și legenda *Ștefan-Vodă și săhastrul*, care nu e decît o variantă a cunoscutei legende din Ion Neculce. În *Tolpa și Ștefan-Vodă* se povestește cum un țigan isteț a reușit să răzbune poporul oprimat și schingiuit de un pîrcălab, smulgînd pentru aceasta încuviințarea lui Ștefan cel Mare, cu un șiretlic. Sînt inserate două legende una despre *Ștefan-Vodă* și alta despre *Ștefan Tomșa și Mitropolitul Crimca*, în care se povestește un autentic conflict dintre cei doi.

În anul 1895, S. Fl. Marian dădu un nou volum de tradiții populare istorice : *Tradiții populare române din Bucovina*. În acest volum se reproduc și legende din prima broșură. Unele dintre legende povestesc despre figuri și evenimente istorice, altele lămuresc numele topice ale regiunii.

În aceste legende este o parte din trecutul Moldovei, așa cum rezultă el din tradiția mai veche înscrisă de cronici. Dragoș-Vodă și bourul, invazia tătarilor și suferințele populației, lupta lui Ștefan cel Mare cu unгурii, cu turcii, cu polonii, neînțelegerea dintre Sas-Vodă și soția sa catolică, toate acestea sînt cuprinse în legende culese de Marian, uneori împreună cu variantele lor. În *Doamna lui Sas-Vodă* zidurile bisericii catolice, pe care vrea s-o ridice papistașa doamnă, se dărîmă în fiecare noapte, ca în legenda Meșterului Manole, nu pentru rațiuni magico-mistice, ci realist, din porunca și uneltirea domnului, care luptă împotriva catolicismului cotropitor.

Tot atît de interesante sînt și legende puse în legătură cu numele unor localități. O parte dintre ele, cele mai puține, sînt creații fantastice, ca *Podul dracului*, *Stîlpul Tricolicenilor*, *Valea lui Pinte*, dar majoritatea lor au un miez istoric : *Poiana Negrii* (în legătură cu *Negrea Basarab*), *Plaiul Tătarilor*, *Dealul Leahului*, *Valea Dediului*, *Movila lui Răzvan* etc. Unele dintre faptele povestite se găsesc consemnate în cronici, ca spre pildă narațiunea din *Movila lui Răzvan*, care conține conflictul dintre boierul Răzvan și Ieremia Movilă, povestit de Miron Costin în cronică sa.

Unele legende publicate, prin datele lor istorice, par la prima vedere a nu fi de domeniul folclorului, ci o construcție a autorului, născută din sentimentul lui cald de patriot. Această îndoială e risipită însă de faptul că ele au fost culese independent și de alți cercetători. Aproape majoritatea se găsesc în lucrarea lui

Ludwig Adolf Staufe-Simiginowicz, *Volkssagen aus der Bukowina*, apărută în 1885, și chiar în unele publicații românești anterioare. Deci nu poate fi vorba de o mistificare. De altfel, S. Fl. Marian publică aceste tradiții istorice în vremea când părăsise demult sistemul prelucrării materialului folcloric. Dar forma povestirii nu poate fi într-un tot populară.

Însemnătatea culegerii de tradiții a lui Marian crește prin faptul că a îmbogățit sectorul cel mai sărac al culegerilor folclorice: tradiția istorică. Nu numai că acest material ajută la studierea elementelor din cultura populară, dar el ajută și la explicarea și luminarea unor elemente similare introduse în cronici. Astfel, basna lui Simion Dascălul își are sursa nu în izvoare scrise, ci în datele și știrile de istorie folclorică.

În concluzie, S. Fl. Marian este unul din folcloriștii cei mai cunoscuți din țara noastră, prin operele sale de sinteză. Mai puțin cunoscute au rămas numeroasele sale contribuții folclorice și etnografice inserate în reviste.

A vrut să dovedească și a dovedit întâia oară că neștiința de carte a poporului este confundată în mod fals cu incultura. Sub îndemnul școlii Alecsandri, a adunat în prima parte a activității sale creații populare literare, dar ulterior, știind că poporul are în tezaurul său nu numai o literatură de valoare, ci și interesante elemente de cultură etnografică, a trecut la punerea în lumină a culturii populare materiale, sociale și spirituale. Poporul avea o botanică a lui, o zoologie, noțiuni de chimie organică (cromatică), medicină etc. A muncit cu o dârzenie tipic țărănească la dezgroparea acestor elemente de cultură populară, adunând un material imens, din care n-a apucat să publice tot.

Pe baza acestui material bogat, S. Fl. Marian a redactat opere de sinteză de mare însemnătate etnografică (și literară) ca: *Ornitologia poporană română* (2 vol., 1883), *Insectele în limba, credințele și obiceiurile românilor* (1903), *Sărbătorile la români* (3 vol. 1898—1901), *Nunta la români* (1892), *Înmormântarea la români* (1892) etc. A dat o primă culegere de *Descânțe poporane române* (1886), cu elemente de medicină populară; s-a interesat printre primii de chiuituri, cimilituri; a cules satire tradiții și legende populare, pentru a nu mai vorbi de poezia populară propriu-zisă. Au rămas apoi în manuscris: *Botanica* (populară română), *Animale sugătoare*, *Mitologia poporului român*, încă 2 volume din *Sărbătorile la români*, numeroase dosare cu materiale folclorice. Astfel, activitatea de folclorist și etnograf a lui S. Fl. Marian a fost excepțională.

## BIBLIOGRAFIE

- Poezie populară:** *Poezii populare din Bucovina*, Balade române culese și corese, Botoșani, 1869, 109 + III p.; *Baladă din Bucovina*, în *Columna lui Traian*, I, 1870, nr. 1, p. 3 (*Haiducul Darie*); *Doine*, în *Familia*, VI, 1870, p. 242—243, și 592; *Plugușorul*, în *Foaia Soietății Românilor*, I, 1871, p. 475—481; *Bradul și teiul*, în *Columna lui Traian*, V, 1874, p. 48; *Dragostea* (baladă de la Năsăud), în *Șezătoarea* (Budapesta), I, 1875, p. 67—68; *Poezii populare române*, t. I, 1873, 222 p.; t. II, 1875, 250 p.; *Doine din Ardeal*, în *Șezătoarea*, II, 1876, p. 5; *Doine din Bucovina*, în *Conv. lit.*, XI, 1877, p. 233—234, 348;

*Doine populare române din Bucovina*, în *Albina Carpaților*, I, 1877, p. 41—42, 57; II, 1878, p. 291—293, 363—364 (reproduceri din colecția 1875); *Bătălia de la Cuslozza*; (1866), doină populară din Ardeal, în *Cărțile săteanului român*, II, 1877, p. 158—159; *Soții bețivi* (horă populară din Bucovina), în *Cărțile săteanului român*, III, 1878, p. 130; *Doine populare din Bucovina*, în *Amicul familiei*, II, 1879, p. 98—99; *Văleanul* (baladă), în *Aurora română*, I, 1881, p. 42—45, *Finul și nănașa*, *Idem*, p. 12—14; *Poezii populare despre Avram Iancu*, Suceava, 1900, IV, +103 p. *Virvara* (baladă), în *Viața literară și artistică*, I, 1902, p. 95 și 104; *Petrea* (baladă culeasă în 1875 de la Petrea Spînu) în *Junimea literară*, I, 1904, p. 11—12; *Fata generalului* (baladă), *idem*, p. 29—30; *Livănaș și mlîneanca*, *Idem*, p. 118; *Brumarul* (baladă), *Idem*, II, 1905, p. 24; *Volina* (baladă din Cîndreni), *idem*, p. 167—169; *Chiluitul din Bucovina*, *Idem*, IV, 1907, p. 137—138; *Hore și chiluitul din Bucovina*, București, 1910, XIX+192 p.

**Descîntece și vrăji**; *Vrăji din Bucovina*, în *Columna lui Traian*, I, 1870, nr. 3, p. 4 (de dragoste); nr. 5, p. 3—4 (de ursită); *Descîntece din Bucovina*, *Idem*, II, 1871, p. 170 și 182; *Descîntecul de șarpe și descîntecul de șerpoaică*, în *Traian*, 1870, nr. 58 (12 februarie); *Descîntece din Bucovina*, în *Foala Societății Românilor*, II, 1871, p. 38—44, 188—192. *Descîntece din Bucovina*, în *Albina Carpaților*, I, 1877, p. 94—96, 184—186; II, 1878, p. 268—269; III, 1878—1879, p. 346—347, 376—378; *Descîntece*, în *Amicul familiei*, II, 1879, p. 56—58, 90—92; *Din farmecele poporului român din Bucovina*, în *Columna lui Traian*, serie nouă, III, 1882, p. 309—318, 330—344; G. Săulescu, *Descîntece*, raport în *Analele Academiei Române*, seria a II-a t. VII, 1883, p. 153—176; *Descîntece populare române*, Suceava, 1886, XXII + 350 p.; *Vrăji, farmece și descîntece*, București, 1893, p. 242.

**Cimilituri proverbe**; *Cimilituri din Bucovina*, în *Columna lui Traian*, II, 1871, p. 4; *Cimilituri din Bucovina*, în *Șezătoarea* (Budapesta), II, 1876, p. 51; III, 1877, p. 63—65, 88, 96; IV, 1878, p. 16; *Proverbe populare din Bucovina*, în *Cărțile săteanului român*, II, 1877, p. 47—48, 64, 100, 116, 148, 198.

**Satire snoave, legende**; *Satire*, în *Columna lui Traian*, I, 1870, nr. 8, 44, 46, 48, 50, 54, 58, 60, 62; *Cinci satire populare din Bucovina*, *Idem*, p. 147—154; *Satire populare din Bucovina*, *idem*, IV, 1883, p. 138—142, *Satire populare române*, București, 1893; *Tovarășii șoarecelui*, în *Columna lui Traian*, II, 1871, p. 12; *Nevasta pietrarului*, *idem*, p. 36; *Ciobanul, lungoaia, ciurma și moartea*, în *Cărțile săteanului român*, III, 1878, p. 35—37; *Țiganii și ciobanii*, în *Șezătoarea* (Budapesta), IV, 1878, p. 6; *Istoriile populare din Bucovina*, în *Columna lui Traian*, IV, 1883, p. 15—22 și 164—173; *Răsplata povești din Bucovina*, Suceava, 1897, 1 f + 107; *Bărnășca*, istorie populară, Brașov, [f.a.], 7 p.; *Păsărilor noastre și legendele lor*, București, [f.a.], III + 125 p.; (Biblioteca pentru toți, nr. 2); *Legendele ciocirilei*, București, [f.a.], 32 p.; *Legendele rîndunicii*, București, [f.a.], 31 p.; *Legendele măicii Domnului*, studiu folcloristic, București, [1904], 345 p.; *Tradițiunile populare române*, studiu folcloristic, București, [1904], 345 p.; *Tradițiunile populare române*, Sibiu, 1878, 65 p.; *Tolpa și Ștefan-Vodă*, Brașov, 1899, 8 p. (reproducere din *Tradițiunile*); *Ștefan Vodă și săhastrul*, în *Cărțile săteanului român*, III, 1878, p. 186—192; *Tradițiunile populare române din Bucovina*, București, 1895, 368 p.; *Doamna lui Sas-Vodă*, în *Cărțile săteanului român*, V, 1880, p. 45.

**Datine, credințe, mitologie populară:** *Datinele poporului român. O nuntă la Iliești în Bucovina, în Familia*, II, 1866, p. 452—454, 464—466, 476—479; *Datinele poporului român. Masa cea mare, în Familia*, III, 1867, p. 501—502; *Datine, credințe și moravuri române. Cocașul, în Albina Carpaților*, I, 1877, p. 112—115; *Datine, credințe și moravuri române, Plugușorul, în Albina Carpaților*, II, 1878, p. 434—437, 446—448; *Datine, credințe și moravuri române. Seara Sf. Vasile, în Albina Carpaților*, III, 1878—1879, p. 103—105; *Vacile, în Șezătoarea (Budapesta)*, V, 1879, p. 2—6, 12—15, 26—29, 34—36; *Ariciul, datine și credințe române, în Șezătoarea*, V, 1879, p. 74—78; *Lăcusta, în RIAF*, VIII, 1902, p. 317—319; *Nunta la români, Studiu istorico-etnografic comparativ, București, 1890*, VI + 856 p.; *Nașterea la români. Studiu etnografic, București, [1892], 441 p.*; *Înmormintarea la români. Studiu etnografic, București, 1892, f.a. + 503 p.*; S. Fl. Marian și Dr. Johann Sbierea. *Die Rumänien, Viena, 1893, p. 191—228* (extras din *Die osterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Viena, 1893*); *Sărbătorile la români. Studiu etnografic, vol. I—III, București, 1898—1901, 290+360 + 346 p.*; *Mitologia dacoromână. Balaurii, în Albina Carpaților*, III, 1878—1879, p. 9—11, 22—23; *Spiritușul, idem, p. 39—41*; *Solomonarii, idem, p. 54—56*; *Moroi, idem, p. 86—89*; *Piticotul, în Amicul familiei*, VI, 1880, p. 24—25, 33—34; *Samca, idem, p. 70—71, 87—89*; *Brumărelul, în Junimea literară*, II, 1905, p. 40—41; *Stima lacurilor, idem, p. 103—106*; *Mart-sara, idem, p. 116—118, 183—185*; *Borza, în Junimea literară*, IV, 1907, p. 13—16; *Zeitatea tutunului, în Viața literară și artistică*, I, 1907, p. 22—23.

**Industria populară:** *Cum fac româncele din Bucovina culoarea galbenă, în Columna lui Traian, serie nouă*, III, 1882, p. 257—265; *Cromatică poporului român, discurs de recepție, București, 1882, 55 p.* (extras din *Analele Academiei Române, seria a II-a, sect. lit., t. V, 1882, p. 107—159*).

**Zoologie populară:** *Corbul, în Amicul familiei*, I, 1878, p. 31—33; *Rîndunica, idem, p. 73—74, 84—87, 100*; *Ornitologia populară română, Țarca, în Albina Carpaților*, IV, 1879—1880, p. 186; *Pupăza, idem, p. 218*; *Soimul, idem, p. 259*; *Vulturul, idem, p. 297*; *Pajura, idem, p. 364*; *Ornitologia populară română, t. I—II, 1883, V + 438 + 423 p.*; *Insectele în limba, credințele și obiceiurile românilor. Studiu folcloristic, București, 1903, XII + 595 p.*

**Botanică populară:** *Botanica populară română. Șerpînța, în Albina Carpaților*, III, 1878—1879, p. 218—219. *Păpădia, idem, p. 219*; *Trandafirul de câmp (rășura), idem, p. 283—284*; *Tutunul, idem, p. 331—312*; *Arinul, Holera, Lesnicioara, Barabula, idem, p. 325—328*; *Socul, idem, p. 363—365*; *Plopol în Albina Carpaților*, IV, 1879—1880, p. 42; *Soarea soarelui (Floarea-soarelui), idem, p. 43*; *Busuiocul, idem, p. 55*; *Bradul, idem, p. 88*; *Mătrăguna, idem, p. 119*; *larba lui Tatin, idem, p. 207*; *Usturoiul, idem, p. 235*; *Crapusnicul, idem, p. 252*; *Zburătoarea, în Amicul familiei*, V, 1881, p. 139—141; *Însemnătatea alunului la poporul român, în Aurora română*, II, 1882, p. 2—9; *Scumpia, idem, p. 21—25*; *Pîpigioiul, în Noua revistă română, 1901*; *Stînjenele, în RIAF*, VIII, 1902, p. 137—140; *Lăcrămioara, idem, p. 141—146*; *Sita ielelor, idem, p. 310—316*; *Viorica, în Junimea literară*, IV, 1904, p. 59—60; *Brebenelul, în Junimea literară*, V, 1905, p. 6—8; *Agrișul, idem, p. 23—24*; *Untișorul, idem, p. 58—60*; *Scînteuța, în Junimea literară*, IV, 1907, p. 124—126; *Floarea Paștelui, în Viața literară, 1906*; *Păducelul, în Viața românească, 1906*; *larba fierului, în Șezătoarea*, X, 1907, p. 8—10.

## FOLCLORIȘTI DE METODĂ ȘI COMPLEXITATE ȘTIINȚIFICĂ

Alături de B. P. Hasdeu, în a doua jumătate a secolului al XIX au activat în domeniul folclorului, cu idei și viziune științifică, Al. Lambrior și Moses Gaster. Primul, devenind mai târziu un lingvist de mare importanță, și-a început activitatea științifică prin a concepe folclorul ca un element fundamental în cultura și literatura poporului român. Moses Gaster, cu posibilități speciale de investigații în cultura veche a popoarelor, a devenit comparatist ilustru în domeniul literaturii populare, încât astăzi numele lui are în știință circulație mondială.

### A. LAMBRIOR

Data nașterii lui Lambrior, 10 septembrie 1846, acceptată în general după necrologul din *Convorbiri literare*, a fost rectificată ca fiind 12 ianuarie 1845. Rămîne încă de clarificat locul nașterii, care poate fi satul Soci din vechiul „ținut Baia” (județul Neamț) sau tîrgul Fălticeni.

Tatăl său, Dimitrachi Lambrior, fusese de fapt un copil sărac, adoptat de familia Tudorachi și Zamfirița Lambrior din Fălticeni. Nu se știe dacă era băiat de țară, cu nostalgia pămîntului natal în inimă, sau era un pui de tîrgoveț, acest Dimitrachi. La fiul său, Al. Lambrior, se simte într-o măsură destul de evidentă zbaterea în căutarea și îndrăgirea vetrei moșilor, legat de pămîntul țării și de tradițiile lui. Mama sa, Marghiolița, era fiică de boiernaș, tatăl ei, Vasile Cumpătă, fiind vistiernic al doilea. Apoi însuși părintele său, Dimitrachi Lambrior, ajunsese prin 1848 pitar. Dar în același an (1848), tatăl a închis ochii, iar peste doi ani s-a stins și maică-sa. A crescut pe la ușile altora și a învățat carte din grija autorităților, uneori binevoitoare, alteori indiferente, și a rudeniiilor de tot felul. Clasele primare le-a început în 1852 la Tîrgul-Neamț, le-a continuat apoi în tîrgul natal Fălticeni și le-a sîrșit la Piatra, îngrijit aci în parte de o rudă îndepărtată, N. Săulescu, față de care își va exprima mai târziu, de la Paris, recunoștința. În august 1860 Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice din Moldova — Lambrior intrase în grija oficialității — îl recomandă comisiei examinatoare „pe numitul orfan, spre a-l avea în vedere la concursurile ce sînt a se face pentru primirile în internatul gimnaziului” din Iași. Baza recomandării o constituiau „notele bune căpătate de absolventul claselor primare, Lambrior Alexandru”.

Din clasa I gimnazială a fost coleg cu G. Panu, C. Hogaș, C. Dimitrescu-Iași. G. Panu, cu care a fost prieten nedespărțit, studiind împreună la Universitatea din Iași și mergînd tot împreună pentru continuarea studiilor la Paris, a lăsat bogate însemnări despre firea, munca științifică și atitudinea lui Lambrior, din momentul intrării ca membru la „Junimea”. C. Hogaș îi recunoaște mai târziu lui Lambrior învățătura temeinică în gimnaziu : „era cel mai tare la carte”. Avea aplicare spre studiul istoriei și în clasa a 7-a a suplinit pe propriul său profesor, Gh. Chirnischi, care se îmbolnăvise.



Alexandru Lambrior.

În 1867, Lambrior a terminat liceul și a făcut cerere către rectorul Universității din Iași să-i aprobe a urma Facultatea de litere ca bursier al statului: „am dorința de a urma Facultatea de litere, ca bursier al Statului, după cum am fost și în liceu...”. Avea 22 de ani și dorea să facă studii superioare, neavînd siguranța că le va face, din cauza mijloacelor materiale. Ca student în anul II, în octombrie 1868 face cerere să fie numit profesor suplinitor la ramura literară de la Liceul Central din Iași. Ministerul îl numește în acest post, pe care îl deține pînă în octombrie 1869, cînd demisionează, căci între timp concurase la ocuparea catedrei de istorie de la gimnaziul din Bacău, pomenindu-se însă numit la Liceul Laurian din Botoșani. La Botoșani, Lambrior funcționează ca profesor pînă la sfîrșitul anului școlar 1871—1872. De la început se arată preocupat de studiul istoriei economice și sociale a poporului român, de valorificarea culturii populare. Are iluzia că a învins greutățile și se poate așterne pe muncă științifică, în care să stăpînească probitatea și adevărul. Dar bucuria muncii și a tinereții încetează brusc, pentru că generalul Cristian Tell îl destituie din post, pe el și pe alți profesori. A. Lambrior a revenit la Iași și a ocupat prin concurs catedra de istorie „la Școala fiilor de militari” (viitorul liceu militar), la

16 iunie 1872, ca profesor definitiv. Aici rămîne pînă în octombrie 1874, cînd T. Maiorescu, în calitate de ministru, îl numește profesor de istorie la cursul superior al Liceului internat din Iași.

Între timp, Lambrior publică studii despre *Limba română veche și nouă*, texte de literatură „poporană” adunate de lordache Golescu, sau pregătește un ciclu despre obiceiuri și credințe la români, rămas neterminat și publicat numai în parte.

Dar în cercetările sale A. Lambrior și-a dat seama că avea nevoie de pregătire în domeniul slavisticii, pentru a rezolva unele probleme filologice și lingvistice. De aceea, ținta lui este de-acum formarea în direcția aceasta. Același țel îl avea și prietenul său N. Panu. Ţelul nu era greu de atins, fiindcă ambii puteau fi ajutați de T. Maiorescu. Acesta îi îndeamnă să meargă pentru pregătire, în sensul dorit, la Moscova sau la Cracovia. Ei însă, într-o scrisoare din 18 august 1874, îi explică lui Maiorescu că au nevoie și de învățătura limbii germane, și sub unghiul acesta ar corespunde Praga. Propun chiar un an la Berlin și trei la Praga, iar plecarea o prevăd în aprilie 1875. Deocamdată nu se vede plecarea, de vreme ce Maiorescu îi propune lui Lambrior să suplinească la liceul din Iași pe I. G. Meșotă, care venea aci de la Brașov. Plecarea celor doi tineri pentru desăvîrșirea studiilor are loc însă, nici cum intenționase Maiorescu la început, nici cum doriseră ei, ci la Paris. Mai devreme decît bănuiseră, în februarie 1875, pornesc spre Franța.

Deci după cîteva luni de la sosirea în Franța, a mers să-l audieze pe Michel Bréal, a lucrat cu Gaston Paris, cu Arsène Darmesteter și cu alții. De la cursul de lingvistică

## CARTE DE CITIRE

(Carte scrise cu litere chirilice in deosebite veacuri)

CU O INTRODUCERE

asupra limbii românești.

A. LAMBRIOR.

I A Ș I  
TRIBUNALUL DE ÎNȘIȘI  
1892.

Pagină de titlu.

indo-europeană ținut de M. Bréal la Collège de France, s-a păstrat un caiet de note luate de A. Lambrior (*Grammaire comparée des langues aryennes*). În anul 1876 Lambrior se înscrie la École des Hautes Études, iar în 26 mai 1876 este ales membru al Societății de lingvistică din Paris. Lucrează cu Gaston Paris și în anii următori publică în revista acestuia, *Romania*, studii fundamentale în domeniul foneticii limbii române. Arsène Darmesteter, în *Rapport sur la section des Sciences historiques et philologiques*, de la École des Hautes Études, pe anii 1877—1878, laudă activitatea științifică a lui Lambrior, „tînăr filolog, care promite a ne da ca teză de școală un studiu adînc asupra vocalismului român. Această teză va avea o mare valoare, judecînd după notele ce d. Lambrior a publicat deja în *Romania*”.

A. Lambrior putea fi mulțumit de roadele și perspectivele muncii sale științifice. Ele începuseră să fie cunoscute și apreciate de colegii săi de studii, care trimiteau vești în țară de la Paris despre el. N. Xenopol (fratele lui Al. Xenopol), care studia sociologia, scria în 10 decembrie 1877 lui Iacob Negruzzi că l-a întîlnit la Paris pe Lambrior, care se ocupă serios cu filologia și limba slavă la École des Hautes Études. Cerîndu-i colaborarea la *Convorbiri literare*, Lambrior i-a spus că înainte de a învăța pe alții, trebuie să învețe el însuși, repetînd (ca Socrate): *Ego nihil scio, praeter id quod nihil scio* (tot ce știu e că nu știu nimic). Același N. Xenopol anunță, în anul următor, apariția primelor studii ale lui Lambrior în „jurnalul limbilor romanice de aici” (*Romania*). Lambrior însuși ține la curent pe cei din țară cu munca sa.

A. Lambrior s-a întors în țară pe la sfîrșitul lui 1878. A început lecțiile la Liceul militar din Iași, a fost apoi trecut pe data de 1 octombrie 1878 la o catedră de limba și literatura română, nou înființată la Liceul național din Iași, primește să dea lecții și de limba latină, apoi renunță, înființează cu cîțiva colegi un „institut pedagogic”, în februarie 1879 este recomandat de decanul Facultății de litere din Iași ca suplinitor la catedra lui A. Vizanti, devenit parlamentar, apoi în același an începe să țină un curs liber de filologie română. Anul 1879 trece fără nici o publicație, dar în anii următori (1880—1883) trimite studii la *Romania*, *Convorbiri literare*, *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*. Participă la discuții inițiate de Academia Română în legătură cu ortografia și face observații judicioase, este apreciat și consultat în problemele de filologie și lingvistică. La 2 martie 1882 este ales membru corespondent al Academiei, cu toate criticile aspre pe care le adresase unora dintre membri sau instituției însăși, în probleme științifice. Ține în același timp conferințe publice.

În iunie 1883 se găsea într-o vilă nu departe de Iași, lunile iulie și august le petrece la Văratec. La întoarcere avea de gînd să meargă la București, să-l vadă

pe Tocilescu și să-i mulțumească pentru alegerea ca membru în consiliul general al Ministerului Învățămîntului. Luna septembrie este luna scrisorilor și a insistențelor pentru plecarea în Italia, ca să-și caute sănătatea. Tocilescu, se pare, dăduse ideea cercetărilor în bibliotecile italiene pentru adunarea documentelor referitoare la Petru Cercel. Dar A. Lambrior nu vrea aerul și praful bibliotecilor, ci soarele Neapolului. Se agață cu ultima speranță de soare, de „sfîntul soare” al poporului. Promite să facă cu prilejul acesta un studiu al dialectului napolitan pentru lingvistica românească. Vorbește despre ultimele publicații filologice (face observații judicioase) și despre plecarea în Italia. Dar peste patru zile, la 20 septembrie 1883 Lambrior închide ochii. Împlinise 38 de ani.

În jurul conceptului culturii folclorice a poporului român gravitează întreaga activitate științifică a lui A. Lambrior, pînă la problemele de limbă comună și literatură și pînă la studiile speciale în ramura fonetismului. Pregătirea temeinică în domeniul istoriei, referitor la instituțiile sociale în trecut și în prezent în viața satului, pregătirea în domeniul formelor diferite de cultură populară și în domeniul limbii poporului în dezvoltarea ei istorică l-au ajutat pe Lambrior să formuleze concepții noi, de luat în seamă și adîncit chiar astăzi.

Între altele, A. Lambrior a emis înțîia oară ideea adunării și întocmirii unui *corpus al literaturii populare*, și anume al „cîntecelor, poveștilor, basmelor, zicalurilor, așa cum le are poporul, chiar de ar fi în sute de variante”. Numai pe baza unui asemenea corpus se vor putea dezlega — zicea el — multe probleme de natură istorică, lingvistică și literară. În vremea cînd se căutau numai teme noi și prototipuri, Lambrior emite această idee a adunării întregului tezaur de literatură populară, cu toate variantele ei, idee reluată încă de alții, dar nerealizată nici pînă astăzi.

A. Lambrior s-a oprit asupra unor legende. Legende constituie modul de explicare fantastic al unor realități evidente: nume topice, originea animalelor, plantelor etc. Este „știința” populară, adesea inexactă. De multe ori însă legendele au un simț de adevăr, cînd e vorba de cele istorice și geografice. În orice caz, acestea dau într-un grad mai mare sentimentul realității, ceea ce se va putea vedea și în cele ce urmează.

Astfel, în legătura cu descrierea mănăstirii Văratecul și a schitului Sihla, Lambrior pomeneste de poiana care se deschide pe munte la nord de Văratec, numită Poiana Țigăncii. Legenda spune că un țigan, trecînd cu femeia lui pe acolo, a fost lovit de un trăsnet. Țiganca l-a îngropat pe locul respectiv și n-a mai voit să se despartă de mormînt pînă n-a murit și ea. Localnicii i-au dat atunci locului numele de Poiana Țigăncii.

„Povestirea — precizează Lambrior — și pînă astăzi se păstrează”. A fost, așadar, culeasă la fața locului, în momentul cînd călătorea în regiune și cuprindea într-un tot istoria și frumusețile locale. Legenda pare că pleacă de la o întîmplare reală.

O legendă frumoasă și cu un substrat interesant este cea referitoare la *Pîriul Serafin*, de pe muntele Ceahlău. De altfel, ea este prinsă de descrierea muntelui. Legenda este pusă în legătură cu mișcarea revoluționară de la 1821, cînd mulți revoluționari au fost siliți să se refugieze în codri. Un asemenea caz s-ar fi petrecut pe Ceahlău. Cel ascuns ar fi fost o tînără necunoscută, îmbrăcată în negru, care a pribegit multă vreme în acele locuri sălbatice. Iarna petrecea prin vizuini, iar vara se odihnea prin copacii găunoși. Schimba mereu locuința și se ferea din calea „sahas-trilor” și a păstorilor, care o cinsteau și chiar puneau merinde pe locul ei. Nu se



știa de unde venise. Se numea Serafina. A viețuit acolo cinci sau nouă ani, după cum povesteau localnicii. Îi plăcea să stea pe malul râulețului căruia i s-a dat numele ei.

Tot în legătură cu muntele Ceahlău este *Legenda Dochiei*. Lambrior a cules-o în regiune, descriind pietrele care reprezintă pe Dochia și oile ei. „Stînca Dochiei avea chipul unei femei pînă în 1704, cînd un munte de omăt, desfăcut din vîrfurile Ceahlăului, a înghițit schitul de la Piciorul Sahastrului cu toți sahaștrii” și a deteriorat stînca, căreia i-au sărit capul și umerii, ce se puteau vedea ceva mai departe. Prundișul i-a îngropat aproape picioarele, încît de-abia mai trecea un om printre ele, pe unde de altfel se scurgea și Pîrîul Alb. În jurul acestei stînci erau alte pietre, închipuind oile. Nu departe era o piatră destul de mare, numită Vulturul lui Traian, căruia, „după zicerea predaniei” (legendei), acest împărat i-ar fi încredințat paza Dochiei. Dochia ar fi fost fiica lui Decebal, regele dacilor. Urmărită de Traian, s-a făcut păstorită și umbla cu oile „în poalele muntelui Ceahlău”. Urmărită și aci, s-a prefăcut în stîncă cu oițele ei cu tot.

Legenda este interesantă pentru că tema ei a fost tratată de Gh. Asachi în balada *Dochia și Traian* și i s-a adus acestuia acuzația că ar fi mistificat conținutul legendei populare, notată de D. Cantemir, adăugînd de la sine ideea urmăririi Dochiei de către Traian. În realitate, legenda culeasă de Lambrior dovedește că elementele respective existau în povestirea poporului. Nu se poate bănui că Lambrior a prelucrat aci balada lui Gh. Asachi, întrucît el însuși critică aspru pe Asachi pentru falsificări introduse în descrierea Ceahlăului, muntele Păun devenind Pion „ce nu se leagă nici cu noima limbii românești, nici cu povestirile despre *Păunașul codrilor*”. Pe de altă parte, nu se poate presupune că balada lui Asachi a putut răspîndi printre localnicii regiunii Ceahlău numele lui Traian și al vulturului său, ca și pe Dochia ca fiică a lui Decebal. De altfel, o frumoasă variantă a legendei a fost culeasă la 1900 de la săteanul Ion Bălan din com. Mădei, județul Suceava. În ea se spune că „eroina era o fată de crai, fără seamăn de frumoasă, care se lepădase de viața ei și se făcuse ciobăniță pe Ceahlău. Avea turme multe de oi și de capre. Pețită de feciorii de crai și împărați, ea nu se măritase. Vestea ajunsese pînă la Traian. Acesta vine pe Ceahlău. O găsește, ea fuge. O urmărește trei zile și trei nopți prin văi, păduri, „zmizi și corhane”. S-a lăsat prinsă. Traian a luat de zestre oile, caprele și țara din jurul Ceahlăului.

Această variantă a legendei e ca un ecou de idilă pastorală antică în genul lui Theocrit. După cum se vede, Traian apare și aci. Astfel, *Legenda Dochiei*, culeasă de Lambrior, ajută la clarificarea originii amănuntelor din *Dochia și Traian*, atribuite lui Gh. Asachi.

Cînd descrie apa Bistriței, Lambrior vorbește de *Pietrele Doamnei*, ca cel mai înalt munte de pe muntele Rarău. Și acest vîrf își are legenda lui. Din cauza tătarilor, o doamnă și oamenii săi au fugit din „țară” și s-au ascuns sus, pe munte. Dar tătarii o urmăresc și aci, încît „nu se putea stăvi de răul lor. Doamna prinse de veste și porunci oamenilor săi să arunce cu stînci în capetele tătarilor și să-i ucidă” ; de atunci, muntele se cheamă Pietrele Doamnei, iar pădurea din vecinătate, Lunca Tătarilor.

O altă legendă privește *lezerul sau lacul Dorohoiului*, cu elemente similare cu balada lui Gh. Asachi, *Jijia*.

În totalitatea lor, legendele adunate de A. Lambrior interesează ca material folcloric în sine, cu piese puțin sau deloc cunoscute pînă acum. Autorul culegerii lor le-a acordat importanța pe care o merită.

În 1874 A. Lambrior a publicat în *Convorbiri literare* un studiu interesant de literatură populară și anume despre culegerea de zicători, proverbe și anecdote a lui lordache Golescu.

Obținînd manuscrisul culegerii la „Junimea”, unde-l adusese V. Alecsandri, Lambrior îl studiază cu atenție. El se pune în legătură cu fiul lui lordache Golescu, Alexandru Golescu, adună multe știri despre viața și activitatea autorului culegerii și scrie articolul amintit.

Dar lucrarea cea mai de seamă este considerată de A. Lambrior a fi culegerea de zicale și anecdote. Lordache Golescu afirmă că a păstrat textele în forma auzită : „ce alții au zis și eu am scris”. Lambrior precizează faptul în sine și cu acest prilej insistă asupra sistemului științific de culegere a producțiilor populare, criticînd culegerile de cîntece, povești, basme, în care „se vîră cuvinte noi, stropite ca să pară vechi”, și apar „fețișoare sabinoase” (face aluzie la Atanasie M. Marinescu). Astfel, la o dată destul de timpurie, Lambrior atrage atenția asupra necesității de a se culege și a se păstra *literatura populară în forma ei autentică*, fără nici o intervenție din partea culegătorului. E unul dintre cei dintîi care susține această idee.

Dar A. Lambrior emite întîia oară în acest studiu și ideea unui *corpus al literaturii populare*, bază pentru diferite cercetări de natură lingvistică și literară : „De voim să venim la oarecare dreptă încheieri istorice, limbistice și literare asupra neamului nostru, trebuie să adunăm cîntecele, poveștile, basmele, zicăturile, așa cum le are poporul, chiar de ar fi în sute de variante. Numai adunîndu-se toată literatura poporană din toate părțile Daciei vom putea dezlega întrebările : care au fost ideile și credințele ce a închegat neamul românesc în negura vremilor trecute ; și care este spiritul și plecările (înclinările) poporului nostru în literatură ?

Apoi în aceste colecții totale un Alecsandri ar putea spicui colecții de gust menite nu pentru cercetări limbistice și istorice, ci pentru desfătări literare”.

În primul rînd, se observă că Lambrior nu conține folclorul ca document istoric, ci ca reflex al istoriei și vieții sociale a poporului român, a aptitudinilor și înclinațiilor lui specifice în creație. Concepția aceasta rămîne nezdruncinată. În al doilea rînd, Lambrior emite ideea într-un totuși întemeiată, că o adevărată antologie de literatură populară nu se va putea alcătui decît în urma întocmirii corpusului de literatură populară. Orice fel de alte colecții nu au caracter complet reprezentativ. Capodoperele literaturii populare trebuie să fie scoase din întreg tezaurul literaturii populare, care se cere în felul acesta adunat și sistematizat. Ideea lui Lambrior e nouă și frumoasă, ea a fost reîmprospătată de O. Densusianu, într-un stadiu nou al culegerilor folclorice. Totuși realizarea n-a survenit nici pînă astăzi.

Se poate observa în plus că A. Lambrior este preocupat de fondul de viață și cultură populară. Cercetătorul sparge lustrul și poizghita civilizației și culturii de suprafață și merge în adînc. Fizionomia adevărată a poporului român stă înaintea de toate în formele de viață și cultură ale maselor populare. Aceste forme trebuie studiate în primul rînd. De aceea s-a apropiat Lambrior de folclor cu atîta înțelegere și pasiune.

Dîndu-și seama de însemnătatea unui corpus al literaturii populare, Lambrior afirmă că atunci „cînd va veni timpul unor asemenea lucrări, cînd adecă se va aduna și cerceta limba și literatura pentru ea însăși, nu pentru ca să se dovedească cutare sau cutare idei zămislite de mai înainte, atunci colecția răposatului Golescu va fi o culegere gata făcută”. Afirmarea aceasta a lui Lambrior s-a adevărit, fiindcă

pildele lui Golescu dacă n-au intrat într-un corpus, au fost cunoscute și folosite de Eminescu, G. Dem. Teodorescu, care le căuta de la Paris în vederea unei ediții, Petre Ispirescu, Iuliu A. Zanne și alții.

După expunerea teoretică, A. Lambrior face descrierea amănunțită a manuscrisului, compus din 362 de file, cu materialul organizat în două mari grupe, fiecare din ele cu alte subîmpărțiri. Prima grupă conține proverbe și zicători, a doua, anecdote de tot felul. Lambrior reproduce un număr dintre cele mai semnificative. Între proverbe și zicători se găsesc vechi variante, care dau o idee despre dezvoltarea paremiologiei :

„Apa curge și se duce, pietrele rămân pe loc”.

Forma din zilele noastre e o concentrare a expresiei și vechii formulări, căci a ajuns la :

„Apa trece, pietrele rămân”.

Uneori I. Golescu dă el însuși variante, care arată că ulterior a rezistat și s-a răspândit varianta cea mai frumoasă. Astfel, dintre următoarele două proverbe unul din Muntenia :

„Orice sat cu al său obicei”.

altul din Moldova :

„Cîte bordeie, atîtea obicei”.

ultimul a fost acceptat aproape pe întreaga întindere a teritoriului românesc ca fiind mai expresiv.

De asemenea, forma de astăzi :

„Ce-i lipsește chelului, tichie de mărgăritar”

suna, după Golescu, în vechime mai concret :

„Ce-ți lipsește chelule? Chitie de mărgăritar !”

Pentru zicala de astăzi :

„A nimerit orbu'Brăila”

se spunea în vechime în Muntenia :

„Orbii nimeresc Suceava”.

E clar că forma de azi e forma cea mai evoluată și mai bine construită :

„A nimerit orbu'Brăila, dar tu (cutare lucru)”.

La fiecare exemplar. Golescu dă și înțelesul care este uneori ascuns.  
Între altele, se dau o serie de locuțiuni populare, viabile și azi în graiul poporului, cum ar fi :

„Ca lăcustele de multe” :  
„Ca nisipul mării” :  
„Ca nuca-n perete” :  
„Pe rînd ca la moară” :  
„Fuge dracul de tămîie” :  
„Trage nădejde ca spînul de barbă” etc.

A. Lambrior a știut să reproducă exemplele care prezintă importanță din punctul de vedere al istoriei folclorului.

În 1875 începe să publice un lung ciclu de *Obiceiuri și credințe la români*. Îl interesau mai ales elementele de cultură socială ale poporului român, prin care ar putea explica într-o bună măsură creșterea formelor de cultură spirituală : credințe, cîntece, orații, colinde, basme etc.

Lambrior prezintă în primul rînd *datina cumetriei*. Dar înainte de a se ocupa de acest obicei, expune o teorie asupra caracterului culturii folclorice la poporul român în trecut și în vremile mai noi. Tocmai în acest articol arată el că în trecut cultura folclorică a avut o mai frumoasă dezvoltare, fiindcă de ea s-au interesat nu numai masele populare, țărănimea, ci și boierimea, care nu dispunea de altfel de cultură. În special arta populară și literatura populară au avut o înflorire excepțională. Baladele eroice, de pildă, s-au cîntat și la curte. Ele au constituit desfătarea boierimii și se cîntau cu lăutari chiar la oșpețele date în cinstea solilor străini. Mult mai tîrziu, boierimea și intelectualitatea și-au găsit alte desfătări și preocupări, iar baladele au rămas doar ca vestigii, cîntate la nunți de țară, sau cine știe la ce altă petrecere. La fel s-a întîmplat în fond cu arta țesutului, la care participau în trecut domnițele, arta lucrului în lemn, cultivată larg etc. Așadar, Lambrior are dreptate să constate că mai demult și la cei de sus și la cei de jos era același fond de cultură și eventuale schimbări duceau numai la variante. Cînd boierimea și intelectualitatea veche au apucat în masă drumul unei alte culturi, de împrumut, cultura autohtonă folclorică a rămas numai în seama țărănimii.

De aceea, Lambrior consideră că trebuie să le prezinte sub forma lor statornică din viața țărănimii, cu referință la trecut, acolo unde este posibil.

A. Lambrior nu rămîne la faptele brute și nici nu se mulțumește cu analiza unor fapte izolate, ci cu o viziune a întregului ; înglobează într-un sistem elementele de cultură folclorică, în dezvoltarea lor istorică. A. Lambrior a fost prin excelență un gînditor.

Revenind la „cumătrii”, trebuie să spunem că învățatul filolog și folclorist descrie acest obicei în desfășurarea lui naturală și în formă populară, fiind preocupat, după cum se știe, și de probleme de limbă. Astfel, ceremonialul nașterii se prezintă în forme perfect autentice, încadrat pe deasupra în complexul vieții.

După obiceiurile legate de naștere, urmează în descriere vizita pe care o făceau megieșele și prietenele lehuzei, aducîndu-i fiecare, după puterea ei, daruri, numite *rodine* : scutece, faguri de miere, ouă, găini etc. Nimeni nu putea veni cu mîna goală. Fiecare ura „veac lung și noroc copilului”. În legătură cu această vizită, circula pe-atunci expresia „a se duce la *rodine*”.

Faptele în sine ale acestei mici ceremonii sînt interesante și demonstrează că, social, ceremonialul nașterii și al botezului intra în vechime în grija grupului de săteni și nu numai în grija familiei. De altfel, anumite urme s-au păstrat pînă în ceremonialul zilelor noastre.

La botez, după ceremonia religioasă urma petrecerea, socotită cumetria propriu-zisă, care avea loc seara și la care erau chemați numai perechi de căsătoriți. Cu o zi înainte, un prieten al casei umbla cu o garafă de rachiu din casă în casă, dădea să guste din ea localnicilor și-i poftea la petrecere — spune Lambrior — cam așa :

„Jupînul nănaș și jupîneasa nănașă, împreună cu ai lor cumătri se închină la cinstita față Dv, ca la un mîndru codru verde și vă poștește să osteniți pînă la gazda domilorsale, că li s-a născut prunc tînăr și frumos și de mare veselie s-a umplut casa lor. Tare se vor supăra cinstiții nănași și întreața cinstită adunare, dacă veți da greș la aceasta”.

În continuare, autorul descrie masa, însoțită de lăutari, cîntece și veselie ca în toate timpurile. La urmă se dădeau daruri, fapt care arată grija comunității pentru copil și care s-a menținut în parte.

Autorul se ocupă, de asemenea, de ceremonialul de înmormîntare care în linii mari este cel cunoscut, dar conține și elemente care sînt mai puțin comune. Astfel, Lambrior se oprește asupra *bocetelor improvizate* de rude, care jelesc mortul și îi comunică durerea vie a inimii, nu cuvinte convenționale : „au doară nu mă auzi, nu vrei să-mi răspunzi ? Tare te-ai mîniat, mult ești supărat etc.”. Vecinele sau alte sătence se jelesc pentru mort și prin mort transmit morților dragi jalea inimii lor și dorul de a-i revedea măcar în vis. Mama este cea mai îndurerată și ea își întreabă odrasla cum de nu-i e milă de cei rămași, pentru ce drum se gătește așa frumos, cui lasă părinții etc.

Importanța acestor improvizatii constă în faptul că ele au dat naștere la origine bocetelor propriu-zise, iar în vremurile noastre ajută la nașterea variantelor. Improvizatia în bocet este de altfel foarte frecventă în multe regiuni și astăzi. În privința ei, Lambrior precizează : „Femeile cele pătrunse de durere nu cîntă numai versurile obișnuite, ci în suferința lor născocesc și altele potrivite cu împrejurările lor deosebite”. Este regretabil că n-a inserat în descriere bocetele acestea în sine, ci s-a rezumat la o expunere discursivă, plănuiind probabil reveniri speciale, ulterior.

Autorul citează, după *Anticile românilor* de D. Bojincă, și primele două versuri dintr-un bocet transilvănean :

„Cînt a lumii rea viață  
Ce se rumpe ca o ață”.

Acest bocet este citat în variantă și de D. Cantemir în *Descrierea Moldovei*.

Un alt moment important și nu destul de des, în prezentarea lui A. Lambrior, este *jocul flăcăilor și fetelor de-a țușca la priveghiu*. Jocul avea loc „în rîsete și chiote” de seară pînă în zori de zi, „în tindă la lumina opaițului sau afară la lumina lunii”. Țușca era un ștergar împletit, gros. Jucătorii făceau cerc și unul intra în mijloc. Cei din cerc plimbau repede țușca de la unul la altul pe la spate. Cel din mijlocul cercului trebuia să ghicească la cine se găsește. Dacă nu ghicea pe cel ce o avea în mînă, i se dădea un număr convenit de lovituri. Cînd ghicea, cel desoperit îi lua locul.

E cert că în vechime jocul de priveghiu se practica la moartea tinerilor. Era în cinstea lor. Așa se poate explica faptul că aproape 20 de jocuri de tinerețe s-au descoperit mai pe urmă practicate la mort: *ineluș învîrtecuș, cleapșa, capra, cămila, mînzulica, gîsca, buvna, ursul, baba-oarba, moara* etc., de cele mai multe ori desfășurîndu-se chiar în camera unde zăcea mortul. În comunele din Vrancea, care au păstrat forme vechi de ceremonial, la înmormîntare, jocul era însoțit de cîntec din fluier. Și astăzi în multe regiuni cei tineri sînt însoțiți la groapă de cîntece de scripcă, conăcari și hori, ca la nuntă.

Important este și faptul că „dacă răposatul era holtei și om de arme i se aducea calul și i se da de pomană peste groapă; dacă era plugar bogat i se da peste groapă o vacă, iar de era sărac, un cocoș sau o găină neagră”.

Obiceiul este străvechi. În vremuri îndepărtate, calul era ars de viu pe rug împreună cu trupul neînsuflețit al stăpînului său, cu soția acestuia, cîinii și obiectele dragi.

Se amintește și de ceremonialul bradului la capul flăcăilor. Aceasta dovedește că obiceiul, păstrat în vremurile noi în Hunedoara și în nordul Olteniei, era practicat în trecut și în alte regiuni ale teritoriului românesc.

Ultimele știri vechi sînt date de A. Lambrior în legătură cu cultul „moșilor”, contactul celui dispărut cu familia, necesitatea de a se hrăni, a avea ce îmbrăca și arme de luptă cu dușmanii. Exista credința că mortul rămîne printre ai săi 40 de zile. De aceea i se făceau pomeni [mese întinse], la 3, 9 și 40 de zile. În unele părți i se așeza în sicriu sare, ac și ață ca să-și coase hainele, cînd i se vor rupe. În Ardeal i se așeza în sicriu și o măciucă nouă, cu care să se apere de vrăjmași și în care să se rezeme în lunga-i călătorie. Moartea era aparentă, contactul între vii și morți rămînea permanent.

Marele poet polon Adam Mickiewicz a întrupat în chip măreț această concepție în eroul său Gustav-Konrad din poemul dramatic *Dziady*.

La sfîrșit, Lambrior anunță continuarea studiului (probabil date, în primul rînd, despre nuntă), dar preocupări noi, viața scurtă l-au oprit să publice restul. Unele materiale au rămas în manuscris.

În cercetările folclorice românești, A. Lambrior a luat în considerație întîia oară jocurile de copii, în ciclul de *Obiceiuri și credințe*. Ulterior, s-au ocupat de ele P. Ispirescu, Al. Bogdan, T. Pamfile și alții. Lambrior a remarcat întîi funcția socială a jocurilor în grupurile de copii, însemnătatea lor istoric-literară și faptul că s-au păstrat „atît la țară cît și la orașe, fără deosebire de clasă socială, încît copiii se arată buni păstrători ai tradițiilor vechi”. Este într-adevăr singurul capitol din folclor care a fost cultivat fără întrerupere, din cele mai vechi timpuri și pînă în vremea noastră, cu jocuri de aspect similar, atît la țară cît și la orașe. Copiii dau și azi imaginea vechii comunități de cultură a poporului român.

Autorul distinge jocuri de iarnă, desfășurate în casă și jocuri de vară, executate în aer liber (deși unele jocuri se joacă atît în casă iarna, cît și afară vara).

Dintre jocuri este descris *Ineluș învîrtecuș*, în care un copil își ascundea fața în pat sau la pămînt, alții roată în jurul lui îi puneau cîte un deget pe spinare, iar al treilea, apăsînd pe unul dintre degetele aplicate pe spinare, întreba:

Ineluș învîrtecuș  
Ghici pe-al cui deget am pus ?

Neghicind, primea un pumn, ghicind, era înlocuit de cel ghicit.  
*Baba oarba* se numea și *Amija*. Celui legat la ochi i se spunea :

„— Babă oarbă, unde-ai mas,  
Babă oarbă, ce ți-ai ars ?  
— O mînică de cojoc,  
Dă-te-ncoace-n joc”.

„Baba oarba” începea atunci să orbecăie și să pună mîna pe vreunul din ceilalți.  
Este o variantă ale cărei versuri sînt deosebite de cele înregistrate mai pe urmă.

Jocul *Dupii* sau *În dupi* constă din mînuirea a 9 bețișoare de draniță ; în varianta aceasta este foarte rar, de obicei folosindu-se cinci sau șase pietricele, iar jocul fiind numit *De-a bușoica* sau altfel. Copiii se așezau în cerc și pe rînd mînuiau bețișoarele : le aruncau în sus cu mîna, le prindeau cu dosul palmei, din poziția aceasta le aruncau din nou în sus și le prindeau iar în palmă în număr fără soț. Cel care prindea din ele cu soț „spurca” și lăsa rîndul altuia, continuînd în al doilea tur. Unul rămînea la urmă cu bețele neprinse și acela primea de fiecare bețișor cîte un pumn.

În alte regiuni, mai pe urmă, totul consta din marea îndemînare de a prinde cîte una, două, trei, pînă chiar la cinci pietricele deodată, aruncîndu-le în sus în același fel. Erau trecute apoi cu mișcări similare pe sub arcu format de degetul mare și arătătorul de la mîna stîngă, sprijinite pe pămînt. Jocul acesta, numit *topuz*, este descris, între alții, de P. Ispirescu.

Lambrior a prins, așadar, o altă variantă, jucată rar cu bețișoare.

*Amijitul* este în fond jocul *De-a v-ați ascunselea*, folosindu-se pentru alesul celui care avea să caute, o veche formulă de numărătoare, coruptă :

„Unu-i malea,  
Două-i calea,  
Trei e rugu,  
Ciuturugu.  
Hai, du-te”.

Această formulă a ajuns în vremea noastră sub următoarea înfățișare :

„Una mara,  
Două para,  
Treia rucu,  
Tușurucu [...]  
Ale iute,  
Du-te”.

În *Puia-Gaia* interesează din punct de vedere literar formula, una dintre variantele cele mai dezvoltate ale speciei :

„— Ce faci colo ?  
— O groapă.  
— Dar în groapă ce-ai să faci ?  
— Să pun ceanul.  
— Dar cu ceanul ce-ai să faci ?  
— Să opăresc un pui de-ai tăi.  
— Ba de-ai tăi [...].”

Este interesant de remarcat că pe cînd în cele mai multe variante numai cloșca are pui, în cea notată de Lambrior pui are și cioara, căutînd să și-i smulgă reci-proc. După ce au rămas fără pui, se luptă între ele. Învingătorul devenea cloșcă, învinsul cioară. În timpul jocului puii croncăneau și cîrîiau în batjocură.

Urmează trei jocuri cu mingea: *Țicul*, *Oina* și *Poarca*, care s-au păstrat în forme similare în diferite regiuni, sub același nume sau sub numele de *În pilă* [bilă] sau *Golea*.

Mai interesant e jocul *Halea-Malea*, înregistrat de Lambrior în călătoriile sale geografice. Doi copii se țineau de mîini și făceau din ele o boltă sub care treceau în șir ceilalți. Cei doi spuneau o formulă:

„Halea-Malea.	— Ce dai vamă?
— Încotro ți-e calea?	— Un cățel
— Deschideți porțile.	Și-un purcel
— A cui porți?	Și pe (cutare)
— A lui Basarabă!	De-un picior”.

Cînd cel numit sosea la poartă, portarii lăseau mîinile în jos și acesta trebuia să treacă prin forță. Dacă reușeau să oprească pe rînd doi dintre jucători, aceștia treceau în poartă și jocul continua.

Se observă că jocurile erau în general viguroase, atletice. De altfel, A. Lambrior precizează că se practicau mai mult de băieți, fetele ocupîndu-se de păpuși. Mai tîrziu fetele au început să se amestece în cele mai multe dintre jocuri, afară de unele de aspect bărbătesc ca *Oina*, *Țicul*, *Halea-Malea* etc.

În felul acesta, A. Lambrior a deschis din vreme drumul cercetărilor în folclorul copiilor, mai tîrziu însuși V. Alecsandri îndemnîndu-l pe Petre Ispirescu să se ocupe de acest domeniu, ceea ce acesta a și făcut.

Paginile rămase în manuscris conțin date în legătură cu obiceiurile poporului român la diferite sărbători de peste an. Lambrior începe cu obiceiurile de Sf. Vasile și ajunge pînă la Crăciun. Datele sînt uneori noi față de alte cercetări.

De sf. Vasile toată noaptea se auzeau *plugărașii*, care chiuiau din gură, sunau din *talancă*, trăgeau *buhaiul* și plezneau din bice pe la ferestrele oamenilor. Cu mult înainte de sf. Vasile, „băieții și flăcăii” se adunau și se întovărășeau pînă la 24 de inși, pregătind buhaiul, biciul, și altele. Buhaiul era o „putină” învelită la gură cu piele în chipul unei tobe, iar la mijlocul pielii era prins păr de coadă de cal, pe care unul dintre băieți îl trăgea cu degetele udate în apă, încît scotea un muget ca de buhai, de unde și numele. Cel mai iscusit dintre băieți era ales *urător*, iară ceilalți numai „hăiau” în diferite răstimpuri ale urării. Tabloul urătorilor și jucătorilor care mișunau în noaptea Anului Nou e sugestiv. Plecau la drum întîi băieții cei mici, cîte doi, urătura lor fiind foarte scurtă, iar cînd se însera bine, porneau flăcăii cu urături lungi și diferite. Alături de aceștia se rînduiau în noaptea respectivă: ceata celor care reprezentau un joc închipuind *nunta*, ceata celor ce jucau *moșneagul și baba*, apoi cei care jucau *capra* etc. Jucătorii căpătau bani sau colaci.



Petele, în acest timp. căutau să dezlege viitorul. Mergeau e negură. în noaptea de sf. Vasile, la gard și legau cu sfoară un par. Dacă se dovedea a doua zi pe lumină că parul era noduros, mirele avea să fie bogat. de era subțire și neted. atunci avea să fie sărac. Alte fete mergeau la „strohul” unde dormeau porcii și strigau : ho ! la anul ! Dacă porcii tăceau. continuau : ho ! la doi ! apoi la 3. 4. 5 pînă cînd unul din porci binevoia să grohăiască și atunci însemna că în anul acela avea să se mărite. Unele fete mergeau. cînd noaptea era senină. la fîntînă și. reze-mate de ghizdurile fîntînii. priveau în oglinda apei. în care puteau vedea chipul viitorului lor mire. Același lucru îl făceau pe vremuri fetele polone. dar în dimi-neața sf. Andrei.

A doua zi dimineata — spune Lambrior — în Moldova se umbla cu *Semănatul*. iar în Muntenia cu *Sorcova*. obicei necunoscut moldovenilor. De data aceasta *Semănatul* se executa cu cîte un singur urător. care „presura” cu grîu sau secară și spunea :

..La mulți ani și să trăiți.  
 Ca grîul să vă-nmulțiți  
 Să-nfloriți ca merii.  
 Ca perii.  
 Să vă fie viața toată  
 Ca toamna cea bogată.  
 De toate-mbelșugată”.

În Muntenia copiii umblau cu ramuri artificiale de flori și atingînd cu ele gazda. spuneau :

..Sorcova	Peste vară
Vesela !	Primăvară.
Să trăiți.	Tare ca fierul.
Să vă-nmulțiți	lute ca oțelul.
Ca un măr.	Tare ca piatra.
Ca un păr.	lute ca săgeata,
Ca un fir	La mulți ani cu sănătate !
De trandafir.	

Interesante sînt însă datele în legătură cu obiceiurile practicate în timpul „cîșlegilor”. cînd aveau loc șezători și clăci. Pentru prima dată în cercetările folclorice se precizează că *șezătoarea* era o adunare de fete și femei măritate, care lucrau pentru gazdă : scărmanat de lînă, tors etc. Astfel se dovedește că forma de șeză-toare organizată numai din fete nu este proprie numai ardeleanului, unde a avut o practică foarte intensă. ci și altor regiuni ale țării. Unitatea de cultură populară a fost mult mai mare în trecut. atît social cît și geografic.

În aceste adunări de fete și femei. la care flăcăii și bărbații nu erau excluși, lău-tarii cîntau din scripcă. flăcăii spuneau *prujituri* [glume]. iar altcineva spunea *po-vești* lungi și frumoase. După cum se vede. se definește cadrul și timpul în care s-au ascultat și dezvoltat frumoasele basme și povești. Ele nu s-au spus numai copi-ilor. nu sînt simple „Kindermärchen”. Au constituit literatura de predilecție a maselor populare. în cadrul șezătorilor și clăcilor din timp de iarnă. în perioada cîșlegilor. Se poate astăzi afirma că fiecare specie a avut în trecut timpul, mediul și condițiile ei speciale de dezvoltare.

La aceleași adunări, precizează Lambrior, se spuneau *cimilituri* de ghicit și se ziceau *frînturi de limbă*, care duceau într-adevăr la „frîngerea” limbii și a pronunției exacte, spre hazul celor de față. Lambrior citează o variantă interesantă, deosebită de cele culese ulterior :

„Hîrb frînt,  
Hîrb frînt,  
Capra calcă-n piatră,  
Piatra crapă-n patru,  
Crape capul caprii-n patru,  
Capra crape piatra-n patru”.

Se constată deci că frînturile de limbă se practicau în trecut de oameni maturi și numai ulterior au devenit simple jocuri de copii. De altfel, folclorul copiilor descinde din cel al adulților.

Cea mai frumoasă sărbătoare de primăvară era pe atunci *Armindenul* (1 Mai). Se ieșea la cîmp și în grădini cu lăutari, mîncare și jocuri. Unii, mai cu seamă tîrgoveții, auzeau cucul cîntînd întîia oară în anul respectiv. De-l auzeau din față sau din dreapta, avea să le meargă bine, de-l auzeau din stînga, avea să le meargă rău.

În legătură cu păsările, primăvara circulau și alte credințe. Dacă cineva vedea păsările călătoare întorcîndu-se pereche, îi mergea bine peste an și de era fată sau flăcău avea să se căsătorească în anul acela, petrecînd mulți ani în bucurie și belșug. Dintre păsările călătoare, rîndunelele și cocostîrcii erau în mare cinste. Nimeni nu îndrăznea să se atingă de cuibul lor. Cocostîrcul se putea răzbuna, aducînd un cărbune în cioc și dînd foc casei.

În expunerea lui Lambrior se găsesc, de asemenea, date despre *Moșii de după paști*, obicei atît de însemnat în definirea concepției populare asupra continuității legăturii morților cu membrii familiei de pe pămînt. La fel descrie după D. Cantemir obiceiul *Drăgaiceii*, ulterior devenit tot mai rar, și obiceiul *Paparudei*, practicat mereu pentru declanșarea ploii, oprită adesea, în credința țaranilor, de cărămidari.

De sărbătorile crăciunului, A. Lambrior prezintă *Turca*, *Steaua* și *Irozii*, reluate cu amănunte și o documentare în plus de T. T. Burada mai tîrziu. Ceea ce interesează este remarca îndreptățită a autorului că la stea cîntecele se „cîntă cu un glas particular, ce nu seamănă nici cu cel bisericesc nici cu cel al cîntecelor de lume”. Afară de acestea, cei ce umblau cu steaua se considerau adversari Irozilor, aceștia reprezentînd păgînitatea. De aceea, cînd se întîlneau în drum, se luptau între ei. De obicei Irozii erau mai vîrstnici și răzbeau pe stelari, care îi evitau. Cu vremea, această rivalitate a dispărut. Se dau și obiceiuri din Ardeal, în legătură cu aceleași sărbători.

Cu această din urmă lucrare, rămasă în manuscris, se încheie activitatea de folclorist a lui Lambrior. Deși în domeniul folclorului și-a spus părerile incidental sau în lucrări care constituie întîiele încercări științifice ale sale, neduse la sfîrșit, totuși, după cum s-a observat, Lambrior a văzut limpede problemele folclorului, a făcut cercetări cu toată seriozitatea și a emis idei noi în judecarea faptelor de folclor.

A. Lambrior a fost un savant dublat de un gînditor. La el interesează nu atît adunarea de materiale, cît interpretarea lor dusă pînă la ultima consecință. Opera

lui e plină de idei, de la cele mai mărunte pînă la cele larg cuprinzătoare. De aceea, deși a activat în răstimpul numai a zece ani, contribuția lui științifică, prin bogăția de idei, pare uriașă. Lucrările lui conțin adesea idei variate, referitoare la diferite domenii.

În domeniul folclorului a avut păreri originale și o poziție personală. Dacă B. P. Hasdeu este un mare comparatist și introduce elementele folclorice românești în contextul universal, A. Lambrior le integrează unui sistem *intern de cultură populară românească*. Pe el nu-l interesează universul, ci țara românească. Așa a ajuns să descopere și să definească tipul general-folcloric de veche cultură românească, boierimea participînd la astfel de cultură în lipsa alteia mai înalte. Ca o consecință a acestei situații, balada a avut o frumoasă dezvoltare în trecut, ulterior perpetuîndu-se în formă și tematică stabilite în mare măsură în vechime. Ideea lui Lambrior, reluată de M. Eminescu și N. Iorga, este îndreptățită. Astăzi se constată că balada este o specie strîns legată de o veche tradiție, în creația populară.

Lambrior a conceput folclorul ca un complex de manifestări populare, fiecare element fiind perceput exact numai în cadrul său natural-social. De aceea, el a pornit prin studierea sociologică a obiceiurilor poporului român. Dar Lambrior n-a rămas la funcția simplist-socială a producției folclorice, așa cum va face „școala sociologică”. El concepe o *categorie estetică a producției populare*, în cadrul larg social. Această categorie nu poate fi însă selectată și valorificată esteticeste decît în totalitatea producției. Pentru acest motiv, emite întîia oară ideea adunării într-un *corpus al întregii literaturi populare*, idee pusă în practică de Ovid Densusianu, apoi de D. Caracostea și Tache Papahagi, fără ca materialele adunate parțial să poată vedea lumina tiparului.

Savant de metodă științifică riguroasă, mai ales în domeniul lingvisticii, Lambrior se dovedește și un om de idei în domeniul folclorului nu numai de valorificator al unor materiale folclorice.

#### BIBLIOGRAFIE

*Limba română veche și nouă. Tălmăcirea românească a scrierilor lui Oxenstiern*, Conv. lit., VII, 1873, p. 325—334; *Literatura populară. Pilde, povățuri, cuvinte adevărate și povești, adunate de dumnealui Vornicul lordachl Gulescul*, Conv. lit., VIII, 1874, p. 66—83; *Limba cronicarilor și limba de astăzi la români*, Conv. lit., VII, 1874, p. 129—130; *Obiceiuri și credințe la români: Cumătriile*, Conv. lit., IX, 1875, p. 1—5; *Jocurile copiilor*, Conv. lit., IX, 1875, p. 5—9; *Înmormîntarea*, Conv. lit., IX, 1875, p. 151—155; *Obiceiuri din deosebite timpuri ale anului*, publicate postum de I. Șiadbei, *Făt Frumos*, I, 1926, p. 145—149 și 168—171; *Îsemnări de drum*, publicate postum de I. Șiadbei, *Viața românească*, XIX, 1927, vol. I, p. 27—45 și 163—180.

I. C. Chișimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968, p. 216—272.

M. Gaster s-a născut în anul 1856. Celelalte date sînt controversate. După unele mărturii, s-ar fi născut la 17 septembrie, după altele însă la 25 august. De asemenea, locul nașterii e trecut în unele acte oficiale București, în altele „Amsterdam (Olanda)”. Mai probabil, s-a născut în București, în ziua de 17 a lunii septembrie.

M. Gaster descindea dintr-o familie de evrei olandezi, cu un trecut de sute de ani și cu urmași pînă în zilele noastre în Olanda. Bunicul lui Gaster, Asriel Gaster, a fost staroste de negustori. Copiii lui au continuat profesiunea părintelui. Unul din ei, Abraham Emanuel Gaster, a fost tatăl lui M. Gaster. Se pare că Abraham Gaster a trăit multă vreme în țară (în 1921 era încă în viață) ca cetățean olandez, deoarece „timp de douăzeci și cinci de ani a fost secretar și apoi consul” al Olandei la București. În această calitate, a semnat prima convenție comercială româno-olandeză, fiind decorat pentru acest fapt cu „Steaua României”.

M. Gaster nu știa la început românește. A învățat cu profesor în casa părintească. Dealtfel, se pare că întreaga învățătură de școală elementară și-a făcut-o acasă, cu profesori particulari. În schimb, cursul inferior de liceu l-a urmat la Liceul Gh. Lazăr din București, unde se găsește înscris între anii 1867—1871. Clasa a V-a a urmat-o la Liceul Matei Basarab în anul școlar 1871—1872, iar restul claselor la Colegiul național Sf. Sava. Ca elev, s-a remarcat la limbile latină, elină, română și la științele naturale. S-a dovedit mai slab la limbile franceză și italiană.

Casa părintească se găsea pe str. Sticlari, din cartierul Văcărești. Era casă de oameni bogați, confortabilă, cu mobilă grea, de valoare, cu vechi și prețioase covoare persane, cu bibliotecă, la curent cu diferite publicații europene. Astfel, M. Gaster s-a bucurat de toată îndestularea materială și spirituală. A avut înclinare pentru carte. În casa părintească, la etaj, a început să-și adune și să organizeze o bibliotecă personală, încă de cînd era elev.

În anul 1876, M. Gaster pleacă la Breslau pentru continuarea studiilor. Era în vază în vremea aceasta studiul limbilor romanice și se simțea nevoia cercetărilor în domeniul limbii române, mai ales după apariția lucrării lui Fr. Diez : *Grammatik der romanischen Sprachen*, apărută între 1856 și 1860 la Bonn. De aceea, în prima fază, M. Gaster e îndemnat să facă studii de lingvistică la Breslau și Leipzig. În 1877, la Leipzig, își trece „doctoratul în filologie” cu o teză despre consoana velară e în limba română.

Între timp, Gaster ține legătura cu mișcarea științifică din țară. Primele lucrări lingvistice le trimite de la Breslau pentru *Columna lui Traian* a lui Hasdeu, începînd cu anul 1876, apoi din 1879 trece la *Convorbiri literare* ; purta corespondență cu T. Maiorescu încă din 1876 și îi promisese o lucrare despre Roesler și Jung (*Essay über Roesler und Jung*), trimisă mai tîrziu, dar reîntoarsă de Maiorescu pentru refacere. De asemenea, din 1872 începe a publica în *Zeitschrift für romanische Philologie* a lui Groeber diferite articole. Din Germania se interesează de cărți și materiale românești. Caută în special scrierile lui *Anton Pann* și face cercetări comparative și de izvoare. Pann va constitui o continuă preocupare a lui Gaster pînă la sfîrșitul vieții sale. De la Breslau îi scrie și lui D. A. Sturdza și, între altele, îl roagă să-i trimită, dacă are în biblioteca sa, un text mai vechi decît ediția din 1872 a *Alexandriei*. Pregătea un studiu cu text și glosar, pe care în forma proiectată nu l-a mai realizat decît parțial.

Cu o bună pregătire științifică și cu un drum deja croit în cercetări, M. Gaster se reîntoarce în țară în 1880 și se arată foarte activ. la contact cu „Junimea” și frecventează cu regularitate ședințele de miercuri din casa lui Maiorescu. Aici se împrietenește cu Slavici, Creangă și mai ales cu Eminescu, împreună cu care gusta frumusețea textelor vechi, împrumutînd de la marele poet un număr de manuscrise de literatură veche românească. În ședințele „Junimii” a prezentat comunicări despre poveștile românești, „comparate cu cele indice și talmudice”. Din 1882 începe să publice studii și articole la *Revista pentru istorie, arheologie și filologie* a lui Tocilescu, în probleme de limbă și literatură românească, iar la *Anuar pentru izraeliți* în probleme de literatură comparată și de cultură ebraică. În 1885 devine colaborator și la *Revista literară*, avînd prilej să se cunoască aici cu tînărul D. Stănescu, căruia îi face o prefață elogioasă la prima sa culegere de basme (1885), iar de la Londra, în 1900, va publica în *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie*, una din cele mai frumoase și temeinice recenzii despre culegerile de basme ale acestuia.

M. Gaster a avut pasiunea conferințelor. În țară a ținut în 1881 conferințe la Facultatea de litere, între altele despre literatura română și despre mitologia comparată. De asemenea, a conferențiat la Ateneul român despre textele apocrife în literatura română (1884), despre originea alfabetului și ortografia română (1885), iar la „Societatea geografică română” despre toponimicile județului Vîlcea (1885).

A urmat însă în viața lui M. Gaster o întorsătură supărătoare: expulzarea din țară. Faptul este atribuit răzbunării personale a lui D. A. Sturdza, drept răspuns la critica publică pe care i-o făcuse Gaster în probleme științifice. Expulzarea însă are în primul rînd un substrat politic și numai în al doilea rînd se poate vorbi de răzbunarea lui Sturdza, cum am arătat mai amănunțit în studiul despre activitatea lui folcloristică.

În octombrie 1885, M. Gaster a apucat drumul pribegiei, cu gîndul să se stabilească la Paris. De acolo însă s-a îndreptat spre Londra, unde a devenit rabin al comunității evreiești. La Universitatea din Oxford începe să țină prelegeri libere, între altele despre texte românești, precum, de exemplu, despre *Apocalipsul lui Avram*. Poartă corespondență de aici cu Maiorescu. Nu-și poate stăpîni amărăciunea și supărarea și anunță, în prima scrisoare din martie 1886, că în curînd are să apară *Crestomația* (avea să apară mai tîrziu) și alături de numele său va figura titlul de onoare „expulzat”. Alte lucrări vor vedea lumina tiparului în Italia, Germania, Franța, „dar în țară nu va mai tipări românește nici măcar un rînd” (aber keine Zeile rumänisch wird vom mir mehr in Lande gedruckt). În iulie 1887 vine în Brașov pentru a-și vedea familia și rudele. Se întoarce apoi la Londra și continuă munca științifică, singura de la care are tot mai mari satisfacții și care i-a creat simpatii în țară.

A legat și a întreținut relații prietenești cu Take Ionescu, Artur Gorovei, cu care a purtat corespondență între 1893 și 1937, a fost întîmpinat cu cuvinte elogioase de N. Iorga, N. Cartojan, G. Călinescu și mulți alții în diferite împrejurări. Se pare că în 1909, cu prilejul centenarului Universității de la Berlin, s-a întîlnit aici cu însuși D. A. Sturdza și au stat de vorbă, după o îndelungată perioadă de supărare și tăcere. Succesele sale îi aduseseră lui Gaster mai multă seninătate. În 1891 îi apăruse *Chrestomație română*, în 1892 trimisese în țară pentru tipărire, prin Take Ionescu, *Tetraevanghelul* lui Radu de la Mănăcești, din 1893 începuse colaborarea la *Șezătoarea* lui Gorovei, publicase apoi o *Alexandrie* în *Revista pentru*



Moses Gaster. Portret de tinerețe.

istorie, arheologie și filologie pe anul 1894, încât legăturile cu România erau mai cordiale și Gaster a uitat necazul expulzării. Dealtfel, M. Gaster a nutrit nădejdea întoarcerii în țară, cu ajutorul conservatorilor, ceea ce se vede din corespondența lui cu T. Maiorescu. Se oferă chiar să scrie articole în ziarurile engleze pentru ridicarea prestigiului partidului conservator, cerînd în acest sens materiale lui Maiorescu.

În 1921, Take Ionescu, în calitate de ministru de externe, merge la Londra, are prilejul să-l vadă pe M. Gaster și să-i facă invitația de a veni într-o vizită în țară. Invitația oficială i-a fost trimisă mai târziu prin Octavian Goga, ministrul artelor și cultelor în guvernul generalului Averescu. La începutul lunii august 1921, după 36 de ani de la plecare, Gaster a intrat din nou pe pămîntul românesc. A fost întâmpinat cu mari onoruri. A conferențiat în diferite orașe ale țării, călătorind cu vagon special.

Pentru meritele sale științifice, Gaster a fost propus și ales membru de onoare al Academiei Române în 1929.

Gaster a continuat să lucreze încă, dar în 1939, în primele zile ale lunii martie, s-a stins în drum spre Cambridge, unde mergea să țină o confe-

rință despre literatura populară română. Avea vîrsta respectabilă de 83 de ani.

Două au fost pentru M. Gaster bazele de sprijin în munca sa științifică : literatura orientală și literatura română veche, în special literatura populară scrisă. Pentru ultima, a avut la îndemînă un număr considerabil de manuscrise (206 codice miscelane), cu circa 750 de texte diferite, la care s-a putut referi mereu. Cu regularitate, Gaster a plecat sau de la un text orientală sau de la un text românesc, pentru a face completări și a aduce limpeziri în probleme de literatură și folclor. Trebuie precizat însă că Gaster a fost preocupat de folclor în măsura în care găsea elemente folclorice în textele populare scrise.

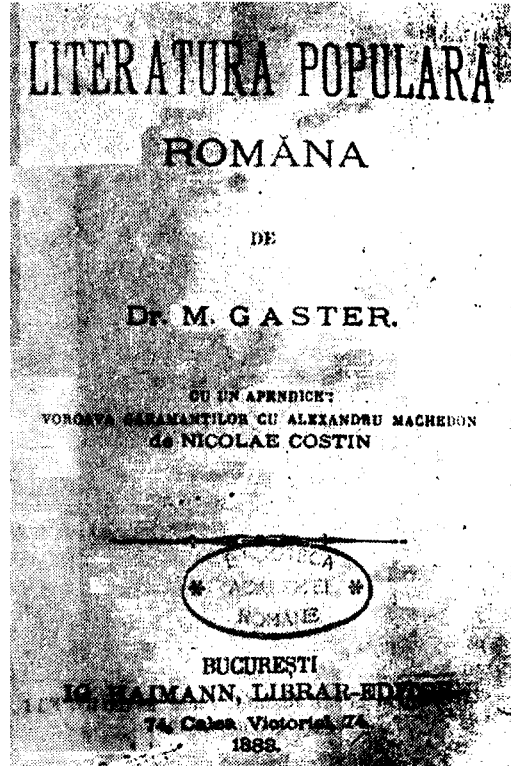
Pe cînd se afla la studii în Germania, a publicat un articol pentru a arăta existența unor variante orientale la motive cunoscute pînă aici din alte literaturi. Benfey arătase că episodul cutiilor cu diferite substanțe, care trebuie ghicite, din opera lui Shakespeare *Negușătorul din Veneția*, avea o origine indică (Benfey, *Panschatantra*, p. 407). Gaster precizează că motivul se găsește și în literatura ebraică, și anume în *Talmud (Tractat baba bathra)*. De asemenea, menționează că în *Talmud* există și motivul animalului chior, care paște iarba numai pe partea ochiului bun, e șchiop (sau n-are coadă) are desagi cu zaharicale și e ușor de descris după urmele pe care le asă toate aceste proprietăți ale animalului. Motivul era cunoscut pînă aici numai din *O mie și una de nopți*, de unde, printr-o anumită filieră, ajunsese pînă în opera lui Voltaire.

În 1880 publică în traducere germană conținutul unei cărți românești cu semne de prevestire, apărută la Sibiu în litere chirilice. Reproduce 113 asemenea semne prevestitoare (se bate ochiul drept, stîng, geana, mîna etc.). Crede că lucrarea românească este o prelucrare după un original turcesc, care în orice caz n-ar putea fi contestat. Întors în țară, Gaster ține prin 1881, la Universitate, un curs facultativ de mitologie comparată, ceea ce dovedește în plus înclinarea lui spre comparativism.

În același timp e preocupat intens de corelații între teme de literatură populară orală și teme de literatură orientală, în special semitică, încît într-o revistă germană publică, în anii 1880—1881, un lung studiu în acest sens. În acest studiu sînt luate în considerație și elementele folclorice românești. Se urmărește motivul comorii îngropate la rădăcina unui copac, al judecății sodomice, motivul broaștei ca insulă, al aurului ascuns în băț, motivul broaștei și al scorpiei; de asemenea, se lămurește fondul practicii folclorice a *ursitoarelor* (*Lilith und die drei Engel*), de care Gaster s-a ocupat în mod special, în altă parte, ca obicei de naștere la români. Uneori se constată o prea mare îngrămădire de date, cu și fără rost, încît nu toate aderă la obiect și cercetătorul se pierde în ele, ca în cazul temei ebraice *Choni Hameagel*.

Alături de studiul comparat al reflexelor literaturii orientale în literatura universală, Gaster se ocupă de aproape de literatura populară românească. Din aceste preocupări a rezultat, bunăoară, studiul despre textele apocrife în literatura română. Autorul definește termenul „apocrif” și analizează după aceea un număr de texte vechi de caracter religios apocrif.

Studiind literatura populară scrisă în interdependență cu folclorul, Gaster a ajuns în curînd să dea lucrarea sa de sinteză *Literatura populară română*, apărută în 1883. Această operă a constituit un mare pas înainte în cercetările de literatură populară și întâia prezentare sintetică în acest domeniu, fiind întâmpinată cu recenzii elogioase în țară și în străinătate. Cartea este o întretesere de date și considerații asupra textelor scrise, cu circulație la multe popoare, și asupra elementelor folclorice în corelație cu aceste texte. Clasificarea autorului dată materialului în literatura estetică, etică și religioasă nu se mai menține azi. Pe de altă parte, distribuția textelor în aceste categorii nu corespunde întru totul. Între textele estetice, Gaster studiază romanele populare, la urma lor poezia *haiducească*, ca o continuare naturală a romanelor pentru vremuri mai noi, ceea ce nu e just, dar tot aici introduce pe A. Pann cu *Fabule și istorioare, Povestea vorbii* etc., deși *Esopia*, precum și literatura similară de pilde și fabule sînt tratate în categoria următoare a literaturii etice. Literatura populară de tip religios ocupă jumătate din carte, înglobînd și literatura de prevestire, descîntecele, cîntecele de stea, baladele, orațiile de



Pagină de titlu.

nuntă, vicleimul, încît nu se vede o rațiune pentru toate aceste specii în aceeași categorie. Lucrarea nu are, așadar, cea mai bună sistematizare a materialului, autorul era încă tînăr și i-ar fi trebuit mult mai mult timp pentru ea. În schimb, Gaster are o extrem de bogată informație pentru vîrsta lui și a valorificat textele românești prin comparație cu cele străine. Intenția lui a fost să precizeze izvoarele, mai cu seamă în domeniul literaturii religioase, unde avea posibilitatea să folosească pregătirea sa de orientalist, iar în al doilea rînd să arate cum *literatura scrisă populară a dat naștere celei orale*. Ideea aceasta e predominantă în opera lui Gaster în general și ea stă la baza concepției sale de folclorist. Drumul parcurs are de obicei la el sens unic : textele populare trec din Orient în Europa ; aici ajung, prin filieră bizantino-slavă, și pe teritoriul românesc și dau naștere unei bogate literaturi orale. Cele mai multe texte se regăsesc în literatura veche ebraică.

În felul acesta, Gaster reduce mult de tot partea de creație a popoarelor și lucrul e evident, între altele, în cele ce spune în prefață : „Orice popor este supus la înrîuriri multiple din toate părțile, care toate lasă o urmă mai mult sau mai puțin de recunoscut în starea dezvoltată în care ajunge o dată. Este dar de un interes deosebit a urmări aceste înrîuriri, a arăta canalurile prin care au ajuns concepțiuni și idei străine la cutare sau cutare popor, a vedea cum și-a asimilat acel popor noul material încît a devenit proprietatea sa. Aceste considerațiuni au un caracter cosmopolit, căci ne duc de la un popor la altul, colindînd de la Anglia pînă la India și Arabia, prin China și Siberia, și ce e mai curios ne dezvelesc o sărăcie neașteptată a fanteziei omenești în născocirea de idei și de situațiuni noi. În genere, sînt numai puține elemente care, combinate în diferite moduri, constituie literatura populară și prin urmare și cercul vieții intelectuale al poporului este foarte restrîns”.

Între cele două teorii despre geneza basmelor : cea *mitologică*, lansată de Frații Grimm, cu nașterea independentă a acestei specii literare la diferite popoare pe baza unei mitologii vechi, și cea *migratorie* a lui Theodor Benfey, care admite că basmele au venit în Europa din India, pe la jumătatea secolului al X-lea, Gaster se situează, era normal, de partea lui Benfey, cu corectarea că aceste cărți n-au venit toate sub forma de basm, ci cea mai mare parte au sosit în forma textelor populare, care s-au dezvoltat în „novele și povestiri” scrise, iar pe acestea poporul le-a schimbat în *basme*. În consecință, și basmele descind din literatura scrisă.

La teoria aceasta eronată a ajuns Gaster în urma studierii numai a acelor basme și povești care aveau în ele urme de literatură scrisă (*Bertoldo, Sindipa, Halimà* etc.), fără să ia în considerație și să studieze cu atenție mulțimea celorlalte basme, cu o structură autentică în multe privințe. Dealtfel, Gaster n-a examinat creația în totalitatea ei și din punctul de vedere al măiestriei ei artistice, mulțumindu-se adesea cu *detectarea amănuntului în întregul piesei*, chiar dacă el nu era cel mai semnificativ.

Această concepție despre nașterea creației folclorice a rămas nezdruncinată tot timpul la Gaster și a „exemplificat-o” ulterior de cîte ori a avut prilejul.

În anul 1877, P. Ispirescu făcea în *Columna lui Traian* o apropiere între basme române și basme franceze, care îl surprinsese. Primise de la Hasdeu revista de folclor *Mélusine* (februarie, 1877) și în ea găsisse basmul breton *lepurele, vulpea și ursul*, foarte asemănător cu basmele românești : *Vulpea, lupul și ursul* (basm bucureștean) și *lepurele, vulpea, lupul și ursul* (basm din Mehedinți). Atît basmul francez, cît și cel românesc din Mehedinți sînt o contopire a două motive : motivul



animalelor recunoscătoare față de eroul binefăcător și motivul voinicului care salvează fata de împărat destinată balaurului. Conținutul basmului francez e următorul, în linii mari :

Soldatul Hervé Laz-Bleiz se întoarce acasă și nu mai găsește din ai săi decât o soră. Pleacă amîndoi în lume. Într-o pădure dau de un palat, cu dormitoare și mese întinse înăuntru. Se ospătează. Mai tîrziu se întorc pe rînd bandiții care-l loceau și pe toți îi omoară cei doi, cu armele găsite în palat. Hervé pleacă la vînătoare și cruță un iepure, o vulpe și un lup, care îi devin prieteni și pleacă la palat cu el. Iepurele divulgă pe soră că ține ascuns pe căpitanul hoților, împreună cu care vrea să-și ucidă fratele. Ursul îl aduce de picior (cu capul „trîncînd de treptele de piatră ale scării”) în fața lui Hervé și acesta îl omoară. O omoară și pe soru-sa.

În continuare, basmul francez urmează alt motiv :

Hervé merge și salvează pe fata de împărat, căreia îi venise rîndul să fie înghițită de balaurul de la fîntînă. Un cărbunar însă îl omoară pe Hervé, se dă drept viteazul care a ucis balaurul și cere pe fată de nevastă. Hervé este înviat de animalele prietene, vine la curte și se descoperă adevărul.

În basmul românesc din Mehedinți, baba vitregă alungă pe copiii moșului, frate și soră. În pădure, nu omoară un iepure, o vulpe, un lup și un urs, care drept răsplată îi dau cîte unul din puii lor năzdrăvani. Frații ajung la palatul unui smeu. Se împrietenesc cu el, dar fata se îndrăgostește de smeu și amîndoi hotărăsc să-l piardă pe băiat. Îl conving să-și lase „căței” acasă. Aceștia sînt vîrțiți de îndrăgostiți într-o „văgăună” și deasupra este așezat un pietroi. Cînd vine băiatul acasă, smeuul se pregătește să-l omoare. Băiatul îi cere să-l lase să-și cînte cîntecul. Se urcă în pom și strigă : „Uuu ! n'Aude, na Vede, na Greul pămîntului și Ușorul vîntului, cățelușii mei, că vă pier stăpînul”. Animalele vîn și-l omoară pe smeu. Pe soru-sa, fratele o lovește peste ochi cu ficiații fripți ai smeuului și o orbește. Băiatul pleacă în lume și salvează pe fata de împărat, omorînd balaurul. Un țigan se duce la curte și se dă drept erou. Se descoperă minciuna. Băiatul îi redă soru-si vederile cu apă vie. Aceasta îl omoară, dar animalele îl înviază și el se urcă pe tron.

Schema basmelor e foarte apropiată, ceea ce l-a făcut pe Ispirescu să rămînă nedumerit. M. Gaster intervine pe loc și găsește explicația în originea mitologică a basmelor :

„Uneori s-a șters cu totul — spune Gaster — sensul religios antic, pînă a scade la basme și povești, care mai trăiesc în gura poporului ; așa din smeuul cel păgîn se născu dracul și balaurul ; din zîna : nălucă, baba pădurii ; din obiceiuri religioase : superstițiuni ; din orațiuni solemne : descîntece. De aici urmează acea asemănare a basmelor tuturor popoarelor Europei, ba pînă la ale celor asiatice, astfel că orice comparațiune pe acest teren cată să se întindă asupra tuturor”.

Cînd Gaster afirmă aceasta, se găsea la studii în Germania, dar nu-și făcuse încă pregătirea de ebraist și nu adîncise problema textelor vechi orientale. De aceea, el admite acum că, afară de o limbă originar comună, popoarele indo-europene au păstrat și o religie comună, cu sensuri noi : Zeus (Jupiter), *dyaus pitar* al Vedelor, *Dumnezeu* etc. Aceste elemente comune mitologice au generat basme asemănătoare. Este, în fond, teoria originii mitologice a basmelor, emisă de Frații Grimm. Gaster o adoptă și e pe deplin convins de ea, notînd că „unele basme au fost introduse și prin împrumut din străinătate, dar ele sînt cele mai puține și nu prea avem

lanțul neîntrerupt de comunicațiune pentru a le putea urmări pînă la adevărata lor sorginte”.

Dar peste ani de zile, după ce termină studiile rabinice la Breslau și adîncește cunoașterea literaturii ebraice, lui M. Gaster i se pare că află izvoare scrise orientale pentru o serie de producții folclorice și la urmă părăsește teoria mitologică, înscriindu-se printre adepții teoriei migratorii a basmelor, într-o formulare sui-generis.

În *Literatura populară română* (1883) a trecut, în fond, de la teoria mitologică a Fraților Grimm la aceea a migrațiunii basmelor, emisă de Benfey, cu corectivul că basmele au venit din Orient, ca germeni în sînul textelor scrise și nu ca basme orale în sine. Teoria pare ingenioasă, dar ea nu se verifică.

Gaster a împins teoria originii scrise mai departe. Nu numai basmele provin din texte vechi, ci și alte specii folclorice. În *Literatura populară română*, el leagă descîntecele de vechi amulete și exorcisme scrise, cîntecele de stea de legende religioase apocrife, chiar baladele și orațiile de nuntă țărănești sînt de „proveniență literară”. În legătură cu *Miorița*, de pildă, Gaster află motivul acesteia în colinde și cîntece de stea transilvănene (*Judecata păcurarilor*), îl socotește mai bine înfățișat în aceste specii folclorice și trage concluzia că balada e de fapt o prelucrare ulterioară, după vechi cîntece de stea de origine scrisă.

În 1900 se ocupă de mișcarea literară românească, mai cu seamă folclorică, și cu acest prilej stăruie asupra culegerilor de basme ale lui D. Stăncescu, făcîndu-i o bună caracterizare:

„Dumitru Stăncescu war einer der wenigen welchem geglückt ist die Sprache des Volkes in dem Märchen treu widerzugeben mit allen Nüancen und allen Feinheiten. Er glaubte nicht, dass er das Märchen” „verbessern” könnte, wie es manche andere tun, die sich als Erzähler denken”.

La Londra, Gaster publică, în traducere engleză, în 1915, o culegere de legende românești despre păsări și animale : *Rumanian Bird and Beast Stories*, iar imediat după primul război mondial o culegere ilustrată de basme și legende : *Children's Stories from Rumanian Legends and Fairy Tales*, în remarcabile condiții tehnice. Între basme a introdus, în ultima culegere, *Sur Vultur* (*Sur The Eagle*), *Împărăția Arăpuștii* (*The Kingdom of Arapushka*), *Împărăteasa înțeleaptă* (*The Witty Queen*) din D. Stăncescu, *Povestea lui Furga-Murga* (*Sucna Murga*) din G. Cătană etc.

Mai tîrziu (1933), M. Gaster se ocupă de baladele românești și de epica populară slavă și reproduce, în traducere engleză, din colecția lui Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, baladele : *Cîntecul lui Milea* (*The Ballad of Milea*), *Moșneagul* (reproducerea titlului original) și *Cîntecul lui Baba Novac* (*The Song of Baba Novac*).

Acestea sînt lucrări în domeniul folclorului curent, dar Gaster are merite și în scoaterea la iveală a unor piese folclorice vechi.

În 1883 a publicat un articol despre *Colinde, cîntece populare și cîntece de stea inedite*, cu reproducerea textelor, după două manuscrise, copiate între 1811 și 1821, deci înainte de culegerea cîntecelor de stea făcută de A. Pann. Sînt în total 59 de cîntece, între care însă și încercări lirice pe vers popular, pornite — se pare — din mediu urban, sentimentalist :

..Fericit este plugariul.  
Fericit și păcurariul.  
Plugariul merge cîntînd  
și pe brazdă fluierînd.

Plugariul sătul de pîne,  
La amiază-ț doar me bine  
și se scoală și mai ară,  
Fără grije pînă în sară etc.”

Sînt versuri de tip pastoral, idealizînd viața de la țară, pe care țăranul a simțit-o altfel. Aceasta dovedește că nu toate cîntecele sînt autentic populare. Sînt uneori cîntece de origină cultă, care au intrat în circulație orală și au devenit folclorice, cum e *Cîntecul pustiei* (după romanul popular *Varlaam și Ioasaf*), care se găsește (în variantă) într-un manuscris din 1784, apoi în manuscrisul din 1811—1821, în altă variantă, și într-o formă nouă în *Cîntecele de stea* ale lui A. Pann din 1830. În consecință, se poate urmări dezvoltarea istorică a cîntecului. În același manuscris dintre anii 1811 și 1821 poate fi remarcat un bocet („verș la morți”) de proveniență cultă :

„Mult amăgitoare lume,  
Toate ce le ai sînt glume  
Și visuri prisositoare,  
Ca negura trecătoare...”

De asemenea, se găsește *Vicleimul* cu textul în proză, întrețesut de *colinde*, cum și psalmul 46 din *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, de care Gaster nu pomeneste, intrat în circulație orală și devenit cîntec de stea :

„Limbile să psalti [salte] Cu cîntări înalte, Să cînte împărăție Cu glas de bucurie. Lăudăm pe domnul, Să strînge tot omul. Domnul este tari Și împărat mari Preste tot pămîntul.	Cineș cu cuvîntul Supusu-ne-au gloate Și limbile toate... Mila să-și arate În sfînta cetate, Spre noi ticăloșii, Precum ne spun moșii etc.”
---	---

Gaster a găsit acest cîntec într-un manuscris și mai vechi, din 1784, și l-a reprodus în *Chrestomatie română*. Deci, în cazul acesta se poate urmări procesul de transformare a unui psalm în colind (nu e singurul caz). Pe de altă parte, se dovedește că nu Anton Pann este întîiul înregistrator al colindului, cum s-a afirmat.

Un număr de colinde și cîntece de stea au fost semnalate de Gaster în *Literatura populară română* și altele au fost publicate mai tîrziu în *Chrestomatie*.

De semnalat apoi cîteva texte după manuscrisul lui Aron Densușianu din 1811—1820 (*Orație la Crăciun*, *Verșul lui Iosif*, *Verșul lui Adam*), dar între aceste texte de atmosferă religioasă s-a strecurat și un cîntec liric, autentic popular, de o rară frumusețe, sub titlul *Verșul străinătății*. E în acest cîntec un complex de stări sufletești, provocate de suferință și lipsuri, de singurătate și dorul de țară. Nu se simte nici o poticnire în forma lui veche :

„Săracă străinătate, Mult ești fără dreptate. Înconjurai țăr'le toate Și de bine n-avui parte, Că de mic am pribegit, Tot în străini am trăit, Nicăiri cît am umblat	Odihnă n-am căpătat. Vine-m doru cîteodată Să mă sui la munț cu piatră, Să mă uit în lumea toată, Pe-unde am umblat odată, Fiind cu maică, cu taică, Nu străin ca astă dată.
--	--

Vine-m doru uniori  
 Să mă sui la munț cu flori  
 Să mă jeluiesc cu hori,  
 Să-mi mai treacă din fiori,  
 De obidă și de dori,  
 Îmi vine ceasul să mori,  
 Și întorsăi ochii roată  
 Și văzui și lumea toată :  
 Pe deasupra negura

Jos sta mult ca tabăra.  
 Jelui-m-aș munților  
 De dorul părinților,  
 Jelui-m-aș brazilor  
 Pentru dorul fraților.  
 Jelui-m-aș florilor  
 De dorul surorilor ;  
 Jelui-m-aș petrilor  
 Pentru dorul verilor".

Sub forma cîntecului de haiducie :  
 Suferința s-a transformat apoi în furie și versurile au fost culese de S. Fl. Marian

„Așa-mi vine cîte-o dîră  
 Să-mi fac casa toată țîră,  
 Să-i dau foc să ardă spuză,  
 Să mă sui la muți cu frunză [...]”

Așadar, se poate urmări și în cazul acesta dezvoltarea istorică sau difuzarea în diferite variante a cîntecului, plecînd de la cea mai veche formă publicată de Gaster. Între cîntecele lirice, M. Gaster atrasese atenția încă din 1884 asupra unui, găsit într-un manuscris din anul 1837 :

„Frunză verde de chiperiu,  
 Cîte frunze sînt pe ceriu  
 De le-am putea socoti  
 Amîndoi ne-am logodi,  
 De le-am putea număra  
 Amîndoi ne-am cununa.  
 Frunză verde alămîie,

De-ar fi ceriul tot hîrtie,  
 Stelile condeile  
 Și luna un călimari,  
 Soarele un scriitori,  
 Și-ncă n-ar putea să scrie  
 Binele cel din fetie”.

Gaster făcuse lucrul acesta nu pentru a pune în evidență un cîntec vechi, ci pentru a dovedi, în mania lui comparativistă, că versul „De-ar fi ceriul tot hîrtie”, trecut prin toate textele posibile europene și orientale, pleacă din literatura ebraică (*Sure*), unde ar fi fost creat de R. Eliezer.

Lucrarea lui este interesantă, în fapt, prin semnalarea unor variante, care aparțin și ele vechiului folclor al popoarelor. Motivul e important.

M. Gaster a dat la iveală, în publicațiile sale, și alte specii de literatură folclorică, și anume descîntece dintr-un manuscris copiat în 1847. E interesant *descîntecul de fapt*, adică de făcut pe scrisă, de dragoste, cu elemente care s-au perpetuat pînă azi, și cu alte caracteristici, legate de forma veche de compoziție și de limbă :

„Spălîndu-mă,  
 Curățîndu-mă,  
 Căutai dispere răsărit,  
 Văzui luntre di argint,  
 În luntre di argint  
 Dragul cu dragostile,

*Iubul* [iubitul] cu *iubostile*  
 Frumosul cu frumosaștile.  
 Cum mă văzură  
 Bine le părură...  
 Îmi față în suflară,  
 Luna în spate în scrisără

Și în umăr doi luceferi  
 Și în peptu soarele în scrisără.  
 Rostul [gura] cu merl unsu-mi-au,  
 Glas de cuc în gură pusu-mi-au,  
 Cu cizmi di argint încălțau-m-au,  
 Gugiuman domnesc în cap pusu-mi-au,  
 Sprîncene di dragoste scrisu-mi-au...  
 De mîna dreaptă luatu-m-au,  
 Pe cărărușă pornitu-m-au...  
 Să zbucnesc,  
 Să răsăresc,  
 Cum zbucnești și răsari  
 Sfîntul soari

Din toți norii  
 Și din toate cețile,  
 Din toate negurile,  
 Cum zbucnești și răsari  
 Sfîntul soari,  
 Mai frumos  
 Și mai luminos  
 Și mai vederos  
 Și mai drăgălaș [drăgăstos]  
 Așa să zbucnesc eu.  
 Cîți în față în căuta  
 Ca din azimă de grîu să satura [.. ]".

Descîntecul este tipic, cu imagini literare vechi și frumoase (ele ne interesează în primul rînd), între care unele de tipul basmului, ca prinderea lunii în spate, a luceferilor la umeri și a soarelui în piept, exact ca în basmul *Făt Frumos cu părul de aur*, din I. C. Fundescu. În al doilea rînd, interesează faptul că descîntecul, după conținut, a fost cules în mediu boieresc (protocolul este boieresc), deci se confirmă teoria lui A. Lambrior că boierimea a avut la început o cultură folclorică.

Între descîntecele vechi, poate fi citat, pentru elementele sale curente azi, *Descîntecul de șarpe*, din 1809 :

„Plecat-a [cutare]  
 Pă cale,  
 Pă cărare.  
 Ciancă [viperă] neagră înainte ișitu-i-au.  
 Tare spăimîntatu-l-a,  
 De fălci apucatu-l-a,

Fălcile încheștatu-i-a,  
 De rănichi apucatu-l-a,  
 Rănichii încordatu-i-a [...]  
 Șezu jos,  
 Să văita,  
 Să olicăia etc."

Așadar, cu mult înainte de descîntecele dintr-un manuscris copiat în 1839, publicate de episcopul Melchisedec, sau de cele culese mai tîrziu de V. Alecsandri și G. Săulescu, avem pe cele găsite de M. Gaster în manuscrise vechi. În felul acesta, istoria folclorului se întregește de noi date, care înaintează în trecut. E cazul să notăm aici că în 1920 Gaster a revenit asupra descîntecelor cu un studiu în care vorbește de vechimea practicii, găsind-o la popoarele orientale și la egipteni, ca o reprezentare dramatică cu personaje ca Isis și Osiris, Astarte și Adonis, Ishtar și Ghilgameș, corespondente pentru personajul Fecioarei Maria din descîntecele europene. Descîntecele din Peninsula Balcanică ar avea multe elemente păgîne datorită sectelor eretice și invaziei turcești. Studiul denotă de fapt încă odată preocuparea pentru folclorul comparat.

Gaster a atins problemele folclorului în măsura în care i-au dat posibilitate incursiunile comparativiste. În acest sector pornește pe urmele lui Hasdeu, la *Columna lui Traian*, și poate fi socotit ca emul al învățatului folclorist. Gaster nu este un folclorist propriu-zis, ci un istoric literar, care s-a lansat totuși în teorii folclorice îndrăznețe. Astfel, în privința basmului, Gaster a adoptat la început (1877) teoria originii mitologice, emisă de Frații Grimm, dar ulterior a părăsit-o și a adoptat teoria migrațiunii, a lui Theodor Benfey, cu ideea nouă că nu basmele în sine au călătorit dinspre Orient în spre Occident, ci textele populare scrise, din

pildele cărora scriitorii medievali au alcătuit povești și nuvele, iar popoarele pe baza circulației orale a acestora, au creat basmele propriu-zise. De aici ar rezulta asemănarea tematică a poveștilor și basmelor populare. Gaster a expus noul său punct de vedere în *Literatura populară română* (1883) și l-a păstrat fără rezerve, căci în 1931 încă se mîndrea cu paternitatea acestei teorii. În privința aceasta, Gaster a apucat un drum greșit. Nu se poate emite o teorie generală pe baza unui număr redus de parabole (acestea constituie de obicei exemplificarea lui Gaster) care puteau avea paralele în textele scrise, dar care nu se confundă cu totalitatea basmelor și nici nu se apropie de temele de basm propriu-zise. Pe de altă parte, M. Gaster n-a înțeles un lucru, și anume că restrîngerea temelor esențiale, schematice, la un mic număr se poate face nu numai în literatura populară, ci și în literatura cultă, însă ceea ce interesează în creație este arta cu care sînt regenerate într-o nouă structură vechile idei și teme. Din acest punct de vedere nu există (afară de cazurile de plagiat) identitate de creație. Shakespeare a reluat teme vechi, dar a rămas Shakespeare. În orice caz, teoria originii basmului în textele scrise apare azi ca puerilă, rezultată dintr-o încredere prea mare într-un comparativism schematic și fragmentar.

Dar Gaster nu s-a oprit aici. El a văzut nu numai basmul descinzînd din literatura populară scrisă, ci și alte specii literare : *descîntecele*, *colindele*, *cîntecele de stea*, *bocetele*, chiar *baladele*, plecînd de la asemănări simple ale unor cazuri izolate. Aceasta este explicația că în *Literatura populară română* nu se ocupă numai de literatura scrisă, ci și de cea orală. În felul acesta, exagerarea a luat proporții, și nu există indicii că Gaster și-ar fi revizuit ideile. Din contră, a încercat să le confirme prin contribuțiile ulterioare. Plecînd de la teoria sa, a contestat pe nedrept puterea de creație a maselor populare, vorbind deschis de „sărăcia fanteziei” lor. Și Hasdeu a găsit asemănări de teme scrise și orale, dar n-a conceput o dependență a literaturii orale de cea scrisă, ci a afirmat tocmai contrariul. Se mai poate spune că în pasiunea studiilor sale comparative Gaster a ajuns prea des la originea ebraică a unor teme, cu circulație, după cîte se știe azi, și în alte vechi literaturi orientale, precum cea indică, veche arabă, georgiană, persană etc.

Preocupat de comparativism, M. Gaster a neglijat creația lirică a poporului, care, dacă nu-i oferea teme de comparație, îi putea dovedi, în schimb, că masele populare au fost în stare de frumoase creații și n-au așteptat să rămînă tributare textelor scrise. De aici se putea ridica la creațiile epice în poezie și proză de indubitabilă valoare artistică, pe care Gaster o recunoaște rar și laconic, dar pe care n-o analizează niciodată, căci e preocupat de teme și scheme.

Acestea sînt însă lipsuri inerente epocii și stadiului de cercetări, care trebuie să fie amintite într-o lucrare de valorificare a cercetărilor folclorice, dar care nu pot umbri meritele incontestabile ale lui Gaster. Publicînd în străinătate texte și studii, pe baza manuscriselor pe care le avea la dispoziție, cum și *Chrestomachie română* (Leipzig—București, 1891), Gaster a ajutat cît se poate de mult la cunoașterea și aprecierea culturii vechi și literaturii române. A publicat textele în original, cu traducere în nemțește sau englezește, încît au putut fi luate în considerație de străini, în ediții critice, ca bunăoară în cazul *Apocalipsului lui Avraam*. Rămîne o nesecată arhivă de informații și texte. Studiile sale au stimulat cercetările savanților străini în privința literaturii române vechi. A publicat frumoase culegeri de legende și basme românești în traducere engleză. Toate acestea îi înalță prestigiul.

Editînd pentru întîia oară diferite texte vechi românești, între ele se descopăr piese folclorice, care ajută la întregirea istoriei folclorului nostru.

În consecință, M. Gaster a lăsat o operă bogată, care a ajutat la progresul studiilor și care poate fi încă folosită cu succes. A aprofundat și pus în discuție numeroase laturi ale folclorului comparat și prin aceasta ocupă un loc însemnat în istoria folcloristicii românești și mondiale.

## BIBLIOGRAFIE

- Abrevieri : Anuar pentru Izraeliți ; BS : Bukarest Salon ; JGLS : Journal of the Gipsy Lore Society ; JRAS : Journal of the Royal Asiatic Society ; RIAF : Revista pentru istorie, arheologie și filologie ; STF : Studies and Texts in Folklore ; ZRPh : Zeitschrift für romanische Philologie.
- M. Gaster, A propos de articolul dlui P. Ispirescu „Basmе române și basme franceze”, în *Columna lui Traian*, VIII, 1877, p. 447—449 ; Cucul și turturica, studiu comparativ, în *Conv. lit.*, XIII, 1879, p. 229—234, 322—324 ; Basmе și istarii talmudice, în *Al*, III, 1879—1880, p. 21—29 ; Das türkische Zuckungsbuch im Rumänischen, în *ZRPh*, IV, 1880, p. 66—71 ; Ziegeunerische Märchen aus Rumänien, în *Ausland*, p. 259 ; Ein Zigeunermärchen aus Rumänien : Der Elsemann, în *BS*, I, 1883, p. 281—287 ; traducere. Bil of Sale of Gypsy slaves in Moldavia, 1851, în *JGLS*, II, 1926, nr. 2, p. 68—81 ; Two Rumanian Documents concerning Gypsies, în *JGLS*, IX, 1930, nr. 4, p. 179—182 ; Rumanian Gypsy Folk Tales, în *JGLS*, X, 1931, nr. 4, p. 153—171 ; XII, 1933, p. 166—189 ; Rumanian Gypsies in 1560, în *JGLS*, XII, 1933, p. 61 ; Gypsy Musicians in Moldavia, în *JGLS*, XII, 1933, p. 109 ; Legendele sau basmele românilor (de P. Ispirescu) în *RIAF*, I, p. 238—239 ; recenzie. Țiganii ce și-au mîncat biserica, în *RIAF*, I, 1882, p. 469—475 ; Clubâr-Vodă mîncat de guzganî, în *RIAF*, II, 1883, p. 185—191 ; Proverbele românilor, English Proverbs, Proverbes français, Deutsche Sprichwörter (de E. B. Mawc-) în *RIAF*, I, 1882, p. 240 ; Lilith și cel trei țineri, studiu comparativ, în *Al*, IV, 1881, p. 73—79 ; Legende talmudice și legende române, în *Al*, V, 1822, p. 2—35 ; O poveste talmudică în literatura română, în *Al*, VI, 1883—1884, p. 62—66 ; Apocrife în literatura română, în *Ateneul român*, conferințe publice, București, 1883—1884, p. 215—271 ; Scholomonar das Ist der Garabencijas dijae der Volksüberlieferung der Rumänen, în *Archiv für slavische Philologie*, VII, 1883, p. 281—290, Beiträge zur vergleichenden Sagen- und Märchenkunde, București, 1883, 108 p. ; reproducere în *STF*, II, p. 1187—1293 ; Held Tränensohn (de M. Eminescu), în *BS*, I, 1883, p. 264—269, 316—320, 367—373, 40 415, 46—474 ; traducerea basmului lui Eminescu *Făt Frumos din lacrimă*. Der Krug geht so lönge zum Brunnen bis er bricht, în *BS*, I, 1883, p. 511—518, 554—561 ; anecdota repovestită : Das Gold im Mörser, în *BS*, II, 1884, p. 341—344 ; snoavă repovestită : Die Lüge zerstört auch das von Steinen erbaute Haus, în *BS*, II, 1884, p. 389—394 ; repovestire ; Colinde, cîntece populare și cîntece de stea inedite, în *RIAF*, II, 1883, p. 313—336 ; II, 1884, p. 99—110 ; Literatura populară română, București, 1883, 606 p. ; Had-gadia și cocoșelul de aur, studiu comparativ, în *Al*, VII, 1884—1885, p. 61—67 ; De-ar fi cerul tot hîrtie și marea cerneală, în *Al*, VII, 1884—1885, p. 121—122 ; Fata de împărat cu pana cea măiastră, în *Revista literară*, VI, 1885, p. 129—130 ; vezi și *BS*, II, 1884—188, p. 488—429 ; Din vechea literatură română : istoria unui împărat foarte scump, în *Revista literară*, VI, 1885, p. 150—152 ; 171—174 ; studiu comparativ ; Carte de icoane fără icoane (de H. C. Andersen), în *Revista literară*, VI, 1885, p. 294—299, 337—338, 358—360.

390—392, 401—402, 421—422; *Ilchester Lectures on Greeko-slavonic Literature and tis Relations to the Folk-lore of Europe during the Middle Ages*, 1887, X + 229 p. + 2 pl.; *Die rumänischen „Miracles de Notre-Dame“*, în *Miscellanea di filologia*, în onoarea prof. Caix-Canello, Florența, 1886, p. 334—344; *The Apocalypse of Abraham, from the Roumanian Text*, în *Transactions of the Society of Biblical Archeology* (Londra), XI, 1887, partea I, p. 95—226; reproducere în STF, I, p. 92—123; *Îngerul și săhastrul*, în AI, XI, 1888—1889, p. 133—152; *Wie der heilige Erzengel Gabriel dreissig Jahre lang einen Einsiedler diente*, în BS, II, 1884—1885, p. 421—424; traducere dintr-un vechi manuscris; *Rețeta suflească, studiu comparativ*, în AI, XII, 1889—1890, p. 12—20; *Judecata lui Dumnezeu, studiu comparativ*, în AI, XIV, 1891—1892, p. 51—60; *Istoria nebunului Pavel*, în *Sezătoarea*, II, 1893, p. 11—121; reproducere în STF, II, p. 1176—1180 (text românesc), p. 1181—1185 (traducere); *Contributions of the History of Ahikar and Nadan*, în JRAS, 1900, aprilie, p. 301—319; reproducere în STF, I, p. 239—257; *Rumänische Beiträge zur russischen Götterlehre*, în *Archiv für slavische Philologie*, XXVIII, 1906, p. 575—583; reproducere în STF, II, p. 1167—1175; *The Sibil and the Dream of one Hundred Suns, and Apocryphon*, în JRAS, 1910, iulie, p. 609—623; reproducere în STF, I, 211—225; *Roumanien Bird and Beast Stories*, Londra, 1915, XX + 381 p.; *Farmece și descîntece românești*, în *Conv. lit.*, LII, 1620, p. 32—38; *Folclorul și originea artei*, în *Cele trei Crișuri*, II, 1921, p. 421; *Roumanian Popular Legends of the Lady Mary*, în *Folk-lore* (Londra), XXXIV, 1923, p. 45—85; reproducere în STF, II, p. 1090—1130; *Descîntece*, în *Șezătoarea*, XXIV, 1928, p. 1 și urm.; *Povestea celor trei prieteni, studiu de folclor*, în *Sinai, anuar de studii iudaice*, II, 1929, p. 48—53; *Poveste de folos, studiu comparativ*, în *Arhiva* (Iași), XXXVIII, 1931, p. 459—470; *An Ancient Fairy Tale translated from the Hebrew*, în *Folk-lore*, XLII, 1931, nr. 2, p. 156—161; *Conjurations and the Mysteries*, în *Search*, 1932, p. 102—116, 211—236 și separat: Londra, 1932, 46 p.; *Rumanian Ballads and Slavonic Epic Poetry*, în *The Slavonic Review*, XII, 1933—1934, nr. 34, p. 167—180 și separat: Londra, 1933, 14 p.; *Children's Stories Rumanian Legends and Fary Tales*, Londra, f.a. 143 + 12 pl.; *Povestea lui Pafnutie sau tovarășul în rai*, în *Sinai*, V, 1933, p. 17—28; A. Pann, *Povestea vorbeii*, ediție de M. Gaster, Craiova, 1936, XCV + 326 p. *Die Geschichte des Kaisers Skinder, ein rumänisch-byzantinischen Roman*, Atena, 1937, 42 p.; *Zwei Erzählungen aus der rumänischen Volksliteratur: Fuchsin und Kater: Die vier Unglücklichen*, în *Zeitschrift für Volkskunde*, VIII, 1936—1937, p. 31—39; *Mishle Sendeber, a Contribution to the Hebrew Version of the Seven Wise Masters*, în *Jewish Studies in Honour of Chief Rabbi J. L. Landau*, Johannesburg [f.a.] p. 7—39; *Die rumänische Version der Legende der Aphroditian*, în *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*, XIV, 1937—1938, p. 119—128.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968, p. 273—326.

## CULEGĂTORI, CULEGERI, VALORIFICĂRI DE FOLCLOR

Alături de folcloriști cu viziune strict științifică în cercetarea folclorului și de cei care au încercat să îmbrățișeze în opera lor aria națională a culturii populare, s-au ivit tot mai mult, în efervescența folcloristică a secolului, pasionați ai culegerilor de folclor, în special din regiunea cu care aveau trainice legături de viață. Fiecare



a contribuit cu un quantum de materiale, fie privind specii folclorice variate, fie în legătură cu o anumită specie. Unii dintre aceștia s-au remarcat și prin studii despre folclor. Dacă numele unora a intrat, prin culegerile lor, în conștiința publică, precum Petre Ispirescu, G. Dem. Teodorescu, Ion Pop-Reteganul, I. G. Bibicescu, Gr. Tocilescu, G. Catană etc., alții au fost valorificați sau de-a dreptul dezgropați din uitare mai cu seamă de studiile specialiștilor, ca de exemplu Miron Pompiliu, Simion Mîndrescu, I. C. Fundescu, D. Stăncescu, G. I. Pitiș, Enea Hodoș etc., deși meritele lor au fost destul de însemnate la vremea respectivă.

În ordine cronologică vom consemna aportul cel mai de seamă, în domeniul literaturii populare, al unor folcloriști de frunte cu activitate în a doua jumătate a secolului trecut.

### MIRON POMPILIU

Data nașterii lui Miron Pompiliu este controversată : 1847, 1848, 1854. Mai probabil s-a născut la 20 iunie 1848 (după indicațiile chiar ale autorului), în comuna Ștei, pe valea Crișului-Negru. Numele lui adevărat este Moise Popoviciu (tatăl se numea Nicolae Popoviciu), iar Miron Pompiliu este un pseudonim (a folosit și pseudonimul Moise Popiliu). Carte a început să învețe în localitatea natală, de unde s-a mutat la școala germană din centrul minier Băița. În 1857 a intrat la liceul din Beiuș, iar în 1862 a trecut la liceul catolic de la Oradea, unde a făcut clasele a VI-a și a VII-a. Aci a deprins tînărul elev gustul literaturii și al creației, începînd cu vremea să publice, între altele, în paginile revistei *Familia*. Clasa a VIII-a o urmează, în anul 1865—1866, din nou la Beiuș, încheindu-și studiile liceale cu un bacalaureat marcat de mențiunea „Cum prima eminentia”.

Studiile universitare le-a început la Universitatea din Budapesta, unde s-a înscris la Facultatea de drept, dar în primăvara anului 1868 se refugiază la București, ca să scape de recrutare în armată străină, și aci continuă studiile la Facultatea de litere timp de doi ani, pentru ca în octombrie 1870 să se înscrie în anul al III-lea al Facultății de litere a Universității din Iași, pe care a absolvit-o în iunie 1873, cînd a obținut diploma de licențiat în litere și filozofie. Aci a avut profesori pe T. Maiorescu, care l-a ocrotit, pe A. Vizanti (literatura română), N. Quintescu (limba latină), I. Caragiani (limba elină) etc. ; s-a format deci în aceeași atmosferă în care se pregătise și A. Lambrior, cu care, dealtfel, s-a întîlnit la „Junimea”. În toamna anului 1875 a fost numit profesor la școala centrală de fete din Iași, post de serios sprijin profesional, în care va rămîne și după ce, din motive politice, va fi demis din funcția de secretar al Universității, în 1876, așa cum Eminescu era demis în același an din postul de revizor școlar.

La București și Iași a intrat în legătură cu o serie de personalități, care l-au apreciat și publicat, printre acestea fiind de remarcat în primul rînd B. P. Hasdeu și T. Maiorescu. A legat, de asemenea, o strînsă și trainică prietenie cu M. Eminescu, încă din 1869, cînd se întîlniseră la București, faptul fiind elocvent, fiindcă Eminescu avea intuiția talentelor și a valorilor și nu devenea prieten cu oricine. Păscuți amîndoi de aceeași boală necruțătoare, cînd în 1884 marele poet se întoarce din călă-

toria în Italia la Iași, el își găsește ospitalitate în casa lui M. Pompiliu. Peste ani de zile, în 1892—1893, M. Pompiliu însuși încerca să-și găsească liniște și odihnă în aerul de sub cerul Italiei, la Riva. Va veni în țară în aparență refăcut, va face o călătorie la Budapesta la sfârșitul anului 1893, va culege material folcloric prin Munții Neamțului și Valea Taslăului (pasiunea lui continuă), dar în 1897 neurastenia îl prinde din nou și după internări inutile (la ospiciul de lângă Mănăstirea Neamțului), își pune capăt zilelor la Iași; se împușcă în 14 noiembrie 1897, moartea survenind de-abia la 20 noiembrie, după încercările zadarnice ale medicilor de a-l salva.

Miron Pompiliu a avut talent și gust literar. A publicat un număr de poezii, dintre care unele pot fi reținute pentru tonul lor popular patriotic și șăgalnic, precum *Românca și pandurul* (1868), *Mihai* (1869), *Românca de la Criș* (1869), *Oltul*, (1869), *Locul nașterii* (1882) sau ultima lui poezie *Noaptea* (1897). A tradus, de asemenea, cu talent versuri din Goethe, L. Uhland, N. Lenau, von Platen, Fr. Rückert etc. În *Convorbiri literare* a publicat o serie de articole și recenzii interesante. La *Convorbiri literare* s-a bucurat de trecere, a avut pe mână redacția, în lipsa lui Maiorescu și Iacob Negruzzi, și lui i se datorește — fără să vrea — introducerea farsei lui B. P. Hasdeu cu poezia *El și ea* de imaginarul Gablitz, după ce fusese citită cu patos la „Junimea” de M. Eminescu. Panu, care relatează totul, afirmă că și Maiorescu sau Negruzzi ar fi publicat poezia, versurile fiind prea „bine învîrtite” de Hasdeu pentru a se putea bănuși ceva.

Dar meritul lui mare rămîne activitatea în domeniul folclorului, darea la iveală a unor piese folclorice din zona Bihorului, deosebit de importante pentru istoria și contextul folclorului național.

După terminarea liceului, în 1866, M. Pompiliu întreprinde o călătorie prin satele de pe Valea Crișului-Negru și culege un număr de balade, precum și o interesantă și reprezentativă orație de nuntă, *Nevesteasca* (culeasă mai târziu și în alte variante), care prin bunăvoința lui Iosif Vulcan a fost publicată în revista *Familia* (Budapesta), 1866, nr. 29. Versul care este, în fond, un dialog între mire și „portărei” are structura veche a versului din *Miorița* sau *Cîntecul cununii*, cu imagini și ele de străveche tradiție.

În același timp a făcut explorări folclorice la Gura-Rîului de lângă Sibiu, aci revelîndu-i-se alcătuirea unei culegeri de folclor.

Tot în 1866 publică un număr de șase cîntece în *Albina* (Budapesta), I, 1866, nr. 72, în majoritate cu iz satiric :

„Plînge-mă, mamă, cu jale  
Că mă strîng domni-n curele”

dar și cu ton liric :

„Eu mă duc, codrul rămîne,  
Frunza plînge după mine,  
După dracu plînge nime,  
După mine-oi plînge eu,  
Cînd oi vedea că mi-i rău”.

În anul următor, 1867, publică în *Concordia* (Budapesta), VII, 1867, nr. 90, două balade, splendide variante prin simplitatea și nuditatea de tip popular a expresiei, și anume *Viță Cătunuță*, în care femeia trădătoare a eroului ajunge, ca în toate

cazurile similare, să fie nemilos pedepsită, capul ei devenind vîrf de claie, de asemenea *Stanciu și Voichița*, în care turcii o iau la fugă numai la vederea și de teama fetei cu pistoale, aceasta salvîndu-și astfel fratele-haiduc împresurat de ei.

Venind la București, Miron Pompiliu publică un însemnat număr de balade și doine, în special din Crișana, Bihor și regiunea Sibiului, în periodicul lui B. P. Hasdeu, *Traian*, pe 1869, iar după mutarea la Iași, continuă să însereze asemenea materiale, de data aceasta și o serie de basme, în paginile *Convorbirilor literare*.

În 1869, gruparea „Orientul”, înființată de Gr. H. Granda, inițiasă o culegere de folclor din toate provinciile românești, pentru Moldova fiind destinat Eminescu, iar pentru Transilvania M. Pompiliu (în 1870 devine membru al societății), Ioniță Scipione Bădescu și N. Droc-Bercianu. Miron Pompiliu avea singur materiale pentru o colecție, dar „Orientul” n-a reușit să ducă la bun sfîrșit ideea și atunci Pompiliu a alcătuit o colecție numai de balade, pe care a prezentat-o „Junimii”, prin Iacob Negruzzi. „Junimea” a acceptat colecția pentru tipărire, iar autorul trimite cu o scrisoare drept mostre două balade, cu motive reprezentative în folclor, *Feciorul și pedepsirea maică-sa și Drăguța înșelată*, apărute în *Convorbiri literare*, III, 1869, nr. 17 (1 noiembrie), p. 301—304. În revistă este reprodusă și scrisoarea lui M. Pompiliu, în care acesta spune, între altele :

„Ocupîndu-mă de mai mulți ani cu adunarea literaturii noastre populare, am ajuns a poseda o considerabilă colecțiune de balade, cîntece, hore etc., strînse mai cu seamă de la românii ce locuiesc în valea Crișului-Negru, la poalele muntelui Bihor și în împregiururile Săbăului.

Dorind a da publicului iubitor de literatură națională ocaziunea de a putea cunoaște în cîtva și spiritul poetic al fraților de peste Carpați, simțămintele, suvenirile, afecțiunile și pornirile inimii lor — m-am hotărît a tipări în broșură manuscrisurile ce posed”.

Colecția a apărut la Iași, în 1870, cu titlul *Balade populare române, adunate de Mironu Pompiliu*, și conține, pe lîngă piese publicate în reviste, un însemnat număr de inedite.

Din conținutul colecției reține atenția o serie de cîntece, printre care *Bradul*, cu frumoase și tradiționale unduiri lirice, întîlnite și în alte motive și folosite ca imagini de calitate, la dispoziția cîntărețului popular :

„Leagănă-se bradu-n codru	— Bradule, brăduț de jale,
Ca și frunzulița-n piopu,	Ce te legeni așa tare,
Fără vînt, fără răcoare,	Fără boare, fără vînt,
Fără nici un pic de boare.	Cu crengile la pămînt ? !”

Pe asemenea elemente, din diverse cîntece și variante (vezi și *Ce te legeni, plopule*) s-a bazat Eminescu cînd a creat capodopera, a lui și a poporului, *Ce te legeni, codrule ?*

Dintre celelalte piese ale volumului sînt de remarcat o serie de motive epice de structură veche, precum pedepsirea mamei trădătoare de către fiu din *Marcu și Turcu*, o variantă cu versuri și imagini frumoase, motivul legendar „Soarele și luna”, într-o formă veche păstrată în varianta *lion Brad și soro-sa*, care transmite memoria unor vremuri și obiceiuri îndepărtate, peste care este lăsată în finalul

baladei o undă de concepție mai nouă. Elementul vechi și fantastic se vede în imaginile folosite la cererea fratelui de a se căsători cu soru-sa, la care mama răspunde :

„După tine-oi da-o eu  
De mi-i face, puil meu :  
Pod de-aramă  
Peste vamă,  
Pod de-argint  
Peste pământ,  
Scăricică pîn'la soare,  
Să vă fie nănaș mare,

Și lunuța  
Nănășuța.  
Steluțele călărășii,  
Iar luceferii diplașii !  
El toate le-a isprăvit  
Și din gură a grăit :  
— Soră, soră Solomie,  
Țipă ținta pe cîmpie !  
Hai cu min' la cununie !”

De asemenea interesantă este și balada *Gheorghe*, ca variantă transilvăneană a cunoscutului motiv „Corbea”, într-o construcție specială, în care stereotipiile de vers sînt altele. Frumoasă este balada *Giurgiu* pe motivul „Șarpelui intrat în sînul eroului”, pe care nici mama, nici tata sau frații nu riscă să-l scoată, ci numai iubita, dovedind dragoste pînă la orice sacrificiu, răsplătită fiind de faptul că nu scoate, ca în multe variante, șarpe, ci un „brîu de aur”, pe care voinicul i-l face cadou. E de notat și motivul soacrei care își chinuie nora în timpul ostășiei soțului ei, fiind în final aspru pedepsită (*Feciorul și pedepsirea maică-sa*). Două dintre balade, *Niță și Petrea Banului*, *Pruncul și fata Țagului*, ilustrează în forme noi tema din „Mocan Oleac”, cu vinderea soției din cauza sărăciei și cumpărarea ei de către frate-său, care îi scoate din mizerie pe soți. Ultima (dintre baladele lui Miron Pompiliu) are un fond singular, după aparență cel mai vechi din țesătura motivului.

Această baladă cu o temă specială și rară, este *Volna și mîndra lui*. Nu numai că eroul este un viteaz neîntrecut, salvat de mîndra lui, care ajunge la el pe cîmpul de luptă în chip de pasăre care se dă peste cap și redevine fată ca mai înainte, dar imaginile sînt străbătute de ingenuitate populară, ca în aceste versuri :

„Dar cea fată albă, blîndă,  
Cu inima de dor frîntă,  
În deșert în cale sta,  
Căci drăguțu-i nu sosea  
Numai murgul singurel,  
Obosit ca vai de el,  
Vinea-ncet și schiopătînd  
Și din gură rîncezînd,  
Cu șeuța pe sub foale,  
Cu frîu galben în picioare.

— Dai murgule, dragul meu,  
Ce rău-i pe capul tău ?  
Coama-i cruntă  
Șaua-i ruptă,  
Vai, cum vii tu de la luptă !  
Spune-mi, murgule, curat,  
Badiul unde mi-ai lăsat ?  
— Eu stăpînul mi-am lăsat  
La hotarul încrunțat,  
Tot în sînge pînă-n brîu,  
Că sîngele me [merge] pîrîu [...].”

Dintre celelalte cîntece se disting cîteva de factură satirică (*Nevasta zburdalnică*, *Nevasta și furca* etc.), dar mai ales cîteva doine, între care două, publicate în *Con-*

vorbiri literare (1876) și regăsite ulterior în diverse variante, sînt de valoare deosebită :

„Jele-i, Doamne, cui-i jele,  
Jele-i, Doamne, codrului  
De armele lovului,  
Că le plouă și le ninge  
Și n-are cine le-ncinge”.

precum și

„Jelui-m-aș și n-am cui, Jelui-m-aș codrului, Codru-i jalnic ca și mine, Că nici frunza nu-i rămîne,	Numai goale clomburele Să le bată vînturi grele, Vremile, vînturile Ca pe mine gîndurile”.
---	---

Dintre cele patru narațiuni publicate în *Convorbiri literare* (1872 și 1875) și *Familia* (1888), se remarcă basmul *Ileana Cosînziana, din costiță floarea-i cîntă, nouă-mpărății ascultă*, intrat în antologiei, pentru frumusețea lui insolită și pentru construcția lui plină de inventivitate și de poezie.

Miron Pompiliu a fost preocupat și de graiul din Bihor, publicînd un articol cu glosar, *Graiul românesc din Biharea*, în *Convorbiri literare*, XX, 1887, p. 993—1022, o bună parte din termenii înscrisi avînd o mare importanță pentru corelații de limbă românească în general. Un alt material, *Limbă, literatură și obiceiuri la românii din Biharea*, terminat de redactat la Riva în Italia, după multe peripeții, a fost publicat de S. T. Kirileanu în *Șezătoarea* lui Gorovei, XI, 1903, p. 161—189. Între materiale sînt cîteva poezii lirice care au căpătat o largă difuzare, precum :

„— Cucule, de unde vii ?  
— De la tîrg de la Săbii  
— De la maica ce mai știi? [...].”

sau

„— Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,  
Fă-mă-o pasăre măiastră,  
Să zbor la maica-n fereastră [...].”

Dar altele mai puțin cunoscute au totuși înfiltrări de expresie poetică rar sau de loc întîlnită :

„Vai de mine amărîtu-s  
Tot așa-am fost de cîndu-s,  
Voie bună cînd ș cînd,  
Da amaru nu-și dă rînd.  
Și vai, Doamne, și de mine  
Negre-s hainele pe mine,  
Nu-s negre că nu-s spălate,  
Da-s negre că-s judecate,  
Nu-s negre că nu-s lăute,  
Da-s negre că-s amărîte”.

Folositoare sînt materialele privind numele de oameni (prenume și nume), numele de animale sau terminologia unor unelte. În ce privește cele două glosare din acest ultim studiu, se vede că nu ajunsese să le definitiveze pentru publicat. În afară de aceasta, nu toate materialele au fost culese personal pe teren, ci unele i-au fost furnizate prin corespondență (într-un loc vorbește de *pagina* manuscrisului folosit), multe cuvinte neavînd explicația și autorul comentîndu-le în notă (alături de alte comentarii introduse de editor). Pe de altă parte, M. Pompiliu a introdus în ordine alfabetică termenii atît din Bihor, precum și din Moldova, încît nu peste tot se vede dintr-o dată la ce regiune se referă. Dar așa cum sînt, materialele acestea mai vechi pot fi folosite și au fost folosite de specialiști în materie. De remarcat că pentru unele materiale Miron Pompiliu încearcă o înregistrare fonetică (cu semne speciale).

Deși mai restrînsă, opera de folclorist a lui Miron Pompiliu este importantă prin valorile zonale pe care le-a pus în circulație.

#### BIBLIOGRAFIE

- Poezii :** *Nevesteasca — orație de nuntă*, în *Familia* (Budapesta), 1866, nr. 29 (11/23 septembrie); *Cîntece populare (I—VI)*, în *Albina* (Budapesta), I, 1866, nr. 72 (28 sep.); *Poezie populară : Stanciu și Voichița, Vită Cătunuță*, în *Concordia* (Budapesta), VII, 1867, nr. 90 (8 dec.); *Poezii populare române din Crișana : Gheorghită și mireasa lui ; Bradul ; Fata bradului*, în *Traian*, I, 1869, nr. 1, (16 aprilie); *Poezii populare române din Crișana : doine (I—XX)*, în *Traian*, 1869, nr. 4 (24 aprilie) și nr. 5 (22 iunie); *Poezii populare de sub poalele Bihorului ; balade : Tudor și Catita ; Mustrarea fetei ; Răscumpărarea voinicului*, *ibidem*, nr. 30 (6 iulie); *Cîntecul lui Bonaparte după cum se cîntă în Transilvania*, *ibidem*, nr. 31 (9 iulie); *Poezii populare de lngă Săbiu (I—VII)*, *ibidem*, nr. 33 (13 iulie); *Poezii populare de sub poalele Bihorului (I—IV)*, *ibidem*, nr. 38 (25 iulie); *Poezii populare române din Crișana : doine (I—V)*, *ibidem*, nr. 61 (27 sept.); *Doine din pregiurul Săbiului (I—VII)*, *ibidem*, 9 noiembrie; *Din poeziile poporului transilvănean*, în *Conv. lit.*, III, 1869, p. 302—304; *Poezii populare de peste Carpați*, *ibidem*, V, 1871, p. 113—116; 295—296; *Cîntece populare de peste Carpați*, *ibidem*, X, 1876, p. 202—203. *Balade populare române*, adunate de Miron Pompiliu, Iași, 1870.
- Basme și povești :** *Ileana Cosînziana, din-cosîță floarea-i cîntă, nouă-mpărății ascultă*, în *Conv. lit.*, VI, 1872, p. 17—31; *Codreana Stînziana*, *ibidem*, IX, 1875, p. 185—192; *Păcală și Amăgeală și-au găsit omul*, în *Familia*, 1888, nr. 2 (10/22 ianuarie); *Tovărășie la hotit*, *ibidem*, nr. 4 (24 ian./5 febr.).
- Studii :** *Grăul românesc din Biharea*, în *Conv. lit.*, XX, 1887, p. 993—1022; *Limbă, literatură și obiceiuri la românii din Biharea, în Șezătoarea (Fălticeni)*, VII, 1903, nr. 11—12.
- Ediție integrală a operei : Miron Pompiliu, *Literatură și limbă populară*, de Vasile Netea, București, 1967 (cu studiu introductiv).
- Dr. Const. Pavel, *Miron Pompiliu, 1847—1897, viața și opera lui*, Beiuș, 1930.

## ION POP-RETEGANUL

Are o cuprindere mai mare a folclorului transilvănean pentru epoca respectivă (decît Miron Pompiliu) și este reprezentativ.

S-a născut la 10 iunie 1853, în comuna Reteag, județul Bistrița Năsăud. Mama era o bună povestitoare, iar tatăl se trăgea dintr-o familie de cărturari, cu trecut chiar „nobiliar”, dar părinții săi nu mai aveau o stare materială prea bună, casa lor era modestă, învelită cu paie, însă plină de ospitalitate și de bună voie. În această atmosferă de ospitalitate, desfășurată în basme și povești, a deprins Ion Pop-Reteganul gustul folclorului. Carte a început să învețe la șase ani la școala de la Reteag unde a avut mai mulți dascăli, unii mai buni, alții mai puțin „pricopsiți”. În 1864 a mers la școala normală de la Năsăud, pentru care părinții se hotărîseră cu greu și de unde după o întrerupere destul de mare a cursurilor, în 1870 a trecut la Preparandia din Gherla. La Gherla a găsit o atmosferă proprice pentru adunarea folclorului, dar peste un an, în 1871, s-a mutat la Preparandia de la Deva. În 1873 și-a terminat studiile și a început activitatea de învățător, pe care i-a plăcut s-o ducă în diferite localități, probabil și pentru a veni în contact cu forclorul unor diverse arii.

Astfel, munca profesională și-a început-o la Orlat, lângă Sibiu, apoi în 1875 apare ca învățător la Vîlcelele-Rele din Hunedoara, pentru ca un an mai târziu să funcționeze în Baru-Mare din aceeași regiune (pe drumul spre Pietroșani). În anul 1878 se transferă la Lisa din Făgăraș (actualmente în județul Brașov), iar în 1879 ajunge tocmai la Porțile de Fier, la „școala confesională” din Bouțaru, după cum precizează singur. Pe unde trecea se îngrijea cu cheltuială personală de partea materială a școlii, uneori ajutînd și pe copiii. Peste cîtiva ani, în 1881, se găsește în Munții Apuseni, și anume la Școala confesională din Bucium-Șasa, județul Alba, unde profesează pînă în 1884, cînd se transferă în comuna Sîncel din apropierea Blajului, avînd de data aceasta contact cu un important centru de cultură, în care activa Timotei Cipariu, cu care a intrat, de altfel, în relații. În 1886 se mută în munte, la Rodna din județul Bistrița-Năsăud. Aici va rămîne, se pare, pînă în 1892, cînd va fi pensionat din cauză de boală. Se crede că ar mai fi funcționat și în alte localități, precum Grădiște în Hunedoara și în Săliștea Sibiului. Într-o vreme de cald patriotism transilvănean, Ion Pop-Reteganul s-a simțit chemat să facă nu numai educația celor nevîrstnici, ci și a oamenilor din popor, îndrumîndu-i în probleme de gospodărie și de deprindere a unei tehnici superioare de muncă la țară. A făcut un apostolat care îi face cinste, mai ales că l-a silit adesea la sacrificii materiale. Idealul lui a fost această muncă educativă și adunarea folclorului, pentru care a depus eforturi și a cheltuit toate resursele. După pensionare a devenit (în 1893) secretar la „Astra” și s-a mutat o vreme la Sibiu, după care a revenit tot la Reteagul natal, un interval de timp petrecîndu-l la Monor, în județul Bistrița-Năsăud. S-a stins brusc la 3 aprilie 1905, la Reteag.

Activitatea de folclorist a lui Pop-Reteganul a început din vreme. Pe cînd se găsea la Sîncel lângă Blaj, probabil și cu sprijinul sau îndemnul corifeilor Blajului, a publicat la Gherla, cu titlu naiv dar sugestiv, *Trandafiri și viorele. Poezii populare*

(1884). De-acum, la scurte intervale de timp, a dat cîte un volum de folclor. Dintre ele sînt de amintit *Chiuituri*, Gherla, 1887 ; *Povești ardelenesti*, Brașov, 1888 ; *Staros-tele sau datini la nunțile românilor ardeleni*, Gherla, 1891 ; *125 de chiuituri de care strigă feciorii în joc*, Gherla, 1891 ; *Bocete, adecă cîntări la morți*, Gherla, 1897 ș.a. Se observă dese apariții la Gherla, unde Pop-Reteganul s-a bucurat de sprijinul tipografului Andrei Todoran.

Folcloristul ardelean a colaborat între timp la diferite reviste, dintre care sînt de menționat în primul rînd *Familia*, *Gazeta Transilvaniei*, *Transilvania*, *Telegraful român*, *Amicul familiei*, *Gazeta de duminică* (Șimleu) etc. Remarcîndu-se în activitatea folcloristică, a intrat în legătură cu alți folcloriști ai timpului sau a fost apreciat de aceștia, precum B. P. Hasdeu, Atanasie M. Marienescu, Teodor Burada, Jan Urban Jarník, Elena Voronca, Artur Gorovei. Ion Pop-Reteganul a devenit folcloristul reprezentativ al Transilvaniei.

Culegînd folclor, Pop-Reteganul a fost preocupat și de probleme teoretice de înregistrare sau de sistematizare a producțiilor populare, ținînd seama de ideile și încercările anterioare în această direcție, mai cu seamă de cuvîntul lui B. P. Hasdeu (cel puțin ca impuls). În 1887 Pop-Reteganul publică în *Gazeta Transilvaniei* *Programa pentru adunarea materialului literaturii populare* (B. P. Hasdeu publicase în 1877 *Programa pentru adunarea obiceiurilor juridice*), iar în 1890 în *Tribuna* înscrie un alt articol : *Despre modul de a aduna materialul literaturii populare*. Ideile lui teoretice se văd însă și din alte lucrări. Ion Pop-Reteganul este pentru păstrarea autenticității în așa fel, încît materialul adunat să poată fi folosit și în studii de limbă. De asemenea, el este cel care susține lucrul cu fișe („foiță separată”), pentru avantajul organizării materialului și folosirii lui fără dificultate. Are, prin urmare, o concepție modernă de lucru. Este în același timp adeptul folosirii elevilor (pe timpul vacanțelor), după o prealabilă instruire, pentru adunarea folclorului din satele lor natale, pentru că, fiind localnici, îl cunosc bine și nu introduc în înregistrare forme inexacte.

Ion Pop-Reteganul a început prin a culege și publica poezie populară. Multe versuri însă — și dintre cele mai frumoase — au rămas în manuscris. Din culegerile de poezie populară se remarcă lirica și strigăturile satirice de duh. Unele piese sînt variante de valoare deosebită, precum această doină maramureșeană culeasă în 1889 la Bărgău :

„Pe unde umblă doru,  
Nu poți ara cu plugu,  
Cînd acață plugu-n dor.  
Trag boii de se omor.

Pe-unde umblă dragostile,  
Poți ara cu vacile,  
Vacile merg rumeșînd,  
Badea merge fluierînd”.

regăsită în 1925 de Tache Papahagi într-o altă variantă frumos șlefuită de popor :

„Pe unde merge doru,  
Nu poți ara cu plugu,  
Că anină plugu-n dor,  
Trag boii numai nu mor.

Pe-unde merg dragostile,  
Poți ara cu vacile,  
Merg vacile rumeșînd  
Și bădica șuierînd”.



Pentru valori comparate populare, cităm și doina de pe Someș, din 125 de *chiuituri*, definire populară pertinentă a speciei :

„Cine-a zis — focul — daina  
Arsă i-a fost inima,  
Cum îi și-a mea, săraca :

Că n-a zis-o nici de-un bine,  
Numai de necaz ca mine”,

cunoscută în alte frumoase variante ardelenе, și anume cea de la Rîpa de Jos, județul Mureș, înregistrată de Simion Mîndrescu :

„Frunză verde și una,  
Cine-o zis dăinu-daina  
Arsă i-a fost inima,

Ca și a mea, săraca,  
Cine-o zis doina dintîie  
Arsă i-o fost ca și mie”,

sau cea găsită de I. G. Bibicescu în colțul opus al Transilvaniei, la Vîlcele, județul Covasna :

„Cine mi-o scornit doina  
Friptă i-o fost inima,  
Ca și a mea acuma,

Că e neagră ca tina  
Ca tina de primăvară  
Care-i călcată de cară”.

Varianta lui Ion Pop-Reteganul în corelație cu celelalte arată puterea de înnoire a expresiei în creația lirică a poporului.

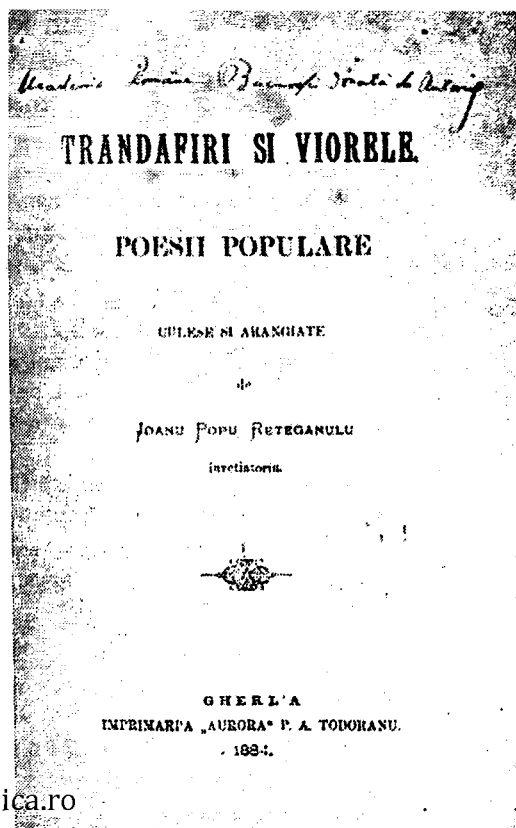
Între cîntecele de suferință ardelenе se înscrie și cel cules în 1889 de Pop-Reteganul pe valea Hațegului (rămas în manuscris) :

„Nu știu, Doamne, locu-i rău,  
Ori fără noroc îs eu.  
Nu știu, Doamne, lumea-i rea,  
Ori așa mi-i data mea  
Să trăiesc cum oi putea,  
Să nu mai am ce mîncă.



Azi e miercuri, mîine joi,  
Scot cu carul la gunoi,  
Să ne gunoaie holda,  
Să se facă cînepa,  
Să-mi fac cămeșuță nouă,  
Că cămeșa ce-o avui  
Pentru dare o pierdii”

Pagină de titlu.



De aceea omul apăsător de greutatea apuca drumul codrului ca în cântecul din Reteag, cules tot de el, în 1888 :

„Cîntă puiul cucului  
Pe coarcele plugului  
Și miera de pe teleagă  
Tot strigă la boi să tragă,  
Rămîi, brazdă, după plug,  
Că eu de astăzi mă duc  
Și mă bag în codrii verzi.  
Te las naibii, sărăcie,  
Și mă duc la vitejie,  
Te las naibii, sapă lată,  
Și iau pușca ferecată”.

Față de atîta mizerie, poporul a cîntat pe Avram lancu ca dezrobitor, iar între cîntecele consacrate lui se înscriu și cele adunate de Pop-Retegianul, dintre care cităm pe cel din Sîncel de lîngă Blaj :

„Frunză verde de dîrmoz, Om ca lancu n-o mai fost De voinic și de frumos, C-o pus iobăgia jos.	Pîn'domnii seamă-o băgat, Iobăgia o-a-ngropat. Ș-o luat sabia din tină Să și-o șteargă de rugină”.
---	---

De subliniat între altele și o variantă bihoreană a motivului universal *Amărîtă turturea*, cu note și culoare locală :

„[...] Și de șede cîteodată  
Șede pe cloambă uscată  
Cu inima supărată  
De jale nevindecată”.

Registrul poeziei culese de Ion Pop-Retegianul nu este însă numai de lirică melancolică. Valoroase artistic sînt multe dintre strigături și poeziile satirice, precum este următoarea de la Bucova, județul Caraș-Severin :

„Am o mîndră ca și-o cruce Și la lucru n-o pot duce Dimineața-i roua mare Și se udă pe picioare. La amiazi e soare-nalt,	Nu poate lucra de cald. Colo, cam pe la ojină, O pișcă țînțari de mînă. Sara cînd se răcorește Zice că se ostenește”.
--	---

Se observă în același timp că Ion Pop-Retegianul a făcut culegeri pe întinsul întregii Transilvanii, fiind într-adevăr reprezentativ.

Între culegerile sale în versuri se remarcă și cele din ramura poeziei de ritual, prin teme și variante prețioase. Sînt de reținut orațiile de nuntă cu un timbru

deosebit de glumă și veselie, așa-zisele *Cîntece ale găinii*, interpretate de femei la masa din casa mirilor :

„[...] Nănașule, dragul meu,  
De nu crezi c-am fript-o eu  
Să mă fac doamnă-n hinteu  
Cu-atîta nu m-oi lăsa  
Și mai rău m-oi blăstăma,  
De nu ți-am fript-o pe jar  
Să mă fac vin în păhar”

alături de care se înșiră alte cîntece, de data aceasta de gravitate în ținută nuntașului

În contextul ceremonialului de înmormîntare, Pop-Reteganul a cules bocete de tonalitate specială, prin limbaj și imagini :

„la-ți, soruță, ziua bună,  
De la un șir de levândură,  
De la maică-ta cea bună ;  
De la un șir de asmarag,  
De la tatăl tău cel drag ;  
De la un șir de busuioc,  
De la feciorii de joc ;  
De la un șir de tămîiță  
De la fete din uliță”

Dar elementul cel mai interesant din volumul de *Bocete* (1897) este *Cîntecul bradului*, la care a ajuns probabil din îndemnul lui T. T. Burada, care-l descoperise mai înainte în Țara Hațegului, la Densuș, și-i cere lui Pop noi date și variante. Unul din exemplarele culese are imagini înnoite și frumoase :

„Din pădurea rară  
Mă cobor la țară  
Merg la cununie,  
Că-i gătită mie”

și a integrat în conținutul lui elementele unui alt străvechi bocet în care se invocă ferestrele de la cosciug (existente pe vremuri) :

„Pe una să-ți vină  
Raza soarelui  
Să te încălzești  
Să nu putrezești” etc.

Ion Pop-Reteganul a descoperit în Hațeg și obiceiul „însoțirii” (al înfrățirii) unui grup de tineri, ritual care avea loc în jurul unui arbore, cînd cei ce participau la act se legau prieteni pînă la sfîrșitul vieții. Ceremonia bradului la moartea unuia din ei avea, desigur, o strînsă legătură cu acest prim act de ritual ancestral.

Alături de *Cîntecul bradului*, Pop a înregistrat și *Cîntecul zînelor*, de o mare importanță pentru fondul vechi de cultură și literatură românească. De asemenea, este de notat și un alt cîntec funerar vechi, *Cîntecul cel mare*, pe motivul mai cunoscut *Moartea și cucul sau Cucul și corbul*, bazat pe imaginile contrastante care însoțesc „cîntecul cucului” de o parte și „cîntecul morții” de alta, alcătuite diferit de cele din alte culegeri :

„Că tu cînd dai a cînta  
Mulți voinici învăduvești,  
Copii mici îmi sărăcești,  
Conciuri dalbe încernești [...]  
Cînd încep eu a cînta  
E colea primăvara,  
les voinici cu plugurile  
Fete mari cu sucnele  
Neveste cu pînzele  
Copilași cu oile.

Dintre poeziile la sărbătorile anului se remarcă o serie de colinde, dintre care unele, deosebit de expresive, rămase în manuscris, precum *Colindare la doi încredințați* (Colindul logodiștilor), cu elemente destul de vechi în conținut :

Andrei Bîrseanu.



„L-acești tineri brazi  
Cum nu-s astăzi alți,  
Din valea cu rouă  
Ai [ani] cu cale nouă  
Noi să le dorim ;  
Să le norocim :  
Ani cu holde mari  
Și-n chimir creițari.  
Prunci și prunce dalbe  
La casă să aibe  
Din munți cu *bojor*<sup>1</sup>  
De la curți cu dor,  
D-unde căprioare  
Mîndre sprinteioare  
Mărg către izvoară,  
Le-am adus gînd bun  
Și noroc la drum”

De observat că Pop precizează existența colindatului în asociații de tineri, cu „vorniceii” în frunte (în regiunea Someșului) ceea ce se

<sup>1</sup> În variante din alte culegeri *bohor* : 'bour'.

leagă de alte asemenea cete de „juni” din alte regiuni ale Transilvaniei și explică vitalitatea colindelor.

Între cîntecele de ritual se înscrie și *Cîntecul cununii*, frecvent în Ardeal, cu unele imagini hazlii care țin însă de structura *Plugușorului* :

„Însă acel fecior nu-i acasă  
Că s-a dus la moară cu grîu roș,  
Să toarne la moară în coș ;  
Dară moara n-a fost acasă,  
Că a fost în pădure  
A paște căpșune” [...]

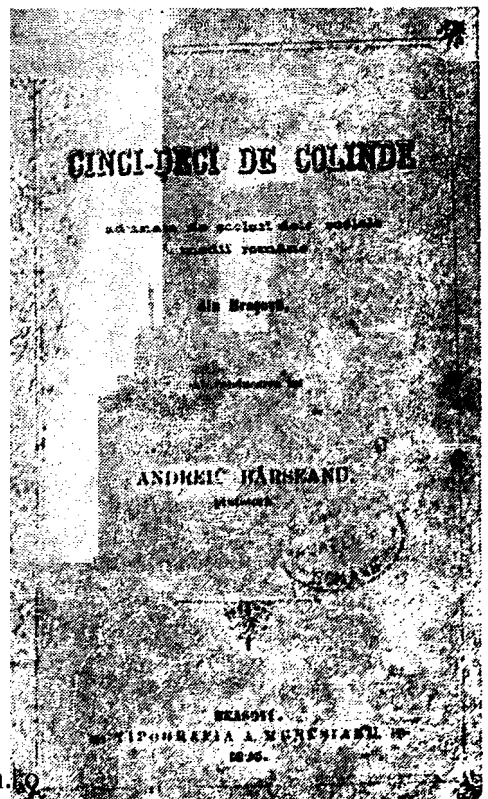
Cu toată importanța poeziilor culese de Pop-Reteganul, numele lui a rămas legat mai mult de seria celor cinci broșuri de basme, *Povești ardelenesti*, publicate în 1888 de editura Ciurcu la Brașov și republicate de aceeași casă editorială în 1913. Sînt în total treizeci și patru de piese, dintre care un mare număr au o valoare antologică. E vorba de basme propriu-zis și de povești hazlii, pe care le-a cules pe o arie întinsă a Transilvaniei. Acestei serii fundamentale i-au urmat *Povești din popor*, Sibiu, 1895, și *De la moară, povești și snoave*, Budapesta, 1903. În cele mai dese cazuri, culegătorul dă știri despre localitatea de proveniență a piesei și despre informatori (importante fiind și în forma lor lacunară).

Dintre basmele lui Reteganul notăm ca reprezentative : *Trifon Hăbăucul*, în care apare vitejia „fantastică” a tînărului din popor, *Doftorul Toderăș*, tînăr și el din popor în competiție cu șiretenia fetei de împărat pe care o „vindecă” de nărav cu o bătaie „țărănească”, *Aripă Frumoasă* și peripețiile lui pe pretextul furtului soarelui și lunii de către zmei, *Stan Bolovan*, care învinge în întrecerea cu zmeii nu prin forță, ci prin iscusință, *Povestea lui Pahon*, unul din frumoasele basme în care eroul este ajutat în întreprinderile lui de animale recunoscătoare, *Vizor craiul șerpilor*, cu motive îmbinate, cel al metamorfozării și cel al săvîrșirii unor încercări grele, în fine o excelentă poveste cu elemente realiste : *Toarceți, fetelor, c-a murit baba Cloanța*.

Ion Pop-Reteganul n-a putut culege basmele în forma riguroasă a informatorilor (unele par să fie povestite de el), dar a avut simțul lor autentic și al graiului în care se auzeau mereu, încît a păstrat în cea mai mare măsură nealterat tipul literar de basm ardelean. Cu el se mai poate compara din punct de vedere al autenticității doar D. Stăncescu cu tipul literar de basm muntenesc. Iată un fragment ilustrativ din *Doctorul Toderăș* :

„Adunară doftori peste doftori și cercară cu toate leacurile din apotecă, dar nu folosi nimic. Toderăș, după ce căpătă sutișoarele, se duse la boltă și-și cumpără haine doftorești, o pălărie cît

Pagină de titlu.



mierța orașului, ochelari negri și umbra cracoș de picioare : se făcu doftor în tălpi și merse ață la curtea împăratului.

— Ce cauți ? îl întrebă un slujitor, și cine ești ?

— Eu îs doftor, și anume care vindecă coarnele de la oameni ; vin la înălțatul împărat să-i arăt dreptățile.

— Chiar în loc bun nimerești, îi zise slujitorul, că și la înălțatul împărat i-a crescut un corn.

Și-l sloboade înlăuntru, iar Toderăș spune la împăratul lefteria lui.

— Bine că te-a adus Dumnezeu, zice împăratul, că uite ce-am pățit, din chiar senin mi-a crescut mie un corn și unul la împărăteasa și două coarne la fată : de mine și de împărăteasă, calea ca valea ! că sîntem bătrîni, dar biata fată nu și-a căpătat pețitori sărmana. De ne poți vindeca, te umplem de bani.

— Că vă pot'.

Este stilul local și Reteganul l-a receptat în spiritul lui specific.

De notat că Pop-Reteganul are și încercări literare personale, dintre care merită să fie semnalate nuvelele *Tudorica* și *Suzana cea nebună*.

Cu o bogată activitate în diferite categorii de folclor, Ion Pop-Reteganul este într-adevăr un folclorist reprezentativ al Ardealului pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

#### BIBLIOGRAFIE

*Trandafiri și viorele. Poezii populare*. Gherla, 1884 (ediția a II-a, Gherla, 1891; ediția a III-a, Gherla, 1899). *Chiuituri*. Gherla, 1887. *Povești ardelenest în 5 părți*. Brașov, 1888 (ediția a II-a, Brașov, 1913). *Starostele sau datini de la nunțile românilor ardeleni*. Gherla, 1891. *125 de chiuituri de cari strigă feciorii în joc*. Gherla, 1891. *Povești din popor*. Sibiu, 1895. *Bocete, adecă cîntări la morți*. Gherla, 1897. *Poezii populare, cîntece bătrînești*. Sibiu, 1900. *De la moară, povești și snoave*. Budapesta, 1903. *Nuvele și schițe*. Gherla, 1898.

Ion Apostol Popescu, *Ion Pop Reteganul, viața și activitatea*. București, 1965.

#### NOUL VAL DE POEZIE POPULARĂ

După colecția lui Vasile Alecsandri de la jumătatea secolului al XIX-lea și culegerile mai mărunte care i-au urmat, al doilea moment important îl constituie colecția lui G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, lângă care se adună culegerile transilvănene ale lui Jan Urban Jarník, Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, 1885, S. Mîndrescu, *Literatură și obiceiuri populare din comuna Rîpa de Jos, comitatul Mureș-Turda*, București, 1892, I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, 1893, cea bănățeană a lui Enea Hodoș, *Poezii populare din Bănat*, Caransebeș, 1892, cea moldovenească de Elena Sevastos, *Cîntece*

moldovenești, Iași, 1888, precum și M. Canianu cu *Poezii populare, doine*, Iași, 1888, seria fiind încheiată de o altă lucrare fundamentală realizată de mai mulți folcloriști sub îngrijirea lui Gr. G. Tocilescu: *Materialuri folcloristice*, București, 1900. Așadar, 1885 și 1900 sînt cele două limite ale noului val de relevare a poeziei populare. De remarcat că în culegerile ardeleni se distinge cîntecul liric (I. G. Bibicescu insistă mai mult și în culegerea de cîntece epice), pe cînd colecțiile lui G. Dem. Teodorescu și Gr. G. Tocilescu pun în lumină balade populare de răsărit, fiecare colecție cu stilul popular și temele de unde s-a făcut culegerea. Activitatea celor doi folcloriști reține mai mult atenția.

## G. DEM. TEODORESCU

Născut în București la 25 august 1849 (tatăl era originar din Oltenia), a început să învețe carte cu dascăli de biserică, intrînd după aceea la școala primară din strada Știrbei Vodă. Studiile liceale le-a făcut la Lazăr și în continuare la Matei Basarab, arătîndu-se foarte silitor. În 1868 a obținut diploma de bacalaureat.

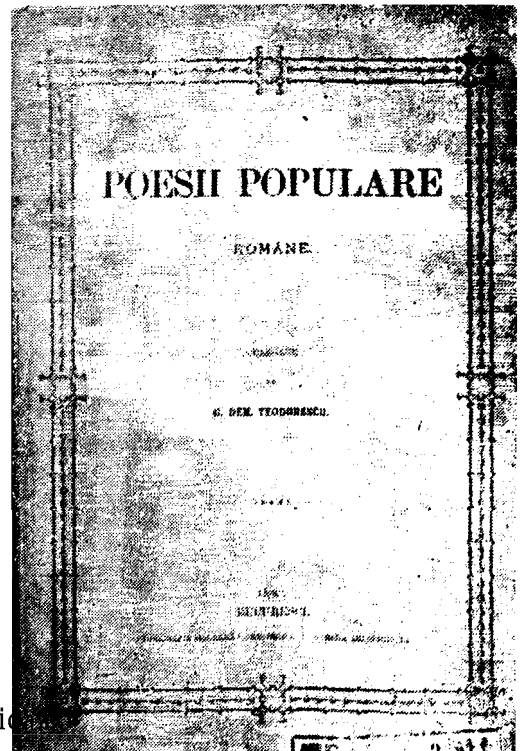
Între timp, G. Dem. Teodorescu a devenit funcționar (impiegat) la Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii, urcînd din treaptă în treaptă pînă la postul de ministru al instrucțiunii, ocupat în 1891.

Dar G. Dem. Teodorescu nu s-a dedicat numai „specialității” administrative. În primul rînd și-a continuat studiile la Facultatea de litere, a audiat pe August Treboniu Laurian, pe V. A. Urechia, pe P. Cernătescu și pe alți profesori, dar o diplomă n-a obținut (o spune singur). În 1875 a fost trimis de către Titu Maiorescu cu o bursă să studieze la Paris și de la Sorbona se întoarce într-adevăr cu o diplomă în 1877.

Pînă la această dată însă G. Dem. Teodorescu se apropiase de cercul folcloric și publicistic al lui B. P. Hasdeu, mai ales în cadrul „Societății „Românismul”” dominată de acesta, se împrietenise cu Gr. G. Tocilescu. Începînd încă din 1868, intră în redacția ziarului *Românul*, unde rămîne pînă în 1875, cînd pleacă în Franța, unde își face ucenicia, devenind publicist de temut în spiritul lui Hasdeu, ulterior colaborînd la foaia *Ghimpele* (continuarea lui *Nichipercea*) între 1870 și 1871, ca „prim-redactor”, cu satire politice în stil popular, publicate sub pseudonimul Ghedem. În 1872 e prezent la revista lui August Treboniu Laurian, *Tranșacțiuni literare*.

În 1874 G. Dem. Teodorescu începe să se manifeste științific, publicînd *Încercări critice asupra unor datine și moravuri ale poporului român*, pentru ca la reîntoarcerea din Franța să tipărească *Cercetări asupra proverbelor române* (1877), care au fost pregătite la Paris sub impulsul cercetărilor folcloristice inițiate de Hasdeu.

Pagină de titlu.



Publicînd între timp *Poezii populare române* (1885), lucrare de succes deosebit, precum și opere de istorie literară: *Viața și operele lui Eufrosin Poteca* (1883), *Viața și operele lui Anton Pann*, 2 vol. (1891—1893), de asemenea ținînd conferințe cu caracter științific (*Mituri lunare : Vîrcolacii*, ținută în 1888, publicată în 1889), G. Dem. Teodorescu are îndrăzneala să se prezinte la concursuri pentru ocuparea unor catedre universitare : prima dată la Iași, în 1897, unde a reușit Ovid Densusianu, a doua oară în 1900, la București, unde a avut al doilea succes. A profesat la liceele Sf. Sava și Matei Basarab. În ziua de 20 august 1900 s-a stins din viață.

Folcloric, adică literar, importanță prezintă culegerea *Poezii populare române*, pentru care materialele au fost adunate într-o lungă perioadă de vreme de aproximativ douăzeci de ani, dar a fost individualizată mai ales în 1883—1884 prin piesele fundamentale culese de la lăutarul din Brăila Petrea Crețu Șolcanu, de care a dat întîmplător în vara anului 1883 la Lacul Sărat. După indicațiile sale, G. Dem. Teodorescu a început să adune folclor încă din anii 1864—1865 de la mama și de la tatăl său (de la acesta a cules între altele un frumos *Toma Alimoș*), continuînd în anii următori să întreprindă culegeri de la lăutari și persoane din București, apoi din comune ale județelor Ilfov, Vlașca etc. Între timp, o serie de prieteni și cunoscuți (între aceștia și Gr. G. Tocilescu) i-au comunicat materiale culese în alte părți ale Munteniei : Rîmnicu-Sărat, Prahova, Ialomița etc. Materiale masive a obținut însă de la lăutarul brăilean Petrea Crețu Șolcanu, culese în august 1883 la Lacul Sărat și mai 1884 la București. Aria culegerilor se circumscrie așadar la Muntenia centrală și de răsărit.

Pe lîngă culegeri însă, G. Dem. Teodorescu a introdus în colecția sa și materiale folclorice publicate de Ion Heliade Rădulescu, V. Alecsandri, Anton Pann, S. Fl. Marian, T. T. Burada, scoase apoi din diverse broșuri anonime sau din periodice, materiale puțin cunoscute. El a vrut astfel să dea o culegere completă, alături de cele mai importante de pînă aci ale lui V. Alecsandri, S. Fl. Marian, T. T. Burada etc., la variantele cărora trimite în notele din fruntea pieselor sale.

Ca și alți folcloriști, G. Dem. Teodorescu este tentat să compare opera sa cu aceea a lui Alecsandri, considerînd în mod eronat că acolo unde se iveau deosebiri ele se datorau intervenției lui Alecsandri, fără să observe (mai adînc) că variantele repartizate pe teme își au individualitatea lor și nu se puteau reduce la forme identice.

Culegerea aceasta conține mult mai multe categorii folclorice decît toate cele de pînă aci și este cea mai bogată. Orînduirea categoriilor folclorice nu este fără lipsuri în chestiuni de amănunt, dar în linii mari autorul înșiră organic materia, începînd cu poezia obiceiurilor și jocurilor de copii, continuînd cu ghicitori și anecdote, cîntece de lume (cîntece lirice) și descîntece, încheind cu balade.

Fiecare subîmpărțire (colinde, vicleim, vasilcă, plugușor, sorcovă, orații de nuntă, jocuri de copii, lăzărelul, paparudele, și caloiianul, ghicitori, glume, cîntece de lume, descîntece, cîntece vechi) este precedată în mod judicios de o notă introductivă, în care specia este încadrată etnografic și folcloric, însoțită de o bibliografie esențială. Spiritul de metodă al autorului este evident.

În fiecare dintre categoriile folclorice există piese importante ca realizări sau motive literare. În poezia obiceiurilor se găsesc o serie de versuri cu fond străvechi, precum mai multe colinde cu elemente laice, între care *Colind de fereastră* (se înțelege : la fereastră), pe motivul vechi și larg răspîndit al vietății care cere să nu





G. Dem. Teodorescu student.

fie săgetată, cînd este luată la ochi, aduce imagini și structură veche de vers.

Deosebit de valoros e colindul *Ciuta* („colind de mocan”), cules de Dem. Constantinescu-Teleor la Atîrnați în 1887, pe motivul *Mioriței*, într-o formă ancestrală și într-o desfășurare largă de mit popular, în care eroii sînt o ciută și „fratele ei” cerbul; se explică între altele originea „Lacului Roșu” printr-o vîntătoare sîngeroasă (urarea finală nu există):

„Sus pe munte ninge,  
Jos în vale plouă,  
La Grozești <sup>2</sup> pe muchie  
Pică-mi pic de rouă.  
Dintr-o picătură

Dintr-o stropitură  
Faptu-mi-s-a, fapt,  
Ca un chip de lac  
Un lac mititel,  
Frumos iezărel” [...].

Este patria unor ciute care pasc și s-adapă în liniște (idilică):

„Și pe lac încap  
Pasc și mi s-adap  
O droaie de ciute,  
Mari și mai mărunte,

Ciute ciutaline,  
Ciute fără spline;  
Toate că-mi pășteau  
Apă că mi-și beau” [...].

Dar una dintre ele este neliniștită și nu bagă de seamă decît „frățiorul” ei, cerbul:

„A ciută mioară  
Pe bot gălbioară,  
La păr cărucioară,  
Iarbă nu păștea  
Nici apă nu bea,

Ci se strejuia [...]  
Nimeni seama-i lua  
Afară d-un cerb  
D-un cerb tretior  
Al ei frățior”.

Cerbul o întrebă, ca ciobanul pe oaie în *Miorița*, în forme asemănătoare

„— O ! ciută mioară,  
Pe bot gălbioară,  
La păr cărucioară,  
A mea surioară,  
Au iarba nu-i bună

Au nu-i apa lină,  
Că nici n-ai păscut  
Și nici n-ai băut? [...].  
Ce te întristezi  
Și mereu oftezi?”

<sup>1</sup> Autorul amintește de variantele *iarvent* și *arvent*, precum și refrenul „d'arvunei cu frunza verde” (p. 50), făcînd legătura cu denumirea slavonă („bulgară”) a arțarului: Явор, ceea ce dovedește preocupări de filolog.

<sup>2</sup> E vorba de Grozeștii Tismanei, după precizarea autorului, moșie întărită de Neagoe Basarab în 1518, printr-un hrisov.

Și ciuta răspunde ca și mioara din *Miorița* :

„— O cerb tretior,  
Al meu frățior,  
Ba iarba e bună  
Și apa e lină,  
Dar, de n-am păscut  
Și de n-am băut,  
Semn mi s-a făcut” [...].

Și ciuta vorbește de vânătoarea care se pregătește și care avea să le decime, fără puțință de scăpare, ceea ce se și întâmplă, căci vânătorul cu ogari și șoimi

„Ciutele-ntîlnea	Pin'la Roșiul Lac
'N goană le lua	Tot din sînge fapt,
Și mi le gonea	Pîn'la pod de oase,
Prin ai munți	Oase noduroase.
cărunți	Din oase mărunte
Prin ai brazi	De ciute cărunte”.
înalti.	

Este o dovadă a unui străvechi fond al *Mioriței*, din care a luat naștere balada și alte creații. Colindul arată că lacul s-a înroșit de sîngele căprioarelor omorîte.

De importanță similară este *Colind de pescar* (p. 95), care conține întru totul elementele baladei *Antofiță al lui Vioară* (fără tragedia de aici), cu vidra care-și caută și salvează puil (pescuit și schingiuit de pescar) cu vorbe de candoarea unei adevărate mame.

Poezia obiceiurilor din colecția lui G. Dem. Teodorescu are, prin urmare, o importanță specială și asupra acestui lucru nu s-a atras atenția.

Interesante sînt variantele (la alte culegeri) privind *Vicleimul* și *Jocul păpușilor* (ultimul cu multe elemente de haz), *Plugușorul* (în numeroase variante) etc. Interesante și variate sînt, de asemenea, orațiile de nuntă, adunate cu multă grijă, precum și *Jocurile de copii*. Pentru acestea din urmă se dovedește un serios om de știință, fiind în măsură să se refere la jocuri similare în Antichitate, precum *De-a v-ați ascunselea*, *De-a baba oarba*, *De-a mișca* (jocul în cerc), pentru care citează (p. 186) textele grecești din opera lexicografului grec din Egipt (sec. II e.n.) Pollux [Julius Polideukes], *Onomastikon*, cartea a IX, ca și jocuri slavone asemănătoare cu *Mijoarca* etc.

Dintre toate jocurile de copii merită să fie menționat *De-a vrăbiile*, joc mai rar, în care copiii fac incipient exercițiul poeziei populare, într-un joc liniștit, cu ajutorul recitativului prin care recitatorul schimbă locul cu unul din copii pe care îl trece la recitat :

„Cuibul	Cuibul
Cuiburelele	Cuiburelele
Toate păsărelele,	Toate păsărelele,
Schimb !	Schimb !”

Între cîntecele de ritual agrar se găsesc numeroase variante de *Caloian* și *Paparrude*. Pentru cel din urmă autorul a inserat și o variantă (scoasă din manuscrisele lui G. Săulescu), cu prelungiri vechi și semne meridionale :

„Lugă, lugă,  
Păpălugă,  
Ieși din a ta glugă  
Sue-n sus la rugă [nedeie],  
Seceta să fugă.  
la cerului torțile  
Și deschide porțile  
Și revarsă ploile,  
Cură ca șuvoaiele  
Prin toate grădinile,  
Crească-ne *olivele*  
Una cu legumele  
Curechiul și *gulele* [guliile]”.

La ghicitori, înșirate alfabetic după obiectele de ghicit, folcloristul dă uneori și corespondențe în limbi străine (franceză, italiană, germană, engleză, greacă etc.), găsite în peste douăzeci de lucrări citate în nota introductivă (p. 215). Indicarea obiectului (în ghicitori reproduse după izvoare mai vechi) e cîteodată falsă, ca în cazul ghicitorii :

„În pădure cioca-boca  
În târg hi-ho-ho  
Și acasă treapa-leapa”.

În care este vorba de *sita de cernut* și nu de *cal* (1), prin *cioca-boca* înțelegîndu-se *obodul* (marginea de lemn a sitei), în *hi-ho-ho* fiind *pînza sitei din păr de cal* (în vechime), iar prin *treapa-leapa* traducîndu-se lovirea *obodului* cu podul palmelor în timpul cernutului. Ghicitoarea are deci poezia ei în muzica imaginată a cernutului manual vechi.

Un întins compartiment este cel al *Cîntecelor de lume* (!), în care autorul introduce cîntece lirice, satirice, strigături, bocete chiar etc. Domină cîntecele cu accente orientale și de mahala, de tipul *Spitalul amorului* al lui A. Pann, pe care-l folosește din plin. Altele i le pune la îndemînă Petrea Crețu Șolcanu din „fondul” brăilean sau alți lăutari. Marca primă este nota „lejeră” și cheflie. Dar există și piese bune, precum o serie de cîntece haiducești, între care un vechi *Căpitan de județ*, cules în Vîlcea și publicat în *Românul* (22 IX 1883) :

„Frunzuliță ruguleț,  
Căpitane de județ,  
Nu mă mai ține-n coteț  
Pentr-un pui de murguleț.  
Frunză verde de vizdei.  
Pînă-n ziuă ți-aduc trei  
Cu *iebîncile* pe ei [...].”

De asemenea, este de notat o variantă frumoasă pentru capodopera lirică *Jelui-m-aș și n-am cui*, variantă spusă de Șolcanu :

„Foicica macului,  
Jelui-m-aș și n-am cui.  
Să mă jelui vîntului,  
Vîntului, crivățului ?  
Bate vîntul  
Arde cîmpul,  
Îmi lasă jalea și gîndul.  
Jelui-m-aș cîmpului,  
Cîmpului și drumului,  
Dar mi-e cîmpul pustiit,  
Tot de jalea mea pîrlit [...].”

O doină de înstrăinare, *Înstrăinatul* (p. 285), și un cîntec de lume meditativ, *Lume, lume, soro lume*, ies și ele din noianul „amorașelor” banale, saturate de libertinism.

Între cîntecele zise „zoologice” (aci autorul introduce și pe cele botanice !), se disting cîteva bucăți, precum *Turturica*, pe motivul *Amărîtei turturele* sau *Cîntecul teiului* (în fond, un frumos cîntec de haiducie plasat în chip arbitrar aci).

Un compartiment bogat este cel al descîntecelor, adunate din publicații și din gura unor informatori, uneori cu elemente de imaginație și de poezie, ca în *Vraja de ursită*, practică cu brîul de încins :

„Brîne, brînișorul meu,  
Fă-te șarpe laur,  
Șarpe balaur  
Cu solzii de aur  
Cu totul de aur.  
Cu 24 de picioare  
mergătoare  
Cu 24 de limbi  
împungătoare,  
Cu 24 de aripi  
zburătoare [...].  
Cu limbile să-l împungi,  
La inimă să-l străpungi  
Și la mine să-l aduci.  
Și cu solzii să-l solzești  
Și la mine să-l pornești [...].”

Dar compartimentul de greutate al colecției a devenit cel al *Cîntecelor vechi* (*legende și balade*), astăzi cel mai cunoscut și apreciat. Într-adevăr la capodoperele descoperite de Alecsandri era prima dată cînd se publicau masiv variante importante și balade noi în stilul Dunării de Jos. Poporul și creația lui nu mai erau o des-

coperire a romantismului pașoptiștilor. El exista permanent ca forță creatoare în note variate. Variantele culese de G. Dem. Teodorescu sună altfel decât cele publicate de Alecsandri. Acțiunea epică este mai desfășurată și uneori în linii mai dure. Nu se compară, de exemplu, *Donciilă*, din Alecsandri cu tragismul din balada *Doicil*, culeasă de G. Dem. Teodorescu, și cu descripțiile „primitiv” populare de eroi sau de lupte. „Deliul” Bugeagului, care spoliază populația și-și bate joc de fete, are o înfățișare monstrucasă :

„Cu cealmaua capului  
Cît rotila plugului,  
Cu gura cît bêldia,  
Cu trupul cît butia,  
Dește ca resteiele,  
Mîni ca putineiele”.

Dar cînd îi vine rîndul sorei lui Doicil, acesta, deși suferind se duce cu calul năzdrăvan (plastic descris) la Poartă să obțină dezlegarea de a pedepsi pe „monstru”, apoi întors, cînd deliul vrea să-l lovească, îl izbește el voinicește cu buzduganul :

„Doicil ce mi-și făcea,  
Buzduganul repezea,  
După ceafă mi-l lovea,  
La casa sufletului  
Unde-i păs deliului.  
*Măzdrăcel* apoi scotea,  
Măzdracul și sabia,  
Capul de i-l reteza”.

Sorei sale îi dă averile Deliului, iar el se stinge împăcat, exprimîndu-se în limbaj local :

„Pe păgîn l-am biruit  
Pe deliu l-am ciocîrtit”.

Poezia poporului nu a fost numai literatură, ci îndemn la luptă cu orice matahală oricît de înfricoșătoare. Eroismul nu era gratuit sau de decor.

Toate temele cunoscute din Alecsandri își au acum variante în acu stică nouă sau există teme noi, precum *Gheorghelaș* (personaj istoric) ale cărui acte particulare sînt modelate după aspirațiile maselor. Este compartimentul cu cele mai multe piese culese din nou. Din 85 de balade numai 12 au fost scoase din alte publicații. Un mare număr (32) au fost culese de la același cîntăreț, Petrea Crețu Șolcanu, ceea ce le conferă o anumită unitate de stil. Și *Miorița*, și *Meșterul Manole*, și *Corbea*, *Badiu*, *Toma Alimoș* sau *Dolca* apar cu alte rezonanțe, care sînt în mare măsură ale zonei.

Colecția lui G. Dem. Teodorescu, recomandată de B. P. Hasdeu și G. Sion pentru sprijin material, cu afirmația că „este cea mai importantă din câte au apărut pînă acuma”, constituie un serios punct de sprijin în cunoașterea poeziei populare. G. Dem. Teodorescu a cules și basme care au rămas însă în manuscris.

#### BIBLIOGRAFIE

- Jan Urban Jarník, Andrei Birseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, 1885; ediție nouă de C. Ciuchindel. București, 1964; ediție critică de Adrian Fochi, București, 1968; S. Mîndrescu, *Literatură și obiceiuri populare din comuna Rîpa de jos, Comitatul Mureș-Turda*, București, 1892; I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, 1893; ediție critică de Maria Croicu, București, 1970; Enea Hodoș, *Poezii populare din Bănat, Caransebeș*, 1892; Elena Sevastos, *Cîntece moldovenești, Iași*, 1888; M. Canianu, *Poezii populare, doine, Iași*, 1888.
- G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor datini și moravuri ale poporului român*, București, 1874; idem, *Cercetări asupra proverbelor române*, București, 1877; idem, *Noțiuni asupra colindelor române*, București, 1879; idem, *Petrea Crețu Șolcanulăutarul Brăilei*, București, 1884; idem, *Poezii populare române*, București, 1885.
- Ovidiu Papadima, G. Dem. Teodorescu, în *Revista Fundațiilor*, mai, 1944, p. 309—341; idem, G. Dem. Teodorescu, *Revista de folclor*, VI, 1961, nr. 3—4, p. 55—73.

#### GR. G. TOCILESCU

În jurul anului 1900, cînd apar *Materialuri folcloristice*, sub îngrijirea lui Gr. G. Tocilescu, se cristalizează al treilea moment important în culegerea poeziei populare. Dacă G. Dem. Teodorescu a vrut să dea o imagine integrală a poeziei, folosind nu numai culegerile pe teren, dar și publicațiile pentru piesele mai puțin cunoscute (reproduse chiar și din colecțiile mari), Gr. G. Tocilescu a plănuit să dea o culegere de poezie nou adunată din toată țara. Avînd colaborarea unor folcloriști inițiați și pasionați: Cristea N. Țapu (în special), M. Canianu, C. Rădulescu-Codin, Al. I. Hodoș, N. I. Apostolescu și un număr de învățători, s-a adunat un bogat material, publicat în două volume masive, care, cu oricîte deficiențe de structură, conțin piese de valoare deosebită, uneori unicate, mai ales din zone mai puțin cercetate pînă aci.

Tocilescu s-a născut în satul Fefeli, lîngă Mizil, la 26 octombrie 1850. Părinții săi erau originari din București, unde aveau mai multe proprietăți, în mahalaua

Mîntuleasa. Tatăl său, George Tocilescu, fusese ofițer în armata română. Mama sa, născută Elena Brezeanu, descindea dintr-o familie de boiernași. Învățătura elementară a făcut-o la Ploiești. Școala medie, la fostul liceu Sf. Sava, unde a fost coleg cu G. Dem. Teodorescu și cu Spiru Haret, de la care a obținut mai târziu subvenții pentru cercetări folclorice.

În 1874 și-a luat diploma de licență în drept. Studiază în continuare la Praga, unde își ia doctoratul în filozofie, secția istorie. Trece apoi la Viena, unde face studii de epigrafie și arheologie. Între timp a studiat și limbile slave cu profesori renumiți ca Fr. Miklosiő și A. Leskien.

Întors în țară, merge în misiune de cercetare științifică în Bulgaria și în Rusia, de unde s-a înapoiat cu cronică lui Moxa și un număr de 72 de documente poloneze, referitoare la țările românești.

Se duce apoi în Franța pentru studii și adîncește problemele de istorie și arheologie la *École des Hautes Etudes* și la *Collège de France*.

În 1881 se creează pentru el catedra de istorie antică și epigrafie la Universitatea din București. În 1890 e ales membru al Academiei, iar în anii următori (1891—1892) merge pentru cercetări în Italia. Din datele vieții și activității sale rezultă că a luat parte la diferite congrese științifice sau a ținut comunicări la Paris, Roma, Londra, Abbeville, Orléans, Köln, Dresda. S-a stins la 17 noiembrie 1909, în vîrstă de 59 de ani.

Învățătura, cercetările, călătoriile de studii i-au deschis cîmp larg de muncă științifică.

După exemplul lui Hasdeu, Tocilescu a activat în domenii variate. A vrut să fie poet și printre primele sale publicații este poezia *La români*, tipărită în 1870, în care evocă trecutul și lupta pentru dezrobirea de sub jugul turcesc, măsura și structura versurilor amintind pe primii noștri poeți moderni :

„La arme, dar, la arme ca-n timpul bărbăției,  
Cu armele în mînă eroic să luptăm,  
Români sîntem atuncia, cînd jugul tiraniei  
Prin moarte ori prin viață cu toți-l sfărîmăm.  
Al libertății geniu astfel vorbea o dată,  
Planînd cu-a sale aripi p-aviticii Carpați,  
Și muntele și vaea mugia... mugia îndată  
De strepetul de arme, de bravii adunați [...]”.

Trecutul, după el, trebuia să fie un îndemn pentru o nouă luptă împotriva asupritorilor.

O mare pasiune a nutrit pentru documentele istorice, *Foiaia Societății Românis-mul* fiind încărcată de vechi documente, publicate de el, după metoda riguroasă aplicată de Hasdeu în *Arhiva istorică a României* (1865—1867) și în alte publicații ale sale. Publică apoi docum ente în special în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*. A colaborat și la colecția de documente Hurmuzaki, editînd în 1866, împreună cu Al. Odobescu, vol. I din suplimentul I, cu acte istorice dintre anii 1518—1780. Mai târziu va pune sub tipar, la Viena, un număr de documente slavo-române.



Grigore Tocilescu.

descoperite în arhivele Braşovului. A redactat, simultan cu celelalte preocupări, un număr de *studii istorice*. Urmăreşte, spre pildă, desfăşurarea mişcării din 1821, pe care o socoteşte născută din lupta maselor populare în frunte cu Tudor Vladimirescu. În acest sens, Tocilescu foloseşte, alături de documentul cancelariei, documentul folcloric, trecut din generaţie în generaţie. El citează din colecţia Alecsandri *Visul lui Tudor Vladimirescu* :

„Tudor, Tudor, Tudorel,  
Dragul mamii voinicel !  
De cînd mama ți-ai lăsat  
Şi olteni ți-ai adunat,  
Pe ciocoi să-i prinzi în ghiară, [...]  
Mult la faţă te-ai schimbat  
Şi mi te-ai întunecat [...].”

Revolta poporului o ilustrează prin *Cîntecul pandurilor*, într-o variantă nouă, din care se remarcă versurile :

[,...] Să trag brazda dracului  
La uşa spurcatului,  
O brăzduţă d-ale sfinte,  
Să țină ciocoiul minte [...]

Cum te prefăcuşi în tun,  
Pluguleţul meu nebun !  
Vezi, așa mai poți ara  
Şi mă scapi de angară [...].”

Tocilescu şi-a început activitatea folclorică cu gruparea făcută de Hasdeu la *Foaia Societăţii Românilor*.

În 1870, publică, cu o introducere, două *Descîntece* culese de I. Minescu, acela care va mai culege şi publica aici şi care a dat material folcloric şi lui G. Dem. Teodorescu pentru colecţia sa de poezii populare. În introducere la cele două descîntece, *unu de diochi* şi altul de *muşcătură de şarpe*, Tocilescu face consideraţii despre valoarea literaturii populare şi despre originea ei antică :

„În aceste nimicuri noi găsim *Supercălele* romanilor, serbări pentru *Pan* şi *Păunaşul codrilor* [...]. Nimicurile acestea sînt adevărate şi nepieritoare arhive ale oricărui popor”.

Ideea originii vechi romane a creaţiei noastre folclorice este o meteahnă a cercetătorilor folclorişti din acea perioadă, iar aceea a folclorului ca „arhivă vie a oricărui popor” e o nestăvilă încă reluare şi arborare a ideii folcloriştilor romantici.

În acelaşi an şi în aceeaşi revistă, Tocilescu începe publicarea unui studiu despre *Poezia populară a românilor*. Autorul atrage atenţia că poezia populară este întîia literatură a oricărui popor ; citează părerile lui Herder, Michelet, A. Russo, face



elogioase aprecieri asupra culegerii lui Alecsandri, pentru ca să conchidă, în prima parte, că poezia populară se poate clasa în următoarele șapte categorii :

1. Colinde sau coliante
2. Balade sau cîntece bătrînești
3. Doine
4. Cîntece de lume
5. Hore sau cîntece de joc
6. Satire, cimilituri
7. Descîntece.

În continuare, fiind preocupat de a face legătura între poezia populară și creațiile antice, se ocupă mai ales de specii care îl ajută în sensul acesta, ca *Plugușorul*, diferite colinde („Saturnalele romane”, zice el), și face apoi apropieri între anumite producții cu creații ale lui Horațiu, Virgiliu etc. Studiul nu se încheie și Tocilescu îl reia peste un an în *Columna lui Traian*, cu completări.

Tot în anul 1870, Tocilescu publică, cu o notiță explicativă, snoava *Zapciul și grădinarul*, pe care el o înregistrase de la Apostol Dîmboviceanu. Tocilescu îl consideră pe Dîmboviceanu ca fiind unul din creatorii de poezie populară, deoarece acesta avea un caiet cu multe satire „la adresa călugărilor, a mitropoliților, a ciocolor”. Dîmboviceanu spunea : „Țăranul este mai vrednic de cinste și mai omenos și iubitor de țară decît boierii cu caftan și domnii cu gugiuman”, iar într-o poezie scria :

„Veliții din divan,  
Boierii cu caftan,  
Sunt hoți  
De codru toți,  
Și vodă-n capul lor  
În loc de bun păstor  
E-un mare hrăpitor [...]”.

Dîmboviceanu nu este însă creator popular, cum credea Tocilescu, ci un intelectual, boier scăpătat și progresist, care crea în spirit popular. De altfel, Tocilescu a putut afla ulterior că snoava *Zapciul și grădinarul* nu era a lui Dîmboviceanu : într-o variantă, ea se găsea și la Anton Pann.

Urmează în activitatea folclorică a lui Tocilescu o pauză lungă, provocată de alte preocupări, de studii și călătorii în străinătate, pînă cînd reia firul cercetărilor folclorice, de-acum într-un periodic condus și animat de el: *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*.

În 1884, Tocilescu publică balada *Meșterul Manole*, culeasă de G. Dem. Teodorescu, cu un mic studiu introductiv. În introducere, autorul face cîteva interesante considerații asupra literaturii populare. El afirmă că, după realizările efectuate în domeniul folclorului de A. Pann, Al. Russo, V. Alecsandri, adunarea și publicarea literaturii populare nescrise a rămas zeci de ani în stagnațiune ; se gîndea la colecții mari de texte populare. Anunță cu satisfacție că de aproape 15 ani G. Dem. Teodorescu „n-a pregetat a culege partea poetică a literaturii noastre populare din diferite puncte ale țării”. Consideră că acesta este cel mai indicat pentru o ediție

cu variante a poeziei populare. De fapt, G. Dem. Teodorescu a scos o ediție *întocmai* în anul următor, 1885, și e sigur că în privința metodei de editare s-a consultat în prealabil cu Tocilescu, care încă din 1875—1876 îi comunica la Paris material folcloric.

Tot în anul 1884, Gr. Tocilescu publică în revista sa descîntece, după un manuscris din 1839, comunicate de Episcopul Melchisedec ; apoi, după un manuscris rămas de la Aron Prejbean, descîntece și poezii populare din regiunea Prahova, între care notăm o frumoasă orație de nuntă, *Un cîntec de la un mocan bătrîn* (e balada *Gheorghiuță Gheorghelaș*), *Cîntecul lui Șerban-Vodă* și *Cîntec bătrîn al lui Matei-Vodă Basarab*, acestea două din urmă reproduse de la Tocilescu și de G. Dem. Teodorescu în colecția sa.

În 1894, Tocilescu publică șapte balade culese la mănăstirea Hurezu în Vîlcea, din gura lui Oprea Lăutarul : *Tudorel*, *Viața unui copil de sîrb vestit*, *Patima lui Gheorghilaș streinul*, *Patima ciobanului* (variantă a *Mioriței*), *Corbea*, *Badiu Cîrciumaru* și *Mihai Viteazu*.

Colecția de poezii a lui G. Dem. Teodorescu, din 1885, era un nou stadiu în culegerea poeziei populare, față de aceea a lui Alecsandri. Se introducea și metoda variantelor, pentru care opinase Tocilescu. Acesta a pregătit, în schimb, *Materialuri folcloristice*.

În B.A.R., Ms. 5158, f. 237, se păstrează un *proiect de lucrări istorice*, după toată probabilitatea întocmit la Academie mai din vreme, în care la capitolul XI, intitulat *Literatură* (Tocilescu adaugă : *Tradițiuni orale*), se spune :

„Se vor aduna și se vor publica toate cîntecele poporane ale românilor din Dacia, Moesia și Macedonia, în formele lor originale și cu comentarii. Totodată

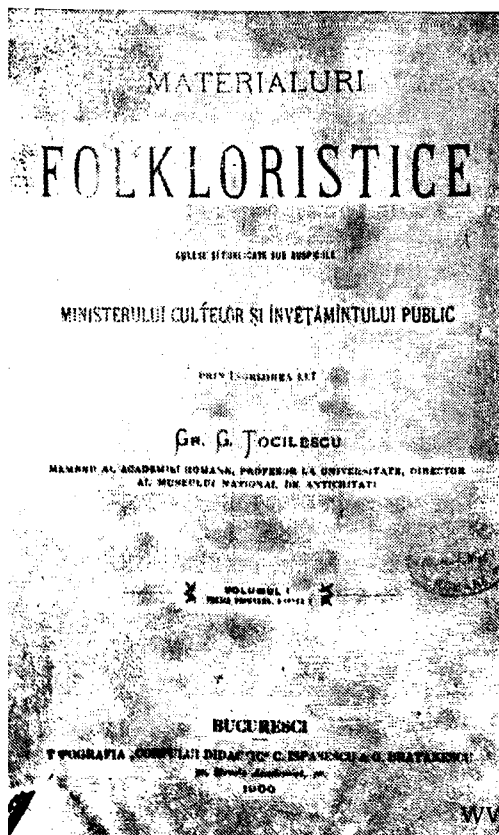
se vor aduna și se vor publica și legendele poporane în proză, basme (Tocilescu adaugă: proverbe, ghicitori, superstiții) și alte tradițiuni[...]”.

În colecția sa, Tocilescu a urmat acest plan, ca arie, a introdus și creația aromânilor, prin culegerea făcută de Pericle Papahagi, volumul al II-lea din *Materialuri folcloristice*, iar pe de altă parte, în planul său a avut și un al III-lea volum de proză, pentru teritoriul dacoromân, care n-a mai apărut.

În *Introducere la Materialuri folcloristice* (1900), Tocilescu concepe folclorul larg, ca și Hasdeu, considerîndu-l ca *întreaga manifestare și producție a poporului* :

„Credințe, mituri și legende, năravuri, datini și obiceiuri, cîntece, jocuri, cimilituri și proverbe ale poporului, ceea ce cugetă, ceea ce simte, ceea ce știe, ceea ce voințește și crede poporul, cum trăiește și cum își manifestă credințele și sentimentele sale, în scurt, tradițiunea populară în accepțiunea cea mai largă a cuvîntului, cuprinzînd tot ce se transmite în popor din generațiune în generațiune, constituie ceea ce numim cu un singur cuvînt : *știința folclorului sau folklore*”.

Pagină de titlu.



După Tocilescu, materialul folcloric poate servi tuturor disciplinelor științifice, poate fi generator de literatură cultă, ba, mai mult — și aceasta e o noutate pe care o exprimă Tocilescu — folclorul e factor de educare a tineretului :

„Etnologia, antropologia, mitologia, etnopsihologia, știința antichităților, ba chiar și istoria literaturii găesc în folclor, în producțiunile naive ale poporului, neecate comori de informațiuni, moștenire a veacurilor trecute, cel mai temeinic, mai folositor și mai bun material al lor. Folclorul are un rol însemnat în creșterea și instrucțiunea tinerimii ; el alcătuiește un rol de căpetenie și în literatură, ca un izvor pururea limpede și fecund de inspirațiuni poetice” (p. IV).

Luînd în considerație culegerile de pînă aici, Tocilescu consideră că singura alcătuire științifică este aceea a lui G. Dem. Teodorescu, lipsa ei fiind doar că n-a dat și „notarea fonetică a pronunțării”, observație care atinge o chestiune de luat în seamă.

O culegere nouă era justificată de concepția, clar exprimată de Tocilescu, că folclorul, în circulația și dezvoltarea lui, se transformă sub raportul expresiei și al conținutului, încît din timp în timp el se cere înregistrat în noua sa înfățișare :

„Limba evoluînd, producțiunile poporane — un compus pe cît se poate de nestatornic — evoluează și ele [...]. Și evoluția nu se petrece numai din punctul de vedere lingvistic, ci și din punctul de vedere al ideilor predominatoare” (p. XVII).

Avînd în vedere lucrul acesta, Tocilescu n-a introdus în colecția sa decît materialul cules recent pe teren, spre deosebire de G. Dem. Teodorescu, care a inserat în *Poezii populare* și culegeri făcute cu mult înainte de 1885. Culegerea lui Tocilescu fixează, în forma ei, un anumit moment folcloric, ceea ce este un punct pozitiv.

Tocilescu a avut vederi juste asupra folclorului, dar cînd a pornit la lucru, s-a grăbit, a amestecat materialele, rezultînd o colecție publicată haotic.

Totuși colecția lui Tocilescu conține material și creații populare prețioase, uneori neînregistrate și necunoscute pînă aici, în forma lor nouă. Între balade apar, spre pildă, *Niculca*, frumoasa fată a sîrboasei răpită de turci, *Antofiță a lui Vioară*, vechi mit popular, cu fond tragic, în care vidra își răzbună crud puiul schingiuit de erou, *Cîntecul lui Oancea*, *Cîntecul Banului*, *Rădița*, *Cîntecul lui Călin* (balada lui Ion ăl Mare), *Aga Bălăceanu*, personaj istoric asupra căruia stăruie Tocilescu în introducerea, pe baza variantelor culese pentru colecția sa și pe baza relatării cronicilor.

Între cîntecele haiducești noi, colecția conține *Cîntecul lui Păun*, *Haiducul*, *Cîntecul lui Săcală*, care fură o herghelie turcească, și altele. Colecția capătă individualitate mai ales prin materialele culese de-a dreapta și de-a stînga Oltului (Teleorman) cu stil propriu. Balada *Doicin*, bunăoară, se desfășoară în altă țesătură de episoade și în altă expresie, față de cea din G. Dem. Teodorescu (vezi mai sus), iar figura asupritorului este zugrăvită nu în simple hiperbole, ci în linii burlești de tradiție locală :

„Nemerit-a, poposit-a,  
Nu aseară, alaltăseară,  
D-un arap negru buzat,  
Cu solzi după cap,  
Parcă-i dracu-mpelițat ;  
În piept găvănat,  
În spate cocoșat ;  
Vezi cocoșa gîtului,  
Cît morcoașa țestului ;  
De vine lăsat,

De călcîie alăturat,  
De genuche depărtat ;  
Cînd te uiți la dinsu  
Nu poți ține rîsu.  
Vezi ochii ca tair'le  
Dinții cum sînt teslele  
Măsele ca rîsnitele  
Unghiile ca secer'le  
Legătura capului  
Ca rotila plugului”

Singurul element comun cu G. Dem. Teodorescu este doar comparația turbanului („legătura capului”, dincolo „cealmau” tătărescă) ca *rotila plugului*.

Printre piesele de valoare artistică se numără balada *Ilinca Șandrului, Ağușită a lui Topală* sau *Cîntecul lui Mocan-Oleac*.

Se poate conchide, că în colecția lui Tocilescu se găsește material folcloric de însemnătate socială, de valoare și de expresie artistică.

O lipsă de sistematizare se vede în cazul *Proverbelor* adunate de Cristea Țapu, în Oltenia (p. 707 și urm.). Aceste proverbe și zicători n-au indicate nici sursa, nici locul de unde au fost culese și nici nu sînt clasate după ideea pe care o exprimă. De aici împrăștierea unor variante, care sînt totuși foarte apropiate, chiar ca expresie, și înțelesul neclar al unor zicători care au fost create în anumite condiții de viață socială și care se cereau uneori explicate. Astfel :

„*Nici lelea cu bîrnețe, nici badea cu altițe*” (p. 707) se referă la rosturile diferite ale bărbatului și ale femeii în viața socială de altădată, printr-o figură de stil care pleacă de la portul bărbaților cu brîu și al femeilor cu cămașă cu altițe. Ideea există de altfel și în proverbele altor popoare :

„*Zona z pola wraca a maż kury maca*” (Nevasta se întoarce de la munca cîmpului, iar bărbatul caută găinile de ou).

De asemenea, se cereau explicate :

„*Ac și ață, c-a venit zapciul în sat*” (p. 707) ;

„*Unde dă și unde crapă*” (p. 808)

(cu sensul : ce-ai vrut și ce-a ieșit),

care concret se leagă de lemnul ce se crapă, nu unde este dată lovitura de topor, ci unde este fibra lui dispusă pentru crăpare.

Zicătoarea :

„*Na-ți-o bună că ți-am dres-o*” (p. 719)

este o corupție datorită contaminării de variante ; aceste variante sună astfel :

„*Na-ți-o frîntă, că ți-am dres-o*” și

„*Na-ți-o bună, că ți-am frînt-o*”.

fiind vorba de o unealtă de lucru. De aici a rezultat forma de mai sus, care la analiză n-are sens, dar poporul are în minte, acolo unde se folosește, ideea abstractă a unui deserviciu.

Proverbul :

are de fapt, la origine forma care circulă și azi :

„Ajunge o măciucă la un car de oale" (o vorbă e de ajuns  
ca omul să înțeleagă).

Concret, o singură lovitură nu sparge toate oalele din car, dar o măciucă e  
de ajuns.

În consecință, proverbele aveau nevoie de comentarii.

Unele se referă la starea socială :

„Femeia nebătută e ca moara neferecată" (p. 708) ;  
„Bărbatul și calul să nu-i crezi, când îți pare că merg  
mai bine, atunci te trîntește" (p. 718).  
„Decît slugă la ciocoi, mai bine cioban la oi" (p. 719) ;  
„Țăranul muncește tot anul, ca să capete banul" (p. 718).

Între proverbe sînt trecute fără rost și locuțiuni, metafore populare ca :

„Sărmanul, a ajuns în sapă de lemn" (p. 719).

Din contra, între locuțiunile adunate de M. Canianu în regiunea Neamț  
(p. 1165—1193) sînt inserate și proverbe sau zicători, ca de pildă :

Frica păzește bostănăria" (p. 1173) ;  
Departa griva de iepure" (p. 1175).

Nici între locuțiunile citate nu există o orînduire și o clasificare a elementelor  
culese și nici nu se dă explicația și înțelesul lor. De exemplu :

„I se apropie teiul de curmei" (p. 1167) și  
„A ajunge frînghia la par" (p. 1179)

traduc proverbul :

„S-a strîns funia la stejer",

care circulă și azi. Toate rămîn enigmatice, dacă nu se știe că această abstracțiune,  
în variante, pleacă de la faptul concret al treieriișului altă dată cu animale. În mij-  
locul unei arii rotunde, pe care se așeza grîul secerat, era înfipt un par (stejer),  
curmei de care se lega cu o funie (funie adesea de coajă de tei), întinsă pînă la mar-  
ginea ariei, doi boi înjugați sau un cal ; aceștia fiind mînați dinapoi, funia se strîngea  
la par și animalele frămîntau cu picioarele grîul de pe întreaga suprafață a ariei.  
Cînd ajungeau lîngă par, erau întorși în sens invers, de data aceasta funia des-  
făcîndu-se, și tot așa pînă spicele erau desfăcute de boabe prin călcare. De aici s-a  
născut proverbul : „S-a strîns sau s-a adunat funia de stejar", cu sensul de „nu  
mai merge" : „s-a apropiat de sfîrșit viața unui bătrîn", depinde în ce împrejurări  
e folosit proverbul.

Între locuțiunile adunate, pot fi citate, pentru însemnătatea lor socială sau valoarea lor literară, următoarele :

- „A-i veni cuiva apa la moară (p. 1166)
- „A se face cîrlig de foame” (p. 1167)
- „A nu-i tăia custura”. ‘a fi sărac’, ‘neputincios’ (p. 1167)
- „A pune opinca-n obraz”. ‘a rușina’ (p. 1171)
- „A fi cărbune acoperit” ‘rău’, ‘ascuns’ (p. 1171)
- „A-l mușca șarpele de limbă” ‘a divulga’ (p. 1173)
- „A pune picioru-n prag. ‘a se împotrivi’ (p. 1182)
- „A fi argint viu”. ‘nestatornic’ (p. 1184). etc., etc.

În general, colecția *Materialuri folclorice*, inițiată și scoasă de Gr. Tocilescu, la 1900, conține un material folcloric important.

Autorul a vrut să dea o colecție științifică, încercînd să impună sistemul notării fonetice, folosit parțial, însărînind pe elevul său N. I. Apostolescu să alcătuiască un indice de cuvinte rare, forme „fonetice, morfologice, semantice”.

Culegerea aceasta poate să servească ca punct de sprijin și material în cercetările comparate de azi.

#### BIBLIOGRAFIE

Descâlțece, *Foia Societății Românișmul*, I, 1870, p. 93—96 : *Zapisul și grădinarul*, *Foia Societății Românișmul*, I, 1870, p. 349—350 : *Poezia populară a românilor*, *Foia Societății Românișmul*, I, 1870, p. 111—129 : 182—202 : 255—268 ; 362—371 : *Poezia populară a românilor*, *Columna lui Traian*, II, 1871, p. 184—186 ; III, 1872, p. 13—15 : 20—21 : 38—39 : 45 : *Literatura populară*, *Colecțiunea G. Dem. Teodorescu*, RIAF, III, 1884, p. 341—372 : *Balade poporane auzite în mîndștirea Hurezului (Vilcea) de la Oprea Iăutarul*, RIAF, VII, 1894, p. 417—427 : *Chestionar folcloric*, București, 1898 : *Materialuri folclorice I—II*, București, 1900, 1712 p. : Prefață la G. G. Burghilea, *Cîteva cuvinte despre literatură populară*, Botoșani, 1901, IV + 60 p. *Proiect de lucrări privitoare la limba și istoria națională*, în BAR, ms. 5165, f. 2—6 : *Proiect de lucrări istorice*, în BAR, ms. 5158, f. 237.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folclorică românească*, București, 1968, p. 193—216.

#### PROZA FOLCLORICĂ

Descoperirea literaturii folclorice a început cu poezia, căutată și valorificată în special de romantici, dar ulterior se constată o preocupare și pentru proza populară, mai cu seamă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, atît în literatura europeană cît și în literatura română.

Basmele, poveștile și snoavele culese în această epocă au fost publicate în diverse reviste, în volume cu materiale folclorice de diferite categorii și în volume reprezentative de basme, activitatea de culegere fiind stimulată într-o măsură considerabilă de atmosfera folclorică creată de B. P. Hasdeu. Consemnăm lucrările lui I. C. Fundescu, *Basme, orașii, păcălituri și ghicitori* (1867, ed. II: 1870), cu o introducere de B. P. Hasdeu, P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor* (1882), I. G. Sbiera, *Povești populare românești* (1886), Ion Pop-Reteganul, *Povești ardelenesti* (1883), D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului* (1892), G. Cătană, *Poveștile Banatului* (1893—1895), care a continuat susținut însă activitatea în veacul următor etc. De însemnătate deosebită sînt colecțiile lui Petre Ispirescu, Ion Pop-Reteganul (tratat mai înainte) și D. Stăncescu, prin temele și tonalitatea lor specifică, raportată la epoca de culegere și la aria etnogeografică.

### PETRE ISPIRESCU

Împrejurările în care s-a format i-au determinat spiritul folcloric.

Petre Ispirescu s-a născut la București în ianuarie 1830, ca fiu al unor oameni modești. Carte a început să învețe, sub grija mamei, cu niște dascăli de biserică, ca și alții pe vremea aceea (G. Dem. Teodorescu), fiind sîrguincios și căutînd să afle lucruri noi. A învățat cu un profesor și „psaltichia”, ceea ce i-a permis să ajungă de tînr cîntăreț de strană și să cîștige un ban. Între timp s-a apucat să învețe și limba franceză.

Petre Ispirescu.

Așa cum s-a întîmplat cu alți scriitori (Ion Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu etc.), Ispirescu a citit cu interes cărți populare, precum *Alexandria*, *Halima*, *Erotocritul*, *Arghir Crăișorul* și altele, care i-au deschis gustul spre cartea și stilul popular, avînd în intelect și spiritul basmelor auzite în copilărie de la părinți. Acestea fiind tipărite în broșuri, a fost intrigat — după cum spune singur — de existența cărților și a încercat să afle modul cum se fac ele, devenind ucenic de tipografie la Carcalechi, unde a fost apoi angajat ca meseriaș-tipograf, a cîștigat încrederea patronului și i s-a dat să tipărească singur *Vestitorul românesc*, care se lucra aci. Munca în tipografie l-a pus pe Ispirescu în contact cu cărți și publicații, făcîndu-și mereu o cultură de autodidact, nede-părtîndu-se însă de matca și spiritul folcloric în perceperea și exprimarea lucrurilor.



De pe la aproximativ douăzeci de ani înainte preocuparea lui s-a împărțit între cules tipografic și lectura cărților care îi intrau în mână, pe unele citindu-le și în limba franceză. Așa a luat cunoștință de fabulele lui Florian, de romanul lui Bernardin de Saint Pierre, *Paul și Virginia*, de *Atala* lui Chateaubriand, *Călătoriile lui Guliver* de Swift, de opere ale lui Cervantes, Jean Jacques Rousseau, V. Hugo, Dumas etc.

Petre Ispirescu a trecut prin multe tipografii și în fiecare a găsit ceva de învățat sau prilej de a cunoaște diferite personalități ale vremii. În 1854 a trecut de la Carcalechi la Copainig, unde s-a bucurat între altele de prosperitate materială, dar făcând greșala să se amestece în publicarea unei corespondențe secrete a prințului Vogoride, în 1858 este arestat, își pierde postul și după ce trece prin tipografia lui Ferdinand Ohm, se angajează la aceea a lui Vasile Boerescu, care dispunea de o presă modernă și unde s-a bucurat din nou de încredere și prosperitate, devenind asociat. Acum, tipărind cărți și reviste, precum *Nichipercea* (începând cu 1859), *Țăranul român* (din 1861), *Buciumul* (1862) etc., cunoaște oameni de carte, între care pe N. Filimon, Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Ion Ionescu de la Brad, și este îndemnat să publice basme, ceea ce și face la *Țăranul român* în 1862. În 1863 V. Boerescu vinde tipografia lui Cezar Bolliac și Ispirescu se vede silit să intre în tipografia lui C. A. Rosetti, destinată mai ales pentru *Românul*, iar când gazeta este suprimată (în 1864) și tipografia își încetează lucrul, Ispirescu pune bazele, împreună cu Scarlat Walter și Fr. Göbl, „Tipografiei lucrătorilor asociați”, el fiind cu munca și ceilalți cu „călătoriile de informare”. În 1867 Ion Ghica, ministru de interne, îl numește directorul Imprimeriei Statului, unde Ispirescu aduce, de asemenea, pe Walter și Göbl, ultimul rămânând peste un timp singur conducător, căci în 1868 P. Ispirescu demisionează și înființează o nouă asociație tipografică, împreună cu Petre Jorjean [Georgian], C. Petrescu-Conduratu și Economescu, și anume „Noua tipografie a laboratorilor români”, care îi dă noi satisfacții, și materiale și morale; în 1878 devine singur

conducător, îi schimbă numele în „Tipografia Academiei Române” și are prilejul să cunoască pe Al. Odobescu, pe Gr. Tocilescu, pe B. P. Hasdeu (care îl trece printre colaboratorii permanenți la *Columna lui Traian*), pe V. Alecsandri etc. Petre Ispirescu publică broșuri de basme, dar se lansează și în lucrări științifice în domeniul folclorului (sub egida lui Hasdeu și Tocilescu) sau al literaturii, plănuid, de pildă, cu Jan Urban Jarník, scoaterea unei *Crestomații* de texte, pentru care Ispirescu se chinuie, cu toate îndrumările lui Titu Maiorescu, Eminescu și Slavici, pentru că nu avea pregătirea necesară. În tipografie lucrează pentru Academie pe datorie, iar colecția fundamentală de basme din 1882, în care investise o sumă serioasă, îi provoacă o mare amărăciune, pentru că nu se vinde, oficialitatea nu-i dă nici un sprijin (nici „ocrotitorii” cu vorba), premiul Academiei promis de Alecsandri nu se vede și este silit să desfacă tipăritura la anticari cu un preț mult sub cost. Mai publică broșuri personale de folclor, tipărește poeziile populare ale lui Jarník și Bîrseanu în 1885, dar munca destul de grea și mai ales amarul îl sapă mereu și, în 27 noiembrie 1887,

Pagină de titlu.





moare de congestie cerebrală, survenită la masa de lucru, la vârsta de 57 de ani.

Activitatea lui Petre Ispirescu s-a ridicat de la naivitate și simplitate folclorică (în sensul bun al cuvîntului) la încercări propriu-zis științifice. După ce în 1862 publică în *Țăranul român șase basme clasice ale folclorului românesc* : *Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte*, *Cele trei mere de aur* (în ediția din 1882 : *Prislea cel voinic și merele de aur*), *Balaurul cu șapte capete*, *Fata de împărat și pescarul*, *Făt Frumos* (în alte ediții : *Făt Frumos cu părul de aur*) și *Fata moșului cea cuminte*, apărute în același an și în broșură sub titlul *Basme sau povești populare* (inexistentă azi în vreo bibliotecă), în anii 1872, 1874 și 1876 tipărește trei broșuri din *Legende sau basmele românilor, ghicitori și proverburile*, cu o introducere de B. P. Hasdeu. În aceeași vreme publică și două broșuri de *Snoave sau povești populare* (1873 și 1874), pentru care la ediția a II-a (1879) M. Gaster îi face recenzii elogioase (acesta savura anecdotele) în *Magazin für die Literatur des Auslandes* (1879) și în *Literaturblatt für die Germanische und Rumänische Philologie* (1880). Petre Ispirescu începe să publice materiale folclorice la unele reviste, precum *Columna lui Traian*, *Revista literară*, *Ghimpele* etc. Hasdeu îl ține la curent cu materiale străine accesibile și într-un număr din *Mélusine* (februarie, 1877), primit de la acesta, Ispirescu are prilejul să constate asemănarea dintre un basm francez și basme românești (mai ales unul din Mehedinți), publicînd un articol cu titlul *Basme române și basme franceze*, în *Columna lui Traian* (mai, 1877), cu o intervenție a lui Gaster, inserată în aceeași revistă ceva mai târziu (vezi mai sus Gaster). Apoi, la îndemnul lui Al. Odobescu, scoate în 1879, cu o „precuvîntare” a acestuia, *Din poveștile unchișului sfîtos* („basme păgînești întocmite de P. Ispirescu”). Un an mai târziu publică *Pilde și ghicitori*, iar în 1882 apare volumul său fundamental, numai din basme, *Legende sau basmele românilor adunate din gura poporului*, care a constituit baza pentru toate edițiile ulterioare. În același an Ispirescu adună și introduce în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, condusă de Tocilescu, *Zicători populare*. În continuare, Ignat Samitca îi publică la Craiova *Basme, snoave și glume* (1883), la Sibiu tipărește *Jucării și jocuri de copii* (1885), după ce materialele apăruseră în *Columna lui Traian* pe 1883. Ultima lucrare folclorică publicată în viață a fost *povești morale, adunate din gura poporului* (1886). Un număr de basme au rămas în manuscris.

Dar pe parcurs Petre Ispirescu a realizat lucrări de altă factură. El a scris și publicat anonim *Isprăvile și viața lui Mihai Viteazul de un culegător tipograf* (1876). Unele scrieri au rămas în manuscris și s-au tipărit după moarte, precum *Istoria lui Ștefan Vodă cel Mare și Bun* (1909), *Poveștile despre Vlad Vodă Tepeș* (1936) sau un *Jurnal intim*, semnalat mai demult, și publicat recent (1969), în care sînt inserate și încercări de poezie ale autorului. De asemenea, Ispirescu a tradus *Ruinele Palmirei* de Volney în peste 700 de pagini, traducere încă neterminată, rămasă în manuscris, azi rătăcită. La îndemnul lui Jan Urban Jarník, se apucă în 1880 să lucreze la o *Crestomație* de texte de limbă română. El avea să le caute, să le copieze și să le trimită la Viena lui Jarník pentru comentarii și alcătuirea volumului. Era o lucrare greu de dus la capăt, pentru el care nu se orienta în materie (acceptase din obligație față de Jarník). M. Gaster, rugat de Titu Maiorescu să colaboreze, s-a sustras, pentru că el singur pregătea o asemenea lucrare, pe care a publicat-o mai târziu. Încercarea nu s-a realizat, fiindcă nu era pe puterile autorului. Domeniul pe care îl avea organic în spirit era folclorul. Restul era efort de încadrare culturală și științifică.

Petre Ispirescu trăiește prin basmele pe care le-a publicat. Se pune problema dacă basmele publicate sînt autentic folclorice sau sînt, așa cum au afirmat mulți, opera

lui de scriitor. Însuși Hasdeu a fost de părerea aceasta, plecând de la ideea că n-au fost culese, ci scrise de el din memorie. Într-adevăr, în cazul lui Ispirescu nu este vorba de un culegător, dar nici de invenția unui scriitor, ci de un povestitor popular, care a scris ceea ce știa și obișnuia să nareze (există însă și basme culese de Ispirescu). El și-a însușit perfect stilul folcloric al mediului popular în care s-a format și s-a pomenit scriind, când i s-a cerut să scrie, ceea ce avea în minte (din moși strămoși) sub aspectul narațiunii. Ispirescu este în felul acesta un informator, care în loc să povestească el și altul să scrie, a scris singur, transmitând mai bine caracteristicile stilului popular, pe care îl stăpînea organic. Cît de adevărat este acest lucru se vede din mărturisirea făcută în legătură cu „povestirea în scris” — am zice — a primelor basme publicate în *Țăranul român* după ce savurase (tot cu spirit folcloric) basmul *Român năzdrăvan*, apărut tot acolo :

„Cînd am citit cel dintîi basm tipărit, m-am mirat că și basmele noastre să fie de ceva. Și-am zis : așa e basmul, bun e cum e. Ș-a fost destul să scriu cel dintîi basm, că n-am mai scăpat : și mie-mi plăcea, că nu mă puteam stăpîni, și unii scriitori, mari și învățați, d-ai noștri, nu-mi mai dădeau pace”.

Pentru Ispirescu însuși a fost o revelație publicarea de basme în scris (care de obicei se povesteau). El le consideră atît de mult ale poporului (în întreaga lor structură), încît nici n-a semnat primele broșuri. Ispirescu a fost pentru contemporani o descoperire a povestitorului popular, a talentului „țărănesc” al omului din popor, în atmosfera democratică de prețuire a țăranului de la revista *Țăranul român*, condusă de Ion Ionescu de la Brad. Sub acest raport, al autenticității tipului folcloric, a fost prețuit și pe bună dreptate elogiat de Alecsandri, Odobescu, Delavrancea etc. În prefața la ediția de basme din 1882, V. Alecsandri, avînd un bun simț folcloric, le subliniază frumusețea și autenticitatea:

„Drăgălașe povestiri, care îmi îngînau somnul cu visuri încîntătoare și care au avut o fericită înrîurire asupra închipuirii mele de cînd sînt pe lume. Ele au contribuit a mă face poet !

În adevăr, aceste fantastice roduri ale imaginației poporului român au un caracter de originalitate [. . .], căci sînt și înavușite de tradiții mitologice ale anticilor noștri străbuni, și viu colorate de razele soarelui oriental. Ele dar sînt de natură a naște mirarea și admirarea străinilor culți, care se ocupă cu studiul producerilor intelectuale ale semînțiilor răsăritene.

A se interesa de aceste basme feerice este un lucru natural ; a le feri de nimicirea la care ar fi expuse cu timpul este o dorință patriotică ; însă a ști de a le păstra naivitatea poetică a graiului povestitorilor de la șezători este o operă din cele mai meritorii”.

Și Alecsandri avea dreptate să încheie cu afirmația că numele lui Ispirescu se vede „legat de comoara poveștilor din țară” și autorul colecției „și-a îndeplinit o sacră datorie către patrie”.

Același caracter de autenticitate folclorică și de talent popular în povestire îl remarcă și Delavrancea în articolul publicat la moartea lui Ispirescu în *Românul* (1887) :

„Ispirescu a scris mult [. . .], dar opera lui nepieritoare este desigur intitulată *Basmele românilor*. Cînd citești acest volum și-l recitești, și iar îl citești, ți se pare că ascuți un popor întreg. Ispirescu n-are nici dialecte, nici loc, nici asemuire parțială numai cu unele județe. El e de pretutindeni, din toate timpurile, naiv, glumeț, epic, trist, bogat, ca întregul nostru popor. El ți-apare ca un focar mare în care s-au adunat și frînt și răsfrînt toate razele luminoase ale românității simple, sărmane, muncitoare ale acestui aur curat al neamului nostru”.

Într-adevăr (cu oricâtă nuanță în interpretare din partea lui Delavrancea), acesta este Ispirescu în esența lui : reprezentantul prin excelență al stilului epic popular, cu înclinare spre epopeic, spre perioada mai întinsă a frazei. Asemenea talente s-au descoperit destule în popor. El nu este un inventiv, un „restaurator” de forme populare, cum credea Delavrancea, ci un meșter rar al povestitului, cu elementele în totalitate folclorice, moștenite de veacuri întregi. Îmbinarea lor este arta povestitorului popular de talent. Și Ispirescu este un asemenea mare talent. El e un „unchiaș sfătos”. Fără să fie lisit de elemente muntești de grai, Ispirescu narează basmele mai mult în stil de zonă munteană (cu anumite structuri specifice), dar în tonalitate generală de limbaj degajat de timbrul dialectal muntenesc, ca în acest pasaj, de exemplu, din *Voinicul cel cu cartea în mână născut*:

„Unde mi se repeziră, neiculene, ai arapi, ca niște zmei și ca niște lei paralei, de nu-i puteai ajunge cu praștia. Într-o clipă fură acolo, și unul apucă caii de dîrlogi și mi ți-i opri ca pe ei, și altul apucă pe pismătărețul de stăpîn al moșiei de piept, și cît te-ai șterge la ochi, fu și dat jos ; și unde mi ți-l începură a răsuci și a-l buchisi înfundat, de-ți era mai mare mila de dînsul.

Dacă îi cerură arapii inelul, el tăgăduia ca un nemernic. Se pusese diavolul călare pe inima lui și nu-l lăsa nicidecum să scoată inelul la iveală. Dar ce credeți că arapii mi-l lăsară numai așa, cu una cu două ? Nici să vă gîndiți !

Îl luară din nou la tîrbăceală. Umbla prin mîinile lor, de la unul la altul, ca o minge. Îl mai fățuiră, îl mai trudiră, îl luară din nou la *rapanghele*, și-l mai dară cățeaua, de credeai că se pierde prin mîinile lor, și ca să spuie nici cît.

Dacă văzură arapii așa, că se încîinase și nu vrea să dea inelul, îl puseră jos, unul îl ținea și altul scoase un cuțit de la brîu, îl dete pe *masat* [vergea de oțel pentru ascuțit] și se făcea că vrea să-l juipoaie de viu.

Văzu ăla că nu e glumă, că-i stă viața numai într-un fir de ață, și ca să scape de moarte, spuse că la el este inelul și-l scoase de-l dete arapilor [ . . . ].

Făt-Frumos privea și creștea carnea pe el de mulțumire, cînd vedea că freacă ridichea bicisnicului de zăcaș, după cum i se cuvenea”.

Stilul narațiunii lui Ispirescu ține în mod limpede de zona munteană și este altul, decît de pildă, stilul narațiunii lui Pop-Retegănuș, dar el este altul și decît stilul basmelor adunate de D. Stăncescu (vezi mai jos comparația) cu vorbă „țărănească” tipic munteană, cu expresii neceremonioase.

Pe de altă parte, nu este adevărat că Ispirescu a imprimat basmelor stilul său personal și cea mai bună dovadă o avem, ceea ce nu s-a arătat, în păstrarea caracteristicilor de limbaj regional, în înregistrarea basmului *Înșir’te mărgăritari* de la un subiect din Bălăcița Mehedințului, transmis în cel mai autentic grai local, oltenesc (unele mici abateri se datoresc subiectului care ajunsesse la oraș) :

„Țiganca, care știa blestemăția ce făcuse, se temia văzînd frumusețea merilor și zise bărbatului ei, tatăl copiilor răpuși de dînsa :

— Mă, mie mi-a venit așa să te îndemn a tăia merii ăia ce cresc lîngă grajd și din ei să faci, din doi, două scînduri la pat, că tot ne lipsește cîteva scînduri.

— Bine, fa, răspuse fiul de boier, cum să tăiem noi a mîndrețe de meri ? Nu vezi, tu, că sînt de poveste ? Cine mai are asemenea meri ?

— Fie, mie mi-a venit așa ca să-i tai ; că tu de nu-i vei tăia, eu nu mai mînînc pîine și sare cu tine pe un taler.

Și neputîndu-se cotorosi de dînsa, fiul de boier puse de tăie merii și făcu dintr-înșii scînduri și se culcă pe dînsele.

Peste noapte, țiganca auzi cum vorbea scîndurile :

— Dado, zicea una, — căci copii erau un băiat și o fată — Dado, zise băiatul, greu ți-e ție ?

— Greu, răspunse fata, căci este păgîna pe mine. Dară ție, greu îți este ?

— Mie nu-mi este greu, zise băiatul, că este tata pe mine.

Cum pricepu țiganca că vorbele scîndurilor o vor duce la pierzare, de le vaauzi fiul de boier, numai dete nici un pic de somn în genele ei pînă dimineața.

— Bărbate, îi zise blestemata de cioropină, cum se luminează de ziuă, să tai scîndurile alea ce le-am pus ieri la pat ; căci am visat niște vise urîte astă-noapte.

— Bine, fa, îi răspunse el, cum să tăiem ale scînduri așa de frumoase ?

— Eu nu știu ; tu dacă nu le vei tăia, eu mă duc și mă dau de rîpă.

Ca să scape de cîra ei, fiul de boier puse de tăie scîndurile, făcîndu-le țândări mărunte. Iară spurcata astupă toate găurile casei și puse scîndurile pe foc de arseră. Totuși două scînteioare, se strecurară pe coș și picară în grădină. Iar pe locul unde căzură acestei scînteii răsări două stebile de busuioc''.

Deci, Ispirescu este el însuși un autentic talent popular de povestitor și în același timp un culegător cu respectul autenticității altor povestitori de basme.

Între basmele publicate de el se disting prin valoarea literară *Greuceanu*, *Prîslea cel voinic și merele de aur*, *Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte*, *Fata moșului cea cuminte*, *Țugulea*, *fiul unchiașului și al mătușii*, *Porcul cel fermecat*, *Ileana Simzeana*, *Lupul cel năzdrăvan și Făt-Frumos*, *Balaurul cel cu șapte capete* etc. Cele mai multe din basmele sale introduse în studiu comparat internațional capătă o semnificație literară deosebită, ca motive și artă distinctivă. Între basmele lui Ispirescu există și tipuri extrem de rare pe plan universal, precum *Fata de împărat și pescarul*, altele în care se constată combinații de motive, făcute de popor.

Reprezentînd ideal talentul narativ popular, Petre Ispirescu a lăsat o operă de o clasicitate nedesmințită de culegerile ulterioare.

#### D. STĂNCESCU

Deși D. Stăncescu a jucat un rol însemnat ca publicist și folclorist, totuși au rămas puține știri despre viața lui.

S-a născut la 20 decembrie 1866, în București, și s-a stins din viață în 1899, la vîrsta de 33 de ani. Tatăl său a fost secretar al Ateneului Român, la a cărui fundare contribuise u nchiul său, pictorul Const. I. Stăncescu.

D. Stăncescu a efectuat o bogată activitate culturală. S-a format și el sub influența concepției și ideilor folclorice ale lui Hasdeu și Al. Odobescu. A debutat în literatură la vîrsta de 17 ani (1883), la revista *Literatorul*, de sub conducerea lui Al. Macedonski, și a fost apoi preocupat de domenii diferite de manifestare literară și culturală. Studiile începute în țară au fost continuate în Belgia, la Liège. Întors în țară, a continuat să culegă basme și povești, bucurîndu-se sub acest raport de aprecieri elogioase, iar în 1895 a pus bazele vechii „Bibliotecii pentru toți” în care personal a publicat, pînă în anul morții, numeroase traduceri din literatura franceză. A fost prieten bun cu Traian Demetrescu, căruia i-a închinat un frumos articol la moarte, reproducînd pasaje din scrisorile acestuia („a urmat între noi o corespondență aproape neîntreruptă”, spune Stăncescu). În 1897 a făcut o călătorie de o lună de zile în Elveția

(2 iulie—2 august), scriind un jurnal. În anii care au urmat, D. Stăncescu a continuat să lucreze și să publice intens.

D. Stăncescu a pornit la drum cu gândul de creator moralist. Așa apare chiar de la prima sa bucată din *Literatorul : Actualități*, în care prezintă drama unei fete de familie nevoiașă, înșeiată de un tânăr aristocrat. Continuă apoi, tot în paginile *Literatorului*, critica moravurilor societății burgheze, prin *Memoriile unui câțel*, în care acesta destăinuie viața imorală și mizerabilă a stăpînilor lui și a cunoscuților acestora, prin *Întîmplările unei băncuțe*, care observă multe, trecînd prin diferite pungi și buzunare, prin *Monologul unui papagal* lipsit de libertate etc. Concomitent, zugrăvește cu duioșie și înțelegere, deși idilic, viața trudnică și grea a oamenilor din popor, ca în *Copilul muncitorului* sau în *Pastel*, în care furtuna răstoarnă pe mare barca unui pescar, așteptat de mamă și copii. D. Stăncescu este însă preocupat de realizarea artistică a scrisului, de transpunerea în scris a unor procedee plastice, după cum încearcă același lucru mai tîrziu în bucățile *Artă* (întruchipată într-o femeie) și *De teamă*, publicate în 1889 în *Revista olteană*. În 1884 tipărește o broșură de „imitații și traduceri”.

Dar, într-o vreme cînd literatura populară era din ce în ce mai căutată și prețuită, iar basmele publicate de curînd de Ispirescu (1882) erau întîmpinate cu laude, democratul D. Stăncescu nu putea să nu se intereseze de literatura populară. În basme și povești găsea frumuseți care întreceau propria sa creație literară. De aceea, de la începutul activității sale, în *Literatorul*, în *Revista literară* și mai tîrziu în *Revista nouă*, adună și publică basme, povești, snoave. În 1885 apare primul său volum de *Basme*. O vreme încă, Stăncescu continuă să-și încerce personal condeiul în *Popa Cinzeacă*, în spirit satiric-umoristic, pe bază de elemente folclorice, sau melodramatic în *Dor de ducă*. În partea ultimă a activității sale însă, se dedică numai culegerilor folclorice și traducerilor, prețuite public în mult mai mare măsură.

Judecat ca traducător, D. Stăncescu este unul din marii popularizatori atît de literatură beletristică universală, cît și de cunoștințe generale. Spiritul de cercetări și realizări, avîntate, enciclopedice, întîlnit la Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, Gr. G. Tocilescu etc., se traduce la Stăncescu prin spirit de popularizare enciclopedică, la dispoziția maselor, ceea ce nu poate fi decît un merit. Stăncescu n-a avut puterea marilor întreprinderi literare și științifice, care animau epoca și pe maeștrii lui, a avut însă înțelegerea justă și nobilă a necesității instruirii și cultivării unui public cît mai larg. În felul acesta, activitatea lui de publicist, de traducător se apropie de nevoile poporului, are sursă comună cu activitatea de folclorist și, în consecință, merită să fie luată în considerație. Dealtfel, cele două preocupări merg mîna în mîna la Stăncescu ; pe de o parte, difuzarea literaturii culte și a științei în mase, pe de alta, punerea în circulație, valorificarea literaturii populare. Este o strînsă conexiune între cele două aspecte ale muncii sale pe tărîmul cărții.

Dacă sub raportul activității literare D. Stăncescu a rămas total necunoscut, nici ca folclorist, cu toate meritele lui, n-a devenit multă vreme mai cunoscut.

Format în atmosfera de admirație și prețuire a literaturii populare, D. Stăncescu a pornit de tînăr la adunarea și publicarea de basme, povești, snoave. Astfel, la 18 ani, în 1884, publică în *Literatorul* basmul *Norocul și nenorocul*, care avea din capul locului să definească caracteristica basmelor lui Stăncescu, modul personal al culegătorului de a se apropia de creația poporului și de limbajul acestuia. În anii următori, în *Literatorul*, *Revista literară* și în *Revista nouă* inserează culegeri de literatură populară, între care se remarcă basmele *Împăratul peștilor*, *Înșir-te mărgărite cu dalbe flori aurite*, *Fata popii a cu stem* și *Dan și bivoliile albi*.

Dar, în 1885, Stăncescu publică și prima sa broșură de *Basme*, cu o prefață de M. Gaster. Această broșură, de fapt, atrage atenția asupra meritelor lui D. Stăncescu, ca un nou și priceput culegător de basme, alături de P. Ispirescu. În prefață, M. Gaster afirmă că basmele date la iveală de Stăncescu sînt „o oglindă adevărată, iar nu meșteșugită” a geniului popular, iar G. I. Ionescu-Gion îi consacră o cronică elogioasă în *Românul*, spunînd între altele :

„Eu cred că dacă d. Dumitru Stăncescu, autorul a șase—șapte basme publicate mai zilele trecute într-o broșură [...], nu va lăsa pajiștile înflorite ale literaturii populare și din ce în ce mai mult va munci stilul popular și minunatele întorsături ale frazei bătrîne românești, vom putea număra încă un scriitor român care împreună cu „culegătorul-tipograf”, cu d. Ispirescu, să ne dea adevărate modele de stil popular [...]”.

În 1890, și N. Iorga, într-un articol asupra poveștilor, publicat în *Lupta*, se referă și la „volumașul ales” al lui Stăncescu, analizează de aproape basmul *Șarpele moșului*, cu corespondent în *Legenda Psiheei*, și încheie cu afirmația că „poveștile [...] sînt un titlu de glorie al literaturii noastre”.

În același an, N. Iorga îi comunică lui Stăncescu, la Liège, că Emile Picot a analizat basmele sale într-unul din cursurile de limba română, la Școala de limbi orientale din Paris.

Toate aceste aprecieri și știri au fost îndemnuri serioase pentru a se consacra culegerii și literaturii populare, activitate pentru care dovedise însușiri speciale. De asemenea, la aceste îndemnuri se adaugă stima și atenția de care se bucura P. Ispirescu. În 1891—1892, B. P. Hasdeu avea să țină un număr de lecții despre basm la Facultatea de litere, pregătind studiul (conține și numele lui Stăncescu)

publicat în *Etymologicum Magnum Romaniae* și în *Revista nouă*.

Pagină de titlu.



De aceea, după ce se întoarce din străinătate, atenția lui Stăncescu este îndreptată spre folclor. Reluînd basmele publicate în prima broșură și adunînd altele, Stăncescu publică, în 1892, un volum esențial de *Basme*, de care îi rămîne legat numele și care este și cea mai frumoasă culegere a sa. Culegerea este precedată de o interesantă și elogioasă prefață scrisă de G. Ionescu-Gion, căruia Stăncescu îi închină dealtfel cartea. Al. Macedonski în-tîmpină aceeași culegere cu laude pentru priceperea și însușirile de culegător ale autorului. De aici înainte Stăncescu activează cu rîvnă în direcția literaturii populare. Astfel, în 1893 tipărește cartea *Alte basme*, precedată de o prefață în care inserează și studiul introductiv al profesorului belgian de sanscrită (la Universitatea din Bruxelles), Eugène Monseur, studiu cu titlul *Ce e folclorul*, extras din lucrarea acestuia *Le folklore wallon*. În spiritul epocii dominată tot mai mult de comparatism

și de „primitivism”, cercetătorul belgian consideră folclorul, în totalitatea lui, ca expresie și manifestare a omului în epoci primitive, concepție la care aderă, fără o examinare proprie adâncită, D. Stăncescu. Basmele adunate în acest volum, între care unele variante, ca temă, la cele publicate anterior, sînt interesante și de tipuri felurite. Urmează o culegere de *Snoave*, dată în același an, 1893, *Basme și snoave, Glume și povești*, ultima alcătuire fiind *La gura sobei*, în care apare, ca basm nou, numai *Fata unchiașului*, pe tema vacii care o ajută pe eroină să îndeplinească munci imposibile, restul de basme fiind cunoscute din publicațiile sale anterioare.

Între textele de folclor publicate de Stăncescu sînt unele (mai cu seamă snoave) de minimă importanță, dar sînt altele pline de noutate și de caracteristici proprii.

Este neîndoielnic că, în vremea cînd au cules basme P. Ispirescu, D. Stăncescu, Ion Pop-Reteganul și alții, culegerea nu s-a putut face exact, întocmai cum povestea informatorul. Culegătorul trebuia să se identifice cu povestitorul sau cu povestitorii lui și ulterior să „împlinească” și să limpezească narațiunea.

De aceea, narațiunea populară poartă nu numai timbrul specific povestitorului, ci și ceva din firea și modul de identificare a culegătorului cu creația populară și cu subiectele informatoare. Nuanțele deosebitoare între una sau alta din culegeri sînt perceptibile, oricît de ușoare ar fi ele, la aceia care culeg și se adaptează momentului. Altul este tonul unui basm din Ispirescu și alt ton și desfășurare se simt în basmul cules de Stăncescu. Cu cît, apoi, culegătorul își aproprie mai puțin modul popular de povestire dintr-un anumit moment și loc, cu atît intervenția lui e mai evidentă, ca la N. D. Popescu, St. T. M. Crudu, M. Gorjan etc.

Dintre culegătorii de basme muntenești, cei mai talentați, sub acest raport, sînt Petre Ispirescu și D. Stăncescu, fiecare menținîndu-se la un anumit ton care, deși diferit, e întru totul popular și la unul și la celălalt. Nici unul din ei n-a prelucrat basmele, dar fiecare le-a imprimat o dinamică și o ritmicitate proprie în ce privește construcția frazelor, prin folosirea unor anumite procedee din stilistica populară.

Basmul din P. Ispirescu are o desfășurare domoală, cu nuanțări lirice, care te transportă, te învăluie la lectură; basmul lui Stăncescu e mai dinamic, concentrat în exprimare, cu dialog frecvent, cu dese coborîri din fantastic la realitatea imediată, evidentă și în exprimarea sobră și neîncărcată de metafore. Astfel, deși eroul este un voinic năzdrăvan, nefixat în timp și spațiu, totuși e coborît printre localnici, cînd se spune că fata de împărat „zăpăci pe bietul rumân cu vorba și cu mîngîielile și făcu să se despartă de arme”. În limba poporului *rumân* se identifică cu sensul de ‚om’, ‚bărbat’.

D. Stăncescu a prins un alt ton de povestire, pe care-l folosește poporul, un ton în care apare gluma, umorul popular și care e mai puțin grav și ceremonios față de personajele basmului sau față de gravitatea momentului. Limbajul însuși, care frizează prin unele expresii „vulgarul” (ca în *Sur-Vultur*), lasă această impresie. Acest lucru a putut depinde și de un anumit tip de povestitor popular, de care a dat întîmplător și care a cîștigat, prin vorba și darul lui narativ, simpatia culegătorului, subjugîndu-l pe acesta stilistic. În popor există stiluri individuale de povestire și de creație literară. Un basm nu diferă de la povestitor la povestitor numai prin variante de conținut, ci și prin variante de stil narativ.

Analizînd deci mai îndeaproape basmele publicate de D. Stăncescu, se poate vedea că meritul lui mare este acela de a fi surprins basmul românesc sub o față

și o tonalitate nouă, existente în sînul poporului. Această caracteristică este evidentă în totalitatea basmelor culese și publicate de D. Stăncescu.

Trebuie arătat de asemenea că, dacă în basme se folosesc expresii populare consacrate și un lexic sau forme fonetice și morfologice autentic populare : *draci scălimbăiați, fîn ghizdău verde ; a veni șontîc, șontîc ; a podidi plînsul ; zăblaie ; vrenic ; a se otărî ; aidi* etc., culegătorului pare să-i scape ici și colo, expresii și adausuri personale, vorbind de exemplu de fata lui Tartacot „cu gura mică”, de care „s-amorezează” eroul basmului : „și s-amorează nu glumă, că de n-o vedea într-o zi, se prăpădea de tot”.

Cu toată bogăția elementelor realiste, aceste basme nu sînt lipsite de avîntare în fantastic și de poezie.

Cînd, în basmul *Sur-Vultur*, vulturul dispăre în văzduh, după ce bietul om „îl slobozise”, îl vede case și-l hrănise și cu vitele din curte, urmează fragmentul :

„Cînd l-a pierdut din ochi, a început și el să fluiere :

— la te uită, mă, îmi mîncă vitele și mă lăasă așa ! ...

Și puse mîna să se scarpine în cap !

În vreme ce se scărpina el în cap de necaz, numai ce se pomeni că-i vîjje ceva la ureche ; cînd se uită, ce să vadă ? ... *Sur-Vultur* se năpustise tocmai d-acolo din văzduh, cît putuse, cu pieptu-n prăjina din mijlocul curții și cum o izbise cu osu pieptului, o vîrîse pe toată în pămînt.

Apoi se îndreptă spre rumân și-i zise :

— Îmi încercai puterea ; acu pun-te-n spinarea mea și aidi !

După ce plecară înălțîndu-se în văzduh, taman cînd erau p-aproape de vîntul turbat, *Sur-Vultur* numai dădu drumul rumânului din ghiare și după ce-l lăasă de se învîrți nițeluș, îl prinse iar ; apoi după ce mai trecu nițel iar îi dădu și iar îl prinse pîna în trei ori, după care-i zise :

— Vezi așa frică am pășit și eu cînd ai întins pușca spre mine, cum ai simșit și tu aci cînd îți dădui drumul.

Apoi după ce mai umblară, vreme îndelungată, iacă dădură de niște case, de la soare a fost putînd ține rumânul ochii deschiși dar la ele nu i-a putut de loc.[. .]”. Fantasticul din basmele adunate de Stăncescu este strîns legat de chipuri de oameni și împrejurări de viață veridice.

Oricîte elemente realiste ar conține, basmele rămîn totuși și aici la construcția lor specifică, la caracterul lor general fantastic, la formule tipice, folosite la începutul și la sfîrșitul lor, încît numai nuanțele sînt diferite, structural ele au un stil propriu :

„A fost odată demult, demult rău,  
Cînd fugeau șoarecii după pisici  
Și erau mai nevoiași cei voinici [...].”

asa începe basmul *Cerbul de aur*. Iar în *Zorilă Mireanu*, cînd calul zmeului se oprește de teama eroului, simșit pe aproape, zmeul îi spune cu o formulă obișnuită, de mijloc :

„Hi ! Cal de leu,  
De paraleu,  
De bun viteaz al meu :

Ce stai  
Și răsai  
Și-ndărăt te dai ?”



pentru ca în basmul *Dan și bivoliile albe* să s-audă la sfârșit :

„Iar eu venii călare p-un cocoș.  
Ca să nu viu pe jos.  
Și vă spusei o poveste  
Care-a fost da nu mai este”.

Și în basmele culese de Stăncescu eroii se metamorfozează, se prefac în „lighioane spurcate” și au de luptat cu alte lighioane omenești. În *Șarpele moșului*, basm frumos, cu temă larg răspândită în folclorul universal, șarpele este un tînăr care învinge toate încercările grele, ridică palate, poduri de aramă, argint și aur și cîștigă astfel pe fata împăratului, avînd loc nunta, care oricît e de fantastică, are note de veche nuntă boierească :

„Dacă-a văzut așa împăratul, a hotărît să i-o dea [pe fată] și să facă nunta. Și se făcu nuntă împărătească d-au ținut chefurile nouă zile și nouă nopți. că curgea vinu-n pahare ca din șipot, iar niște haramine de țigani zdrăngăneau din diuple de juca toată lumea și mîncările le căra cu cuptoarele. că era poftit mai tot norodul din împărăție ; și toți se mirau de șarpe că-i era capu în palat, iar coada taman, la bordeiul unchiașului, dar lumea — ca lumea — se miră ce se miră ș-apoi se dădu la mîncare, la băutură și la joc [...]”.

Astfel, în totalitatea lor, basmele culese și publicate de D. Stăncescu își păstrează caracteristicile specifice acestui gen de creație populară, dar au și note aparte, care descoperă o anumită predilecție pentru fenomenul realist local și pentru o anumită stare de spirit a povestitorului, cu care se identifică de altfel culegătorul. Aceste basme îmbogățesc tezaurul și varietatea folclorului românesc, iar valoarea lor literară e incontestabilă.

Calitatea literară a basmelor lui D. Stăncescu este evidentă, prin respectarea în mare măsură a autenticității populare și prin surprinderea unor note speciale de povestire populară : realismul, familiaritatea exprimării, umorul popular, gluma.

Neluată în considerație mult timp și socotită probabil de însemnătate redusă, opera sa de culegător îl așază pe D. Stăncescu printre folcloriștii noștri de frunte.



Poezia populară valorificată de Alecsandri și de pașoptiști a fost sursa de inspirație pentru literatura din epoca anterioară și a constituit în același timp lovitura victorioasă împotriva tendințelor latiniste în limbă, mai mult decît argumentele și polemicile teoretice. Proza folclorică valorificată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a avut și ea o însemnătate considerabilă în cristalizarea stilului prozatoric. și în receptarea, precum și integrarea elementelor de narațiune și atmosferă populară în creația epocii, așa cum se observă din plin la Ion Slavici, Ion Luca Caragiale, Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu etc. Descoperirea și valorificarea prozei populare a însemnat, prin urmare, o reevaluare a forțelor creatoare individuale și naționale.

## BIBLIOGRAFIE

- I. C. Fundescu, *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, cu o introducere de B. P. Hasdeu, București, 1867 (ediția a II-a: 1870).
- I. G. Sbierea, *Povești populare românești*, 1886; idem, *Povești și poezii populare românești*, ediție de Pavel Țugui, București, 1971.
- G. Cătană, *Poveștile Banatului, culese din gura poporului bănățean*, Gherla, Tipografia „Aurora” A. Todoran, 1893—1895.
- Petre Ispirescu, *Basme sau povești populare*, București, 1862; *Legende sau basmele românilor, ghicitori și proverbe*, 3 vol. cu o introducere de B. P. Hasdeu, București, 1872, 1874, 1876; *Snoave sau povești populare*, 2 vol., București, 1873, 1874 (ediția a II-a, 1879); *Basme române și basme franceze, Columna lui Traian*, VIII, 1877, p. 234—244; *Din poveștile unchiușului sfântos, basme păgânești întocmite de P. Ispirescu*, București, 1879; *Pilde și ghicitori*, București, 1880; *Legende sau basmele românilor adunate din gura poporului*, București, 1882; *Zicători populare*, *Revista de istorie, arheologie și filologie*, I, 1882, p. 224—235; 450—460; III, 1884, p. 144—163; V, 1885, p. 153—165; 377—384; *Basme, snoave și glume*, Craiova, Tipografia Ignat Samitca, 1885 (ediția a II-a: 1893); *Jocuri românești de copii, Columna lui Traian*, IV, 1883, p. 104—112; 287—290 (în broșură: *Jucării și jocuri de copii*, Sibiu, 1885); *Povești morale, adunate din gura poporului*, București, 1886; *Opere*, I, ediție de Aristiția Avramescu, prefață de C. Bărbulescu, București, 1969 (basme); vol. II (alte opere).
- [Petre Ispirescu], *Isprăvile și viața lui Mihai Viteazul de un culegător-tipograf*, București, 1876; *Istoria lui Ștefan Vodă cel Mare și Bun*, București, Sococ, 1908; *Poveștile despre Vlad Vodă Țepeș*, prefață și note de T. Morariu, 1936; *Jurnal*, în *Documente și manuscrise literare*, sub îngrijirea lui Paul Cornea și Elena Piru, t. II, București, 1969, p. 127—200.
- B. Delavrancea, P. Ispirescu, *Românul*, XXXI, 1887, p. 1121—1122; Al. Odobescu, Petre Ispirescu, *Analele Academiei Române*, t. X, 1887, seria II, p. 21—24; Dora Littman, *Viața lui Petre Ispirescu, Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IV, 1955, p. 513—534; Tr. Ionescu-Nișcov, *Correspondența dintre Jan Urban Jarník și P. Ispirescu, ibidem*, XII, 1965, p. 651 și urm.; Corneliu Bărbulescu, *Petre Ispirescu și basmele sale*, București, 1971 (teză de doctorat ms.).
- D. Stăncescu, *Norocul și nenorocul (basm)*, *Literatorul*, V, 1884, p. 259—263; *Basme culese din gura poporului*, cu o introducere de M. Gaster, București, 1885, 80 p. *Împăratul peștilor (basm)* *Literatorul*, VI, 1885, p. 88—92; *Înșiră-te mărgărite cu dalbe flori aurite*, *Revista literară*, VI, 1885, p. 450—453; *Fata popii a cu stem (basm)*, *Revista literară*, VI, 1885, p. 536—539; *Odaia țiganului (snoavă)*, *Literatorul*, VI, 1885, p. 9—10; *Dan și bivoli ai albi (basm)*, *Revista literară*, VII, 1886, p. 40—46; *Mort-nemort (snoavă)*, *Revista literară*, XI, 1890, p. 26; *Împăratul peștilor (basm)*, *Revista literară*, XI, 1890, p. 549—552; *Varza rețezată (snoavă)*, *Revista nouă*, IV, 1890, p. 71; *Trei snoave*, în *Revista nouă*, IV, 1890, p. 196; *Țiganul cu trei suflete*, *Revista nouă*, IV, 1890, p. 490; *Nu i-a fost drag (snoavă)*, în *Revista literară*, XVII, 1896—1897, p. 10; *Basme culese din gura poporului*, cu o prefață de Ionescu-Gion, I. G. Haimann, București, 1892, 366 p.; *Cerbul de aur și alte basme pentru copii, culese din gura poporului*, cu 12 ilustrațiuni originale din Jiquidi și portretul autorului, I. G. Haimann, București,

1893, 16 p. ; *Alte basme*, culese din gura poporului, București, edit. H. Steinberg, 1893, XXVI + 207 p. ; *Snoave*, București, I. G. Haimann, 1893, 118 p. ; *Dă-te după mine* (snoavă), în *Literatorul*, XIV, 1894, p. 27 ; *Basme și snoave*, București, H. Steinberg, 1895, 136 p. ; *Glume și povești*, cu o scrisoare de Al. Vlahuță, coperta de Jîquidi, Craiova, edit. Ralian și Ignat Samitca, 1895, 240 p. ; *La gura sobei*, snoave și basme, București, f.a. 112 p. (Bibl. pt. toți, nr. 35) ; *Na-ți-l* (snoavă), în *Revista literară*, XVI, 1895—1896, p. 41 ; *Să nu piarză cheile* (snoavă), în *Revista literară*, XVI, 1895—1896 p. 223 ; *Atunci-i cîtă* (snoavă), în *Revista literară*, XVI, 1895—1896, p. 348.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folclorică românească*, București, 1968, p. 371—378.

## REVISTE ȘI SCRITORI, ÎN ULTIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

În câmpul literaturii și al publicisticii, deceniile 9 și 10 ale secolului al XIX-lea marchează o epocă de dispersare a forțelor, de înmulțire a experimentelor, de emancipare a multor scriitori din orbita marilor reviste care dominaseră a doua jumătate a veacului.

O dată cu dezagregarea conducerii — atrasă de practica politicii curente — strălucirea, neegalată, a revistei *Convorbiri literare* începe să se stingă. Mutarea redacției de la Iași la București, în 1885, e începutul declinului. De fapt, încă mai dinainte cu câțiva ani, multe stele începuseră să apună. Eminescu se îmbolnăvise, revista continuând să-i reproducă versuri din volumul îngrijit de Titu Maiorescu. Creangă e bolnav și el. Alecsandri mai publică, foarte rar, doar dedicații pe albume. Plecarea la București a lui Iacob Negruzzi — „factotum-ul Junimii”, cum îl numește George Panu — e semnalul destrămării. Mărturiile și scrisorile vechilor junimiști oglindesc oboseala, regretul după tinerețea activă a societății și, implicit, a publicației. Cuprinsul revistei, ca și compoziția colaboratorilor, devin, treptat, eclecticice. Mulți dintre colaboratorii care nu părăsiseră încă revista pleacă acum, pentru ca în locul semnăturilor lor să apară acelea ale unor vechi inamici ai „Direcției nouă”.

Unii dintre cei ce pleacă devin colaboratori la alte reviste sau patronează ei înșiși publicații literare, rămânând credincioși vechii orientări estetice și ideologice sau croindu-și drumuri noi. În 1884, poetul I. Nenițescu, convorbirist asiduu, inițiază publicarea revistei *Țara nouă*, mai mult științifică decît literară, combătînd — ca și revista junimistă — importarea „formelor fără fond”.

Vlahuță, plecat de la *Convorbiri*, conduce, începînd din 1893, revista *Vieața*, potrivnică noilor teorii socialiste dar și vechii orientări a „Junimii” și declinîndu-și programatic, orice participare în „taberele politice” existente.

Alți trei dintre colaboratorii de frunte ai *Convorbirilor literare*, Caragiale, Slavici și Coșbuc, scot în 1894 revista *Vatra*, o nouă rivală a revistei ieșene, preconizînd întoarcerea la „Vatra strămoșească, la obîrșia culturală a noastră” și ambițio-nînd să fie o foaie pentru toți românii.

După ce colaborează la ziarul *Epoca*, ademenit de G. Panu, Caragiale scoate în 1896 o revistă de duminică, *Epoca literară*, pe care o vrea tribună de educare estetică a cititorilor, de îndrumare către adevărata literatură de valoare. Tot în 1896, mulți dintre vechii convorbiriști se adună la revista *Literatură și artă română*,



G. PANU

(După un desen făcut în cursul procesului Hallier de d. HEPF, Secretarul lui „RAYMOND POINCARÉ”).

G. Panu — desen.

condusă de Olănescu-Ascanio și N. Petrașcu, care intenționează să imprime noii publicații o orientare care să sintetizeze și să îmbine ceea ce este valabil atât în critica metafizică a „Junimii”, considerată defectuoasă în manifestarea ei integrală, cât și în critica științifică, preconizată de Gherea în *Contemporanul* și susținută în ziarele și revistele socialiste—*Literatură și știință* (1893—1894), *Lumea nouă* (1894), *Evenimentul literar* (1893), *Lumea nouă științifică și literară* (1895) etc.

Sfârșitul secolului cunoaște câteva meritorii încercări publicistice, cu și mai meritorii intenții programatice, dar cu o apariție efemeră. În afară de numele noi și care în apropiatul început de secol XX capătă prestigiu — ca ale lui Șt. O. Iosif, D. Anghel, P. Cerna, M. Sadoveanu — la *Povestea vorbei* (1896), *Floare-albastră* (1898), *Pagini literare* (1899) etc., colaborează și vechi convorbiriști.

Dintre ce care se grăbesc — încă din 1881 — să se despartă de îmbătrânita revistă ieșeană, face parte și George Panu. Traectoria pe care o urmează, de altfel, atitudinea acestuia față de „Junimea” și de revista *Convorbiri literare* este ciudată și sinuoasă. Dar deși începe și sfârșește ca inamic activ al „Junimii”, Panu rămîne totuși în conștiința posterității mai mult ca unul dintre cei „trei români” de la ședințele cenaclului condus de Titu Maiorescu.

## GEORGE PANU

Personalitate puternică și interesantă, care a stîrnit în jurul său vîrtejuri de contradicții și polemici, George Panu, „amarul critic Panu”, cum l-a numit Titu Maiorescu, este omul despre care istoria literaturii și a culturii românești a păstrat cele mai extremiste mărturii, unele elogiindu-l fără rezerve, altele desființîndu-l. Astăzi surprind aprecierile entuziaste ale unor contemporani de prestigiu care n-au ezitat să-l numească „om de geniu” (C. Mille, *Gh. Panu, Adevărul*, XXIII, 1910, nr. 7604, p. 1), avînd posibilitățile creatoare ale „unui foarte mare romancier” și ale unui „foarte mare estetician (G. Ibrăileanu, *Gh. Panu, Viața românească*, V, 1910, nr. 11, p. 278), în epoca sa însă, spiritul său efervescent și multilateral cucerea și chiar cînd stîrnea revolte și indignare, întotdeauna desmorțea inerții. În beletristică aportul său e limitat: *Amintirile de la „Junimea” din Iași*, cîteva *Portrete și tipuri parlamentare*, cîteva scene *Din viața animalelor*, și aceste contribuții înglobîndu-se mai mult în domenii adiacente beletristicii, — memorialistică, reportaj. Numele lui G. Panu rămîne însă în istoria literaturii noastre ca acela al unui foarte talentat și

deosebit de fecund ziarist, animator de cultură, ale cărui articole, îndeobște politice, sînt zdevărate microstudii caracterologice și filozofice, modele de pamflet scînteind de originalitate și finețe a gîndirii.

Temperament viu, combativ, G. Panu caută întotdeauna centrul vîltoarei atît în viața literară, culturală, cît și în cea politică. Se consacră disputelor furtunoase și luptei politice, pentru care e deosebit de dotat, iubind retorica, verbiajul, mînuirea ideilor și a imaginilor. Biografia sa îi oglindește neastîmpărul, goana contradictorie către o tribună de la care să împartă adevăr și sancțiuni.

Născut la 9 III 1848 la Iași, ca fiu al maiorului Vasile Panu (numele răzășesc : Vasile Brîndză), G. Panu își încheie studiile gimnaziale la Iași în 1867 și devine imediat profesor la gimnaziul Alexandru cel Bun. Atracția către polemică îl face să se ralieze „cercului belferesc” liberal din Iași în ceea ce privește animozitatea față de societatea „Junimea” și să-și exerseze spiritul critic în cîteva violente atacuri publicistice antijunimiste. Motivele reale ale acestei aversiuni sînt, pe de o parte, desconsiderarea de către junimiști a lui Simion Bărnuțiu — iubit și res-

pectat de tineret — iar pe de alta, superioritatea afișată a cercului convorbirist. Obiectul atacurilor este însă de ordin estetic, filozofic, istoric. Pentru a combate „Junimea”, G. Panu își caută argumente—după propria-i mărturisire—în pozitivismul lui Comte, în determinismul lui Taine, în studiul istoriei patriei. Atacul se dă în 1871 (vizîndu-l îndeosebi pe Titu Maiorescu) în trei articole, primul intitulat *Despre formă și fond — critica conferinței d-lui Maiorescu*, apărut nesemnlat, persiflînd teoria „formelor fără fond”; al doilea, încercînd să demonstreze lipsa de valoare a producțiilor dramatice convorbiriste, în speță tragedia *Rienzi*, aparținînd lui Samson Bodnărescu, și, implicit, respingînd judecățile de valoare ale esteticianului „Junimii” și presupusul spirit din studiul *Direcția nouă*; iar al treilea, fiind, de fapt, o satiră în versuri cu titlul *Boiericale*, răspunzînd unei còpii de pe natură a lui I. Negruzzi, cu titlul *Electorale*.

Totuși, renumele și ținuta societății ieșene și ale *Convorbirilor literare*, devin irezistibile pentru tînărul istoric care și-ar fi dorit apărute aici studiile, așa încît faza violent antijunimistă e limitată la cîteva luni, după care, începînd din 1872, recunoscînd superioritatea „zdrobitoare” a junimiștilor din punct de vedere literar, filozofic, estetic — față de lumea în care se mișcase pînă atunci, G. Panu este un asiduu frecventator al ședințelor „Junimii” și un colaborator stăruitor al *Convorbirilor*. De altfel, în a doua parte a studiului *Direcția nouă*, apărut în 1872, Titu Maiorescu îl pomenește pe G. Panu ca făcînd parte dintre prozatorii acestei direcții.



Pagină de titlu.

Notă editorială

Prin ce mijloc a rămas... în această lucrare... în această lucrare... în această lucrare...

...în această lucrare... în această lucrare... în această lucrare... în această lucrare...

...în această lucrare... în această lucrare... în această lucrare... în această lucrare...

Abia venit la *Convorbiri*, G. Panu se face cunoscut ca unul dintre istoricii revistei. Cu un an înainte înființase împreună cu Al. Xenopol, Al. Lambrior, Cernescu și magistratul Tasu o „Societate istorică”. Rodul participării sale la această societate este studiul *Influența polonă asupra istoriei românilor sau rolul limbii slavone în cultura noastră*. Panu, Lambrior și Tasu sînt numiți la „Junimea”: „Cei trei români”.

În 1872, G. Panu publică în *Convorbiri literare* întinsul studiu intitulat: *Asupra atîrnării sau neatîrnării politice a românilor în deosebite secole*. Neastîmpărul său polemic îl înregistrează între combatanții *Convorbirilor* cu adversarii „Junimii”. Astfel, în 7 numere ale revistei, din 1872—1873 (*Conv. lit.*, VII, 1872—1873) G. Panu combate *Istoria critică a românilor* de B. P. Hasdeu, contestînd-o. Faptul că opera lui Hasdeu fusese primită cu entuziasm iar autorului i se decernase o medalie de aur nu-l oprește pe Panu să o prezinte drept o denaturare a documentelor și rezultatul unei interpretări personale, ilogice și falsificatoare. G. Panu îi impută lui Hasdeu chiar „reava credință”, în afară de așa-numitul „spirit al școlii vechi”. Analizînd și aspecte literare ale istoriei lui Hasdeu (*Ioan Vodă cel Cumplit*), Panu critică retorismul grandilocvent și fantezia romantică confuză.

Pagină cu frontispiciu.

În *Studiul istoriei la români* (*Conv. lit.*, VIII, 1874—1875), G. Panu îi atacă, în calitate lor de istorici animați de un „sentiment de naționalitate exagerat”, pe A. T. Laurian, V. A. Urechia, Eliade, Hasdeu. În aceste studii vehemența polemică a lui Panu întrece competența de istoric. Pretinzînd adversarilor practicarea unei metode științifice de investigare, Panu semnaleză în trecut că la *Convorbiri literare* doar lucrările lui A. D. Xenopol răspund acestei cerințe, restul sectorului istoriografic fiind încă destul de slab. În ciuda violențelor polemice și a divergențelor de păreri în privința modului de cercetare a istoriei, G. Panu și-a exprimat în repetate rînduri prețuirea pentru Hasdeu, numindu-l „om de valoare”, „polemist merit și lucrător neobosit”, „un gigant admirabil, preparat pentru răsfoirea și întocmirea istoriei noastre naționale”, a cărui școală nouă reprezenta un progres sensibil față de istoriografia anterioară: „superioritatea acestei școli asupra celeilalte este întrucît e superioară o metodă științifică, chiar aplicată greșit, față cu o lipsă aproape deplină de orice spirit de investigație, de critică și de dovedire pe cale documentară” (*Studiul istoriei la români*, în *Antologia ideologiei junimiste*, p. 396).

În „prelecțiunile populare” ale „Junimii” aveau întîietate problemele istoriei considerate evoluționist. În cadrul acestor prelegeri, Panu vorbește în 1873 (11 martie) despre *Corabie* (în ciclul *Omul și natura*), în 1874 (10 III) despre *Poezia*

populară (în ciclul *Elemente naționale*), iar în 1875 (23 II) despre *Slavoni* (în ciclul *Influențe consecutive asupra poporului român*).

Convorbirile literare primesc semnătura lui G. Panu și în sectorul beletristic. Plăcîndu-i „dulceața limbei” și „efeminarea sentimentelor” la Petrarca, Panu traduce și publică trei sonete (*Căuta singurătatea, dar amorul îl urmează*; *Depărtîndu-se de Laura*; *După moartea Laurei văzînd Valchnisa*, an. VII, 1873, nr. 1) mai mult pentru a demonstra poezilor convorbiriști „că poezia lirică de actualitate n-a făcut nici un progres” și că „toate plîngerile, stelele, văile, adierea, luna, vîitările poezilor moderni și în special a poezilor noștri, toate se găsesc în Petrarca acum șase sute de ani” (*Amintiri de la „Junimea” din Iași*, în *Pagini alese*, ESPLA, 1958, p. 84—85).

Neținînd seama de vechea animozitate sau tocmai pentru că Panu sfîrșise prin a se converti, temporar, la ideologia „Junimii”, Titu Maiorescu, ministru al Instrucției Publice în 1874, îl trimite, împreună cu alți doi tineri înzestrați — Gr. Tocilescu și G. Dem. Teodorescu — la Paris, ca student la Sorbona. Aici începe prin a studia greaca și latina, dar nemulțumit de „studiile licențiare” întemeiate pe acceptarea pasivă a dogmelor clasiciste, optează pentru studiile juridice, pe care le face tot la Paris și la Bruxelles, unde își trece doctoratul. Scrisorile sale către I. Negruzzi dezvăluie o revenire la antijunimismul manifestat cu ani în urmă. Unul dintre țelurile sale devine argumentarea superiorității filozofiei pozitivistice față de gîndirea metafizică. Întors în țară în 1879, Panu se simte înstrăinat de „Junimea”. Ruptura de societatea ieșeană are ca pretext imediat citirea — în 1881 — la „Junimea”, a *Scrisorii III* de Eminescu și anume a versurilor cu aluzii la C. A. Rosetti.

Părerile sale înnoite despre artă, Panu și le face cunoscute în două conferințe ținute în 1882 în cadrul unei serii de conferințe cu A. D. Xenopol și C. Dimitrescu (profesor de filozofie), după ce „Junimea” sistase ciclul „prelecțiilor populare”. Conferința intitulată *Idealul în artă* pledează pentru o literatură realistă, oglîndă a societății și a idealurilor epocii. Cealaltă conferință, *Poezia și știința*, susținea inspirația din contemporaneitate. Ambele sînt comentate laudativ în revista *Contemporanul* (*Verax, Conferințele din sala universității*, II, 1882, nr. 17, și nr. 18).

Considerîndu-i pe junimiști niște „utopiști ai trecutului”, Panu recunoaște deschis că divergențele de ordin politic au dus la îndepărtarea sa de „Junimea”.

În 1881 Panu este procuror la Iași, calitate în care — după spusele lui Maiorescu — ar fi fost „apărătorul socialiștilor” în incidentele petrecute cu prilejul comemorării Comunei. Tot în 1881 devine șef de cabinet al ministrului C. A. Rosetti și-și continuă cariera politică intrînd, în 1883, ca partizan al lui C. A. Rosetti în Camerele de revizuire, interpelarea sa din 22 XI 1883 fiind un debut relevant pentru calitățile sale de orator : claritate, originalitate în expunere, logică, spirit. Portretul cu reale virtuți plastice pe care G. Ibrăileanu îl face vorbitorului Panu îl aureolează ca pe un apostol : „cu o mîndră stîngăcie, cu o admirabilă și bărbătească urîțenie de om robust, cu ochii aceia care se uitau cu un fel de ură dureroasă, cu glasul sacadat și răgușit de pasionat, G. Panu venea la tribună parcă din mijlocul celor obișduiți și întunecați, ca un răzbunător al lor” (G. Ibrăileanu, *Gh. Panu, Viața românească*, V, 1910, nr. 11, p. 280).

Panu abandonează însă curînd postura liberalistă în care se situase ca rosettist și, înconjurîndu-se de un grup de radicali, scoate la 19 iulie 1884, în Iași, ziarul *Lupta*, ziar democrat radicalist, antidinastic. În articolele de fond ale acestui ziar, Panu ia imediat poziție antibrătienistă și anticarlistă și se face exponentul unor



revendicări progresiste, între care votul universal. Două dintre articolele publicate aici, și anume cele intitulate : *Un exploator* și *Omul periculos*, violent antidinastice, îi atrag condamnarea la doi ani de detență în mai 1887. Panu reușește să fugă în străinătate, iar în ianuarie 1888, ales în lipsă deputat în „opoziția unită”, este iertat de rege și revine în țară.

După acest „virf” în ceea ce privește exprimarea personalității sale interesante, a talentului său polemic — care a fost inițierea și conducerea ziarului *Lupta*, începe a doua etapă a vieții și activității lui G. Panu, care urmează o linie descendentă. Radicalismul său se convertește, treptat, în conservatorism, cu oscilații alternative spre liberalism.

Seria de patru articole intitulată *Critica și literatura*, publicate în efemera revistă *Epoca literară*, de nuanță conservatoare, a lui I. L. Caragiale și N. Filipescu, inițiată și cu ajutorul lui G. Panu, semnaleză părăsirea radicalismului. În aceste articole — comentate de Gherea în studiul *Di. Panu asupra criticei și literaturii*, — deplîngînd „starea tristă a literaturii noastre”, Panu respinge eminescianismul, ignorînd cauzele lui obiective, sociale, și explicîndu-l printr-o preferință de grup, preconizează întoarcerea la izvoarele literaturii vechi.

În 1897 intră în partidul conservator, dar după 4 ani îl părăsește, iar la 1 martie 1901 e ales în camera liberală a lui Dimitrie Sturdza.

Dacă ziarul *Lupta* l-a reprezentat pe radicalistul G. Panu, revista *Săptămîna*, scrisă în exclusivitate de Panu și scoasă de la 2 noiembrie 1901 pînă în 1910 — cu 4 luni înaintea morții sale — este exprimarea fazei liberaliste. *Săptămîna* este o revistă mai mult politică, totuși Panu face loc aici și criticii literare, cronicilor teatrale, schițelor din viața animalelor, amintirilor de la „Junimea”. În 1906, cînd își încheie publicarea *Amintirilor*, Panu anunță proiectul unui studiu amplu, o „critică amănunțită a literaturii actuale românești”, pe care însă n-a mai avut răgazul să-l scrie. În schimb, articolul intitulat *Încotro e viitorul poeziei*, publicat cu un an înaintea morții sale, în 1909, e lămuritor în ceea ce privește concepțiile estetice ale autorului și îndeosebi în ceea ce privește accentul deosebit pe care Panu îl pune asupra conținutului bogat de idei din opera artistică, asupra priorității gîndirii, a concepției despre lume și societate față de inspirație și fantezie. Revista *Săptămîna* publică și răspunsul lui Panu la descrierea pe care Duiliu Zamfirescu o făcuse poeziei populare (articolele : *Poezii populare*, 1909 ; *De la Academie*).

Panu mai redactează și ziarele *Cronica* și *Ziua* (la ultimul colaborează în 1895 și Caragiale).

După o scurtă experiență ca vicepreședinte al Camerei și ca cenzor la Banca Națională, George Panu încetează din viață la 6 noiembrie 1910, în București.

Dintre scrierile sale apropiate de beletristică nu e lipsit de interes literar volumul *Portrete și tipuri parlamentare* (București, 1892), în care Panu se relevă un bun portretist, urmînd, deși exterior, modele clasice. Îmbinînd vioiciunea dialogului, cultivarea amănuntului pitoresc cu fixarea — din cîteva linii sigure — a trăsăturilor caracterologice esențiale, sesizînd totdeauna latura umoristică a tipurilor și mediilor pe care le investighează, Panu dovedește un adevărat talent dramatic, animîndu-și portretele, făcîndu-le să se miște și să vorbească. Dintr-o largă galerie de portrete se desprind, mai bine individualizate, cîteva : deputatul care nu înțelege nicio dată nimic dar e nelipsit de la Cameră ca să-și încaseze diurna ; cel cu toate partidele și cu toate guvernele ; tînrul flușturatec, al cărui singur „ideal politic” este o căsătorie cu zestre bună, pe care, ca deputat, o poate contracta cu ușurință etc.

Volumul *Din viața animalelor*, publicat fragmentar în *Săptămîna*, cuprinde fine observații asupra vieții și obiceiurilor păsărilor și animalelor, dar prea insistente și tratate, pe alocuri, — după cum spunea G. Călinescu — „în chip de jurnal de coteș”. Povestirea nu are nerv, e diluată și searbădă. Uneori se transformă într-un îndreptar pentru gospodărirea manuală a celui aflat în singurătatea pădurilor.

Cea mai atrăgătoare din punct de vedere literar, nu prin stil — adesea neglijat — ci prin argumentare, talent portretistic, savoare, și prin informațiile prețioase pe care le cuprinde rămîne scrierea memorialistică *Amintiri de la „Junimea” din Iași* (2 vol., 1908—1910), lucrare plină de inadvertențe și inexactități — adesea interesate — dar investită cu o rară putere de evocare. Frecventatorii cenaclului „Junimii”, ședințele acestui cenaclu, diverse întâmplări și relații antagonice cu personalități și reviste ale epocii prind viață sub pana lui G. Panu și compun un tablou deosebit de expresiv, deși nu totdeauna credincios faptelor reale. Rămînînd, în fond, un adversar al „Junimii”, Panu strecoară pe lîngă faptele relatate fidel, anume retușuri perfide, mai ales în unele portretizări. Exemplul cel mai pregnant este portretul intelectual al lui Maiorescu, o abilă îmbinare de fluxuri și refluxuri, de alternațe rapide între laude și reproșuri. Elogiile acordate la începutul unei fraze sînt îndată retrase sau interpretate malițios, pentru ca fraza următoare să împartă din nou aprecieri admirative. Țesătura de afirmații și negații e doar aparent complicată, căci antipatia fundamentală este ușor de descifrat, Maiorescu fiind cel dintîi care a sesizat „lumina îndoielnică” în care apare „Junimea” în *Amintirile* lui Panu.

„Acest bărbat — spune Panu despre Maiorescu — duce la perfecție calitățile intelectuale care le are, dar îi lipsește zborul, îi lipsește lărgimea de vederi, îi lipsește puterea de a generaliza, criticele sale sînt juste, însă ele privesc adeseori numai o față a lucrurilor și prin urmare sînt nedrepte”. Uneori contrazicerile între care șerpuieste Panu sînt deconcertante. El anulează, cu satisfacție, tot ceea ce realitatea obiectivă și interesele personale îl siliseră să afirme : „Această operă (n.n., — *Critica poeziei române* a lui T. Maiorescu) o mai repet, a fost sănătoasă, de o reală utilitate, însă opera în sine nu a fost mare, adică nu a fost una din acele care stabilesc pe un om punîndu-l sus-sus. [...] Dl. Maiorescu tratînd chestia poeziei române a făcut o operă mai mult didactico-estetică, un mic compendiu admirabil de regule în această privință, cu exemple foarte fericite. Dar sarcina era așa de ușoară !” exclamă Panu, minimalizînd dintr-o dată toată importanța pe care o recunoscuse operei maioresciene, sau : „În regulele estetice ale d-lui Maiorescu — un poet original și de un mare avînt intelectual nu putea intra, normele erau prea înguste, conținutul prea mic, acele regule sînt admirabil de bune, — concede malign Panu — pentru talentele mediocre și pentru poeți a căror calitate este corectitudinea și cumînțenia”.

Pentru fiecare membru al „Junimei”, Panu schițează un portret fugar dar esențial, acordînd, după caz, prioritate datelor fizice, celor morale sau scriitoricești, junimiștii părăsesc sobrietatea uniformizantă, incoloră a manualelor și reînvie în dominanta personalității lor : zeflemistul Pogor, spirit fin și limpede, scornitorul de porecle, amator de bufonerie și anecdote, dar îngălbenindu-se cu glasul tăiat, la fiecare frază pe care trebuia să o rostească în public ; impetuosul Petre Carp, nemilos în criticele sale, pentru care o operă era sau „o capodoperă sau o nulitate, mijlocie nu exista” ; St. Vîrgolici, cel „mic și gras”, poreclit de Pogor „negustor

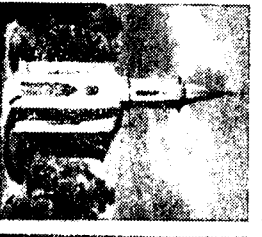
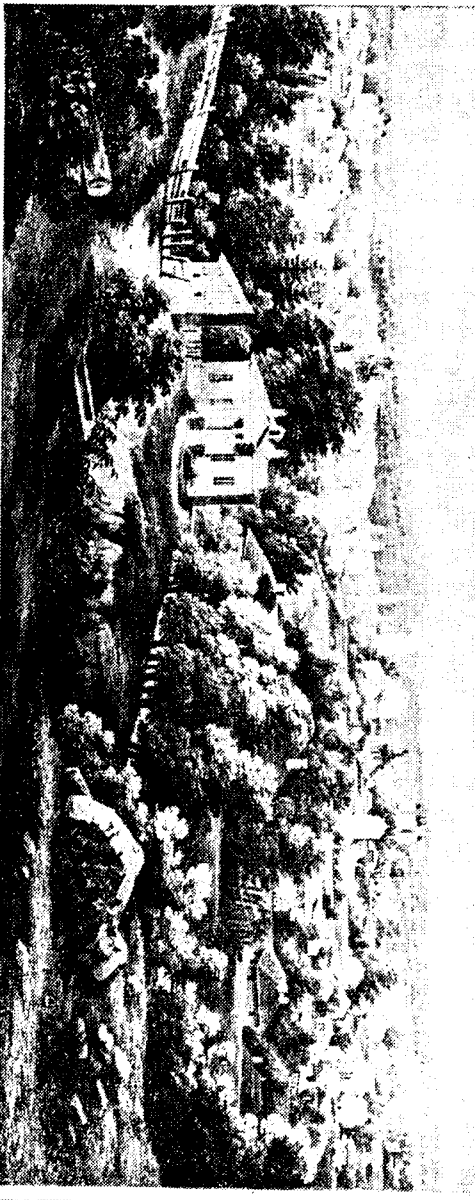
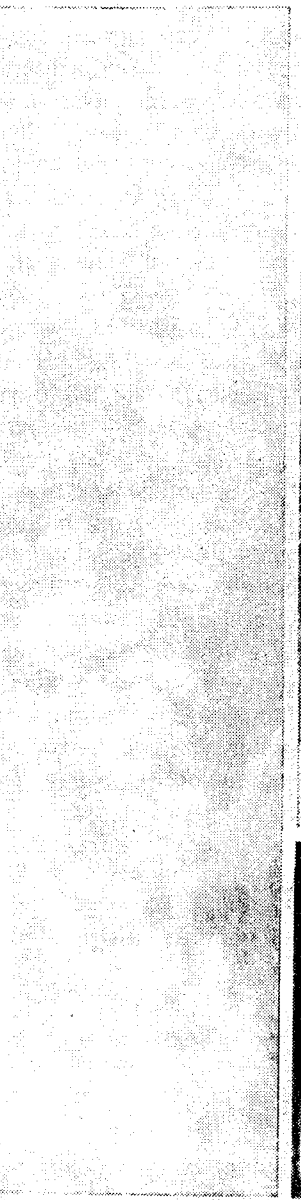
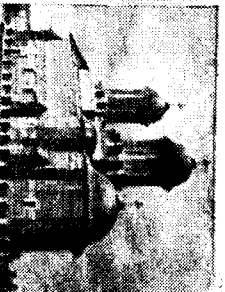
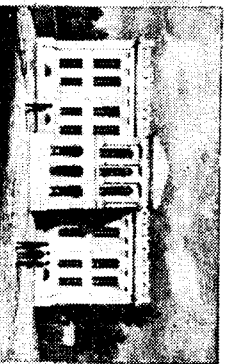
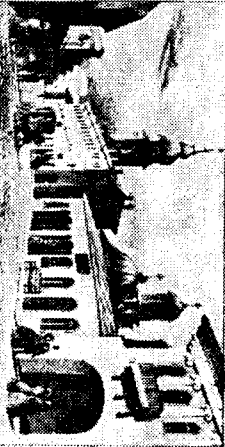
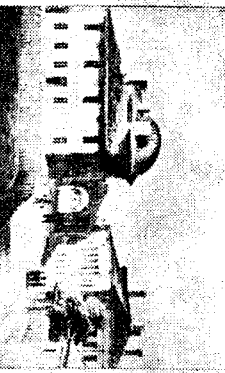
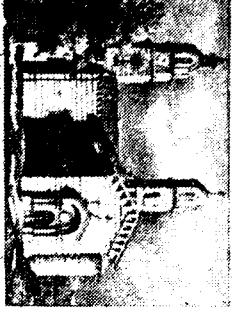
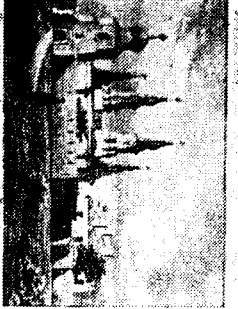
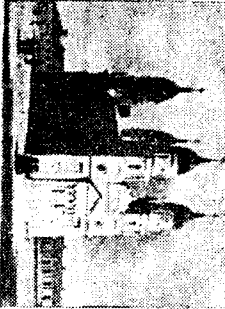
de porci" ; „pudicul Naum", cu figura blîndă și tristă, poreclit și André Chénier ; senzitivul Bodnărescu, „înalt, slăbănog, cu ochii lipsiți de vioiciune și cam gîrbovit" ; cunoscut de poet profund și obscur, „mai mult obscur decît profund" — pigmentează malițios, Panu ; distinsul și originalul Lambrior : îndrăznețul, naiv sincerul și fecundul A. D. Xenopol, totdeauna plin de idei etc. Ca și în portretul pe care i-l face lui Maiorescu, Panu pune în caracterizările lui Alecsandri și Eminescu un amestec de părtinire și obiectivitate, de judecăți imparțiale și resentimente rău ascunse, accentuînd anume laturi, omițînd altele și reușînd să fie înțepător, cu intenție. Alecsandri apare drept „omul cel mai îngîmfat din lume", sensibil la lingușire, avînd nevoie de un cerc de adulatori. Pentru Eminescu, față de care își recunoaște (parcă cu mîndrie) prea marea „deosebire de caracter, de cultură și de concepțiuni a lucrurilor", Panu are doar aprecieri lipsite de căldură, în care străbat, nu rareori, intenții minimalizatoare.

Stilul este foarte inegal, alternînd sobrietatea comunicării științifice, istorico-literare, cu vioiciunea relatării colorate a întîmplărilor trăite, relatare abundînd în interjecții, exclamații, comentarii în aparté, dar și cu neîngrijirea și dezordinea notelor fugare nedestinate tiparului. Deosebit de receptiv la umorul de situații, Panu narează cu deosebit talent întîmplările de haz, avînd preferință pentru expresivitatea dialogului. Panu alternează replicile cu adevărat simț dramatic. Marcînd atitudinea interlocutorilor, dă adevărate indicații de regie : „răspundea rîzînd Burlă" ; „obiecta cu timiditate Miron Pompiliu" ; „riposta Lambrior înfuriat" etc.

*Amintirile de la „Junimea"* sînt punctate de considerații critice, estetice, opinii literare, digresiuni, reflecții, uneori adevărate articole independente, construite pe anume idei, toate vîdînd spiritul polemic al autorului, dar mai presus de orice mărturisînd existența unui real talent literar.

#### BIBLIOGRAFIE

- Cestiunea izraelită, Iași, 1886 ; Portrete și tipuri parlamentare, București, 1892 ; Chestia evreilor. București, 1893 ; Chestiuni politice — Sufragiul universal — Chestiunea evreilor, București, 1893 Discursul rostit în ședința senatului de la 1 dec. 1893 cu ocaziunea discuției generale asupra proiectului de răspuns la Mesagiul Tronului, București, 1893 ; Sufragiul universal, București, 1893 ; Consultație asupra legii din 27.III.1894 ; Gh. Panu și L. Catargiu, Întrunirea conservatoare de la Iași, Discursurile, 1896 ; Amintiri de la Junimea din Iași, vol. I, II, București, 1908 — 1910 ; Cercetări asupra stărei țăranilor în veacurile trecute, vol. I, București, 1910 ; O încercare de mistificare istorică sau cartea d-lui R. Rosetti „Pămîntul, sătenii și stăpînii, 1910 ; Pagini alese, Ed. de stat, 1958, B.P.T. ; Din viața animalelor, f.a.*



Gh. Panu și actualitatea, Iași, 1888 ; Gr. Tocilescu, *Cum se scrie la noi istoria. Doi istorici : G. Pannu și P. Cernătescu. Schițe critice* ; C. Hogaș, Gh. Pannu — *Amintiri răzlețe, Viața românească*, V, 1910, XIX ; Dimitrie Hogeș, *G. Pannu la Durău. Cîteva note și amintiri*, Piatra Neamț, 1931 ; I. Ialowitzki, *Gh. Panu Gălățeanu, Adevărul*, 1935, nr. 15,899 ; Caroni-Chilom Cecilia, *G. Panu — eseist și critic la revistele Conv. Lit. și Săptămîna*, București, 1942 ; E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, Ed. Casa școalelor, 1943, vol. II.

## L U P T A (19 iulie 1884 — 30 noiembrie 1895)

Primul număr al ziarului *Lupta*, apărut în București, la 19 iulie 1884, și purtînd mențiunea, în subtitlu, „ziar liberal opoziționist”, precum și numele directorului politic — George Panu — publică pe prima pagină un cuvînt *Cătră cititori*, semnat de director și care echivalează cu programul publicației : „Scriu în numele cîtorva amici și al meu. Voi rezuma situația politică, iar concluzia va fi programul ziarului”. Panu își precizează aici atitudinea antiliberală, atacîndu-l violent pe Ion Brătianu, șeful guvernului „pretins liberal”, precum și poziția net antijunimistă, junimiștii fiind reprezentanții partidului conservator. Declarîndu-se un *adevărat liberal*, G. Panu arată necesitatea separației definitive de Brătianu, care „caută a ucide opera liberală de 50 de ani de zile, susținînd cu fățarnicie libertatea presei, a întrunirilor sau egalitatea politică a cetățenilor, dar în fapt prosternîndu-se în fața monarhiei despotice”. Articolul program se încheie agitatoric : „să nu lăsăm să moară mișelește în țara noastră, din pricina unui singur om, liberalismul, adecă fructul gîndirii și a experienței întregii mișcări moderne”. Scopul imediat și susținut al campaniei jurnalistice a lui Panu se relevă a fi : răsturnarea guvernului. În slujba acestui țel sînt mobilizate toate forțele ziarului, pe tot timpul apariției. Fiecare număr cuprinde polemici furioase cu I. Brătianu, articole antidinastice, diverse știri în legătură cu abuzul de putere al guvernului, articole anticlericale, atacuri la adresa fanatismului antisemit, împins pînă la expulzarea unor personalități de vază, apeluri patetice către cititori etc. Acelorași direcții combatante le este consacrat, cotidian, articolul de fond, semnat — invariabil, pînă după 1890, de G. Panu.

Rubricile ziarului, unele cu caracter permanent : articolul de fond, cronici politice, știri din țară, știri externe, știri culturale etc. sînt străbătute de același curent politic răzvrătit și revendicativ. *Lupta* susține ca unica morală ce „trebuie insuflată tuturor fără deosebire de cultură și de clasă, morală socială”, proclamă dreptul femeii de a munci și a deveni om întreg, dezvăluie starea de mizerie a țărănilor, strecurînd ideea organizării unei campanii de infiltrare „în creerii oamenilor acestora” a spiritului de revoltă ș.a. Chiar și știrile externe sînt selecționate, dîndu-se amplu celor care informează despre mișcărilor liberale și despre revendicări liberale.

Cercetarea atentă a ziarului scoate însă la iveală lipsa unei fermități politice, conduita principală a publicației urmînd o traiectorie adesea șerpuitoare. Vehe-

mențele pamfletare sînt nu o dată convertite în elogii care sună ciudat și convențional. În 20 noiembrie 1887 se poate citi pe prima pagină acest apel de o violență șocantă : „Cetățeni ! În sfîrșit masca a căzut ! Primul ministru al escrocilor și jefuitorilor, laacheul regelui Carol și patronul celor cari tîlhăresc de 12 ani țara s-a arătat ceea ce este, aceea ce a fost întotdeauna : un om necinstit. [...] La fortificații se fură ! Carada fură [...]. Pînă și regele e amestecat ! [...] Cetățeni, să știți dar ce aveți de făcut la alegeri. Deschideți-vă ochii și fie-vă milă de țară !” Dacă afirmațiile n-ar suferi modificări, ușoara jenă stîrnită de tonul melodramatic, cațavencian, al apelului s-ar spulbera, ea se transformă însă în hohot de rîs, cînd la moartea lui Brătianu (15 mai 1891) citim necrologul redactat în acești termeni : „nu putem uita că omul acesta a fost un luptător energic pentru ridicarea națiunii române, pentru întemeierea regimului reprezentativ, pentru dobîndirea privilegiilor, pentru modernizarea statului, pentru democratizarea instituțiilor”.

În primul an, *Lupta* apare de trei ori pe săptămîină, la început marțea, joia și duminica, iar după o lună de la apariție, miercurea, vinerea și duminica. Din 23 noiembrie 1886 ziarul capătă format mare și „apare în toate zilele de lucru”. Va continua astfel zilnic, pînă la 30 noiembrie 1895.

G. Panu, director și proprietar al ziarului pînă cu trei ani înainte de încetarea apariției, face într-adevăr din *Lupta* o tribună a curajului și a polemicii necruțătoare. El este o prezență activă și permanentă, care ia zilnic parte prin intermediul articolelor de fond semnate sau a diverselor rubrici publicate sub pseudonime, la viața politică, expunîndu-și principii și păreri în legătură cu probleme de interes general. Unele articole de fond pot fi considerate niște adevărate profesii de credință, Panu fiind încontinuu preocupat de grija de a-și preciza și explica atitudinea, de a-și delimita propriile convingeri și țeluri față de ale altor partide și grupări politice. Radicalismul i se pare o doctrină total deosebită, dacă nu antagonică, față de cele care reprezentau puterea sau opoziția în țara noastră în acea vreme, iar explicațiilor sale stăruitoare, chiar dacă sînt confuze, nu le lipsește buna credință. Autodefinirile politice abundă în prima pagină a ziarului (vezi nr. 122, 29 noiembrie 1886, articolul de fond *Socialist ori liberal-național?*). În afară de articolele de fond, Panu își publică în *Lupta* discursurile din Cameră, precum și cunoscutele și corozivele *Portrete parlamentare*. Adversarii politici sînt caracterizați cu vehemență crudă. G. Panu nu ocolește expresia tare, dar reușește să nu coboare în trivialitate ci să imprime frazelor sale savoare și nerv. Cele mai multe pamflete îl au ca țintă pe rege, explicîndu-se prin aceea că nu acceptă monarhia ca instituție abuzivă și despotică.

În campania antimonarhică, Panu își asociază și alți colaboratori de prestigiu ai ziarului. Notabilă este cronică semnată de Al. Vlahuță, intitulată *Auri sacra fames* și concepută ca un basm cu un rege avar și iubitor de aur, care-și astupă urechile la plîngerile norodului.

Cîteva articole antidinastice depășind în violență pamfletară ceea ce scrisese pînă atunci — cum e cel intitulat *Omul periculos* — îi atrag lui G. Panu chemarea în fața instanțelor judecătorești și o condamnare pe care o evită părăsind țara.

I. C. Bacalbașa devine girantul responsabil al ziarului. Articolele de fond, trimise de Panu din străinătate, continuă să apară pe prima pagină, alternînd cu unele semnate de Const. C. Bacalbașa, fapt care va continua și în anii următori.

În numărul din 16 ianuarie 1892 cititorii sînt anunțați de retragerea lui Panu de la „dirijarea zilnică a ziarului”. Proprietar al ziarului și șef al partidului radical,

Panu însă „va continua de a avea o înaltă și decisivă privighere asupra gazetei, care continuă a fi organul partidului democrat-radical”.

După nici patru luni, un alt anunț indică o îndepărtare definitivă, Panu cedînd proprietatea ziarului administratorului Al. Lefteriu.

În ciuda afirmațiilor că Panu își va păstra dreptul exclusiv de a imprima direcția politică a ziarului, *Lupta* va publica în anii următori memoriile regelui Carol. De la 10 ianuarie 1895 pînă la 30 noiembrie, data încetării apariției, articolele de fond rămîn nesemnate.

Între rubricile cu caracter permanent ale ziarului, în afară de cele politice (*Cronica de duminică*) sau de cele cu conținut divers (cum e cea intitulată vag *Cronică*, semnată cu pseudonime ca Faust, Romeo, Ignato, Rob etc., cea intitulată *Carnetul meu*, inițiată în 1893, *Cronica de marți*, semnată de G. T. Buzoianu sau rubrica intitulată *Zig-zaguri* din 1895) se află una sau mai multe rubrici literare, de critică literară și de critică teatrală. Dacă articolele de critică literară își păstrează constant locul în foiletonul săptămînal, sub semnături diverse, cronicile și știrile teatrale au o apariție mai capricioasă. Sînt intitulate la început *Din ale lașilor* și cuprind scurte informații cultural-teatrale; din nr. 52, 21 noiembrie 1884, încep să devină cuprinzătoare, sub titlul *Teatrale* (nesemnate); în 1884, 19 decembrie, pentru prima oară apare o *Cronică teatrală*, în foileton, intitulată ca atare dar nesemnată; în 1886 e semnată „*Stal nr. 115*”; alteori se numește *Masca* sau simplu *Critică teatrală*, semnată *Critic*, sau *Cronica teatrală*, care în 1894—1895 e deosebit de frecventă și e semnată de I. C. Bacalbașa.

Între colaboratorii ziarului se mai numără: Petru Grădișteanu (din 1889), Vlahuță (care semnează cu pseudonimul Mirmidon), Z. C. Arbore, N. Iorga (din 1890), A. Bădărău etc. Dintre multiplele pseudonime, notăm: Memphis, Ceres, Figaro, Peniță (probabil Panu, cu articole-pamflet), Argus, Bacon, Penel, Condei, Guy (cu care e semnat și foiletonul teatral).

Cronicile teatrale numeroase (mai ales în 1894, cînd se pot citi aproape zilnic) și unele deosebit de cuprinzătoare, alcătuiesc o bună sursă documentară în ceea ce privește viața teatrală bucureșteană a epocii. Sînt în atenția cronicarilor și spectacolele muzicale. Între spectacolele cu piese originale analizate se numără *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *Năpasta* și *D-ale carnavalului* de Caragiale, *Fintîna Blanduziei* de Alecsandri, *Răzvan și Vidra* de Hasdeu, *Unchiașul Sărăcie* și *Saul* de Al. Macedonski, *Nazat* de I. Negruzzi și Dim. Rosetti, *Stefan Vodă cel Tânăr* de Iosif Vulcan și alte cîteva, ale căror autori sînt Gr. Ventura, Gr. Bengescu, Paul Gusty, Ollănescu-Ascanio, Polizu-Micșunești, A. din Dorna, Rădulescu-Niger, V. A. Ureche, N. Țincu, I. Livescu, M. C. Dimitriadi, Em. N. Antonescu, I. C. Bacalbașa, C. Mărculescu, etc., dramaturgi mărunți ai vremii.

Spectacolele cu piese de răsnet mondial, capodopere ale literaturii dramatice universale (cum sînt: *Othello* și *Hamlet*, în care joacă Gr. Manolescu, *Avarul*, *Bolnavul închipuit*, *Georges Dandin*, *Burghezul gentilom*, *Violeniile lui Scașin* de Molière, *Hoții*, *Don Carlos* și *Maria Stuart* de Schiller, *Ruy-Blas* de Victor Hugo, *Mincinosul* și *Polyeucte* de Corneille, *Fedra* de Racine, *Onoarea*, *Sfîrșitul Sodomei* și *Magda* de Südermann, *Kean* și *Doamna cu camelii* de Al. Dumas etc.) fac obiectul unor cronici teatrale scrise cu finețe, competență și bună cunoaștere a posibilităților și lacunelor teatrului românesc de către C. Mille, I. C. Bacalbașa ș.a.

Unele din aceste cronici oferă prilejuri de teoretizări asupra rolului social și educativ al teatrului în genere, precum și prilejul exprimării unor concepții înaintate

În legătură cu dezvoltarea teatrului românesc. Se remarcă grija pentru buna alcătuire a repertoriului, cu accent pe marea creație dramatică națională și universală. „Nădăjduim — se spune la redeschiderea, în 1884, a stagiunii Teatrului Național din Iași cu *Fintîna Blanduziei* — ca măcar astă dată societatea dramatică, artiștii și artistele vor căta să dezvolte un gust mai luminat și mai fin în alegerea traducerilor, lumea de ani întregi fiind sătulă de nămolul acelor platitudini teatrale cu care astăzi se pot înflăcăra numai instinctele barbare sau patimile nefirești ale mahalagismului incult”.

Cronicarii teatrali ai *Luptei* declară război melodramei, se înfățișează ca adepți ai teatrului modern, „cu subiecte reale și pline de vigoare naturală, care alături cu frumosul să respire mai mult adevărul”. Exprimarea acestor concepții avansate aluneacă uneori în exagerări negativiste cum ar fi, de pildă, aprecierea teatrului lui V. Hugo ca fiind perimat și nemaia adresându-se sensibilității epocii. Tonul de frondă, de nihilism al unor cronici este în nota radicalismului zgomotos al ziarului : „Trebuie rupt odată cu acest nenorocit repertoriu, bun acum 50 de ani (e vorba de *Lucrezzia Borgia* — n.n.) iar astăzi ridicul”.

Lupta pentru un repertoriu original existent în epocă se reflectă în cronicile dramatice din ziarul lui Panu. „Cînd zic Teatrul nostru național — spune C. Mille, — acesta este numai un chip de a vorbi, căci tot ce poate fi mai nenațional este teatrul poreclit cu acest nume. Pe scena lui vedem defilînd toți autorii străini. Autorii români apar și ei, o dată pe lună, în vreun spectacol alcătuit din crîmpeie [...] Adevărul este că nu avem în literatura noastră, partea dramatică”. Multe din aceste cronici sînt revendicative, se cere răsplătirea actorilor merituoși (Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu, I. Anestin etc.) prin retribuții convenabile, o judicioasă repartiție a rolurilor, grija pentru formarea actorilor etc.

O discuție în jurul dramei *Năpasta* a lui Caragiale se întinde pe mai mulți ani. E începută într-o cronică semnată Tel, în 7 februarie 1890, în care se infirmă tehnica dramatică. Iorga răspunde îndată printr-un amplu articol, în care consideră piesa „superioară ca concepție și execuție”. După cîteva luni, Gr. I. Alexandrescu, (editorul postum al lui Creangă) dovedește o neînțelegere unită cu reaua credință, exprimate printr-un joc de cuvinte ireverențios și neonest : „Așadar drama *Năpasta* este o adevărată năpastă a dramei”. În schimb, în 1891, Adolphe Last exagerează cu afirmația că *Năpasta* ar fi superioară lui *Othello*. Același, va răspunde vehement în 1892 lui Ion Gherea, într-un articol intitulat *Criticii Năpastei*.

Cronicile dramatice semnate de I. C. Bacalbașa pun accentul pe piesă ca operă literară. Unele dintre ele sînt adevărate pledoarii pentru dramaturgia originală. „Trebuie să știm care este menirea Teatrului Național? Trebuie să-l considerăm ca pe o oglindă a teatrelor de barieră din Paris, sau este o instituție românească menită să ajute și să încurajeze arta noastră dramatică, dramaturgia noastră?” întrebă I. C. Bacalbașa, indignările sale mergînd pînă la a cere schimbarea direcției Teatrului Național.

Partea literară a ziarului începe în septembrie 19, 1884, cu un foileton : *Moartea lui Vladimir* de C. Mille, scriere reprodusă după primul număr al revistei *România liberă literară*.

Primele scrieri beletristice apar în *Lupta* cu o periodicitate cu totul întîmplătoare și, în general, sînt reproduse după alte reviste. La început cîteva titluri sînt de literatură română, deși nu de cea mai bună calitate : *Gura lunei* de C. Mille



(după *România liberă literară*) ; *Istoria a doi cai* de N. Volenti (după *Convorbiri literare*), *Cei de pe urmă osîndiți la moarte* de A. G. Suțu etc. Fără nici o excepție, puținele scrieri românești publicate sau mai ales reproduse în *Lupta* timp de 8 ani sînt contemporane. E vorba de cîteva semnături, care vor deveni ulterior de prestigiu sau numai cunoscute, cum sînt : Vlahuță (cu cîteva versuri), C. Hogaș (cu *Amin-tiri dintr-o călătorie* — reproduse după *Arhiva*), D. Zamfirescu (reprodus, de asemenea, după *Atheneul român*), I. A. Bassarabescu (după *Revista contemporană*), V. Cră-sescu, Paul Bujor, C. Mille (cu capitole din *Dinu Milian*), Radu Rosetti și între aceștia, Dim. și V. G. Morțun, Rădulescu-Niger, un oarecare George G. Vernescu etc.

Proza predomină, se întîlnesc totuși risipite și cîteva versuri semnate, însă, (în afară de Vlahuță, de Gh. din Moldova, sau de Radu Rosetti) fie cu nume care nu spun nimic, fie cu pseudonime și mai opace : Virgur, Piron, Roelet, Therence, Sandernagor, Namuna, Pădure, Gordon etc. P. V. Grigoriu și Al. Obedenaru semnează fiecare cîte o poezie ocazională.

În publicarea de literatură, raportul cantitativ este net în favoarea literaturii străine, aproape în exclusivitate literatură franceză. Predomină literatura de senzație, romane ieftine, fără nici o valoare și schițe leșios-melodramatice sau de un erotism tulbur. Primul foileton, din 22, 24 februarie 1885, cu romanul *Cotesa Suzana* de Jacques Vincent, recomandat că ar fi avut „un imens succes în ziaristica pariziană”, își pune pecetea pe literatura ziarului *Lupta*. Foiletonul critic al lui C. Mille, publicat în același ziar, în care veștejea traduceri proaste după romane obscure franțuzești, nu servește la nimic. Începînd din 1892, ziarul este invadat zilnic cu asemenea maculatură pseudoliterară. Pe lîngă foiletoanele cotidiene, începe încă din 1890 să se ocupe mare parte din pagina a II-a cu alte asemenea traduceri de proză scurtă. Un bilanț aproximativ numără peste 70 de nume de autori francezi cu totul obscuri, autori de romane în fascicule sau de schițe fade. Cîteva din titlurile romanelor publicate în foileton sînt elocvente fără comentarii : *Sugrumătorul*, *O viață criminală, În flagrant delict, Femeia ucigașă, Ultima noapte a unui vagabond, Ofticoasa, Cu pasiune* etc.

Se întîlnesc însă din cînd în cînd și nume de primă mîină din literatura franceză sau universală, din păcate în traduceri foarte slabe, prin intermediare franțuzești (cu excepția unui traducător des întîlnit în periodicele vremii, I. Spartaly, traducătorii sînt anonimi). De fapt, adesea e vorba nu de traduceri, ci de adaptări și localizări care denaturează originalul.

Scriitorii traduși sînt toți contemporani, care fie trăiau în același timp în Franța sau aiurea, fie decedaseră de scurt timp, ceea ce ar putea vorbi despre ecoul destul de prompt pe care-l avea literatura străină la noi (cu rezerva că, în majoritate, e vorba de literatură de duzină, cu care se umpleau golurile ziarelor pariziene).

Scriitorii francezi sînt reprezentați însă în *Lupta* și de nume strălucite ca ale lui Balzac, Maupassant (i se reproduc foarte multe schițe în 1893, anul morții sale), Emile Zola, Alphonse Daudet, Paul Louis Courier, Flaubert ș.a. Doar cîteva scrieri poartă semnătura lui Tolstoi, Turgheniev, Twain.



În participarea pe care o are ziarul *Lupta* la viața cultural-literară a epocii, centrul de greutate îl are critica literară, capitol substanțial, bogat în dezbateri pasionate, legate de tot ceea ce se ivea nou în literatura națională și universală, mai

ales franceză. Interesul pe care-l trezesc foiletoanele ample și cu o frecvență în general săptămînală, dar ajungînd în anumite lungi perioade să fie zilnice, este asigurat de semnăturile — între altele — ale lui N. Iorga, B. Delavrancea, C. Mille.

Prima cronică literară apare abia în 1886, deci după 2 ani de la apariția ziarului, și e reprodusă după *Contemporanul*. E vorba de articolul polemic al lui Gherea : *Cătră Dl. Maiorescu*. Articolul de fond (deci Panu) subliniază consensul de vederi : „Ideile conținute de critica d-lui Gherea fiind și ale noastre, credem de datorie a le da o cît se poate mai mare publicitate”. Sînt precizate, de asemenea, prin negarea esteticii maioresciene, concepțiile privind arta și literatura profesate de ziarul *Lupta*. Atitudinea antimaoresciană (cu unele contradicții de opinii și atenuări) se va menține pe tot parcursul apariției gazetei. De altfel *Lupta* se va război cu toate revistele și ziarele junimiste, precum și cu altele (*Voința națională, Românul, România liberă, Telegraful, Țara nouă* etc.), violența polemică fiind o normă de conduită redacțională.

Această violență polemică, mergînd pînă la nihilism și uneori chiar pînă la re-credință, îl va caracteriza pe C. Mille, cronicarul literar permanent din 1887—1888. Exaltat și iconoclast, C. Mille va da atacuri furibunde, netemperîndu-și violențele verbale, împotriva a tot ceea ce nu se va acorda concepțiilor sale estetice și simpatiilor sale literare. Tonul nu este egal. Cronicile cumiști, expunerile de principii înaintate și de informații utile alternează cu diatribe furtunoase, frizînd adesea părătirea și chiar gratuitatea.

Mille își începe activitatea de critică literară, foiletoane săptămînale, la *Lupta*, la sfîrșitul anului 1886, încercînd să-și dovedească apartenența la linia ziarului printr-un atac împotriva lui Maiorescu, atac inegal și întrucîtva neconvins. De altfel în toată campania antijunimistă și antimaoresciană a ziarului răsună notele discordante ale contradicțiilor, ale recunoașterilor unor merite reale. «Și dacă „Junimea” a adus vreun serviciu literaturii române, spune Mille, e desigur serviciul ce i-a făcut păstrînd limba intactă. Nu se știe dacă fără acest curent nu am fi astăzi din punct de vedere limbistic în așa stare, că înțelegerea limbii literare ar fi cu neputință pentru un țaran» (1—2 decembrie 1886).

Severitatea lui Mille e justificată în cronicile polemice îndreptate împotriva deformatoarelor de limbă, iar rolul „Junimei” este recunoscut deschis : „Astăzi, dacă avem o limbă română, să datorește în mare parte mișcării care a făcut-o „Junimea”, *Convorbirile literare*” (30—31 martie 1887).

Interesante sînt acele foiletoane critice care cuprind considerații critice generale, dezbateri și teoretizări în jurul unor probleme literare de interes general și foarte actuale, cum sînt cele grupate în jurul romanului ca specie evoluată a literaturii (și, implicit, examinările critice succesive ale pușinelor romane existente în literatura noastră, aparținînd lui Filimon, Bolintineanu, Granda, N. Xenopol), cele consacrate literaturii istorice, cele foarte multe în care vorbindu-se de curente literare se dă prioritate, ca importanță în epocă, *naturalismului* (înțeles, de fapt, ca realism), cele care cuprind judecăți asupra presei literare și a celor mai importante reviste românești, chestiuni de estetică și teorie literară, precum și expunerea concepției privind puterea educativă a criticii literare („Critica, pentru o mișcare literară, este una din cele mai puternice sprijine. Cînd ea a înțeles mișcarea nouă, cînd ea pornește din spiritul științific, poate să aducă mari servicii, alcătuiind o opiniune publică, deprinzînd pe cititori cu noul curent, făcîndu-le un chip de cugetare nou” 24—25 august 1887).

În schimb adorația, cultul pentru Eminescu, se exprimă, indirect, prin atacuri nedrepte și uneori anulatoare, împotriva altor mari scriitori ai epocii, ca Odobescu (cărui-a-i recunoaște limba frumoasă, exclamînd însă: „Ce păcat că acest stil puternic și curat îmbracă un fond gol” — 6—7 ianuarie 1887) sau ca Alecsandri, pe care îl denigrează în repetate rînduri, socotindu-l un talent decăzut, facil și desuet. Îi neagă poezia, în vorbe jignitoare („Cînd ești banal și în cugetare și în forma în care îmbraci cugetarea, ce mai lucru ușor e să cînti: «Frunză verde trei sarmale / și pe dealuri și pe vale / urmăresc ochii matala». Și, în general, toată poezia școlii lui Alecsandri și Bolintineanu nu stă decît în această caracteristică banalitate de formă și de fond” — 15 ianuarie 1887), îi neagă dramele istorice („A fost de ajuns ca Alecsandri să comită *Despot Vodă* și apoi *Fîntîna Blanduziei* pentru ca el singur să prinză curaj și să ne toarne una după alta altă dramă istorică, dezgropînd pe nenorocitul *Ovidiu*” — 26—27 ianuarie 1887), neagă orice viață în legendele sale istorice și afirmă că primul lucru pe care-l are de făcut tînăra generație este acela de a-l coborî de pe pedestal pe cel socotit pe nedrept zeul poeziei românești. „Azi nu mai e vorba de a pune pe Eminescu după Alecsandri (lucru pe care-l făcuse Maiorescu în 1871 în articolul *Dirrecția nouă* — n.n.). Dînsul nici nu se cuvine a fi apropiat de plenipotențiarul României la Paris” (23 decembrie 1868).

Admirația exaltată față de Eminescu (în care se unește cu Delavrancea și Vlahuță chiar în foiletoane critice publicate în *Lupta*) îl face pe C. Mille să-l respingă cu oroare, ca pe un ciumat, pe Macedonski (pe care îl numește, constant, „răposatul” Macedonski, răposat în conștiința opiniei publice contemporane și în desfășurarea literaturii române, de la producerea sinistrei epigrame antieminesciene). Face o declarație fanatică: „Mi-am luat însărcinarea ca întotdeauna cînd acela care a fost ucis sub disprețul public va încerca să ridice capul din mormîntala tăcere a uitării, să caut să-l cufund din nou, întocmai cum pe un cîine lepros oamenii îl înecă și cu pietre îl lovesc cînd dînsul, în supremele-i sforțări, iese din cînd în cînd d-asupra apei” (23 decembrie 1886).

Totuși, cultul eminescian exprimat în fraze înfiorate („E frică condeului pare că să atingă acest nume. Pe cerul întunecos al literaturii române luci deodată puternicul talent al lui Eminescu, care făcu să piară prin lumina lui strălucirea nefirească a geniilor fabricate de prostia omenească” — 15 ianuarie 1887) nu-i răpește lui Mille luciditatea în ceea ce privește pericolul pseudoeminescianismului pentru tînăra poezie românească, influența sa făcînd „să se piardă pentru literatura română mai multe talente ce ar fi putut fi originale” (22—23 iunie 1887).

Alternînd cu Mille, Vlahuță, Delavrancea, un oarecare G.C.U., scrie cîteva foiletoane critice cu același caracter bătăios, atacîndu-i pe latiniști, războindu-se cu denigratorii lui Eminescu, respingînd traducerile proaste etc.

1889 este un an sărac în cronica literară. Mille a plecat, Delavrancea și Vlahuță de asemenea. O singură dată apare semnătura lui Gh. Adamescu, de cîteva ori același G.C.U. În luna ianuarie a lui 1890 foiletonul ziarului e ocupat zilnic de un studiu despre Eminescu semnat Oswald Neuschotz. Tot zilnic se publică în februarie 1891 un lung studiu despre *Năpasta* lui Caragiale, de Adolf Last. Alți critici ai anilor 1891—1895: Eduard Dioghenide, cu articole despre Gherea, Ovid Densușianu care scrie tot despre Gherea, Gh. Ghibănescu, Gh. Ion, V. Cireș, N. Țincu, Ioan Bacalbașa, N. Petrașcu. Sînt colaborări pertinente, dar întîmplătoare. Așa după cum Mille a fost cronicarul permanent al anilor 1887—1888, N. Iorga, pe atunci

student la Iași, devine cronicarul anului 1890, revenind apoi, pentru perioade scurte, în 1892 și 1894. Unul dintre foiletoane e consacrat predecesorului său, C. Mille, pentru talentul căruia mărturisește că nu are mare prețuire, considerându-l un „Vallès corcit cu Zola”, caracterizându-l independent în păreri și care a venit la *Lupta* „unde execută o păruială în regulă contra tuturor celor ce nu-i plăceau d-sale”.

În subiectele de discuție alese pentru foiletoanele sale, Iorga va călca pe urmele lui Mille, bineînțeles cu opinii, orizont cultural, atitudine și ton diferite. Și în atenția sa va sta pe primul plan Eminescu (sînt scriitorii — ca Eminescu, Alecsandri, Caragiale sau Delavrancea, de care sectorul de critică literară al ziarului se ocupă de mai multe ori), dar și pericolul epigonismului eminescian, apoi starea de stagnare a literaturii noastre către sfîrșitul secolului al XIX-lea, ale cărei cauze sînt „politicomania întîii, manierismul pe urmă” (Pe Maiorescu, pe care dealtfel îl prețuiește și îl laudă, îl acuză de a fi părăsit literatura pentru politică. „Ce critic minunat era dl. Maiorescu !” exclamă Iorga — 11 martie 1890 „Ce n-ar fi putut face, dacă frunțașul critic al *Convorbirilor* n-ar fi călcat credința, ce se cădea s-o aibă întîiei iubite, artei ! Azi, șoarecii n-ar mai juca pe masă, cum spune proverbul, și multe prese n-ar mai geme sub greutatea prostiilor și insanităților ce zilnic scot capul din glodul micilor reviste”). Iorga scrie, la rîndu-i, despre Gherea, considerându-l întemeietorul criticii științifice la noi, despre literatura națională, despre roman și inexistența lui în literatura noastră (deci consens cu Mille), despre rolul criticii (*idem*), încearcă o periodizare a literaturii române, discută probleme de estetică și teorie literară (despre fond și formă, artist și public, metoda realismului, impersonalitatea în artă — nu-l aprobă pe Maiorescu : „Artistul nu se poate izola de operă, el este sîngele ei viu și arta fără dînsul nu mai e artă, ci o fotografie literară, un cadavru” — despre temperamentul artistic, tehnica romanului, stil și stilști, raportul între succesul și valoarea unei opere literare etc.).

Multe foiletoane sînt consacrate unor scriitori priviți monografic sau în legătură cu o scriere recentă. Iorga vorbește despre Th. Speranția și anecdotele populare, despre Delavrancea — unul dintre cei mai buni stilști ai noștri — Ion Ghica — căruia-i apreciază sobrietatea clasică — Gh. din Moldova, A. C. Cuza, A. Naum, G. Coșbuc etc.

Pe nedreptățitul Alecsandri, în același ziar care i-a difuzat umilirea, Iorga îl repune în dreptul de a fi între cei din frunte „cînd vorbim de luceferii rari ai poeziei românești” (27 mai 1890).

Temut ca adversar dar prețuit în epocă pentru îndrăzneala, curajul și nivelul ridicat de la care aborda orice sector al vieții politice și culturale contemporane, ziarul *Lupta* este o bogată, utilă și mai ales interesantă sursă documentară pentru cercetările de istorie literară, fiind vorba de un periodic puternic angajat în lupta pentru promovarea unui teatru național și a unei literaturi naționale de bună calitate, în pas cu cerințele cele mai înaintate ale epocii.

## LUPTA LITERARĂ (1887)

Înființarea revistei *Lupta literară* la 19 aprilie 1887 dă expresie uneia dintre multiplele ipostaze de ordin estetic și politic între care a oscilat îndelung Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Luîndu-și răspunderea inițierii și conducerii unei reviste

literare, Delavrancea încerca să fructifice o bogată experiență redacțională. „Zigzagurile” social-protestatate sau cronicile plastice, muzicale și teatrale, publicate stăruitor în junimistul ziar *România liberă* (care-i adăpostește în 1883 lui Delavrancea și debutul ca nuvelist romantic), alternează cu colaborarea la ziarul socialist *Drepturile omului*, participarea la înființarea ziarului *Epoca* în 1885, al cărui prim-redactor a fost câteva luni, și, implicit, adeziunea la concepțiile liberal-conservatoare fac loc trecerii precipitate în tribuna radicală a lui George Panu, ridicată de ziarul *Lupta*, evoluind în cele din urmă către liberalismul brătienist odată cu fecunda activitate gazetărească de la *Românul* lui C. A. Rosetti, de la *Democrația* și *Voința națională*. Apariția revistei *Lupta literară* se situează pe la mijlocul acestei traiectorii jurnalistice sinuoase și coincide, într-un fel, cu apropierea scriitorului de *Lupta* lui G. Panu (de unde probabil și ideea numelui revistei) și cu răsucirea de la simpatia projunimistă manifestată, la polemică antijunimistă.

*Lupta literară*, numindu-l, în subtitlu, ca director pe Barbu Ștefănescu De la Vrancea și purtînd mențiunea „apare în toate duminicile”, se anunță ca o revistă de durată, cu un conținut substanțial și selecționat, adresîndu-se iubitorilor de literatură în primul rînd, precum și tuturor celor interesați de fenomenul cultural din țara noastră. N-au apărut totuși decît două numere, primul la 19 aprilie și al doilea la 26 aprilie 1887. (În bibliografia *Publicațiunile românești — 1820—1906 —* de Nerva Hodoș și Al. S. Ionescu, există mențiunea că se pare că ar fi existat și al treilea număr, care însă nu s-a păstrat.) Fiecare număr, format în 4<sup>o</sup>, are cîte 12 pagini, numerotarea fiind făcută însă, pentru ambele numere, de la 1 la 24. Revista, e concepută ca un stindard de luptă în numele unor principii estetice și culturale cuprinse în cele câteva articole publicate și semnate de Delavrancea.

*Lupta literară* se deschide fără un cuvînt înainte conținînd indicații programatice. Începînd cu prima pagină, cunoscutul articol critic-polemic al lui Delavrancea, *O familie de poeți*, acoperă patru pagini din primul număr și primele cinci pagini din numărul 2, rămînînd neterminat. (Este publicat integral în *Românul*, XXXI, iunie-iulie, 1887.) Dealtfel, în afara cîtorva colaborări, cu versuri și proză, care nu-i aparțin și care ocupă un spațiu restrîns, revista e scrisă aproape în întregime de Delavrancea. Scriitorul n-a mai socotit necesară formularea unui program al revistei, articolul *O familie de poeți* indicînd destul de limpede liniile directoare ale protestului său înscris în perimetrul vieții literare și culturale. Aceste linii directoare pot fi lesne desprinse din amănunțita analiză literară pe care Delavrancea o face versurilor a patru poeți contemporani și pot fi tot atît de lesne expuse sistematic. Ele sînt: — respingerea categorică a oricărei influențe străine în literatura noastră (opinie, de fapt, exagerată) ;

— elogiul folclorului ca unicul izvor de măiestrie căci, după cum spune Delavrancea, „adevărata artă (...) nu poate fi smulsă decît din inima poporului”;

— combaterea confuziei și a lipsei de logică în poezie ;

— combaterea limitării la chinurile iubirii ca unică sursă generatoare de poezie și, implicit, apelul către multiplicarea și diversificarea temelor ;

— solicitarea sincerității, a sentimentului adevărat în poezie, în literatură.

Intenția lui Delavrancea a fost aceea de a polemiza direct și indirect cu Titu Maiorescu. În 1886 Delavrancea contestase, într-un articol, valoarea artistică a dramei istorice *Despot-Vodă* a lui Alecsandri. Maiorescu, în *Poeți și critici*, răspunsese și acestei intervenții, nu doar lui Vlahuță. Reacția antijunimistă, implicit antimaioreșciană,

are deci un substrat concret, personal. Alegerea spre analiză a versurilor lui Th. Șerbănescu, Veronica Micle, Matilda Cugler-Poni, poeți convorbiriști, cărora le adaugă, ca făcând parte din aceeași familie, pe Carol Scrob, ține de această intenție manifestă. Dar principiile estetice, mai sus expuse, în numele cărora poezia celor patru este examinată și anulată cu vehemență critică, se confundă, de fapt, cu ale lui Maiorescu din articolul *Despre poezia română din 1867*, scris deci cu 20 de ani în urmă.

Analiza lui Delavrancea, minuțioasă, sistematică, dovedind reale virtuți critice aplicate la obiect, păcătuiește printr-o violență uniformă, pătinitoare, care-l îndepărtează prea ades pe autor de adevăr și-i alterează percepția artistică. Reproșurile aduse celor patru poeți, determinate de slăbiciuni reale, dar formulate nenuanțat, apar disproporționate față de peisajul poetic al epocii. Excepțind câteva nume de mare prestigiu, aceste reproșuri pot fi adresate poezilor epocii pr-iviți laolaltă, și deci și celor convorbiriști, dar în orice caz nu numai lor. Articolul lui Delavrancea este însă o săgeată cu traiectorie ocolită, țintindu-l de fapt pe Maiorescu, pe care, de altfel, îl și interpelează de câteva ori, întrerupând exemplificările critice sau prin referiri în subsolul paginii, și pe care îl acuză de „maiestate decretală” în critică, de teoretizare excesivă, nesprijinită pe studiul concret al unei opere literare. Prin articolul *O familie de poeți* Delavrancea vrea să demonstreze eficacitatea criticii analitice.

Semnînd în primul număr al revistei cu pseudonimul *Fra Barbaro* și în numărul următor cu pseudonimul *Minucio*, amplele articole intitulate *Din cultura noastră*, Delavrancea se dezvăluie în aceeași prețuită postură de militant cultural. Țintele sarcasmelor și revoltelor scriitorului sînt diverse și multiple, începînd cu vicii generale, politice și sociale, și terminînd cu felul în care acestea se răsfrîng în viața artistică și științifică. Și aici Delavrancea se suprapune, conștient sau mai degrabă ignorînd acest lucru, unor opinii maioresciene și junimiste. Ca și Maiorescu, Delavrancea veștejește mediocritatea, necinstea și demagogia patriotardă : „Din cauza acestui vîrtej de viață politică și privată, explică Delavrancea, fără înțeles și fără ideal, chiar sufletul cuvintelor celor mai sfinte e schimbat în insulte rușinoase, cum s-a întîmplat cu patriot, național, patriotism, patrie, libertate, influență morală, constituție, onorabil etc. etc., cari deșteaptă în mintea oricărui copil nevinovat murdarele înțelesuri de pungaș, cochinț, șarlatan, cumular, chimirlic, minciună, rețevă, ciomăgeală, nerușinarea etc”. (Amintim că *O scrisoare pierdută* apăruse în *Convorbiri literare* în februarie-martie 1885.) Influența acestor „dezordini” sociale și politice asupra vieții culturale se concretizează, între altele, în schimonosirea limbii române în publicistică și manualele școlare, în plagiat și impostură. Subliniind admirativ campania revistei *Contemporanul* pentru demascarea plagiatorilor care semnează cărți școlare, Delavrancea, onest, nu poate trece sub tăcere aportul lui Maiorescu : „Aici este drept, spune el, să ne amintim că ministrul care s-a ocupat mai mult și mai cu multă pricepere de cărțile didactice a fost d. Maiorescu”.

Propunîndu-și să întreprindă, într-o serie de articole, care însă nu au mai avut unde să apară, o cercetare asupra modului cum se predă în școlile noastre studiul limbii și literaturii române, precum și asupra altor aspecte ale vieții culturale din epocă, Delavrancea făcea o precizare programatică răspicată : „Lăsînd la o parte politica militantă, noi în *Din cultura noastră* deschidem o întregă luptă, un militantism sever și drept, continuu și neînduplecat, în viața noastră artistică și științifică.

În rubrica *Corespondență*, Delavrancea rămîne credincios acelorași principii pentru impunerea cărora militează în articolele teoretice, lăudînd inspirația din literatura populară, cu condiția ca să nu se dea drept creație originală poezii împes-trițate cu versuri populare autentice, apreciind grija pentru o limbă frumoasă și bogată, respingînd o poezie sub cuvînt că i se adresa cu laude lui însuși, ceea ce ar fi însemnat reînvierea sau continuarea „vechiului sistem d-a ne aprînde singuri tămîie și smirnă”. Încercînd să fie un îndrumător estetic plin de tact și de răbdare, se plictisește prea curînd de mistuirea resemnată a unor ineptii cu pretenție de lite-ratură și, în nr. 2 al revistei, îi răspunde unui corespondent pe caracteristicu-i ton aprins: „D-ta se vede că n-ai habar peste cîte capete rătăcite dai cînd publici o revistă literară! Ce poștești, să încurajăm reaua deprindere d-a rima oricînd și oricum?”.

În afara articolelor teoretice și a rubricii de corespondență, revista cuprinde pagini de beletristică, pentru care Delavrancea și-a asigurat concursul cîtorva con-frați literari cu care avea relații de reciprocă prețuire. Așa este Alexandru Vlahuță, care în 1885 își încheiase colaborarea la *Convorbiri literare*, participarea la numărul jubiliar din 1892 fiind cu totul ocazională. În nr. 1 din *Lupta literară* Vlahuță pu-blică poezia *Mamei*, cu multe ecouri eminesciene, dar prefigurîndu-l și pe Coșbuc, a cărui poezie *Mama* va apărea abia în 1894. Evocarea mamei și a copilăriei este, dealtfel, o temă răspîndită în epocă. Vlahuță ezită între imagini eminesciene, suave, dematerializate — cîntînd chipul de „madonă sfință”, „icoană veche” și „dulcea videnie” a mamei — și pigmentarea cu detalii realiste, concrete, de viață cotidiană, netransfigurată (în zilele calde de vară, „încet pășind pe scînduri”, mama „lasă sto-rurile groase și dă muștele afară”). Vlahuță începuse deja să părăsească tonalitatea sumbră, înclinarea către decepționism ce-i caracterizase pînă în 1887 versurile. E probabil că articolul lui Gherea despre *Decepționismul în literatura română*, apărut în *Contemporanul* cu două luni în urmă, în februarie, articol pe care Vlahuță îl va recomanda entuziast spre vindecarea tinerilor blazați, „poetii pesimiști și bolnavi de dureri închipuite”, își începuse opera salutară asupra poetului însuși. Amără-ciunea neîmplinirii care răsună în finalul poeziei și-a pierdut accentele de disperare funebră.

Numărul 2 al *Luptei literare* adăpostește poezia lui Vlahuță cu note de șăgal-nică melancolie, intitulată *Cum curge vremea*. Versuri mai publică aici, în ambele numere, socialistul Const. Mille, eminescianizînd delicat (*În zadar*), dar alunecînd către tonuri decepționiste (*Terza Rima* și *Ah! mi-e somn*), declarîndu-se obosit de o viață fără alt rost decît durerea. În nr. 1 publică poezia *Finis*, incoerentă și fune-rară, O. Carp (dr. G. Proca), credincios revistelor gheriste, dar care în 1886 cola-borase și la *Convorbiri literare*. În nr. 2 al revistei, folcloristul Artur Gorovei pu-blică poezia *Singur*, banală, fără personalitate. Apariția în sumar a lui Petre Ispi-rescu, cu *Din povestirile unchiesului sfătos*, repovestind și autohtonizînd, într-o limbă plină de savoare și de pitoresc, cîteva legende mitologice, este o mărturie a orien-tării către folclor, pe care voia s-o imprime revistei sale Delavrancea.

În afară de povestirile lui Ispirescu, proza este reprezentată în *Lupta literară* de nuvela lui Delavrancea *Hagiul*, prima variantă a lui *Hagi-Tudose*.

Apariție meteorică, revista *Lupta literară* reprezintă o treaptă semnificativă în activitatea gazetărească a fondatorului ei, B. Șt. Delavrancea, precum și un moment demn de semnalat în istoria presei literare românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

#### REVISTA NOUĂ (decembrie 1887—septembrie 1895)

Apariția *Revistei nouă* la 15 decembrie 1887 adaugă la cunoscutele publicații hasdeiene — (*România*, 1858 ; *Foița de istorie și literatură*, 1860 ; *Din Moldova*, 1862—1863 ; *Aghiuță*, 1863—1864 ; *Satyru*, 1866 ; *Arhiva istorică*, 1864—1865 ; *Traian*, 1869—1870 ; *Columna lui Traian*, 1870—1877 și 1882—1883 ; *Revista literară și științifică*, 1876 ; ) — pe ultima și cea mai apreciată revistă condusă de B. P. Hasdeu. Contemporanii revistei, ca și cei ce o răsfoiesc mai târziu, o privesc ca pe una dintre cele mai frumoase reviste din epocă, tipărită pe hîrtie de lux, îmbogățită cu ilustrații și reproduceri și, deseori, cu o pagină sau două de note muzicale. La această ținută exterioară de elită au contribuit fondurile bănești puse la dispoziție de Victor Bilciurescu, ofițer de cavalerie și autor de versuri în momentele libere, iar mai târziu gazetar și politician conservator. „Dulcele poet liric”, cum îl numește Iorga (*Istoria literaturii române contemporane 1867—1890*, vol. II, p. 10), simpatizant al lui Macedonski și colaborator la *Literatorul* și *Revista literară*, intenționase fondînd *Revista nouă* să unească în paginile ei semnăturile lui Hasdeu și Macedonski, într-o comună reacție antijunimistă. Hasdeu nu se supune însă acestui plan și — în calitate de director — își asociază ca redactori pe Vlahuță și Delavrancea, prilej pentru o îndelungă animozitate din partea lui Macedonski. *Revista nouă* primește totuși colaborarea multor obișnuiți ai cercurilor macedonskiene, după cum — de altfel — adăpostește și semnăturile unor convorbiriști.

Multe dintre numele înscrise în lista de redactori și colaboratori ai revistei sînt un gir de calitate și prestigiu : Hasdeu, Delavrancea, Vlahuță, Ion Ghica, Nicolae Iorga și alții.

Cei opt ani de apariție — din 1887 pînă în 1895 — sînt scurtați, prin întreruperi, la șapte ani de apariție, anul fiind egal cu 12 numere. (Nu apare : septembrie 1888 ; februarie-martie 1890 ; decembrie 1891 ; mai și iunie 1893 ; iunie, iulie, august, septembrie 1894.)

Primul număr apare la 15 decembrie 1887 (revista e lunară, apărînd la 15 ale lunii) în București, sub direcția lui Hasdeu și avînd ca redactori pe B. Șt. Delavrancea, Al. Vlahuță, Victor Bilciurescu (redactorii se primenesc de-a lungul anilor ; Al. Vlahuță pleacă în martie 1891 ; în schimb se adaugă în fiecare an alții ; D. D. Racoviță, I. Bianu. G. I. Ionescu-Gion, Th. Speranția, Ion Ghica, V. Cosmovici ; în ultimii trei ani, redactor permanent este Victor Crășescu).

Cuprinsul primului număr este semnificativ pentru liniile directoare ale revistei : atenție acordată folclorului, predilecție pentru istorie (studii și literatură cu subiecte istorice), ca și pentru studiul limbii, preocupare pentru dezvoltarea teatrului național, contribuții la istoria literaturii române și la critica literară. Desi-



gur, ponderea decisivă o are literatura, și revista, chiar dacă își va împărți paginile, în proporții aproape egale, între beletristică și știință, va rămîne pînă la sfîrșit predominant literară.

Primul număr se deschide cu *Un cuvînt înainte* programatic, semnat de Hasdeu. De fapt, programul este sugerat prin negații. Hasdeu enumeră toate culorile și influențele politice și literare, pe care *Revista nouă* nu le va adopta, avînd ca unic scop accesibilitatea și mulțumirea gustului public, ceea ce, ca program, plutește în vag. Grija esențială a lui Hasdeu este aceea de a-i feri pe imitatorii și colaboratorii revistei de primejdiile pe care i se pare că a reușit să le identifice și care pîndesc la tot pasul, „O ceată de tineri — declară Hasdeu — m-au rugat de a lua asupra-mi călăuzirea lor, pe potecile cele anevoioase, adesea abia atinse, uneori rău străbătute, mai totdeauna nesigure, ale literaturii române”. Primejdiile sînt determinate însă confuz. Ele ar fi: „socialismul” — înțeles de Hasdeu ca un soi de don-quișotism exprimat prin închipuirea că „lumea se poate îndrepta cu umărul sau cu pumnul”, în loc de a o ajuta în mersul „naturei lucrurilor” — realismul „à-la-Zola”, „gongorismul”. Hasdeu decretează, deci că: „*Revista nouă* nu va fi socialistă, zolistă nu va fi, gongoristă nu. Dar aici ni se oprește prevederea. Omul poate să știe totdeauna lămurit numai ceea ce nu vrea să fie; ceea ce vrea să fie, este un cîmp întins, brăzdat în lung și-n lat cu rescruci, cu suișuri și pogorișuri, cari nu se descurcă și nu se limpezesc decît îndrumîndu-ne odată bărbătește c-un «Doamne ajută» și pășind apoi, crîmpei cu crîmpei, o bună bucată înainte. Ne ajunge dară a cunoaște marginile acestui cîmp, peste cari sîntem hotărîți a nu trece. Stăvilită între aceste zăgazuri, *Revista nouă* va îmbrățișa tot ce merge la inima și la mintea poporului, tot ce se poate spune astfel încît lumea să-înțeleagă și să guste, tot ce învață plăcînd și place învățînd”.

Literatura beletristică este bine reprezentată în nr. 1 al revistei, prin nuvela *Hagi-Tudose* a lui Delavrancea și prin poezia cu ecouri eminesciene *Iertare* a lui Vlahuță. Victor Bilciurescu, colaborează la rîndu-i, și aproape permanent în anii de apariție a revistei, cu versuri decepționiste, în maniera epocii, și cu unele romanțe, foarte cunoscute prin intermediul lăutăresc, ca: *În finul de curînd cosit*.

În toți anii de apariție a revistei, literatura va fi reprezentată pe de o parte de către nume de prestigiu, iar pe de alta de către debutanți și scriitori insignifianți, dintre care însă Hasdeu, al cărui gust literar avea dese capricii și incertitudini, își va alege cîtiva meniți să-i satisfacă ambiția și pretenția de a fi creat o școală, de a fi format și promovat talente.

Vlahuță, făcînd parte dintre cei de mai înainte consacrați, publică în *Revista nouă* poezie de revoltă socială, combătînd parvenitismul și prăpastia dintre straturile sociale, precum și poezie erotică, făcînd elogiul iubirii „în cea mai pură notă eminesciană” — spune Iorga. Poeziei *Iertare* i se adaugă, succesiv, *Liniște*, închinată amicului său Delavrancea, și în care eminescianizează deplîngînd soarta artistului hulit și neînțeles; în *Homo homini lupus*, revolta sa împotriva forței care sfarmă dreptatea celui slab are accentele zădărnicii și se îneacă în lipsa de soluții. Lunga poezie *În fericire*, în care poetul se arată total absorbit și depersonalizat de umbra marelui său maestru, apare ciclic, în patru numere succesive. Curînd, în ziarul *Lupta* (4 martie 1890) într-un foileton — *Săptămîna literară* — semnat de Iorga, poemul lui Vlahuță e dat ca exemplu negativ caracteristic bolii eminescianismului decepționist ce cuprinsese poezia noastră. Poezia intitulată *A fost de neiertat*, ocazionată de

moartea lui Hasdeu, e fără valoare artistică. Din 1891, Vlahuță își încetează colaborarea în revista hasdeiană. Odată cu această plecare Hasdeu își retrace simpatia, semănând aluzii depreciatoare în articolele sale polemice. Astfel, combătând anonimul în publicistică, Hasdeu subliniază afirmații cu pretenție de critică literară care se fac la adăpostul acestui anonim și care i se par neîntemeiate, chiar scandaloase. Între elogiile anonime deplasate, Hasdeu numără și pe cel în care Vlahuță e numit „cel mai mare poet și romancier”. „Bun versificator, fără îndoială — apreciază Hasdeu, — dar unilateral și aproape sterp” (*Zacherlina, Revista nouă*, VI, 1893, nr. 6).

Din categoria debutanților pe care Hasdeu îi ridică la rangul de mari poeți, cu mândria că descoperirea îi aparține în exclusivitate, face parte Gh. Kernbach, cunoscut sub pseudonimul Gheorghe din Moldova, cu studii de statistică în Italia, redactor în 1881 al ziarului *Albina* din Botoșani, în 1884 al revistei social-democrate *Emanciparea* și colaborator al *Contemporanului*.

Debutul literar și-l face însă în *Revista nouă*. Mai târziu va colabora la *Lumea ilustrată* și la *Viața românească*. Nr. 3/1888 al *Revistei nouă* se deschide cu o scrisoare a lui Hasdeu către Gheorghe din Moldova. Hasdeu își exprima, public, păreri mai mult decât favorabile despre un caiet de versuri ce-i fusese trimis. Entuziasmul exploziv al aprecierii este exagerat, „Ești poet, Domnule ; ești poet și pace bună”. Hasdeu folosește prilejul pentru a emite și câteva scurte caracterizări ale poeziei românești din epoca sa și pentru a-și mărturisi, disimulat, vechiul resentiment împotriva lui Eminescu, căruia-i oferă calificativul de „mare”, dar căruia nu-i poate ierta că a înnobilit o revistă adversară. „Poezia românească din ziua de astăzi — apreciază Hasdeu — se pitulează în două nume : Alexandri (sic ! ) și Eminescu”. „Contra unei forme ușoare, cuprinzând o ușoară cugetare s-au rădăcit, prin antiteză, o formă și o cugetare cari, tinzând cu orice preț a lovi mai tare și a birui mai iute, se scufundă uneori pe cellalt pripor de a fi prea grele, prea formă și prea cugetare ; o scormolire microscopică de greutatea ritmice și de abureli mistice ; un soi de ronsardism românesc trebuincios pentru o clipă ca un leac energic, dar când teafără este literatura, atunci de prisos și chiar vătămător”. „Ceea ce m-a mîngîiat mult în versurile d-tale — i se adresează Hasdeu lui Gh. Kernbach — este că nu cauți mereu cu stăruință ca Eminescu și nu găsești pretutindeni așa de lesne ca Alecsandri”. Scrisoarea e urmată de reproducerea unui grupaj de 6 poezii din caietul trimis. *Revista nouă* va continua să publice versurile lui Gheorghe din Moldova, care, în general, sînt facile, uneori sprintăre, fără profunzime, scurte romanțe zburdalnic-erotice, dispuse în strofe puține și scurte — de obicei catrene. Între poeziile publicate la debut se află și cunoscuta romanță : *Fă-ne, Doamne, iar copii*. Imitații și adaptări după Anacreon, unele ecouri, vulgarizatoare din Eminescu, ca în poezia *S-a stins amorul* („N-oi mai tremura drăguță, / De plăceri, ca-n alte dăți, / Cînd de-acum privirii mele / Tu străină te arăți”), unele similitudini cu stilul poeziei populare, câteva palide aluzii sociale, nu justifică aprecierea și mândria de descoperitor ale lui Hasdeu.

Din aceeași categorie fac parte : V. Cosmovici, medicinist, poet și dramaturg, autor de versuri erotice searbăde, agrementate cu imagini eminesciene — *lună, luceafăr, buciom* — și al unui omagiu versificat adus marelui poet dispărut, intitulat *Nocturnă — Pe mormîntul lui Eminescu* ; Nicolae Țincu, frecventînd asiduu mai ales ultimii ani ai revistei ; Haralamb Lecca, fecund, plecticos, de o imaginație

trivial-macabră în versificări interminabile intitulate semnificativ : *În temniță, La spital, În cimitir* etc. ; N. G. Rădulescu-Niger, semnând versuri idilice, vulgarizându-l pe Coșbuc, și câteva *Noapți*, pseudo-meditații, vulgarizându-l pe Musset. Mai colaborează, la rubrica „Poezie” : Scarlat Orăscu, avocat și specialist în petrol, cu versuri erotice, parafrazînd pe Eminescu și cu pasteluri fade ; Th. Dumbrăveanu, filozofînd banal și stîngaci ; R. Torceanu, rătăcit și în coloanele *Convorbirilor* ; T. Florescu, epigramist, colaborator și la *Moftul român* ; Șt. Cruceanu, medic, cunoscut ca autor al cîntecului *Moș Crăciun* și colaborator, mai tîrziu, la *Convorbiri literare* și *Lumea nouă* ; Ludovic Dauș, care debutează aici cu poezii, continuînd apoi să-și risipească în numeroase publicații, romane, piese, traduceri ; „Cornelia din Moldova” (Ana Conta, soția lui Gh. Kernbach, „Gheorghe din Moldova”) care colaborează în ultimii ani ai revistei cu romane facile și un „Badea Pletea” (e vizibilă, la *Revista nouă*, predilecția pentru asemenea pseudonime, lăudate de Hasdeu, Badea Pletea este pseudonimul lui Corneliu Budu, inginer și avocat, colaborator și la *Românul*), și cu totul accidental, Traian Demetrescu și Alexandru Obedenaru.

Cîteva poeți convorbiriști încep să publice asiduu în *Revista nouă*, concomitent cu colaborarea la *Convorbiri literare*. Prezența Veronicăi Micle e săracă, aproape o excepție, în schimb, începînd din anul II, sînt intens prezenți Ciru Economu cu ale sale lungi și insipide balade istorice (*Fratele Paisie*, — Lăpușeanu, *Mormîntul lui Cain*, — Mihnea Vodă cel Rău), Ioan Nenițescu, care în același timp publică în *Convorbiri literare* pasteluri în manieră alecsandriană, și care, la *Revista nouă*, este autorul a numeroase versuri patriotice, inferioare celor dintîi (*Moartea lui Decebal, Mihai Vodă Craioveanul, Tatul lui Neacșu, Făurarul și boierul, Voievodul Stefan, Spătarul Coman, Paul Chinezu, La ospățul Dunărei*), inspirate din trecutul istoric sau din războiul pentru independență din 1877, exaltînd sentimentele de unitate și deșteptare națională și folosind uneori ritmuri și imagini din poezia populară : „Fost-a fost în vremea veche / Un viteaz făr'de pereche /, Cu pept lat / Și înzeuat, / Cu braț tare de bărbat / (...) Ce-i zicea Mihai Șoimanul / Mihai-Vodă Craioveanul”. Convorbirist, dar colaborînd în același timp și la *Contemporanul* este Arthur Stavri, care și la *Revista nouă* publică versuri de dragoste și meditații greoaie, sub obsesia poeziei eminesciene, copiînd expresii și versuri întregi, refăcînd cadrul și atmosfera eminesciană cu aceleași elemente predilecte : noapte, codru, lună, lac, luceferi, bolți albastre, flori de tei, glas de buciom etc. (*Mărgărint și Odorica, În țintirim, În codru, File de dragoste, Vom fi singuri, Odihnă, Caut, Călina, Vedenie, De-odinioară* etc.). Convorbirist este și C. A. Bonachi, autor de versuri exotice insignifiante.

Imaginile eminesciene sînt evidente și în versurile lui Nicolae Iorga, în ciuda părerilor sale negative despre curentul eminescian. Iorga își începe colaborarea la *Revista nouă* (din nr. 2/1890, anul III, pînă în nr. 8—9/1891), cu o poezie intitulată *Moartea* : „Din raclă părul lung, bălan / Se lasă-n jos alene / Și ochii mari, albaștri, dorm / Sub mîndrele ei gene”. Unele versuri mărturisesc dorința de reînviere a Antichității : *La capul Venerei ce doarme de Tițian, Perikles, Cîntați pe Apollon* etc.

Paginile de versuri ale *Revistei nouă* sînt semnate și de multe nume deloc sau abia cunoscute : Dim. Bodescu, Adela Xenopol, Ioan Sărățeanu, deosebit de fecund ca și Ioan Frumușanu și Dem. Moldoveanu, apoi George G. Ionescu, Alfred Dauș, Th. Vangheli etc.

Versurile greoi-meditative cu care colaborează Petre Dulfu (debutase în *Literatorul*) n-au nici o valoare, în schimb publică aici o bună scriere pentru popor, *De-a e lui Păcală*.

Rubrica „Proză”, inițiată în primul număr al revistei de către Delavrancea devine permanentă și destul de bogată.

După aprecierea lui Iorga, Delavrancea cunoaște la *Revista nouă* o perioadă de avânt creator, de activitate spornică și multilaterală. Alături de schițe și nuvele, Delavrancea face critică literară și critică de artă. În ceea ce privește proza beletristică, aici, la *Revista nouă*, se află publicat, după cum spune Iorga „poate ce a dat el mai bun și mai personal”. Colaborarea sa, aproape permanentă în primii ani de apariție a revistei, se rărește treptat, cu goluri mari, încetînd după 1894. După nuvela *Hagi-Tudose*, Delavrancea publică în *Revista nouă* nuvelele : *Sentino* (nr. 7/1888), *Înainte de alegeri* (nr. 10/1888), *Bursierul* (nr. 2/1888), *Domnul Vucea* (nr. 4/1888,) *Neghiniță* (nr. 1/1889), *Poveste* (nr. 6/1889) — parodiată de Caragiale —, *Nu e „giaba” cafea* (nr. 9/1889), *Irinel* (nr. 3/1890), *Norocul dracului* (nr. 10/1893), *Departede departe* (nr. 11—12/1893), *De azi și de demult* (nr. 8—9/1894).

Proza lui Ion Ghica — scrisori către Alecsandri — în compartimentate de Iorga în rubrica de istorie a revistei alimentează, de fapt, din plin, sectorul beletristic.

Ion Ghica își începe colaborarea la *Revista nouă* în nr. 5/1888, după ce în nr. 3, la rubrica „Notițe bibliografice”, Ion Bianu lauda volumul de *Scrisori către V. Alecsandri* din 1887, ca pe „una din cele mai însemnate producțiuni ale prozei românești”. Nr. 5/1888 se deschide cu titlul : *Amintiri din pribegie după 1848 — nouă scrisori către V. Alecsandri*, datate Londra, februarie 1888. Cele nouă scrisori se publică pînă în 1889, nr. 7. Separat, Ghica trimite pentru 1889, nr. 5, scrisoarea intitulată : *Un bal la curte în 1827* ; pentru 1889—1890, nr. 11—12 — *Convorbiri economice* — Către Dl. V. Alecsandri — *Două călătorii în vis* ; pentru nr. 6/1890, cea cu titlul *Un boier cum a dat Dumnezeu* ; iar în 1891 — *Moravuri de altă dată*. Colaborarea lui Ion Ghica la *Revista nouă* e completată cu *Schițe politice* (an. V, 1892, nr. 1—2) și cu un medalion despre *Al. Sihleanu* în 1893 (an. VI, nr. 7), cînd semnătura lui e înțîlnită pentru ultima oară.

În nr. 8/1890, își începe colaborarea stăruitoare prozatorul Ștefan Bășărăbeanu, cu o schiță despre contrabandiști, intitulată *Santinela*. Pînă în nr. 1—2/1892, Ștefan Bășărăbeanu — doctor, debutant cu proză în *Contemporanul* și colaborator la revistele socialiste, — va semna cu acest pseudonim, după care, în ultimii ani de apariție a revistei îi va apărea exclusiv numele său adevărat : Victor Crănescu. Schițele și nuvelele sale sînt inspirate, mai des, din viața pescarilor dobrogeni.

Colaborări permanente, în ultimii doi ani de apariție are Ioan A. Bassarabescu, aflat foarte aproape de debutul din 1888 la *România literară*, cînd era încă elev. Va colabora la sumedenie de ziare și reviste, între care : *Românul literar*, *Adevărul ilustrat*, *Floare-albastră*, *Sămănătorul*, *Luceafărul*, *Viața literară*, *Ramuri*, *Flacăra*, *Adevărul literar și artistic* etc. Colaborarea la *Convorbiri literare* este însă, într-un fel, actul de consacrare, „cea dintîi manifestare a scrisului meu matur” (evorba de nuvela *Emma*, publicată în 1896), după cum o caracterizează însuși scriitorul, care va deveni membru al Academiei Române și care în 1947 exclama cu încîntare : „Azi o lume nouă se plămădește în soarele păcii” (apud T. Vîrgolici, *Doi nuveliști: Emil Gîrleanu și I. A. Bassarabescu*, EPL, 1965, p. 108).

Schițele și nuvelele publicate în *Revista nouă* nu sînt cele mai reprezentative pentru personalitatea sa literară. Ele țin de o perioadă incertă de debut, cu inclinații romanțioase și melodramatice. O notă comună acestor nuvele (între care : *Două case, Ion Corbu, Între iubire și sărăcie, Jean, Surori, Singurătate, Un plagiat, Învins*) și care se va păstra ulterior este simpatia pentru oamenii simpli, săraci, umili.

Sectorul „proză” al *Revistei nouă* numără și prezența lui Nicolae Iorga cu însemnări memorialistice, în anul III de apariție, un *Jurnal* dintr-o călătorie în Italia, evocînd Neapoli, Veneția, Padova, Vicența, Verona, Milano, Florența.

După ce Hasdeu îl calificase public drept zero în literatură, V. A. Urechia colaborează totuși la *Revista nouă* cu o legendă istorică, în 1892, și cu o nuvelă în 1894.

Alți prozatori de la revista hasdeiană sînt : G. Rădulescu-Niger, foarte fecund ca autor al unor nuvele cu subiecte rurale trivializate și V. Cosmovici semnînd idile dulcele.

Sprintene amintiri din copilărie scrie Theodor Speranția, profesor de română, inițiator al muzeului etnografic, profesor de literatură dramatică la Academia de muzică și artă dramatică. E un colaborator permanent al *Revistei nouă*, pe care o invadează aproape număr de număr cu un „fals folclor”, cum îl numea Iorga, anecdote de oarecare haz, ilustrate de Jiquide. Speranția mai publică în *Revista nouă* cîteva schițe, cîteva povești — una în versuri, — alte două în proză, dintre care una, culeasă de la un bîrlădean și intitulată *Soșiea babei*, e o variantă a lui Dănilă Prepeleac (1888, nr. 7).

Anecdotele lui Th. Speranția, adunate într-un volum de 300 pagini, primesc adeviziunea totală a lui Vlahuță, care, într-un articol publicat în *Revista nouă*, consideră volumul „cel mai onest și mai serios studiu de psihologie populară”, în care autorul a cules și a selecționat aspectele cele mai caracteristice unui grup de oameni, acelea „cari pot arăta nota specifică, permanent distinctivă a cutărei rase”. Elogiile sînt exagerate : „ce limbă și ce vers îngrijit sub această aparență de ușurință !” — și nu au altă explicație decît adularea reciprocă a colaboratorilor *Revistei nouă*.

Aceste laude molipsească și pe alți culegători de folclor care încep să publice în revistă snoave cu substrat naționalist, ca Dumitru Stăncescu, Gh. Adamescu. Dumitru Stăncescu publică și basme, ca și G. Nicolîță, ca și G. I. Pitiș. Sînt publicate și basme de Ispirescu, și balade populare culese de Ștefan Cacovian, prietenul lui Eminescu, colaborator la *Convorbiri*. V. A. Urechia, sub titlul *Legendele costiniane* publică o legendă despre care spune că există și în Spania, Franța și Portugalia, dar pe care o prelucrează într-un stil arhaic artificial.

Interesul real pentru folclorul autentic manifestat la conducerea *Revistei nouă* stă la baza publicării unor culegeri de versuri, obiceiuri și datini populare, culegeri făcute de S. Fl. Marian (*Balade populare din Bucovina*) și G. I. Pitiș — ambii colaboratori și la *Convorbiri*. (G. I. Pitiș publică aici *Nunta în Schei, Jocuri de petrecere, Comori — superstiții și obiceiuri pentru noaptea Sf. Gheorghe — Sărbătoarea junilor la Paști — obicei popular din Schei — Șiște, Pricolici, Necuratu — credințe populare din Schei, Nunta în Săliște, Turca în Perșani* etc.).

În 1892 apare semnătura lui P. Papahagi, pe atunci student, publicînd *Cîntece de leagăn la macedoromâni*. A. Candrea se ocupă de *Porecele la români*.

Culegerile sînt urmate de cîteva studii de folclorică. În centrul atenției stă basmul. Virginia Rîmniceanu stabilește o tipologie a basmului într-un amplu studiu,

minuțios și sistematic, consacrat basmelor culese de Ispirescu (1894, nr. 11—12). G. I. Ionescu-Gion prefătează colecția de basme adunate de D. Stăncescu cu un articol *Despre basm*, publicat în *Revista nouă* (1892, nr. 1—2), Lazăr Șăineanu își restrânge observațiile la rolul — în basm — al uriașilor și piticilor (1895, nr.4).

În sumarul scrierilor beletristice figurează și o epistolă inedită a lui Bolintineanu — *Unui prieten* — satiră violentă a vrăjbei și trădării diferitelor partide politice ; încă două poezii inedite ale lui Bolintineanu, scrise în 1848, *Cătră boierii români antinaționali* și *Către muierile lor* ; un fragment din *Însemnare a călătoriei mele de marele boier Dinicu Golescu* ; (*Starea țaranului român la 1820*) ; o nuvelă inedită de Tadeu Petriceicu Hasdeu și alta istorică de Alexandru Hasdeu.

*Revista nouă* publică și teatru — original, localizări sau traduceri — autorii fiind G. Rădulescu-Niger, N. Ținc, Th. Speranția și chiar Hasdeu, cu o schiță dramatizată ; *Femeia*,

Capitolul criticii și al istoriei literare este destul de bogat la *Revista nouă*, mai puțin axat pe contemporaneitate, și avînd în atenție mai ales prima jumătate a secolului al XIX-lea, Medalioanele critice sînt consacrate unor personalități selecționate potrivit măsurii în care răspund anumitor exigențe ; să fie deschizători de drumuri în literatură pentru diferite genuri și specii, apropiați de folclor și de limba poporului, contribuind la creșterea limbii românești, patrioți și cu o reală originalitate românească, Această linie e indicată încă din primul număr al revistei, Semnînd o amplă notă bibliografică despre Gheorghe Asachi, Minuzio (aproape sigur pseudonimul lui Delavrancea) motivează patriotic alegerea : „În umilință și dure-roasă stare ne-a găsit începutul acestui veac, Cu greu s-ar putea exagera descurajarea, sărăcia fizică și intelectuală în care printr-un șir de împrejurări nenorocite se nămolise neamul românesc”. Autorul se referă la cei o sută de ani de domnie fanariotă, Asemenea împrejurări — se arată — aduc cu ele „un fel de sete a timpului de așa-numiții oameni mari, Viața lor lasă o dungă de o neștearsă lumină peste întunericul epocii în care au muncit, și nu e deloc nefiresc dacă, în măsură relativă a lucrurilor, entuziasmul general exagerează întrucîtva însemnătatea și meritele acestor prețioși muncitori”, Unul dintre aceștia este socotit Asachi, care a contribuit la „deșteptarea noastră națională”,

Aderînd la această idee expusă de Minuzio, Ion Bianu scrie despre Timotei Cipariu, preocupat de romanitatea neamului, despre Dosoftei mitropolitul Moldovei, pînă la care „vers românesc scris putem zice că nu există”, despre Costache Conachi, care „pe cînd toate porneau la noi a grecește, el încă de la 1802 scrie în versuri românești”, despre Papiu Ilarian, însuflețit de entuziasm pentru „tot ce este național”, despre Treboniu Laurian, comentarea exagerărilor sale latiniste fiind un prilej de aluzii antimaioresciene, despre Antioh Cantemir și două scrisori originale ale acestuia,

Delavrancea mai scrie, la rîndul său, despre Grigore Alexandrescu, a cărui limbă „este limba nepieritoare a poporului”.

Theodor Speranția relevă rolul lui Veniamin Costachi în încurajarea teatrului românesc și îl admiră pe C. Negruzzi, ca pe „unul din stîlpii viitorului românesc”, iar cu Anton Pann își recunoaște afinități, Ionescu-Gion insistă asupra faptului că deși scrierile Vornicului Alecu Beldiman nu au energie și idei mari, autorul lor își iubește țara cu sinceritate ; Ion Maiorescu, privit tot de Gion, apare ca unul dintre „apostolii luminării poporului român”, Gion scrie și despre C. A. Rosetti, G. Sion și — ieșind de data aceasta din cadrul tradiționalelor medalioane — face

o critică foarte severă volumului *Poetica română* de Ion Manliu. A. Papadopol-Calimach — colaborator și la *Convorbiri* — publică un ciclu de *Amintiri* despre Costache Negri, analizându-i îndeletnicirile literare și remarcându-l ca „patriot și bărbat de stat”.

N. Ținc este, în ultimii ani ai revistei, autorul a numeroase medalioane istorico-literare despre : Costache Bălăcescu, V. Cârlova, Ioan Catina etc. Unele dintre aceste medalioane sînt consacrate unor literați mai apropiați de epoca sa sau chiar contemporani : M. Zamfirescu, N. Scurtescu, George Cretzeanu, Al. Z. Sihleanu etc.

Petre Ispirescu face obiectul unui inspirat și elogios medalion semnat de Delavrancea, în care notele de critică socială se învecinează cu hiperbolizări jenante : „acest scriitor bogat și energic, a cărui frază și observație adeseori îți-amintesc de vechiul și bătrînul Omer”.

Medalionul scris de Șt. Vellescu despre poetul Nicolae Nicolescu este un prilej de caracterizare a poeziei din epoca 1850, cînd „fiecare tînăr se credea dator a încerca să facă versuri”, invadînd revistele vremii cu producțiile pseudopoetice „înseilate pe scoarța caetelor de școală”. O schiță biografică despre Ion Creangă e semnată de Arthur Stavri.

Paralel cu medalioanele apar, mai ales după 1890, studii critice mai întinse. Unul este al lui G. Dem. Teodorescu despre *Operile lui Anton Pann*, subintitulat modest „recenzie bibliografică”, dar fiind un studiu amplu, întins pe mai multe numere, cu foarte conștiințioase note rezumative și aprecieri despre volumele lui Pann, considerate cronologic.

Cele mai serioase și ample studii îi aparțin lui Iorga. Unul este despre V. Alecsandri, analizînd opera sistematic, pe genuri și totodată cronologic. Interesant este că la revista la care erau redactori Vlahuță și Delavrancea, care făceau — public — comparații între Alecsandri și Eminescu, în defavoarea primului, Iorga condamnă „acea nerecunoștință a «epigonilor» exclusiviști, cari credeau și poate cred încă, în pornirea lor nedreaptă, că închinătorul unei religii nouă trebuie să sfarme cîntii pe zeul timpului trecut”. Iorga scrie și despre Bălăcescu, considerîndu-l autorul *Cîntării României*, apreciind *Istoria Românilor supț Mihai Vodă Viteazul* drept „un exemplu de patriotism adînc și cald”, o „epopee”, o „carte de aur” care adăpostește splendori de stil neimitabile. *Nicolae Filimon* constituie subiectul altui studiu semnat de N. Iorga.

Articolele lui Vlahuță despre *Studiile critice* ale lui Gherea sau cel intitulat *Polidor*, au un pronunțat caracter polemic. În primul, subliniind „extraordinara lărgire de vedere a criticului de la *Contemporanul*”, recomandă volumul „tinerimii noastre, în mare parte descurajată și împinsă prea de timpuriu la pesimism, cea mai nencrocită și mai dizolvantă boală a timpului”. *Polidor* este portretul lui Macedonski, scris cu aversiune, încărcat de aprecieri distrugătoare, autorul nefericitei epigrame adresate lui Eminescu este ținut la stîlpul infamiei.

Se întîlnesc și cîteva articole despre literatură străină (Em. Gregorovitz scrie despre o poemă islandeză, intitulată *Skida-Rima* și un studiu despre *Literatura germană în Franța*) și a te cîteva aprecieri elogioase referitoare la colaboratori ai revistei, cum este recenzia semnată de Zamfir C. Arbore despre volumul de *Schițe și nuvele* al lui Victor Crășescu, sau articolul lui Ionescu-Gion despre volumul de versuri intitulat *Rustice*, al lui G. Rădulescu-Niger, pe care-l socotește, cu părținare de grup, „poet în adevăratul și onestul sens al cuvîntului”, elogiindu-i versul „corect și elegant”.

Sumarul *Revistei nouă* cuprinde și câteva încercări de critică de artă, semnate de Delavrancea, care expune, descriptiv și critic, Salonul Atheneului — (primul nostru salon de pictură și sculptură) — apreciindu-l pe Ion Andreescu ca pe un „poet fiziologist al plantelor” — admirînd portretul lui Hasdeu creat de Mirea și cerînd reîntorcerea — în artă — „la geniul nostru popular, energic și cu desăvîrșire mare și original”. Un alt articol — scurt — analizează portretul lui Hasdeu realizat de Meillart.

O rubrică serioasă și bogată este aceea a „Notițelor bibliografice” semnate de Ion Bianu — (bibliotecar al Academiei și membru al Academiei, cu studii de filozofie și filologie romanică, ulterior profesor de literatură română la Universitatea din București) de Ion Bogdan și O. Lugoșianu — ambii colaborînd și la *Convorbiri*. Aceste note bibliografice — inițiate în nr. 3 al revistei — au în vedere cărți de știință literară, de istorie, filologie, etnografie, folclor, ediții și culegeri, rezervînd un spațiu larg cărților străine, în care se aflau informații și păreri despre literatura, istoria și cultura românilor.

Interesul pentru istorie este predominant la *Revista nouă*, iar studiile de istorie se bucură de ospitalitate. Istoricul fecund al revistei este Ionescu-Gion, care-și extinde pe mai multe numere paginile sale pitorești din *Istoria fanarioșilor în România*. În aceste articole de istorie începute din primul număr, Ionescu-Gion (doctor în litere la Paris și Bruxelles, profesor de istorie și franceză în București, gazetar cunoscut, semnînd în *Telegraful* și *Binele public*, redactor la *Românul*, membru al Academiei Române) — își relevă, pe lîngă competența științifică, reale disponibilități literare. Stilul articolelor sale este colorat, bogat în perioade lungi, întoarse cu iz arhaic, în interogări și exclamații retorice, alternînd tonul și ritmul, trecînd de la pamflet violent, rechizitorial, la meditație și la imn de slavă. Citatele sînt alese cu grijă, pentru a sluji sentimentului de mîndrie națională. Un aparat critic bogat probează ampla documentare a unui studiu erudit, fără a fi sec și greoi. Alte articole relatează călătoria lui Carol al XII-lea al Suediei în România sau candidatura unui francez la tronul Țării Românești.

Studii de istorie și sociologie scriu Radu Rosetti („*Despre clasele agricole în Moldova*” și despre formarea naționalității române), Al. Papadopol-Calimach, iar D. A. Sturdza colaborează cu articole de istorie modernă axate pe ideea patriotică, înaintată, că „nimic nu dezvoltă conștiința națională mai mult decît studiul istoriei naționale. Într-însa se oglindesc bunurile și relele trecutului și, printr-însa ne ajutăm întru a îndruma viitorul spre țeluri prielnice națiunii”.

În 1890—1891 se publică, numere în șir, *Condica Brîncovenească*, de la Arhivele Statului, unde Hasdeu era director.

Grija pentru dezvoltarea teatrului național, exprimată în primul număr al revistei printr-un studiu semnat de D. D. Racoviță cunoscut critic dramatic care scria și nuvele în *Liberatorul* și care adoptase pentru cronicile dramatice publicate în *România liberă*, pseudonimul Sfinx — nu e un accident ci o preocupare constantă a conducerii *Revistei nouă*. D. D. Racoviță colaborează frecvent cu articole de probleme, combative, curajoase, avînd în vedere progresul primei scene a țării, selecționarea repertoriului, promovarea dramaturgiei naționale, educarea publicului, dar și a actorilor, și rezistența în fața prostului gust. O examinare retrospectivă a evoluției teatrului românesc urmărește culegerea exemplor pozitive și negative și acumularea unor învățăminte utile în perspectivă. Acceptarea producțiilorlor



dramatice străine, atîta vreme cît este vorba de capodopere ale genului, corect traduse, este necesară atît pentru formarea gustului public cît și pentru formarea actorilor, cu condiția să nu se facă oricum. Primirea pieselor străine nu înseamnă „a se trece toată contrabanda literară de peste graniță”. Vina pentru faptul că Teatrul Național era invadat în acel timp de „comedioare fără nici un preț, farse groase, operete ușurele, melodrame de prin teatrele de barieră și chiar feerii-fosile”, e pusă în seama directorilor care s-au succedat, mulți fără pricepere și fără dragoste de teatru, pe seama publicului neevoluat, dar și a guvernelor indiferente. Susținînd necesitatea promovării dramaturgiei oficiale, D. D. Racoviță crede că e necesară o critică stimulativă, care să fie severă, fără a descuraja : „Nu se cuvine — spune criticul — să sfîrșim orice critică cu vorba : *în lături!* (s.n.) și, mai ales cînd privești lucrurile în general, e nedrept să stăruiești a da pe gîrlă tot produsul unei epoce întregi, pe cuvînt că nu corespunde cu regulile absolute și nestrămutate ale artei”. (E foarte probabil că aceste ultime fraze dezaprobatoare să fi fost un atac împotriva lui Titu Maiorescu. Să nu se uite că revista era condusă de Hasdeu, vechi inamic al lui Maiorescu, și că redactorii erau Delavrancea și Vlahuță, care, cu un an înainte fuseseră moralizați de conducătorul „Junimii”, în articolul *Poeți și critici* (*Conv. lit.*, 1 IV 1886), articol cu ecouri și în cel intitulat *În lături* (*Conv. lit.*, 1 VI 1886).

D. D. Racoviță consacră o serie de *Profile din teatru* actorilor : Iulian, Gr. Manolescu, C. Nottara; G. Bengescu-Dabija se preocupă de lipsa de dramaturgi români; Ionescu-Gion este, la rîndul său, foarte interesat de problemele teatrale și scrie mai multe articole intitulate uniform *Teatrul Național*, dar în care se ocupă de chestiuni diverse : public, interpretare actoricească, dramaturgie originală (laudă piesa *Saul* de Macedonski și Cincinat Pavelescu, pentru forma sa : „D-I Macedonski este și rămîne în istoria poeziei noastre contemporane unul din artiștii cei mai corecți și mai împodobiți în făurirea și instrunarea versurilor”). Într-un articol — *D-ale teatrului* — Ionescu-Gion pune accent pe pronunțarea corectă a limbii, pe unitatea acestei limbi : „E o singură limbă română care trebuie vorbită pe scenă, la tribunal, în orice ocaziuni mai mult sau mai puțin solemne. Aceasta-i limba ieșită din popor, scuturată în parte și-mbogățită foarte de scriitorii trecutei generațiuni din toate țările române”.

În slujba acestei limbi, *Revista nouă*, își deschide coloanele articolelor și studiilor lingvistice ale lui Lazăr Șăineanu, Ion Bogdan, Ioan Paul.

În ultimul număr al anului II (11—12, dec. 1889 și ian. 1890) se inițiază o nouă rubrică — „Cronica lunară” — semnată de Const. Ioniță și conținînd informații și aprecieri din cele mai diverse domenii : teatru, construcții, legi, politică externă, epidemii etc.

În *Revista nouă* se pot citi și cîteva articole de geologie, (autor Gregoriu Ștefănescu), de arheologie (autor Al. Ștefulescu) sociologie etc.

B. P. Hasdeu, inițiatorul, fondatorul și directorul *Revistei nouă* are o colaborare multilaterală, împutînată însă și rărită după moartea lui.

Publică articole filologice axate pe probleme de detaliu — cum ar fi sufixul -eș, originea cuvîntului „morfolesc” (articol citit la un banchet al *Revistei nouă*, în 29 IV 1890), cei patru aș în limba română, sensurile și originile cuvintelor „ștur-lubatec și fanatic” etc. — și uneori eseuri lingvistice pe probleme mai generale ca asociația de idei în filozofie și lingvistică.

Articolele de istorie — puține — despre *Armenii din România*, despre *Basarabi* sau despre *Gaspar Grațiani*, nu sînt dintre cele mai definitorii pentru Hasdeu — istoricul, iar în unele, cum ar fi cel intitulat *O introducere în istoria universală*, se abate de la subiect, ocupîndu-se de locul spiritismului în istoria culturii și de concepția spiritistă a istoriei universale.

Semnează multe note bibliografice și unele medalioane în care e înclinat mai ales către polemică și teoretizări. În medalionul despre *Costachi Stamat* încearcă să stabilească inferioritatea poeziei față de proză în evoluția — de la simplu la complex — a literaturii și culturii universale : „Poezia este singura limbă a unei omeniri inculte, proza născîndu-se mai în urmă, deja după o treaptă oarecare de civilizațiune” [...]. „O proză clasică e culmea dezvoltării literare a unui popor”. Inegalitatea valorică a scrierilor lui Stamat îi slujesc unui scop polemic îndreptat împotriva intransigenței critice a lui Titu Maiorescu. Hasdeu afirmă că în ciuda multelor pagini slabe, numele de scriitor a lui Stamat este salvat de cîteva pagini de adevărată poezie. „În loc de trei volume, reduceți-l la unul — îndeamnă Hasdeu — ; din zece pagini alegeți una ; [...]. Noi aștia de la *Revista nouă* nu sîntem *critici-gîndaci* ci *critici-albine*” (nr. 6, 15 V 1888).

Săgețile polemice, împotriva *Convorbirilor* și a lui Titu Maiorescu, sînt semănate din plin în cuprinsul *Revistei nouă*, de-a lungul anilor de apariție. În ciuda atacului aluziv îndreptat împotriva lui Maiorescu chiar în primul număr în articolul lui Ionescu-Gion, multilateralitatea, seriozitatea și valoarea cuprinsului acestui număr primește, din partea *Convorbirilor literare* o adeziune care face abstracție de polemica existentă. Numărul din 1 ianuarie 1888 al *Convorbirilor literare* consemna cu simpatie apariția *Revistei nouă* : „Apariția acestei nouă publicațiuni o privim ca un semn că în publicul nostru se lățește interesul pentru literatura națională și noi urăm din inimă tot succesul noului nostru confrate”.

Dispoziția polemică a lui Hasdeu se menține nealterată. În 1892, într-un articol intitulat *O restaurațiune* își exprimă caustic indignarea față de apariția unei *Istории a literaturii române* de Dr. W. Rudow, de ale cărei lacune și denaturări îl socotește răspunzător pe Iacob Negruzzi. Acesta ar fi furnizat autorului informații eronate, menite să ridice în slăvi cercul junimist. Negruzzi este incriminat și ridiculizat de către Hasdeu pentru că l-ar fi comparat pe Maiorescu cu Lessing — („Lessing piticit la cele două volume pesimiste de *Critică* (nu *Logică*) și de *Logică* (nu *critică*)”) — și cu Napoleon. (Articolul malign al lui Hasdeu e însoțit și de o caricatură, profilul lui Maiorescu, împodobit cu tricornul napoleonian.) Negruzzi mai este luat în derîdere și pentru că ar fi autorul de fapt al comparării (în volumul menționat) al lui V. Pogor cu Alecsandri și al tratării serioase a lui Samson Bodnărescu. Hasdeu consideră volumul o încercare de restaurare a „învechitei noii Direcții”, caracterizată prin spirit de gașcă.

În alt articol — *O iscălitură dintr-un plebiscit*, VI, (1893, nr. 1) — atacul la Maiorescu se asociază unui atac împotriva lui Gherea, despre care susține că „stă cocoțat pe o temelie științifică foarte șubredă și slăbănoagă” și căruia îi ridiculizează titlul de director la revista *Literatură și știință*. Ridiculizarea e întemeiată pe o denaturare și un joc de cuvinte, lui Gherea imputîndu-i-se că se crede atotștiutor, director peste literatură și știință, nu al unei publicații cu acest titlu.

Hasdeu împarte cu „generozitate” sarcasme și ironii depreciatoare, în stînga și în dreapta, vizînd pe toți cei cărora, la un moment dat, li se acordă vreun elogiu în contextul literaturii. Îl atacă pe Mihail Dragomirescu numai pentru că este elevul

lui Titu Maiorescu, pe Philippide (care îl atacase fie în *Arhiva* lui Xenopol, fie în *Convorbiri literare*) îl compară cu un nebun — Fontanini — care declarase că vrea să-și lege cărțile cu pielea lui Hasdeu. În temeiul acestei comparații, se întrebă malițios cu ce poate fi comparată revista *Convorbiri literare* care-l publică pe Philippide pe prima pagină. „Despre starea sanitară a direcțiunii celei de peste Milcov nu încapă nici măcar întrebarea”. Atacă anonimatul în publicistică, nu pentru alt motiv (el fiind acela care socotește exemplul de modestie pseudonimele colaboratorilor săi : Gheorghe din Moldova, Badea Pletea etc.) decât acela că la adăpostul anonimatului se aduc elogii — disproporționate — altora decât lui. De pildă, Gherea e numit „cel mai mare critic”. Caragiale, după părerea lui Hasdeu „garçon de talent și numai atîta”, e numit „cel mai mare dramaturg”. Tonul adoptat de Hasdeu în trei articole intitulate *Zacherlina* 1, 2 și 3 este deosebit de violent și veninos. Cei atacați ripostează, aproape pe același ton — (în *Vieața* lui Vlahuță apar articolele : *Zacherlina d-lui Hasdeu* și *Gherofobia d-lui Hasdeu*, iar în *Lupta* pseudonimul Memphis semnează un articol pamflet intitulat *Alexandru Macedon*, în care Hasdeu e persiflat pentru ambiția sa nepotolită, deși e „onorat în țara toată, premii de la Academie a luat cîte a vrut, subvenții a avut de tot soiul, lefuri a primit din toate părțile, iar acum, în urma toastului rostit la banchetul d-lui Tache Ionescu, nu se poate ca să nu se aleagă cu ceva [...]”. Dl. Hasdeu este una din gloriile noastre naționale și ne doare cînd îi vedem declinul. Să apuie, dacă natura implacabilă poruncește, dar să apuie ca un soare ce a fost, și pînă l-om pierde din ochi să-i vedem numai razele strălucitoare. Dar așa cum a luat-o de la o vreme, mult mi-e teamă că, peste puțin, nu se va mai alege de d-sa nici praful... de Zacherlin”), ceea ce provoacă apariția celorlalte două *Zacherline*. Rîvna polemică îl face pe Hasdeu ca în *Răspunsul la revista „Vieața”* (1895), supărat pe Vlahuță și pentru că-l atacase dar mai mult pentru că întreținea cultul lui Eminescu, punîndu-l deci, mai presus, să-l deprecieze din nou pe marele poet : „De vreme ce *Vieața* se supără pe mine pentru că am cutezat a nu admira la Eminescu niște versuri ce par a nu fi fost făcute decât numai și numai spre a căpătui cîte o rimă excentrică, azi îi voi răspunde că, în limba română, este tot ce poate fi mai ușor de a croi asemenea rime cu diumul”.

Despre *Glossa* spune că „poate să fie un fel de gimnastică, dar poezie nu este”.

Și totuși dintre rîndurile închinat lui Eminescu, necrologul scris de Hasdeu este memorabil (nr. 6, 15 VI 1889) ; Hasdeu uită vechile hărțuieli și minimalizări (care se vor repeta, de altfel în anii următori) provocate de faptul că poetul reprezenta *Convorbirile literare*. Motto-ul, din lulia Hasdeu, e închinat „în onoarea ace-luia care face onoare țării sale”. Elogiile sînt fără rezerve : „Eminescu a lăsat multe versuri admirabile, însă meritul lui cel covîrșitor, un merit de principiu, este acela de a fi voit să introducă și de a fi introdus în poezia română adevărata cugetare ca fond și adevărata artă ca formă, în locul acelei ușoare ciripiri de mai înainte, care era foarte igienică pentru poet și pentru cititor, scutindu-i de-o-potrivă pe unul și pe celălalt de orice bătaie de cap și de orice bătaie de inimă”. „Eminescu va trăi fiindcă a izbutit a găsi frumosul fără a imita pe nimeni”. „El va trăi, deși a murit nebun. [...] să nu fi înnebunit, el nu avea ce mîncă”. Protestul social e violent. „El va trăi, deși a murit nebun ; vor muri însă pentru vecie nenumărații înțelepți cari au lăsat, lasă și vor lăsa totdeauna să înnebunească un Eminescu”. (În numărul următor, Vlahuță — povestind o amintire despre Eminescu — încheia pe același ton protestatar : „A adormit în sfîrșit această jertfă glorioasă a unei socie-

tăți frivole și nepăsătoare. Într-o țară cu atâtea nulități triumfătoare, un poet atât de mare și de cinstit nu putea să moară decât într-un spital de nebuni”).

După câteva poezii pe teme diverse (*Mater Dolorosa, Multiplicamini*), între care și o baladă în metru popular *Ștefan și Radul* („Ștefan cel Mare / Acela care / Păreche n-are / Sub sfântul soare / ...), toate versurile scrise după moartea lui, precum și legenda în proză *Povestea crinului* (socotită de Iorga „cea mai simțită poezie a timpului”) sînt închinete dispărutei. (*Revista nouă* publică în numere de-a rîndul grupaje de versuri în limba franceză ale lui Hasdeu, precum și o nuvelă, *Sanda*, scrisă în românește, ca și poezia *România*, anume pentru revista tatălui său, cu puțin înainte de exitus). Versurile lui Hasdeu (*Așteptînd, La casa de nebuni, Gaudeamus, Fabulă, Dumnezeu*) sînt cutremurate de presimțirea și dorința morții acceptată ca o eliberare de suferință și de speranța reînălînirii spirituale cu fiica sa.

Hasdeu devine din ce în ce mai dezinteresat de soarta revistei pe care o conduce și se cufundă exclusiv în lungi studii despre suflet, Dumnezeu, nemurire, spiritism — conceput ca știință — credință — din care oferă fragmente spre publicare (*Somnul și sufletul, Telegrafia iubirii, Hipnotismul în spiritism, Materialismul în spiritism, Excelsior, Studii fizice asupra spiritului etc.*).

Bogată, diversă și interesantă în conținut, *Revista nouă* este o continuare demnă a revistelor fruntașe în viața culturală a țării, izvorînd din principiile și programul *Daciei literare*.

#### ȘCOALA NOUĂ (1 Iulie 1889 — iunie 1890)

Gravitînd în orbita *Contemporanului*, revista *Școala nouă* — apărută la Roman, în iulie 1889 — în ciuda scurtei sale apariții (18 numere distribuite pe întinderea unui singur an) se cere înscrisă în istoria literaturii române nu numai pentru că prin profilul său ideologic face parte din grupajul revistelor și publicațiilor socialiste ale epocii, dar în primul rînd pentru că la această revistă a debutat Ibrăileanu<sup>1</sup>.

De fapt, tînrul licean de 18 ani, care-și petrecea vacanța dintre clasele a VI-a și a VII-a la Roman, este nu doar un colaborator al revistei *Școala nouă* ci se numără între inițiatorii, editorii și redactorii ei principali. Deși își făcea liceul la Bîrlad, Garabet Ibrăileanu fusese atras de ideile socialiste răspîndite în mijlocul tineretului școlar din Roman de către V. G. Morțun, încă de pe cînd urmasa și absolvisă gimnaziul în acest oraș. Lui Ibrăileanu i se alătură alți doi tineri socialiști, foarte apropiați ca vîrstă — Ionescu Raicu Rion și Eugen Vaian. Împreună, reușesc să scoată la Roman — unde se afla socialistul Panait Mușoiu — și cu ajutorul bănesc al acestuia (și el foarte tînr — 25 de ani — și abia lefegiu) revista — în intenție bilunară — despre care *Amintirile din copilărie și adolescență* scrise de Ibrăileanu în 1911 amintesc cu entuziasm : „Revista era socialistă, ateistă, materialistă, realistă — în sfîrșit, revoluționară în toate direcțiile !”.

<sup>1</sup> Vezi Ovidiu Papadima, *Revista debuturilor lui Ibrăileanu : Școala nouă*, în *Limbă și literatură*, vol. XI, București, 1966, p. 269—293.

Articolul program, apărut în numărul 1 pe prima pagină, poartă amprenta acestei tinereți entuziaste și modeste totodată: „Încă una ! Reviste sînt multe, prea multe poate, față cu numărul scriitorilor din vremea asta, față însă cu cei ce ar putea scrie, destule nu-s. Tinerimea în loc să aștepte, dormitînd, vremea bărbăției pentru a frămînta bătătorite cîmpuri, ar trebui să-și puie de timpuriu la încercare vloga. Școala nouă țintește să facă un mănunchi din rodul încercărilor, a căror sămîntă poate ar fi fost spulberată de vîntul vremii. Școala nouă țintește să facă un mănunchi de tineri muncitori. Viitorul va spune, de-și va ajunge ținta”.

Revista e o publicație a unor tineri intelectuali cu preocupări literare și cîștigați de ideile socialiste. Această componentă redacțională se reflectă în profilul revistei care, ambiționînd, — la scară redusă — să reproducă schema preocupărilor diverse cuprinse în sumarul *Contemporanului*, rămîne totuși predominant literară. Din acest punct de vedere *Școala nouă* a fost, în mod justificat, considerată „o revistă de tip oarecum nou față de revistele socialiste anterioare”, fiind orientată aproape exclusiv spre literatură.

După modelul *Contemporanului*, tinerii redactori ai revistei și colaboratorii lor (între care se numără : Izabela Andrei, originară din Roman, înrudită cu V. G. Morțun, care mai tîrziu se va numi Izabela Sadoveanu, devenind o foarte cunoscută publicistă și memorialistă; Eliza D. Mustea, originară din Tecuci, viitoare folcloristă ; poetul socialist Ion Catina, al cărui nume e familiar în publicațiile muncitorești ; Corneliu Botez, poet ; Henri Streitmann, student la Göttingen și eseist etc.) încearcă să-și spună opinia în cele mai diverse domenii de știință, sociologie, filologie, filozofie și critică literară. Cel mai adesea practica este aceea de a rezuma și a cita elogios (cu adausul opiniilor proprii sau mai bine zis al adevizunii), campaniile întreprinse de *Contemporanul*. Astfel este elogiată de către Ionescu Raicu Rion (în articolul său *Din civilizația noastră*, pp. 66—71, 85—88) campania de demascare a ignoranței și plagiatului în învățămîntul superior, a mijloacelor nepedagogice și brutale din învățămîntul primar, a promovării nonvalorilor în viața științifică. După modelul *Contemporanului* este semnalat și aici un plagiat : publicarea în revista *Generația nouă*, sub semnătura M. Sigmand, și cu titlul schimbat, a unei poezii de Uhland, tradusă în proză de Vaian în *Școala nouă*. Revista romășcană se încearcă și în dezbateri filologice (Ibrăileanu semnînd — cum face adesea — cu inițiala I. — scrie despre *Două particularități ale dialectului moldovenesc — funcția adverbului mai și vocativul în e*), precum și în susținerea emancipării femeii, după modelul articolelor Sofiei Nădejde (vezi articolul semnat F. N. — *Chestia femeilor*, dar mai ales articolul lui Panait Mușoiu — *Ceva despre femeie*, cu un istoric al situației de dependență și sclavie a femeii din preistorie pînă în capitalism, ș.a.). Scurte articole își aleg subiecte din domeniul științelor naturale (*Vindecarea oftigei ; Apărarea fierului de rugină*), însoțite de sfaturi practice. Nu lipsesc rubricile de sociologie, psihologie socială, economie politică. Două traduceri : *Roadele pămîntului și Roadele industriei*, demonstrează statistic repartitia inegală a bogăției materiale a omenirii. Articolul lui Panait Mușoiu — *Dragostea (studiu de psihologie socială)* — combate prejudecățile religioase și rasiale. Atît articolele feministe cît și cele de sociologie cuprind îndemnuri și prevestiri revoluționare de felul : „Mișcarea proletarilor, la care vor lua parte și femeile, va fi hotărîtoare, va grăbi schimbarea societății de azi” sau „În curînd, toată lumea va simți nevoia unei revoluții, și va începe o mișcare căreia nemică nu se va putea împo-

trivi. Mulțimea fără număr, căreia îi ghiorăie mațele, va veni să ceară socoteală celor ce au înhățat roadele pământului ca să le risipească” etc.

Urmînd deci îndeaproape exemplul alcătuirii ideologice a *Contemporanului*, *Școala nouă* se distinge prin aceea că rămîne o revistă predominant literară, o revistă în care ponderea o au materialele beletristice și de știință literară, critică și estetică.

Garabet Ibrăileanu, semnînd cu pseudonimul *Cezar Vraja* sau cu inițiala *I.*, publică în *Școala nouă* — și numai aici ! — o lirică impregnată de ecouri eminesciene. Cele trei poeme în proză : *Amintiri* (p. 3—4) ; *Vis* (p. 31—32) și *Otiliei* (p. 58—59), ca și versurile intitulate *Ideal*, *Aceleiași*, *Lor* și *Unui cunoscut* rămîn singurele manifestări poetice din cariera cunoscutului critic literar, și au deci, dacă nu o valoare artistică intrinsecă, valoarea unicității. Cele trei poeme în proză sînt chiar frumoase, preluînd, într-un ton cald și juvenil, atitudini, motive, elemente ale universului eminescian. Astfel este ecoul iubirii stinse, revenind dintr-un trecut feeric, devenit ireal prin uitare : „Parcă te-am iubit într-o altă vreme, pe cînd visurile mă îngîneau cu arătări luminoase. O ! vreme slăvită, așa de mult deosebită de cea de azi, de ce te-ai dus ? N-a mai rămas din tine decît un răsunet al unui zvon îndepărtat, răsunet întrerupt de zgomotul negrelor valuri ale vremii ! Abia mai străbate cîte-o licărire zîmbitoare în brîul întunecat al amintirii istovite de chinuri !” etc. Poemul *Vis* folosește toate elementele specifice universului eminescian : codru, tei, noapte, lună, izvor, lac, nuferi etc. „Deodată, ca prin minune, mă găsii în codru, lume plină de visuri și de taine, bătrîni prieteni ai lumii . . . ( . . . ) Fără să știu cum, întindeam piciorul în strălucirea izvorului ( . . . ) Și-ași fi dorit să adorm sub umbra dulce de lună a blîndeii crengi de tei ( . . . ) Dară mai încolo văzui lacul ce răs-pîndea mirosu-i umed de apă, amestecat cu mireasma galbenilor nuferi. Ce strălucitoare cărare de argint brăzdase luna plină pe luciul lacului adormit !”. Poemul *Otiliei*, cu ritm interior, dă glas eminescienei invitații erotice în codrul luminat de lună. Iubita e investită cu atributele portretistice caracteristice versurilor lui Eminescu : „înger blond”, „brațe moi”, „ochi umezi”. „Oh ! vin de mine mai aproape, stăpîna visurilor mele : acuș răsare de pe codru luna, cu-al ei norod de veacuri ! Oh, vin' să văd sub tremurînde și blînde tale pleoape ce-aproape stelele scînteie ! ( . . . ) și ochii-ți umezi de aprinși, așa pe jumătate-nchiși de-al fericirii vis umbriți, i-oi săruta-n dornic nesaț ! Și-atît noroc mi-i hărăzi, viața-mi vei face senină cu-al dulcei tale gure foc, cu strîngerea-ți de brațe moi ; ( . . . ) Și nu te teme înger blond, de ei, paragene pustii ; o, nime n-are să ne vadă . . . doar luna galeșă, o pată ! etc.”.

Poezia *Ideal* trimite, cu precizie, la modelul ei, *La Steaua* a lui Eminescu : „Din veșniciile senine / A licărit o blîndă stea / În noaptea visurilor mele, / Cînd răsăriși, iubita mea / . . . Brăzdînd o dungă de lumină, / În negura de veci pieri / O stea aprinsă de-n departe, / Cînd trista-mi dragoste muri.” Celelalte versuri, ale căror titluri au fost menționate, rămîn minore, mai cu seamă cînd Ibrăileanu își încearcă săgeata satirică.

Lirica celorlalți colaboratori ai revistei stă sub semnul același eminescianism. Panait Mușoiu (P. M. — *Îndrăgostiții*, p. 85) cîntă dragostea fericită avînd drept cadru o natură în sărbătoare ; Corneliu Botez (*Melancolie*, p. 326) e sensibil la atmosfera sumbră și la accentele funerare din poezia eminesciană purtînd același titlu și mai ales din poezia *O, mamă*, dar și la poza retorică a lui Vlahuță (*Noaptea*, p. 363—364) ; Eugen I. Vaian (semnînd E.I.V. sau V.) e și el atras, alternativ, de peisajul tipic eminescian — lună, lac, tei, atmosferă vesperală — (*În noapte*, p. 76—77) și de

meditația din *Mortua est* (Jale, p. 84). Eugen Vaian se desprinde din această tutelă poetică atunci când încearcă o lirică de convingeri politice. Poemele în proză *Socialistul* (p. 135) și *Dreptatea* realizează efecte notabile în poezia de revoltă socială a epocii. Eliza Mustea, Izabela Andrei, Panait Mușoiu, Corneliu Botez, ritmează și ei aspecte sociale dar vag, sentimentalizând.

Sectorul prozei beletristice al revistei e deficitar și nu se pot încadra aici decât — încălcând granițele genului — meditațiile filozofice ale lui Ibrăileanu — *Note și Din caiet* sau eseu poematice *Decepția omoară* (p. 135) al lui Ion Catina. Se fac traduceri din scriitorii străini, selecționați tot după modelul *Contemporanului*: Turghe-niev, V. Garșin.

Mai interesante decât beletristica sînt — la Școala nouă — articolele de estetică și critică literară, ilustrate de semnăturile lui Ibrăileanu și Ionescu Raicu Rion. Estetica revistei din Roman descinde direct și vizibil din școala *Contemporanului*. Sînt tratate de pe poziția esteticii și criticii științifice a lui Gherea, probleme aflate în atenția epocii: condiția geniului artistic (ilustrîndu-se cu „cazul Eminescu”, față de care tinerii socialiști nutreau un adevărat cult); formele fără fond, evidențiindu-se și în lipsa gustului estetic (Ionescu Raicu Rion, *Din civilizația noastră*, p. 66—71, 85, 88); raportul dintre realitate, sinceritate și adevăr — pe de o parte — și opera de artă și importanța înrîuririi pe care aceasta o exercită în societate; raportul dintre artist și mediul său; împărțirea psihologică a scriitorilor în pesimiști și optimiști; forța în artă (Ionescu Raicu Rion — care de data aceasta semnează cu pseudonimul Paul Fortună articolul *Entuziasmul și arta*, p. 139—144, 145—151, 164—167); pledoaria pentru realism — confundată adesea cu naturalismul — oglindirea realității concrete; conceptul de adevăr în artă; deosebirea dintre naturalism și pornografie în artă (I. Chilieanu<sup>2</sup>, *Naturalism și pornografie* p. 195—206, 233—238). Aceleași disocieri între naturalism și realism îi este consacrat articolul semnat de H. Streitmann: *Zola și Spielhagen*. Comună tinerilor socialiști și existentă și în articolele din Școala nouă este comparația dintre Alecsandri și Eminescu, în defavoarea primului, și chiar contestarea lui Alecsandri pentru activitatea sa de culegere și valorificare a folclorului (Rion, *Împrejurări ușurătoare*, p. 33—66). Totuși calitatea neegalată de pastelist îi este recunoscută (Paul Fortună, *Natura admirată*, p. 257—263).

Din cauza lipsurilor materiale, revista Școala nouă e nevoită, după un an, să-și suspende apariția care se anunțase interesantă și mai ales promițătoare. Rămîne însă în posteritate să se adauge, semnificativ, grupului de reviste socialiste și muncitorești.

<sup>2</sup> În legătură cu autorul acestui articol există o controversă: întemeiat pe studiul biografic al prof. Al. Piru despre Ibrăileanu, prof. Ov. Papadima (op. cit.), crede că I. Chilieanu este pseudonimul lui G. Ibrăileanu. Această identificare fusese făcută în 1936 și de N. Savin, fost coleg al lui Ibrăileanu și fost membru al Societății Orientul din Bîrlad — în articolul său memorialistic *Vremi de altă dată*, publicat în numărul omagial al *Vieții românești*. Prof. I. Vițner în volumul *Literatura în publicațiile socialiste și muncitorești 1880—1900; Reviste literare; Formarea conceptului de literatură socialistă*, E.P.L. 1966, p. 237—238, afirmă că N. Savin a făcut o eroare și că acest pseudonim — după cum ar dovedi-o *Corespondența* revistei în nr. 10, în care se răspundea succesiv lui I. Chilieanu și lui Cezar Vraja (ceea ce nu s-ar fi făcut — spune prof. Vițner — dacă ar fi fost vorba de aceeași persoană) — îl ascunde pe Henri Streitmann, singurul bun cunoscător al limbii germane în redacție.

Figură ciudată, interesantă în epocă, socotit un arbitru al eleganței, „omul extremităților și al extremelor”, cum îl caracterizează un contemporan, Haralamb Lecca a stîrnit cele mai contradictorii reacții, fiind fie repudiat cu indignare, fie elogiât, dar atît simpatiile cît și antipatiile purtînd pecetea disproporției determinate de parțialitate. Scriitor deosebit de fecund, încercînd toate genurile literare, dar stăruind în dramaturgie, H. Lecca este uitat încă înainte de a fi încetat să scrie, valoarea artistică a scrierilor sale fiind invers proporțională cu numărul de pagini. Totuși istoria dramaturgiei române nu poate face abstracție, pentru un anume moment al ei, de piesele lui Lecca, și chiar dacă afirmația că a fost — după cum aprecia un contemporan (Al. Șerban, *Figuri contemporane: H. Lecca, Flacăra*, I, 1912, nr. 24, p. 188) — „cel mai sărbătorit autor dramatic din capitală”, la începutul celui de-al doilea deceniu al secolului nostru, apare drept o exagerare, nu e mai puțin adevărat că dramaturgia lui Lecca deschide drumul teatrului citadin.

Născut la 10 ianuarie / 23 februarie 1873, în Caracal, ca fiu al maiorului Gh. Lecca și al Zoei Mănăstireanu, nepot al pictorului Constantin Lecca și căsătorit tîrziu cu Natalia Botezat, Haralamb Lecca are o viață scurtă (moare la 47 de ani, la 9 martie 1920, în București), dar sinuoasă și cu multe schimbări de decor. După terminarea cursului primar în Caracal și liceului în Craiova, pleacă la Paris spre a studia medicina. Întors în țară, face studii de drept în București.

Ziarist, publicist, traducător, poet, prozator și dramaturg, Lecca este în același timp actor, mai ales în piesele sale, un actor slab, după cum îl văd cronicarii epocii, „cu figura rece, cu glasul aspru și nemlădios, cu gesticulația tranșantă și colțurată”, care, „cu toată frazarea inteligentă”, nu reușește în unele roluri „decît să provoace rîsul întregii săli în momentele cele mai serioase” (Al. Cobuz, *Teatrul modern: Viltoare, Coeur à Coeur, de Romain Codus, în Rampa*, 1912, la 18 octombrie). Dragostea și interesul pentru teatru, nu numai ca gen, dar și ca instituție, îl fac pe Lecca să primească pe rînd funcțiile de secretar literar al Teatrului Național din București, în 1900, de subdirector al teatrelor, de director al Teatrului Național din Iași și de inspector general al teatrelor.

Debutul în literatură și-l face ca poet, cu poezia *În cimitir*, la *Revista nouă* a lui Hasdeu. Colaborează cu producții literare la mai multe reviste, între care: *Vatra*, *Convorbiri literare* (după 1895, unde publică traducerea piesei *Femeia îndărătnică* de Shakespeare și versuri); *Literatură și artă română* a lui Ollănescu-Ascanio; *Noua revistă română* a lui Rădulescu-Motru; *Viața românească*; *Pagini literare* a lui Ion Gorun, 1893; *Povestea vorbei*, 1894; *Flacăra*. Face parte și din cercul revistei *Analele literare, politice și științifice*, de sub direcția prof. G. T. Buzoianu, publicație nelipsită de anume prestigiu, la ședințele căreia venea și Macedonski.

Debutul îi este încurajat de Hasdeu, care-i adresează o scrisoare elogiativă, înscrisă drept prefață în fruntea primului său volum de versuri, publicat în 1896 și intitulat *Prima*. Hasdeu se folosește de poezia lui Lecca, în scrisoarea menționată, ca de o sâgeată împotriva „Junimii”. Scrisoarea sa este un pretext de atac invectiv. Recunoscînd în Lecca „o stofă de mare poet”, Hasdeu încearcă să explice notele pesimiste din poezia acestuia exclusiv prin influența „înciumatei școale a lui Schopenhauer” și prin lupta între „o natură intimă adevărat poetică, cu porniri



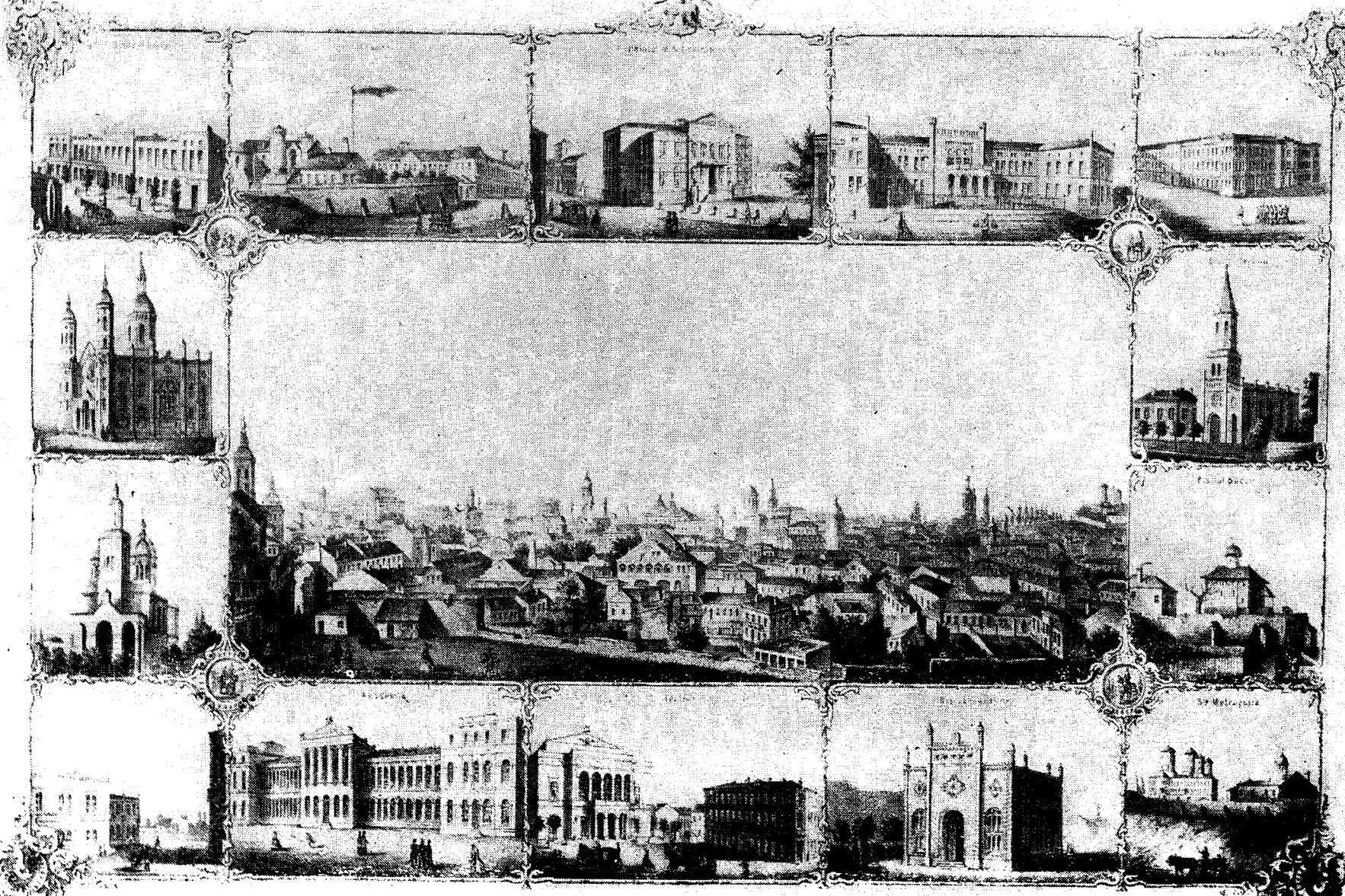
generoase, cu idealuri înalte, cu avânturi sublime, și între povârnișul cel junimist de pamfletar în versuri, dresat a îmbăla tot ce ridică pe om d-asupra dobitocului. . .” Prea darnic cu elogiile, Hasdeu stimulează astfel proliferarea unei versificări corecte, dar lipsite de orice vibrație poetică. Volumului *Prima* îi vor urma *Secunda* în 1898 (volum premiat de Academie), *Sexta* în 1901, *Octava* în 1904, *A noua*, în 1904, *Poezii*, în 1911, *Zece monologuri*, *Cinci poeme*, multe poezii fiind reluate în diverse variante.

Poezia lui Lecca e minoră, etalînd acute înclinări către excentricitate. De aceste căutări forțat originale ține nuanța exotică, predilecția pentru numiri străine, cu sonorități inedite — Valadolid, don Paez, Don Carlos din Pontevedre, Dona Clara, Otrant, Guadalquivir, Dolores —, pentru curgerea melodică a versului împrumutată de la simbolști, dar rămînînd în cazul lui exterioră, lipsită de semnificații, precum și gustul pentru morbid. Multe poezii vădesc preferința lui Lecca pentru descrierea mizeriilor fiziologice, eroii poeziilor sale narrative fiind de obicei fizici muribunzi, cu chipul devastat. Poetul insistă gratuit, fără a fi preocupat de exprimarea simbolică a unei idei majore, în desenarea portretelor hidoase, terifiante sau jalnice. Amintirile de la cursurile de medicină de la Paris îi slujesc în confecționarea celor mai dezgustătoare imagini naturaliste, în care insistă cu un soi de voluptate morbidă asupra detaliilor. Poezia intitulată *Macabră* — întinzîndu-se, cu interminabil sadism, pe 20 de pagini — e o mostră edificatoare. Scriitorul ne plimbă prin săli de spital pline de duhori, în care zac schelete îmbrăcate în piele vie, roase de cancer, ne perindă prin fața ochilor răni hidoase, puroaie și pansamente fetide, ne face, în culori tari, crude, portretul interniștilor strînși la cină și ne trimite, culminînd, în sala de autopsie. Alte poezii descriu cimitire, morți, ritualuri de înmormîntare, vicii, bătrîni decrepiți, agonii. Ca un corolar al decrepitudinii umane, scriitorul e atras de natura în descompunere, vorbind de case dărăpănate, de rămășițele unei biserici trăsnite, de ruine și ploi apăsătoare, descurajante. Abia la al optulea volum „bolnava inspirație a liricului” este țintuită de Ilarie Chendi în *Sămănătorul* (III, p. 280), care însă îi atribuie calitatea de „artist rafinat”.

Lecca versifică cu ușurință și abilitate, dar comunică prea puțină substanță poetică, într-o risipă de modalități prozodice. Jucîndu-se cu rimele și ritmurile, scriitorul vrea să facă demonstrații de virtuozitate, colecționînd, în aceeași poezie, o varietate de stiluri. Iorga însă nu prețuiește această echilibristică prozodică și nu vede în poezia lui Lecca decît „un vers obosit și fără nici o surprindere în rimă sau ritm” (*Istoria literaturii române contemporane, 1867 — 1899*, vol. II, p. 122).

Prozatorul e inferior poetului și, așa după cum poezia trădează veleități dramaturgice, proza autobiografică îl dezvăluie pe poet. Schițele și nuvelele sale (din vol. *Crângi*, 1914, *Din viața lui Napoleon, Nuvele*) sînt lipsite de alt interes literar în afară — într-o măsură — de cel stilistic. Colorată, saturată de imagini și metafore (unele proaspete, demonstrînd acuitatea vizuală și puterea asociativ-poetică a lui Lecca), limba, mînuită îndemînatic, este poematică.

Proza lui Lecca poartă și pecetea dramaturgiei. Unele schițe debutează cu enumerare de personaje, caracterizate în cîteva cuvinte, ca în distribuția unei piese, cu scurte descrieri ale decorului, precum și cu indicații regizorale, înainte de „ridicarea cortinei”.



Pe lângă volumul său de nuvele — impropriu numit astfel — Lecca publică în diverse reviste și articole de considerații filozofico-literare, precum și un mișcător portret al lui Hasdeu din anii de după moartea fiicei sale : „Surîsul lui caracteristic, un surîs mușcător, dar fără răutate, îi murise pe buze. El, om cu duh, atlet în replici, duelist neînving în epigrame, el, căruia nu-i scăpa o aluzie, fără să-i riposteze fulgerător, acum, fie sub stăpînirea unui mistuitor dezgust de viață, fie copleșit de o supraomenească abnegație, petrecea ore întregi, chiar cînd îi venea cîte un prieten, nemișcat, tăcut, umbră” (*Hasdeu și Iulia, Flacăra*, nr. 49, 21 septembrie 1913, p. 389).

Expediția militară din Bulgaria în 1913 face subiectul volumului *Dincolo, din Dunăre-n Balcani*, 1913, proză memorialistică, apreciată de C. Sp. Hasnaș ca „monotonă și nereliefată” (*Flacăra*, 1913—1914, an. III, nr. 8, din 7 decembrie 1913, p. 72.)

Ca dramaturg, H. Lecca nu rămîne un anonim în epoca sa, piesele sale fiind reprezentate cu succes pe scena Teatrului Național din București, dar stîrnind cele mai contradictorii reacții. Predomină părerile extremiste : Mihail Dragomirescu îl respinge fără drept de apel, Al. Davila îl critică violent, în timp ce alți croniciari dramatici îi dedică articole elogioase. V. Anestin, la rîndu-i dramaturg, îi consacră un studiu critic întins (*H. Lecca autor dramatic*, București, 1902, 47 p.)

Lecca este autorul pieselor : *Bianca (Literatură și artă română*, I, p. 610) ; *Casta Diva*, 1899 ; *Jucătorii de cărți*, 1900 ; *Stîlpii satului*, 1896, reprezentată în 1897 ; *Suprema forță*, 1901 ; *Cîinii*, 1902 ; *Cancer la inimă*, 1907 ; *Moartea lui Scherolck-Holmes* (în 1896 oferă direcției Teatrului Național din București piesa în 5 acte *Pentru o femeie*), nici una capodoperă, dar marcînd un interes crescînd pentru teatrul social, fapt caracteristic nu doar pentru autor, ci pentru desfășurarea dramaturgiei noastre la pragul dintre cele două secole.

Succesul dramaturgului Lecca se explică atît prin experiența și meșteșugul acumulate în diversele funcții teatrale, prin influența pe care o putea avea în această calitate, făcînd să i se joace piesele pe prima scenă a țării, cît și prin faptul că sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea e o epocă de criză pentru dramaturgie, de gol. Atracția față de public se explică și prin aceea că în toate piesele rolul feminin îl juca reputata actriță Aristizza Romanescu (era chiar scris anume pentru ea). „Voga” teatrului lui Lecca este deci în totul explicabilă.

Lecca nu este un mare creator de tipuri și nici intriga sau conflictul nu sînt punctele sale de rezistență. E totuși un om de teatru, bun cunoscător al scenei, și dramaturgia sa beneficiază de această experiență. În piesele sale se consumă, gradate savant, drame de înaltă tensiune, rezolvate, de obicei, tragic. Bianca, soție adulterină, surprinsă de bărbat, îl ucide pe acesta, în timp ce amantul cădea răpus de gloanțele dezonoratului ; Gina, Casta-Diva, logodnică ultragiată, are tăria supraomenească de a renunța — fără întoarcere — la bărbatul iubit ; un tată cartofor, nefericit de a fi transmis viciul fiului său, îl ucide, constatînd proporțiile monstruoase ale răului ; un om politic ruinat, calomniat, părăsit, defăimat, hărțuit de „cîini”, foștii prieteni și acoliți, și devastat de pasiunea pentru o femeie diabolică, se sinucide ; o femeie din lumea mare, torturată ca de un „cancer la inimă” și extorcată de bani de către un fost amant fără scrupule, e răzbunată spectaculos de fiul său, care-l ucide pe șantagist ; însuși abilul și finul Holmes își găsește în piesa lui Lecca sfîrșitul ; o singură femeie, Zoe, a cărei viață e un șir de drame, are „suprema forță” de a rămîne în viață. Sentimentul amar, atotstăpînitor în piesele lui Lecca, nu e sinonim cu mizantropia. Lecca e dezgustat de o anume lume, a parveniților, a poli-

ticienilor veroși, a declasațiilor ce populează saloanele de jocuri de noroc, a depravării morale. Piesele sînt violent critice, deși săgețile sale, neștintind totdeauna bine, sînt lipsite de eficacitate. E o critică socială vehementă, dar lipsită de claritate.

Construite prea teatral (în sensul peiorativ al cuvîntului), personajele principale din piesele lui Lecca au o notă de falsitate, nu conving decît rareori și însuși definirea lor psihologică e lacunară, defectuoasă. Aportul inedit și îndemînarea lui Lecca stau în aducerea pe scenă și mînuirea expertă a amănuntelor vieții vii, a creării cadrului social. Lecca își populează piesele cu numeroase personaje episodice și cu o adevărată masă de figuranți, mînuindu-i însă cu o pricepere care dă spectatorului senzația că asistă la scene de viață reală nu totdeauna deosebit de semnificative sau legate indisolubil de firul principal al intrigii, dar exprimînd autenticitate. Lecca este un pictor al vieții de salon, pe care o cunoaște bine și pe care nu numai că n-o idilizează, ci o dezvăluie în toată banalitatea și superficialitatea ei sufocantă și deseori respingătoare prin exacerbarea patimilor meschine.

Dialogurile sînt vii, pline de naturalețe, calitate pe care, explicînd-o prin meșugul accesoriilor scenice, o recunoștea chiar Mihail Dragomirescu, violent anulator, care își încheie cronicile la dramaturgia lui Lecca cu un oftat exasperat (*Cronica dramatică*, volum, București, 1904, p. 50) și care socotea că cea mai rezistentă dintre piesele acestuia, drama socială *Cîinii*, a fost o *înmormîntare* în „seria de sărbători artistice”, din cursul unei săptămîni teatrale.

În schimb, V. Anestin nu se mulțumește să afirme că, „din autorii dramatici incitați de Caragiale să scrie piese moderne, Lecca s-a ridicat mai presus de ceilalți”, dar, lipsit de gust și discernămint artistic, alunecă în aprecieri scandaloase. „D. Lecca — spune Anestin — nu a făcut altceva decît să urmeze pe d. Caragiale, suind însă o treaptă mai sus”.

În afară de activitatea sa de dramaturg, nelipsită de o anume valoare, și prin care Lecca rămîne în istoria literaturii noastre, chiar și numai pomenit laconic, scriitorul s-a făcut cunoscut prin bogata sa activitate de traducător. Traducerile sale după Balzac, Beaumarchais, Boccaccio, Corneille, Diderot, Daudet, Hugo, Maupassant, Molière, Racine, Shakespeare, Sienkiewicz, Südermann, Swift, Zola, Maeterlink stau mărturie unei bune orientări în diferitele perioade ale literaturii universale și a unui gust artistic evoluat.

#### BIBLIOGRAFIE

**Opera scriitorului :** *Primo*, versuri, București, 1896 ; *Cinci poeme*, 1898 ; *Secundo*, versuri, București, 1898 ; *Costa-Divo* piesă în 4 acte (*Tertia*), București, 1899 ; *Jucătorii de cărți*, piesă în 4 acte (*Quarta*) București, 1900 ; *Suprema farță*, piesă în 4 acte (*Quinta*), București, 1901 ; *Sexta*, versuri, București, 1901 ; *Cîinii*, piesă în 4 acte (*Septima*), București, 1902 ; *Octava*, versuri, București, 1904 ; *Paezii*, a noua, București, 1904 ; *I.N.R.I.* poemă biblică în 5 părți și un prolog și o întrebare, a zecea, București, 1904 ; *Cancer la inimă*, piesă în 3 acte, București, 1907 ; *Din viața lui Napoleon*, Părți schițate, f.a. ; *Paezii*, a opta sută, București, 1911 ; *Nai Români. Trei oameni. Actarii*, București, 1912 ; *Dincolo. Din Dunăre-n Balcani*, București, 1913 ; *Crângi*, Nuvele, 1914 ; *Maartea lui Sherlock-Holmes*, piesă, f.a. ; *Zece monologuri*, f.a.

**Traduceri (Cronologic):** Tennyson Alfred, *Enoch Arden*, 1896 (și 1907) ; Shakespeare, *Femeia îndărătnică*, 1897 ; Carmen Sylva, *Povestea unei regine*, 1899 ; Flammarion, *Tainele cerului*, 1904 ;

Carmen Sylva, *Marioara și În ziua scadenței*, Iași, 1904; Racine, *Atalia*, 1907 Theodor de Banville, *Sărutarea*, 1907; Shakespeare, *Romeo și Julieta*, 1907; Swift, *Guliver în țara uriașilor*, 1909; Maupassant, *Ulcica*, 1909; Maupassant, *O viață*, 1908; Maupassant, *Domnișoara Fifi*, 1909; Beaumarchais, *Bărbierul din Sevilla*, 1909; Balzac, *Moș Goriot*, 1914; Boccaccio, *Povești din Decameron*; Bulwer-Lytton, *Ultimele zile ale Pompeiului*; Corneille, *Horățiu*, tragedie în 5 acte; Daudet, *Jack*; Diderot, *Călugărița*; Grillparzer, *Hero și Leandru*, tragedie în 5 acte; Hugo, *Ernani*, dramă în 5 acte, în versuri; Malot Hector, *Singur pe lume*; Molière, *Tartuffe*; Sienkiewicz, *Quo Vadis*; Südermann, *Moara pârșită*; Jules Verne, *Ocolul pământului în 80 de zile*; Zola, *Atacul morii*; Maeterlinck, *Inteligența florilor*.

**Despre scriitor** : Victor Anestin, *H. Lecca, autor dramatic*, studiu critic, București, 1901; C. Sp. Hasnaș, *Cărți noi. Dincolo. Din Dundre-n Balcani, Flacăra*, 1913, decembrie 7, p. 72; Al. Davila, *Lecca, Casta-Diva, Literatură și artă română*, 1898, III, p. 262; Al. Davila, *H. Lecca*, „*Suprema forță*”, *La Roumanie*, 1909, nr. 2962; Pompiliu Eliade, *Cronică literară, despre „Cîinii”*, *L'Independence roumanie*, 1902, 27.1/9.11; Pompiliu Eliade, *cronică literară despre Suprema forță*, *L'Independence roumaine*, 1901, 9/22 decembrie; (Vezi și cronicile semnate Claymoor (Mihaj Văcărescu) în *L'Independence roumaine* la *Ciinii* — 1902, 24 1/6 11; *Femeia îndărătnică*, 1902, 21 noiembrie; *Jucătorii de cărți*, 1899, 21 octombrie/7 noiembrie; *Suprema forță*, 1900, 19 octombrie/1 noiembrie; Al. Șerban, *Figuri contemporane* : *H. Lecca, Flacăra*, I, 1912, nr. 24, p. 1888; Al. Cobuz, *Teatrul modern, Rampa*, 1912, 18 octombrie; Ilarie Chendi, *Octava, Sămănătorul*, III, p. 280; Mihail Dragomirescu, *Cronica dramatică* (volum), București, 1904; G. Călinescu, *H. Lecca, Viața românească*, XXV, 1933, nr. 11, p. 43—44.

## NICOLAE ȚINC

Nicolae Ținc sau Țincu, născut la 17 septembrie 1846 în București (sau Turnu Severin) și decedat la 29 august 1927, are o carte de vizită bogată în ceea ce privește raporturile sale cu literatura, fiind „istoric literar, autor dramatic și poet”-după caracterizarea lui G. Călinescu (*Istoria literaturii române*, p. 525). Într-adevăr, micul funcționar de la Curtea de conturi, de unde iese la pensie ca referendar, își consumă febril, fecund și multilateral, veleitățile literare, fără să ajungă însă la rezultate deosebite. Prezența sa în istoria literară a epocii este notabilă doar în măsura în care, asociindu-se unor nume de prestigiu sau făcînd parte din grupul unor oameni de litere cunoscuți, participă la desemnarea unor anume momente și tendințe culturale. N. Iorga îl enumeră între inițiatorii „trecătoareii” reviste *Lupta literară*, alături de Delavrancea, Vlahuță, Mille, deși numele său nu se întâlnește în paginile celor două numere apărute. Ținc are totuși o bogată activitate ziaristică, semnînd ades cu pseudonimul *Tall* și *Metall*, și colaborează cu literatură proprie și articole de critică și istorie literară, între altele, la *Revista contemporană*, *Revista nouă* a lui Hasdeu, la *România literară*, la *Literatorul* (cu versuri) etc.

Ca dramaturg, nu depășește valoarea unor autori de piese de teatru ca N. Scurtescu, Gr. Ventura, V. Maniu, T. Miller și alții, din perioada de vădită inferioritate a literaturii bucureștene față de cea promovată de *Convorbiri literare*. Numele său rămîne însă legat numai de unul dintre primele spectacole de revistă inspirate din actualitate și concepute ca un protest împotriva oficialității. Împreună cu un grup

de colaboratori ai *Revistei contimporane*, avocatul-publicist Petru Grădișteanu, poezii M. Zamfirescu, Ciru Economu, Al. Lara și Oscar Eliot, scrie revista *Cer cuvîntul* sau *Ambițul Frousei*, în 7 tablouri, nou gen de teatru, care își cîștigă curînd o mare popularitate, fiind reprezentată cu succes, în 1874, de trupa artiștilor asociați condusă de Matei Millo. N. Ținc a contribuit deci la impunerea unei noi modalități de teatru satiric. Vizînd obiceiuri demodate, conveniențe sociale anacronice și dăunătoare, moravuri politice, precum și persoane cu identitate precisă, revista *Cer cuvîntul* și-a atras replici și proteste. Socotind-o un atac la adresa propriei sale persoane, Pantazi Ghica ripostează, calificînd-o drept o elucubrație literară și opunîndu-i revista-răspuns *Ai cuvîntul*, lipsită de orice valoare, în care-i ataca pe autori, dar nu-i numea decît pe Grădișteanu și Millo.

În dramaturgie, formula redactării în colectiv se pare că-i convine mai mult lui N. Ținc, căci cele cîteva comedioare, unele scrise cam în același timp cu revista *Cer cuvîntul* — intitulate : *1 Aprilie*, publicată în 1873, *1 Mai*, din 1874, *Recunoștința*, *Două nume*, *Mărțișorul* — și al căror autor exclusiv este, nu rețin atenția nimănui. În schimb, drama istorică în cinci acte *Doamna Chiajna*, prelucrată împreună cu N. G. Rădulescu-Niger după nuvela lui Al. Odobescu, chiar dacă nu e o realizare artistică demnă de inclus între cele dintîi reușite ale literaturii dramatice din epocă, deschide totuși stagiunea din toamna anului 1891 a Teatrului Național din București. Scrisă în proză, piesa urmărește îndeaproape modelul, accentuînd pe coordonata despotică a caracterului Chiajnei și amplificînd episodul liric dintre domnița Ancuța și boierul Radu Socol. Asupra acestei idile nefericite, contrariată de înverșunările vindicative ale Doamnei Chiajna, se mută centrul de greutate al conflictului, convertind drama de severitate clasică în melodramă dulceagă. Cea de-a doua nuvelă istorică a lui Odobescu *Mihnea Vodă cel Rău* se bucură și ea de atenția lui N. Ținc care semnează singur o dramă în 3 acte, cu același titlu.

N. Ținc și-a exersat îndelung înclinările spre dramaturgie ca traducător, fiind în primii ani ai activității sale literare traducător de librete de operă. Abia mult mai tîrziu, în 1895, alege spre traducere o piesă din dramaturgia clasică universală, cum e comedia în 5 acte, în versuri, *Mincinosul*, de Corneille, sau o comedie din repertoriul francez, modern mult jucată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca *Aventuriera* de Emile Augier (la traducerea acesteia lucrează în colaborare cu Sever Moschuna).

Înclinarea către poezie a lui N. Ținc este nu numai concomitentă cu cea către dramaturgie, dar se împletește și se condiționează reciproc. Este semnificativ că, din cele trei volume de versuri (de fapt cinci, dacă socotim și două reeditări cu sumăr schimbat prin adaosuri și omisiuni), unul poartă titlul *Monologuri și versuri*.

Ținc traduce, dar mai ales adaptează și localizează versuri din poeți contemporani francezi, italieni și germani, cîțiva mai cunoscuți, majoritatea obscuri. Preferința tematică se împarte în două extreme : pe de o parte poezii interminabile, povestind despre drame sfîșietoare și avînd un final moralizator, menit să arate triumful virtuții și recuperarea răătăciților, pe de alta cupletul satiric sau anecdotic, cultivînd umorul gros, poanta echivocă. Scriitorul își permite mari libertăți față de textul original, uniformizînd stilul și trivializînd limba, care ades poartă pecetea mahalalei bucureștene.

Ca prozator, N. Ținc e și mai anost. Însuși autorul, în scrisoarea trimisă drept „Cuvînt înainte” către directorul revistei *Tribuna familiei*, care se îngrijea de apariția volumului de *Nuvela* (reeditat în 1922 sub titlul *Femeia cu ochii verzi*) făcea

o mărturisire care, chiar dacă pe jumătate era ipocrită, îi cinstea totuși spiritul auto-critic : „Mă îndoiesc însă de un lucru — spunea Ținc, încântat totuși că nuvelele sale mai pot interesa pe cineva — : de valoarea lor literară”. Într-adevăr, valoarea e nulă atît sub raportul invenției faptice, a comunicării unor idei, cît și din punctul de vedere al expresiei artistice, stilul lui N. Ținc, leșinat și siropos, exasperînd deopotrivă prin banalitate și incoerență imagistică.

Autor de conferințe literare, filozofice, sociale, morale, N. Ținc își publică o asemenea conferință intitulată *Monstrul. Considerațiuni umoristice asupra omului* (Conferință ținută la ateneele din Giurgiu, Ploiești și Buzău în 1907), în care divaghează aberant pe tema discutatei superiorității umane, optînd, ambiguu, pentru similitudinea om-monstru, dar și pentru încrederea în educabilitate și în forța cugetării descătuseate.

Mai pertinent, deși fără originalitate, se arată N. Ținc în domeniul istoriei literare. Volumul intitulat *Poezii italieni moderni* (București, 1907, cuprinde o conferință publică, ținută la ateneele din Focșani, Ploiești și Giurgiu) face cunoștință cititorilor români cu cîteva nume proeminente ale poeziei italiene contemporane : G. Carducci, Lorenzo Stechetti, Giovanni Pascoli, Arturo Graf, Alfredo Baccelli, Ada Negri, Emilio Bosi. Scurte caracterizări biobibliografice, împlетite cu aprecieri critice, alternează cu exemplificări de versuri, traduse de autor, și cu anecdote din viața poezilor prezentați. Colaborările numeroase la *Revista nouă* cu medalioane critice și schițe biografice, ca de pildă cele despre C. Bălăcescu (IV, 1891, nr. 4—5), Mihalache Zamfirescu (V, 1892, nr. 12) : Nicolae Scurtescu (IV, 1892, nr. 11—12) : Vasile Cîrlova (V, 1892, nr. 10) : George Cretzeanu (VI, 1893, nr. 6) ; Constantin Lecca (VII, 1894, nr. 2), sînt contribuții limitate, dar utile, la istoria literaturii române. Integrîndu-se însă spiritului de grup la *Revista nouă*, ca și mai înainte la *vst a cotimporană* sau *Literaturul*, N. Ținc va adopta poziția anticonvorbiristă și va ataca *Direcția nouă*, alegîndu-și ca țintă — cum au făcut-o mulți alții dintre beligeranți — pe Eminescu. Mihalache Zamfirescu e declarat geniu în comparație cu Eminescu, poet „cu fraze greoaie, cu vorbe întortochiate, cu idei încîlcite”. N. Ținc își reedita astfel anti-junimismul manifestat cu 20 de ani în urmă în *Revista contemporană* (III, 1875, nr. 7), cînd, după exemplul lui Gr. Gellianu, socotea ambianta *Direcției nouă* pernicioasă pentru un talent ca al Matildei Poni, care nu are de învățat altceva, în compania unor poeți ca „d-nii Negruzzi, Eminescu, Bodnărescu și alții”, decît încălcarea „regulilor artei, ale limbii și prescrierile bunului gust”. Această opacitate îi va salva însă, într-un fel, numele de uitare, fiind întotdeauna inclus în numărul denigratorilor lui Eminescu.

#### BIBLIOGRAFIE

Volume (cronologic) : 1 *aprilie*, comedie 1 act, 1873 : 1 *Mai*, comedie, 1874 : *Poeme pentru copii*, Bue., 1897 ; *Monologuri în versuri după diferiți autori*, 1898 : *Nuvele*. Ed. Rev. Tribuna familiei, 1899 : *Rime vesele*. 1900 : *Monstrul. Considerațiuni umoristice asupra omului*, Buc., 1907 : *Poezii italieni moderni*, Buc., 1907 : *Femeia cu ochii verzi*, nuvele, Buc., 1922 : *Recunoștința*, comedie, f.a. ; *Monologuri, în versuri, f.a.* : *Mărtișorul*, comedie 1 act, f.a. : *Versuri pentru copii*, f.a. ; *Mihnea Vodă cel Rău*, dramă 3 acte, f.a. : împreună cu Rădulescu Niger : *Doamna Chiajna*, dramă istorică în 5 acte, Buc. 1891.

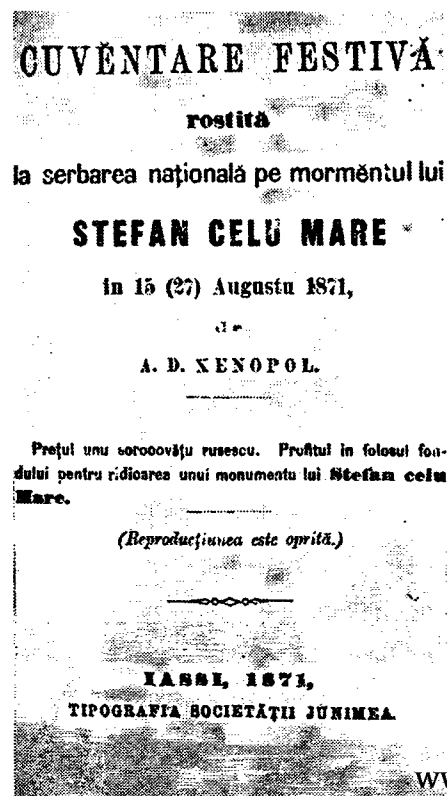
**Traduceri:** Commarano Salvatore, *Saffo*, tragedie lirică în 3 părți, 1871; *Comedii și monoloage*, traducere, 1811; Musset, *Noaptea de decembrie*, 1895; Corneille, *Mincinosul*, comedie în 5 acte, în versuri, 1895; L. Capranica, *Amorul lui Dante*, 1910; L. Lazarovici, *Popa nostru cel bătrîn*, Slatina, 1911.

## A. D. XENOPOL

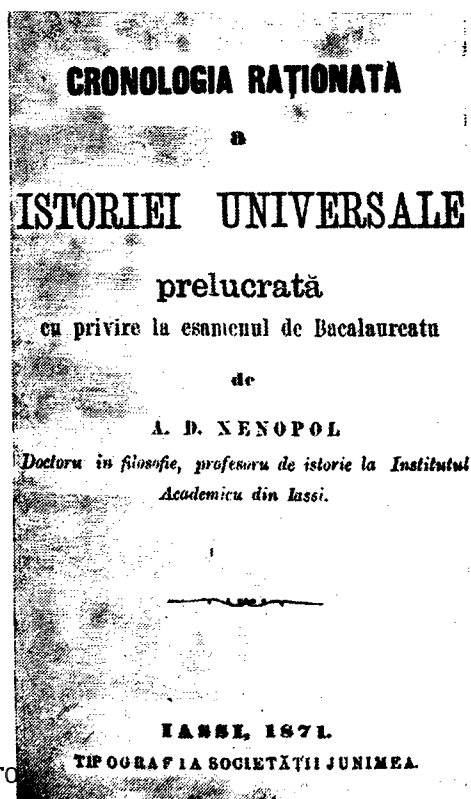
De o multilateralitate și capacitate de lucru impresionante, „poligraful Xenopol” — cum îl numea Titu Maiorescu, în virtutea zecilor, sutelor și miilor de pagini pe care le umplea cu un fel de insașiabilă foame a hîrtiei și a cernelii —, neostenit explorator al celor mai diverse domenii de activitate spirituală și depozit efervescent de idei, este cunoscut și apreciat încă din timpul vieții — și nu numai în perimetrul hotarelor patriei noastre — ca istoric și teoretician al istoriei, ca sociolog și economist, filozof al istoriei și al culturii, ideolog, logician, pedagog cu afinități pentru lingvistică și folcloristică, critic literar și cultural-estetic și doar în ultimă instanță pomenit ca autor de beletristică. În ciuda faptului că legătura sa cu beletristica e doar tangențială — ca și la George Panu —, ponderea valorică a versurilor sale (de altfel numeroase) și a notelor de călătorie reducîndu-se la o simplă enumerare și adăugire în fișa sa bibliografică, frecvența și calitatea intervențiilor sale în problematica estetică, culturală și literară a epocii fac din A. D. Xenopol o personalitate remarcabilă și în disciplina istoriei literaturii române.

Xenopol se naște în cartierul Păcurari din Iași, la 25 martie 1847, ca fiu al lui Dimitrie Xenopol și al Mariei Vasiliu, ambii pe jumătate greci. Poliglot, cultivat

Pagină de titlu.



Pagină de titlu.





și studios, Xenopol-tatăl întreține în propria sa familie o atmosferă prielnică pasiunii cercetării și învățaturii continue și se dedică, o vreme, înființării și conducerii unui pension particular — cu limba de predare franceza —, la care A. D. Xenopol face primii ani de școală, fiind coleg cu V. A. Ureche. Pensionul se închide însă curînd, neprocurînd suficiente mijloace de existență familiei; tatăl devine, pentru multă vreme, directorul penitenciarului central din Iași, iar Alexandru Xenopol e internat, la nouă ani, într-un pension grecesc. Face apoi 5 clase la Liceul național — Academia Mihăileană —, avîndu-l coleg pe Calistrat Hogaș, și, în sfîrșit, termină liceul la Institutul academic, unde-și dă și bacalaureatul, în primul an de înființare a acestui examen. Peregrinările de la o școală la alta nu i-au dăunat. Dimpotrivă, Xenopol deprinde de la o vîrstă fragedă limba franceză, în care-și va scrie mai tîrziu unele din cele mai importante și prețuite studii de istorie și filozofie, e atras către limba elenă și către capodoperele Antichității. La Academia Mihăileană consacră mult timp studierii istoriei în afară de programa școlară, prezentînd — în clasa a V-a — în cercul științific al liceului, intitulat „Societatea”, studioasa lucrare *Importanța și utilitatea istoriei* (reprodusă în 1901 în revista *Arhiva*), cu ecouri din opera lui Guizot. Ultima etapă a studiilor sale liceale, cele făcute la Institutul academic, își pun amprenta pe viitoarea formare a personalității sale științifice. Aici, între membrii unui excelent corp profesoral — aproape toți junimiști — se află și Titu Maiorescu, care, în ciuda ulterioarelor animozități reciproce, fu și pentru Xenopol — ca pentru mulți oameni de litere și de cultură ai epocii — părinte spiritual.

După bacalaureatul trecut în 1867 — anul apariției revistei *Convorbiri literare* —, datele biografice și bibliografice privind evoluția științifică și creatoare a lui A. D. Xenopol se pot grupa — desigur, arbitrar, doar pentru a încerca o prezentare strînsă și sistematică a unei personalități cu o activitate derutantă prin întindere și multilateralitate — în trei mari etape. Perioada înscrisă între anii 1867—1882 ar constitui etapa *convorbiristă* sau *junimistă* — deși Xenopol ținuse cîndva să precizeze că aparține doar „Junimii” literare, repudiind junismul politic. Xenopol este primul bursier al „Junimii”, la propunerea lui Titu Maiorescu, și cu ajutorul acestei burse face, timp de 4 ani, studii de drept și filozofie în Germania, luîndu-și în 1871, cu „magna cum laude”, ambele doctorate, cel în drept la Berlin și cel în istorie la Giessen. Întors în țară, devine magistrat — procuror de secție la Tribunalul din Iași, pînă în 1878, cînd se retrage, practicînd avocatura, dar în același timp fiind și profesor de istorie la institutul academic, prefigurînd cariera de profesor universitar la catedra de istorie, din 1883.

Lunga etapă — de 15 ani — de afiliere la „Junimea”, timp în care a colaborat permanent și masiv la revista societății ieșene, corespunde epocii de treptată maturizare intelectuală a viitorului savant, elogiata peste hotare și, chiar dacă scrierile sale definitorii în ceea ce privește capacitatea și originalitatea sa științifică apar mult mai tîrziu, cînd se produsese o ireparabilă ruptură de „Junimea”, perioada lor de gestație corespunde acestor ani de debut, de căutări și acumulări, de stimulare și educare a unei uriașe puteri de muncă. Etapa junimistă e deosebit de fecundă. Xenopol își exercită spiritul critic, multiplicîndu-și atenția și interesul către cele mai diverse discipline. La „Junimea” e numit *Factotum* sau *Bon à tout faire*. Prolificitatea sa stîrnește uimire unanimă. George Panu își amintea de Xenopol ca de „omul de

bunăvoință și gata de a lua orice subiect ce i se oferea", ca de „cel mai fecund scriitor al *Convorbirilor literare*"<sup>1</sup>, remarcabil totodată prin bogăția și originalitatea ideilor.

„Era un scriitor neegal — îl apreciază Panu, strecurînd malițiozitatea ce-i era caracteristică —, avea lucrări admirabile, dar și lucruri mediocre. Ceea ce-l caracteriza în diferitele sale scrieri însă, o idee greșită, bună sau falsă, dar o idee. Niciodată nu scria numai ca să scrie”.

Colaborarea lui A. D. Xenopol la *Convorbiri literare* începe încă din primul său an de studii la Berlin, 1868, cu un articol ideologic, de atitudine și de principii cultural-estetice înaintate, intitulat *Cultura națională*, deosebit de important atît în contextul scrierilor sale, cît și al revistei în care apărea (*Convorbiri literare*, II, 1868, nr. 10—17). Xenopol susține aici necesitatea cultivării caracterului național al culturii, opus cosmopolitismului uniformizat și depersonalizant, accentuează asupra valorii literaturii populare, a tradițiilor și a limbii, exprimîndu-și încrederea în cultura românească originală.

„Cosmopolitismul nu e pentru noi”, afirma Xenopol, considerîndu-l, de altfel, nociv oricărei culturi, pe care o vedea ca rezultat al unei viziuni interioare particulare fiecărui neam. Xenopol definește literatura ca suma „producțiilor în care fantasia și ideile originale ale unui popor se exprimă prin limba lui într-un mod astfel ca acesta să se arate ca elementul esențial”. Cultura națională este privită ca o necesitate, ca un factor al conștiinței de sine a unui neam și condiție a fericirii omenеști: „Trebuie să căutăm a întări direcția națională a spiritului nostru — afirma Xenopol — dacă voim să producem în adevăr ceva mare”.

Atras statornic către estetică și literatură, Xenopol semnează în *Convorbiri literare* articole de sinteză și atitudine generală ca: *Mișcarea literară în România liberă*, (*Convorbiri literare*, VI, 1872, p. 67—71); *Ceva despre literatura poporană* (*Convorbiri literare* VI, 1872, p. 174—176), vorbind despre autorul colectiv al folclorului; *Despre epigramă* (*Convorbiri literare* VII, 1873) sau *Încercări asupra versului român* (*Convorbiri literare*, IX, 1875). Competent și sobru în articolele



Alexandru D. Xenopol la bătrînețe.

<sup>1</sup> G. Panu, *Pagini alese ESPLA*, 1958, p. 148 — 149.

teoretice, Xenopol manifestă, în general, lipsă de discernămint în actul critic practic și imediat. Numeroasele recenzii și note pe marginea cărților și a unor autori mărunți sînt străbătute de un entuziasm sonor și disproporționat. Indulgența în critică îl va caracteriza toată viața, dublată de o autoindulgență, mai bine-zis o supraestimare a propriilor virtuți poetice. Se întîlnesc și excepții : de pildă, oprindu-se la lectura unui roman de Gr. Granda, *Fulga*, remarcă lipsa de invenție și de caractere (1872) sau despre un volum de povești traduse din alte limbi, comentează calitatea proastă a traducerii, regretînd că nu se publică mai întîi poveștile românești, căci „cel puțin povești avem, și le avem frumoase, de tot felul, duioase și șăgalnice, adînci și ușoare” (1874).

Una dintre multiplele fațete ale activității creatoare a lui Xenopol la *Convorbiri* este deci aceea de teoretician al culturii și de apologet al culturii naționale.

Panu vorbește în amintirile sale de două curente estetice antagonice în sînul „Junimii”, unul majoritar, susținînd tezele esteticii metafizice și ruperea de realitatea înconjurătoare, iar celălalt, din care făcea parte — pe lîngă Panu, Lambrior, Conta — și Xenopol, subliniind necesitatea inspirației din realitățile contemporane, ale epocii.

Xenopol este la *Convorbiri*, pe rînd sau simultan, autorul unor articole și studii din cele mai diverse domenii, dezvoltîndu-se ca sociolog și economist, istoric și filozof, pedagog și logician, lingvist și folclorist, critic literar și ideolog cultural etc.

Din sumarul *Convorbirilor* spicuim, sub semnătura sa, în primul rînd studii de istorie și teorie a istoriei, cum sînt : *Istoriile civilizațiunii (Convorbiri literare, III, 1869, în 11 numere)*, în care Xenopol e un teoretician al dinamicii progresului, al progresului omenirii prin mișcare dialectică ; *Despre Rumăniien Studien de Bob Rossler (1876)*, în care îl combate pe autor, deoarece contestă formarea poporului român în nordul Dunării ; sau studiul care va apărea ulterior amplificat în 2 volume : *Războaiele dintre ruși și turci și influența lor asupra românilor (1879)*. (Împreună cu Panu, Cernescu, Lambrior și Tassu, Xenopol înființase „Societatea istorică” din Iași, care se întrunea la el în casă, săptămînal, și dezbătea probleme de istorie generală sau națională.) Preocupat de starea economică a țării, Xenopol scrie și publică în *Convorbiri : Studii asupra stării noastre actualr (Convorbiri literare, IV, 1870, V, 1871, continuat și în 1877, Starea noastră economică)* de mari dimensiuni, manifestînd pentru starea țărănimii un interes pe care-l va exprima și mai tîrziu într-o recenzie despre lucrarea lui Al. Philippide : *Încercare as pra stării sociale a poporului român în trecut (Convorbiri literare, XV, 1881)* ; în studiu. *Starea economică a țăranului român*, publicat în 1903 în *Revista idealistă* a diplomatului moldovean M. G. Holban, studiu atacat de Iorga în *Sămănătorul* din 1905 ; ca și în lucrarea intitulată *Mijloace de îndreptare ale stării țărănimii române din 1907*, în care preconiza înlăturarea exploatării. Studiile menționate relevă cultura științifică temeinică a autorului, care folosește numeroase date geografice, geologice, antropologice pentru lămurirea problemelor economice și sociale. Atracția către economia politică se concretizează și într-o sumă de recenzii la cărți de specialitate, cum ar fi cea despre *Convorbiri economice* a lui Ion Ghica (*Convorbiri literare, 1872—1873*) sau cea, foarte critică, despre *Tratatul de economie politică al economistului ieșean I. Strat (Convorbiri literare, IV, 1870)*.

Cunoscut mai tîrziu ca filozof al culturii și istoriei, Xenopol se manifestă ca atare încă din acești ani de maturizare științifică, discutînd ideile junimiste, opunîndu-se fatalismului junimist, privind de pe poziții înaintate gîndirea lui Buckle

În *Convorbiri* publică și lucrări de logică și filozofie — *Panteism* (1878) — serioase și documentate, fără a se ridica totuși la valoarea studiilor lui Vasile Conta.

Anume articole, cum sînt *Reforma așezămintelor noastre* (*Convorbiri literare*, V. 1871) sau *Despre învățămîntul școlar în general*, relevă o altă ipostază a lui Xenopol, pedagogul. De altfel, încă de la primul studiu, *Cultura națională*, se arată preocupat de probleme școlare și consacră mai multe pagini pledoariei pentru formarea unor școli umaniste în care să aibă întîietate predarea — cu metode științifice — a filozofiei, istoriei naționale, științelor naturii. Capitolul IV din *Studii asupra stărei noastre actuale* se intitulează *Despre învățămîntul școlar în general și îndeosebi despre cel al istoriei* și, schițînd programa de învățămînt, pledează, de asemenea, pentru o educație științifică și umanistă, reprobînd neglijarea disciplinelor umaniste — filozofie, istorie, economie politică, drept, statistică, introduse tîrziu și formal.

Xenopol se integrează unei ideologii înaintate, democratice, întreținută la „Junimea” îndeosebi de Eminescu, Panu, Conta.

Pe lîngă Lambrior, Slavici, Miron Pompiliu, Creangă, Xenopol face parte dintre cei care instituie la „Junimea” un curent de simpatie pentru folclor, iar cu articolul său *Ceva despre literatura poporană* provoacă o interesantă discuție în jurul genezei și circulației creațiilor literare populare.

În ceea ce privește opiniile sale lingvistice, acestea se situează — moderate — undeva la mijloc între curentul maiorescian — fonetist — și cel transilvănean — etimologist, latinizant. De fapt, era partizanul unei grupări căreia îi aparținuse și Aron Pumnul, care susținea tot o limbă artificială, o limbă fără neologisme, arhaică, încremenită, fără modificări, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Această părere — retrogradă — este contracarată de exprimarea originală a unei culturi. „Peirea limbii — spune Xenopol — este peirea poporului”.

Xenopol are în *Convorbiri* și încercări beletristice, dar nu datorită acestora e prezentat de Titu Maiorescu ca prozator reprezentativ al *Direcției nouă*, ci pentru studiile serioase și originale de istorie, filozofie, estetică, sociologie, proza fiind considerată de către mentorul „Junimii” într-o accepție mai largă.

În *Convorbiri literare*, Xenopol se încearcă în genul epistolar, în proza memorialistică. Impresiile de călătorie, notele de drum intitulate *Mehadia* (*Convorbiri literare*, de la 15 I 1883 — 1 III 1884) sînt un amestec de genuri și de stiluri, descrieri de natură înflorită stilistic alternînd cu pagini de satiră la adresa unor tipuri sociale și a unor vicii administrative. Din punct de vedere artistic, este vorba de o pseudoliteratură plicticoasă, fără idei și fără personalitate, turnată într-o formă greoaie și dezlînată.

Stilul plat, plicticos-corect, este propriu și studiilor, precum și polemicilor sale științifice, cărora le lipsesc verva, ironia înțepătoare și suculentă, vioiciunea de spirit din articolele lui Titu Maiorescu, Eminescu, George Panu.

Înainte de a fi inclus de Titu Maiorescu în *Direcția nouă*, Xenopol se socotea și era socotit reprezentantul noii generații (și e vorba în primul rînd de junimiști), actul de consacrare în această postură constituindu-l cuvîntarea sa de la Putna din 1871. Întors de la Berlin, frecventează asiduu ședințele cenaclului ieșean, devine secretar al „Junimii”, redactînd procesele verbale, poartă polemici în numele cercului convorbirist cu revistele adversare. Cînd *Convorbirile* sînt acuzate de cosmopolitism, Xenopol ia atitudine, subliniind aspectele naționale în activitatea revistei.

Articolul său datat 1 III 1871 și intitulat *O privire retrospectivă asupra „Convorbirilor literare”* (dar care apare abia în numărul jubiliar al *Convorbirilor* din 1937) e un bilanț ideologic după 5 ani de apariție, un fel de nou program, pledînd pentru linia critică a revistei și recapitulînd, pe puncte, principiile fundamentale ale acesteia :

- 1 Răspîndirea spiritului de critică adevărată ;
- 2 Încurajarea progresului literaturii naționale și combaterea șarlatanismului literar îmbrăcat sub masca unui fals patriotism ;
- 3 Susținerea neatîrnării intelectuale a poporului nostru și deci „combaterea imitațiunii de la străini”.

„Prelecțiunile populare” ale „Junimii” se bucură de prezența repetată a lui Xenopol, care conferențiază — întîiul — despre *Cele cinci simțuri* (13 II 1872) în cadrul ciclului *Elemente de educațiune, despre Naționalitate* (1872), despre *Foc*, în ciclul *Lupta omului cu natura* (în 1873), și despre *Locuință* (conferință pe care trebuia s-o țină V. Burlă), despre *Muzica populară* (7 IV 1874) în cadrul ciclului *Elemente naționale*, iar în 1875 deschide ciclul *Influențe consecutive asupra poporului român*, cu capitolul introductiv *Privire teoretică*, revenind la 23 III cu conferința despre *Austrieci*.

În ciuda acestor acte de fidelitate și apartenență spirituală față de „Junimea”, Xenopol intră deseori în dezacord cu anume principii și idei politice și culturale susținute de conducerea „Junimii” și, disensiunile cumulîndu-se, Xenopol părăsește de fapt, în 1882, societatea ieșeană, continuînd totuși, cu totul sporadic, să colaboreze la *Convorbiri* pînă în 1901. În 1879 T. Maiorescu își exprima față de Negruzzi nemulțumirea că Xenopol face parte dintre conferențiarii „prelecțiunilor” populare. Nemulțumirea este provocată de atitudinea politică a lui Xenopol, care trecuse în tabăra liberalilor, adversară junimiștilor. Dezertarea nu este iertată de Maiorescu și, deși Xenopol îi dedică studiul din 1882, *Războaiele dintre ruși și turci*, Maiorescu nu-l menționează în articolul său *Literatura română și străinătatea*, în care amintea toate lucrările apărute pînă atunci.

Xenopol se manifestase și anterior în contradictoriu cu unele teorii și principii social-politice junimiste. Astfel combate în repetate rînduri teoria „formelor fără fond” susținînd, dimpotrivă, necesitatea adoptării unor forme istorice noi, cerute de un anumit stadiu al dezvoltării obiective. Într-o scrisoare către I. Negruzzi, din 17 I 1869 (Torouțiu, *Studii și doc. lit.*, vol. II, p. 18), Xenopol își exprimă dezacordul cu articolul maiorescian *În contra direcției de azi a culturii române* și mai ales cu afirmația lui Maiorescu despre progresul aparent din țara noastră, provenit din influențe exterioare.

Cei 12 ani (dacă-i socotim pînă în 1879, cînd e atras de liberali) sau 17 ani (dacă-i socotim pînă în 1883, cînd se rupe efectiv de „Junimea”), cît a colaborat masiv la *Convorbiri literare*, A. D. Xenopol a fost istoricul și sociologul de frunte al revistei, pe care, ulterior, G. Călinescu îl va aprecia drept „singurul om de știință serios din prima fază a «Junimii»”.

Xenopol devine mai cunoscut și mai important după despărțirea de „Junimea” — este vorba de etapa a II-a, etapa marilor lucrări de teorie și filozofie a istoriei, de răsunset mondial —, dar aceasta doar pentru că atinsese apogeul maturizării sale științifice și nu ca efect al evadării din cercul de influență convorbirist. Seria de studii publicate în *Convorbiri* este exercițiul și preluul operei capitale de mai tîrziu.

Încă din perioada convorbiristă Xenopol începe să-și grupeze unele studii în volume unitare, cum sînt : *Studii economice* apărut în 1879 la Iași, *Teoria lui Rössler*, din 1884. Cursul de istorie pe care-l ține începînd din 1883 la Universitatea din Iași îl determină să-și restrîngă și să-și adîncească preocupările într-un domeniu predilect încă din copilărie : istoria. Roadele unei munci pasionate și stăruitoare nu înțirzie. În 1888 apare primul volum din *Istoria românilor din Dacia traiană*, premiat de Academie în 1889, cînd autorul devine și membru corespondent al acestui înalt for științific. Mai tîrziu, Xenopol va preciza că, la apariția acestui prim volum din lucrarea pe care o considera una din „cele mai mari ale vieții” sale, erau gata pentru tipar încă patru. Cele 6 volume ale lucrării se succed, anual pînă în 1893, cînd e ales membru al Academiei și cînd citește, ca discurs de recepție, un studiu despre viața lui Kogălniceanu (apărut în broșură în 1896).

*Istoria românilor din Dacia traiană* va stîrni ecouri largi atît între contemporani, cît și în posteritate. Iorga va sublinia (în *Sămănătorul*) meritul acestei lucrări, căreia-i descoperea, în afară de valoarea științifică necontestată, și o „formă măsurată și curgătoare”. Nu aceeași va fi și părerea lui G. Călinescu, care, văzînd în Xenopol „întîiul istoric veritabil” (*Ist. lit. rom.*, p. 590), „logician și arhivist totodată” (*ibid.*, p. 861) și remarcînd soliditatea lucrării de istorie a românilor, „mereu bună” și care poate oricînd sluji istoricului ca „urzeală sintetică”, precizează că nu încapă între hotarele literaturii, neavînd nici o însușire artistică.

Cu toată ostilitatea din partea lui D. Onciul sau I. Bogdan, Xenopol domină ca istoric ultimul deceniu al secolului al XIX-lea.

Atras, în mod deosebit, de aspectul filozofic și teoretic al istoriei, Xenopol își extinde și-și complică cercetările și după numai 6 ani de la apariția ultimului volum din *Istoria românilor* (timp în care publicase multe alte studii limitate, pregătitoare, și în care colaborase cu articole și recenzii la mai multe reviste românești — între care savanta *Columnă a lui Traian* a lui Hasdeu, citită în cercuri științifice internaționale, precum și la reviste franceze de istorie), apare la Paris *Les principes fondamentaux de l'histoire*, publicată peste un an, în 1900, la Iași, și în limba română. Lucrarea e primită cu mult interes peste hotare, contribuind nu numai la cunoașterea lui Xenopol de către străini, dar și a poporului român. În acest scop, Xenopol publicase în 1896, la Paris, traducerea prescurtată la 2 volume a *Istoriei românilor din Dacia traiană. Les principes fondamentaux de l'histoire*, lucrare fundamentală de filozofie și teorie a istoriei, în care autorul face pentru prima oară distincție între faptele de repetiție din științele exacte și cele de succesiune din istorie, apărută în 1908, modificată și adăugită, și sub titlul *La théorie de l'histoire*, este universal citată pînă în zilele noastre, iar la vremea apariției (în 1900) i-a adus autorului titlul de membru corespondent al Academiei de Științe Morale și Politice din Paris.

Xenopol participă la congrese de istorie și învățămînt superior, unde prezintă comunicări pe teme puțin abordate anterior : *La psychologie et l'histoire, L'hypothèse dans l'histoire* etc. și ține lecții la Sorbona (în 1907) — unde devine profesor onorific — și la Collège de France (în 1908).

Etapele acestea de dedicare, aproape exclusivă, cercetărilor din domeniul istoriei e înlocuită, în primii ani de la începutul secolului al XX-lea, cu o a treia, și ultima, în care centrul de greutate al preocupărilor sale se deplasează, neinspirat, spre literatură. Motivul se pare a fi fost de ordin intim. Aproximativ de Riria — profesoara

Cornelia Gatovschi, născută Biberi, din Iași, devenită mai târziu soția sa, poetă mai mult decât mediocră, pe care însă ține să o prezinte, fără cumpăt, drept „unul din cele mai mari talente ale neamului românesc (*Arhiva*, 1902, nr. 7—8, p. 297—300) și chiar s-o apropie de Eminescu — probabil că i-a trezit acel „demon al scrișului”, de care pomenea în repetate rânduri. Ajungând, în 1894, directorul revistei *Arhiva Societății științifico-literare*, apărută la Iași, în 1888, și la care, de la început, fusese președintele Secției literare, Xenopol ambiționează să inițieze și să îndrume o școală nouă în literatura română, să imprime o altă „direcție nouă”. Înțelege să facă acest lucru acaparând, aproape în întregime, coloanele revistei și umplându-le cu propriile-i producții pseudoliterare ; semnează cu pseudonimele *Lara*, *Laur*, *Rama*, o abundență de versuri retorice, fără idei și fără lirism, și proză memorialistică plată și prolixă, *Amintiri dintr-o excursie la Karlsbad*, pe care avea naivitatea să le considere demonstrația unui stilist, cum se autoaprecia (*Studii și documente literare*, vol. IV, p. 412). Paralel, publică în *Arhiva* și articole și studii de istorie, revista devenind, de fapt, în curând, o publicație științifică, legată de literatură doar prin articolele de istorie și critică literară ale lui N. Iorga și mai ales prin proza lui Calistrat Hogaș și Emil Gîrleanu.

Dealtfel în 1903 părăsește direcția revistei, pentru a reveni temporar, între 1906—1908, când pleacă definitiv. În 1914 pleacă din Iași și, după o boală lungă și chinuitoare, încetează din viață la 27 februarie 1920, la București. Mulți contemporani i-au evocat figura de „bătrîn singuratic”, cu distincțiuni de englez în figura sa de savant european” (p.L. — Petre Locusteanu, *Flacăra*, I, 1912, nr. 33, p. 260), însuflețită de „acea sinceritate naivă care face fondul caracterului lui” (G. Panu, *Scrieri alese*, ESPLA, 1958, p. 67), de „bonomia” cu care cucerea simpatiile auditoriului studentesc la Sorbona, la Iași sau la București, cu care „răspîdea în jurul lui simpatie și cordialitate” (E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. I, p. 343, 344).

Numeroase mărturii, reproduse în majoritate, chiar de Xenopol în *Arhiva*, fac dovada prețurii lui Xenopol pe plan internațional, european. Chiar dacă e combătut uneori, Xenopol nu e ignorat, și istorici și gânditori cunoscuți, ca francezii Henri Berr, P. Lacombe, Gabriel Monod, W. Bontreux, filozoful italian Benedetto Croce, neokantianul german H. Rickert și mulți alții, sînt unanimi în a-l cita și a-i sublinia soliditatea cercetării științifice.

Pe plan național, prețuirea exegeților lui A. D. Xenopol poate fi sintetizată în cuvintele lui N. Iorga, care, vorbind în numele Academiei la moartea acestuia, aprecia că opera istorică constituie „una din cele mai mari eforturi ale spiritului românesc aplicat la știință”.

## BIBLIOGRAFIE

**Opera scriitorului :** *Cronologia raționată a istoriei universale prescurtată cu privire la examenul de bacalaureat*, Iași, Tipogr. Socec. Junimea, 1871 ; *Cuvîntare festivă rostită la serbarea rațională pe mormîntul lui Ștefan cel Mare, în 15/27 august 1971*, Iași, 1871 ; *De societatum*

*publicanorum Romanorum historia ac natura luridiciali. Dissertatio Inauguralis*, Berolini 1871; *Istoria românilor pentru clasele primare de ambele sexele*, Ed. II, București, 1879; *Istoria universală prescurtată cu privire la examenul de bacalaureat*, Iași, 1879; *Studiul economice*, Iași, 1879; *Războaiele dintre ruși și turci și înfrângerea lor asupra țărilor române*, vol. I—II, 1880; *Studii economice*, Craiova, 1882; *Teoria lui Rösler. Studii asupra stăruinței românilor în Dacia traiană*, Iași, 1884; *Une énigme historique. Les Roumains au moyen-âge*, Paris, 1885; *Memoriu asupra învățământului superior în Moldova*, 1885; *Serbarea școlară de Iași*, 1885; *Pierre le Grand et les pays roumains*, 1886; *Influența franceză în România*, București, 1887; *Etudes historiques sur le peuple roumain*, Iași, 1887; *Die Dacischen Kriege des Kaisers Trajan*, Viena, 1890; *Istoria românilor din Dacia traiană*, Iași, 1888—1893, 6 vol.; *Histoire des Roumains de la Dacie trajane*, 2 vol., Paris, 1896; *Les Roumains et les Hongrois*, 1896; *M. Kogălniceanu*, București, 1898; *Primul proiect de constituție al Moldovei*, 1893; *Les principes fondamentaux de l'histoire*, Paris, 1899; *Principiile fundamentale ale istoriei*, Iași, 1900; *Magyars et Roumains devant l'histoire*, Paris, 1900; *L'hypothèse dans l'histoire*, 1900; *Nécessité de l'introduction de cours sur la théorie de l'histoire dans les universités*, 1900; *Amintiri de căldătorie*, Iași, 1901; *Expunere pe scurt a principiilor fundamentale*, București, 1901; *Roumanie*, 1904; *Noțiunea valorii în istorie*, București, 1905; *Originile partidului național în România*, 1906; *La notion de la valeur en histoire*, 1906; *Sociologia e storia*, Rome, 1906; *Congresul pentru proprietatea literară și artistică*, București, 1907; *Congresul sociologic din Londra și organizarea militară a școalelor din România*, 1907; *Neconșutul în istorie*, 1907; *Evoluția în istorie*, 1907; *Mijloace de îndreptare a stării țărănimii române*, Iași, 1907; *Lupta între Dănești și Drăculești*, București, 1908; *Les roumains — leçon au Collège de France*, 1908; *Unioniști și separatiști*, București, 1909; *L'imagination en histoire*, Paris, 1909; *Partidele politice în Revoluția din 1848*, București, 1970; *Din amintirile unui boier moldovean*: D. Ghișescu, 1910; *Sociologia și socialismul*, 1910; *Despre metodă în științe și istorie*, 1910; *De la méthode dans les sciences et dans l'histoire*, Paris, 1912; *Le postulat psychologique*, Paris, 1912; *Regele Carol I*, 1912; *La prévision en sociologie*, 1910; *Sociologie et socialisme*, 1912; *Ideile de legi și prevedere*, 1913.

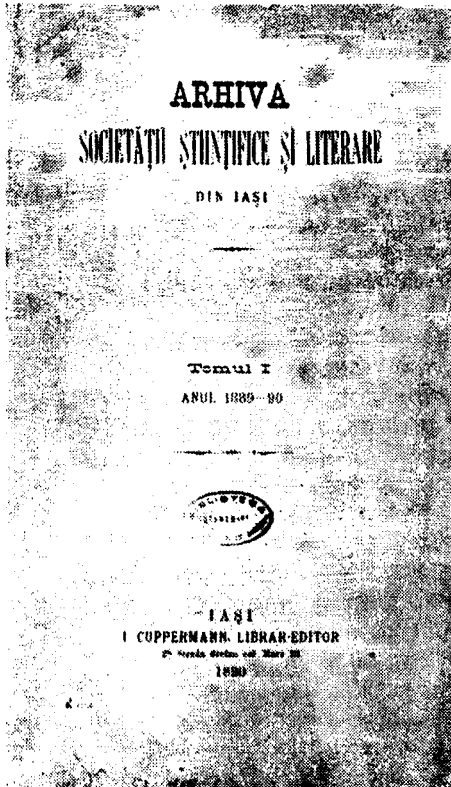
**Despre scriitor:** P. Locusteanu, A. D. Xenopol, *Flacăra*, I, 1912, nr. 33, p. 260; Gh. Panu, *Scrierile alese*, ESPLA, 1958, p. 67; G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 590; E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. I, p. 343, 344; O. Botez, *Al. Xenopol teoretician și filozof al istoriei*, București, Ed. Casa școalelor, 1928; D. Bodiș, *Xenopol și Junimea*, *Conv. lit.*, LXX, 1937, p. 237—265.

## ARHIVA SOCIETĂȚII ȘTIINȚIFICE ȘI LITERARE DIN IAȘI (1889—1900)

Revista *Arhiva* apare în 1889 la Iași ca organ al „Societății științifice și literare” înființată în același an și continuă, cu o întrerupere de doi ani (1921—1923), pînă în 1941. În primul an, apariția e mai rară, cîte un număr la două luni. Din 1890, Iulie, revista e lunară.

În primii trei ani, cînd îngrijește de revistă filologul H. Tiktin, revista este într-adevăr o arhivă a Societății științifice și literare. Aici sînt publicate memoriile, note





Pagină de titlu.

și analize în legătură cu cercetările membrilor societății, dări de seamă despre opere științifice apărute la noi sau peste hotare etc. Fiecare tom, aparținând unui an de apariție, începe cu expunerea compoziției societății pe anul respectiv.

Între iulie-decembrie 1891, revista nu apare.

În 1889, anul apariției revistei, președintele societății este Grigore Cobălcescu, președinte al secției literare este A. D. Xenopol, iar al Secției științifice dr. Eug. Rizu. Dintre membrii secției literare fac parte, între altele nume cunoscute, ca Alex. Bădărău, avocat celebru în Iași și profesor de franceză al lui M. Sadoveanu, H. Tiktin, filozof și profesor de germană la Colegiul național din Iași, Ed. Gruber, Al. Suțu, C. Meissner etc., și foști convorbiriști, ca V. Burlă, profesor de elină la Colegiul național din Iași, și N. Beldiceanu, dar și adverisarul intrigant al lui Titu Maiorescu, Andrei Vizanti. *Prospectul* societății, publicat în revistă, este plin de promisiuni în ceea ce privește intenția de a propaga în mase cultura generală privită serios, științific. Societatea s-a constituit — se arată în *Prospect* — pentru a întruni pe specialiști, care să găsească astfel „sugestiunea, impulsul și emulațiunea care să inspire și să accelereze activitatea lor”. „Membrii acestei societăți — continuă *Prospectul* —, strâns lipiți lângă facultățile de știință, de litere și de medicină, în jurul

cărora ei se grupează și de al căror luminat concurs ei au puternica credință că nu vor fi lipsiți, vor urmări, deși pe alte căi, același scop, vor contribui și ei, alături de ele, la cultura științelor, la deșteptarea gustului științific și la răspîndirea luminilor în țara noastră”. Conform acestui deziderat culturalizator, în primul an revista publică, pe lângă memoriile, notele și analizele speciale, și lucrări de considerații generale, pentru a informa despre fazele prin care au trecut deosebitele științe până în acel an. Revista este în primii ani prin excelență științifică și mai ales e consacrată istoriei; din 1893—1894, odată cu directoratul lui Xenopol, literatura și critica literară încep să ocupe un spațiu apreciabil; în cele din urmă însă, după 1900, *Arhiva* devine o revistă specială de istorie. Se publică documente, zapise, studii de istorie, dări de seamă despre cărți de istorie etc. Mai apar aici numeroase articole și studii științifice din alte discipline: filologie (semnari consecvenți: H. Tiktin, Al. Philippide și însuși Xenopol), pedagogie (C. Meissner, I. Găvănescu și din nou multilateralul Xenopol), filozofie (C. G. Stere), psihologie (Sp. Popescu, P. P. Negulescu), sociologie (A. C. Cuza), științe naturale, drept, arheologie, istoria artelor, folcloristică (T. Burada, C. Erbiceanu) etc.

Cîteva spicuri din sumarul — pînă la 1900 — al lucrărilor de istorie: A. D. Xenopol ocupă, firește, primul loc, fiind autorul celor mai multe articole, studii și dări de seamă cu subiect istoric. El publică aici multe capitole din *Istoria românilor*, precum și numeroase studii separate: *Societatea și moravurile în timpul fanarioților*; *Starea economică a țărilor române în epoca fanariotă*; *Reformele lui Const.*

*Mavrocordat ; Ideea Unirii ; Metoda de predare în istorie ; Ideea în dezvoltarea poporului român ; Românii și maghiarii în fața istoriei* ș.a. În 1898 Xenopol își începe studiile despre *Principiile fundamentale ale istoriei*, publicate ulterior la Paris, în limba franceză, în 1899 și la Iași, în română, în 1900. Studii istorice mai scriu Gr. Buțureanu, I. Tanoviceanu, P. Rășcanu și Nicolae Iorga, care însă, în această perioadă, semnează foarte multe articole de critică literară. Chiar în primul tom, Iorga publică un eseu în șase capitole, despre *Iubirea în literatura modernă*, considerat într-o dăre de seamă a secretariatului, de la începutul tomului II, drept un studiu psihologic de mare valoare. În aceeași perioadă, N. Iorga își exercita condeiul de critic literar în *Convorbiri literare*, semnând medalioanele despre Veronica Micle și Ion Creangă.

Din ianuarie 1894 director al revistei este Xenopol. Începând cu această dată, și, de fapt, chiar cu un an înainte, din 1893, literatura și critica literară ocupă, în revistă, un spațiu tot mai mare. În 1893 secretar este poetul Neculai Beldiceanu, profesor la gimnaziul „Ștefan cel Mare” din Iași. Președinte al secției literare este Th. Codrescu, membru corespondent al Academiei Române. Numărul membrilor sporește ; din punctul de vedere al apartenenței de grup, al orientării și al atracției față de o revistă sau alta, compoziția este eclectică. Astfel, în 1893, devin membri ai „Societății științifice și literare” colaboratori ai *Convorbirilor*, ca I. Bogdan, poezii Boniface Hétrat și Ana Conta, prof. univ. C. Leonardescu (care în același an scria la *Convorbiri literare* *Despre problema și metoda esteticii contemporane*), adversari ai „Junimii”, ca : V. A. Ureche și Gr. Tocilescu, somități culturale neutre ca Al. Odobescu și Dim. Onciul, Ovid Densusianu (profesor la liceul din Focșani), T. T. Burada etc. Tomul cuprinde foarte multe versuri de Boniface Hétrat (unele fiind traduceri din Mistral, Shelley etc.), Adela Xenopol, Ana Conta-Kernbach, N. Beldiceanu, Raul Stavri (fratele lui Arthur Stavri), Ovid Densusianu, A. G. Suțu (traduceri din Eminescu în franceză), D. Iamandi, Giordano, patronul B. Goldner, tipograf autor de epigrame, Gr. N. Lazu și C. Lara (ultimii trei colaborând, sporadic, și la *Convorbiri*, precum și I. Păun (Pincio). Beldiceanu publică, în afară de câteva doine (*Doina voinicului, Doina floriceleului, Doina mîngîierei, Doina drumețului, Doina dorului*) și o poemă mai întinsă, intitulată *Pămîntul*, și tratînd poetic despre geneza lumii (Iorga, în *Istoria literaturii române contemporane, 1867—1890*, apreciază această poemă drept o încercare de a pune „geologia în versuri”). Este ultimul an de activitate literară al poetului de la *Convorbiri* și de la *Contemporanul*. Tomul VII, din 1896, al *Arhivei*, se deschide cu un necrolog semnat de Gr. C. Buțureanu (autor de manuale de istorie), consacrat „eminentului poet și arheolog (n.n., R.F. în 1895, publicase un articol despre *Inscripția de la Rădăuți*), unul din membrii cei mai de seamă ai «Societății științifice și literare din Iași»”.

Poezii se înmulțesc de la an la an. În 1895 vin A. C. Cuza (închinînd versuri artistului Matei Millo), Spiru V. Haneș, Tradem și își începe activitatea poetică A. D. Xenopol, semnînd sub pseudonimul I. Laur versuri naive și fără profil. Nota generală este decepționistă, comună în epocă. Mai interesante sînt traduceri. Al. Philippide traduce din versurile lui Eminescu și ale lui Coșbuc în limba germană.

În 1896 numărul colaboratorilor crește. Între alții, vin aici filozoful și esteticianul P. P. Negulescu (convorbirist în același timp), A. Papadopol-Calimach, Th. V. Stefanelli, prof. Gh. Ghibănescu din Huși, cercetător de documente istorice și filozofice etc. Poeților li se adaugă Samson Bodnărescu, Gh. Murnu, Alex. A. Sturza, Virginia Micle Gruber (fiica Veronicăi Micle ; traduce din Heine), Șt. O. Iosif etc.

Între colaboratorii noi, din 1897, se află „filozoful” (așa este recomandat) C. G. Stere. Poeții sînt aceiași. I. Laur (A. D. Xenopol) își continuă cu tenacitate publicarea versurilor. Șt. O. Iosif traduce și adaptează din Petöfi. În 1898—1899 versurile se împuținează. În 1900 apare, semnînd niște *Epigrame*, pseudonimul *Emilgar*. Referindu-se la această epocă, Sadoveanu scria: „Stăruia atunci la lași o publicație mai veche, *Arhiva* lui A. D. Xenopol, care, de la preocupări mai severe, lunecase spre literatură” (*Anii de ucenicie*, ESPLA, 1958, p. 195).

Proza e săracă. Cîteva *Amintiri din o călătorie* de Calistrat Hogaș, în 1893, o nuvelă de Gîrleanu, *Dragul mamei*, în 1900, cîteva însemnări de călătorie din Tirol și Svițera, despre lacul celor patru cantoane și Interlaken, semnate de A. D. Xenopol, două încercări de nuvele istorice, una despre bătălia de la Baia, de Gr. C. Buțureanu și alta despre Radu de la Afumați, de Bogdan-Duică, și două schițe ale lui Gr. I. Alexandrescu. Acesta din urmă debutează în revistă, în 1889, cu o recenzie a dramei *Năpasta* de I. L. Caragiale, dovedind obtuzitate critică și atracții pentru jocurile de cuvinte facile. Personajele îi apar false, convenționale: „lată dar o dramă — decreta Gr. I. Alexandrescu — în care un asasin este bine privit și devine simpatîc, iar morală, o triplă imoralitate. Așadar drama *Năpasta* este o adevărată năpastă a dramei”. Dramaturgia este reprezentată în *Arhiva* de pînă la 1900 de o singură dramă istorică, *Învingător și învins*, de Titus Dunka, pe tema războiului daco-roman.

Din fericire, critica literară la *Arhiva*, capitol substanțial, nu este reprezentată doar de semnatarul negativistei recenzii despre *Năpasta*. În primele numere, acest sector este acoperit de N. Iorga, care publică aici studiile: *Pesimismul la artiști* (1890—1891); *Critica literară și anticii* (face deosebiri între critica științifică și critica judecătorească, ultima dînd verdicte asupra operelor, „arătîndu-ne astfel singure gusturile personale ale criticului”); *Începuturile romantismului* (socotindu-i pe romantici precursorii poeziei contemporane, cărora trebuie să li se mulțumească „pentru această lărgire nesfîrșită a cercului subiectelor, a hainelor poetice, în ciuda convenției și a tipicurilor de orice fel”) etc. Impresii despre literatura națională a epocii semnează N. Bosnief Paraschivescu, iar despre proza lirică, A. Vojen. Un studiu amplu despre Coșbuc scrie D. A. Teodoru.

Dărilor de seamă, recenziile sînt un capitol bine reprezentat. În 1893, I. Tanoviceanu recenzează volumul *Paraziții* al lui B. Șt. Delavrancea, neapreciind subiectele, dar lăudînd stilul: „Autorul, care nu e la primele sale încercări literare, este considerat, cu drept cuvînt, una din persoanele care cunoaște și scrie mai bine limba română”. Totuși, îi impută lipsa de naturalețe, abuzul de onomatopee, fraza romantică etc.

Tot I. Tanoviceanu, în același tom, laudă volumul *Din goana vieții*, de Al. Vlașuță, valoros ca idee, dar impregnat de pesimism.

Boniface Hétrat socotește (în 1893) traducerea făcută de N. Gane *Infernului* lui Dante o dezamăgire. I. Paul, profesor de germană la Colegiul național, apoi profesor de estetică la Universitatea din Cluj, recomandînd revista *Literatură și știință*, îi reproșează, în schimb, lui Gherea, în cele două articole polemice cu Maiorescu (*Asupra esteticei metafizice și științifice*) și cu Philippide (*Idealurile și arta*), „tonul jos, zeflemeaua aspră și totuși ușoară, spiritul ieftin”. Dreptatea i se pare a fi în întregime de partea lui Maiorescu: „Cetînd o scrisoare dinainte de întemeierea «Junimeii» și una de astăzi și făcînd comparațiile cuvenite, dl. Gherea va înțelege

ușor rolul d-lui Maiorescu și al „Junimei” și credem că, înțelegînd cu inima curată, va găsi și dumnealui că e păcat nu pentru dl. Maiorescu, ci pentru domnia-sa și pentru critica noastră literară, dacă a întrebuițat stilul pe care l-a întrebuițat. De altfel și ca fond de idei, acest articol al d-lui Gherea nu mi s-a părut prea roditor. E o discuție de cuvinte, o vînațoare obositoare după contrașicri în păreri d-lui Maiorescu, ale cărui cuvinte le tîlmăcește cum domnia-sa voește. Nu e mai enervant într-o discuție decît a nu fi lăsat în pace ca să-ți înțelegi vorbele cum îți place, să ți se întoarcă vorbele pe dos și să li se dea înțelesuri pe care nu le au”. Din cele două articole polemice, I. Paul arată că „afli că dl. Gherea e supărat pe dl. Maiorescu că și-a permis a avea păreri critice, și-a permis a scrie și a pune la cale dreaptă literatura înainte de dl. Gherea. E supărat pe dl. Philippide că apără isprava muncită a „Junimei”, e supărat și iarăși supărat și alta nimic. Sînt fără folos astfel de polemice și nepotrivite pentru dl. Gherea”. Acest citat e semnificativ în ceea ce privește opiniile care se vehiculau în epocă în legătură cu polemica Gherea-Maiorescu. Articolul intitulat *Mișcarea literară și științifică*, de Gherea, este considerat deosebit de instructiv.

La rubrica „Dări de seamă” apare pentru întîia dată în publicistica română și numele lui Paul Zarifopol, care recenzează (în 1897) volumul *Deux manières d'écrire l'histoire*, al lui H. D'Arbois de Jubainville. O cronică despre *Casta Diva*, piesa lui H. Lecca, scrie în 1900 V. Hulubei. În acest an, Emilgar semnează trei cronici literare, despre Lecca, I. Vulcan (*Fecioara*) și Ludovic Dauș (*Străbunii*), iar G. Popa-Radu consemnează o amintire din viața lui Eminescu (p. 283).

După 1900, revista *Arhiva* corespunde, prin conținut, din ce în ce mai mult titlului, devenind, treptat, o revistă de istorie.

# BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

## DOCUMENTE

Colecțiile Bibliotecii Academiei R. S. România, Muzeului de literatură, Institutului de istorie și teorie literară, Bibliotecii Centrale de Stat, Bibliotecii Universitare din București, Cluj și Iași, Arhivelor Statului din București, Cluj și Iași.

Henriette și Mihail Eminescu, *Scrisori către Cornelia Emilian și fiica sa Cornelia*, Iași, Șaraga, 1893 ; I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, I—XII, București, Ed. Bucovina, 1931—1946 (Volumul I în colaborare cu Gh. Cardaș) ; Șerban Cioculescu, *Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol (1905—1912)*, București, F.P.L.A., 1935 ; Emanoil Bucuța, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, București, 1937 ; *Scrisori către Vasile Alecsandri*, note, vocabular și index de Vasile Boitoș, I—II, București, 1947 (Clasicii noștri comentați) ; *Documente literare inedite, Ion Ghica*, ediție îngrijită, prefață și note de D. Păcurariu, București, E.S.P.L.A., 1959 ; Augustin Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Mihail Eminescu*, București, Ed. Academiei, 1962 ; Ion Luca Caragiale, *Scrisori și acte*, ediție îngrijită, prefață și note de Șerban Cioculescu, București, E.P.L., 1963 ; Ion Creangă, *Documente*, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Gheorghe Ungureanu, București, E.P.L., 1964 ; Augustin Z. N. Pop, *Mărturii. Eminescu-Veronica Micle*, București, Ed. tineretului, 1967 ; Augustin Z. N. Pop, *Noi contribuții documentare la biografia lui Eminescu*, București, Ed. Academiei, 1969 ; \* \* \* *Documente din mișcarea muncitorească din România*, București, Ed. C.G.M. /f.a./.

## BIBLIOGRAFIE

Georges Bengesco, *Bibliographie franco-roumaine depuis le commencement du XIX-e siècle jusqu'à nos jours* (deuxième édition, augmentée d'une préface, d'un supplément (1895—1905) et d'un index alphabétique, Paris, 1907 ; Nerva Hodoș și Al. Sadi-Ionescu, *Publicațiunile periodice românești*, I (1820—1906), București, 1913 ; Gh. Adamescu, *Contribuțiune la bibliografia românească*, fasc. I—III, București, 1921—1928 ; N. Georgescu-Tistu, *Bibliografia literaturii române*, București, 1932 ; M. Sînzianu, *Convorbiri literare, Indice bibliografic 1867—1937*, București, 1937 ; Emil Manu, *Sumarul „Contemporanului” (1881—1891), pe autori și pe ani*, Anexă la lucrarea Savin Bratu, Z e Dumitrescu, „Contemporanul ” și vremea lui, București, E.S.P.L.A., 1959 ; *Catalogul corespondențelor lui Ion Ghica*, publicat de Nicolae Liu, București, Ed. Academiei, 1962 ; \* \* \* *Indice pe materii și alfabetic al revistei „Contemporanul” (1881—1891)*, Biblioteca Centrală Universitară „M. Eminescu”,

977

lași, 1964 ; Marin Petrică, *Ion Luca Caragiale, Bibliografie de recomandare*, cu o prezentare de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, București, 1964 ; Gavril Scridon, Ioan Domșa, George Coşbuc, *Bibliografie*, București, 1965 ; M. Sînzianu, Sorin Alexandrescu, Al. Duțu, Nicolae Liu, Nadia Lovinescu, Liviu Onu, Liliana Țopa, *Bibliografia literaturii române (1886—1960)*, [sub redacția lui Tudor Vianu], București, 1965 ;

## ISTORII LITERARE

Aron Densușianu, *Istoria limbii și literaturii române*, Iași, 1885 ; W. Rudow, *Geschichte des Rumänischen Schrifttums bis zur Gegenwart ... Durchgeben ... vom Prof. J. Negruzzi und G. Bogdan*, Leipzig, Wernigerode, 1892—1894 ; Romeo Lovera, *La letteratura rumena con breve Crestomazia e Dizzionario esplicativo* (text bilingv), Milano, Ulrico Hoepli, 1908 ; Gh. Adamescu, *Istoria literaturii române*, București, 1914 ; N. I. Apostolescu, *Istoria literaturii române moderne*, partea II-a 1866—1900, București, C. Sfetea, 1916 (Biblioteca Societății „Steaua” nr. 45) ; Petre Haneș, *Istoria literaturii românești*, București, 1924 ; Const. Loghin, *Istoria literaturii române* (de la început până în zilele noastre), Cernăuți, Tipografia Mitropolitului Silvestru, 1926 ; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, I—IV, București, Ancora, 1926—1929 ; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, I—II, București, 1934 ; Martin Block, *Die rumänische Literatur*, în : Heiss, Hennis, Friedrich Schürr, Hans Jeschke : *Die romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band II-2, Potsdam, Athenaeon, 1938 ; Gh. Cardaș, *Istoria literaturii românești de la origini până în zilele noastre*, București, 1938 ; Lucian Predescu, *Istoria literaturii române de la început până astăzi*, ed. IV, București, Cugetarea-Georgescu Delafras, 1939 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, FRPLA, 1941 ; Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, București, Casa Școalelor, 1944, Ed. Didactică și Pedagogică, 1971 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române, Compendiu*, București, Ed. „Națională” Mecu, ed. I, 1945, ed. II, 1968 [cu o prefață de Al. Piru] ; Gabriel Drăgan, *Istoria literaturii române* (de la origini până în zilele noastre), ed. IV revăzută și adăugită, București, Cugetarea, 1946 ; D. Murărașu, *Istoria literaturii române*, ed. IV, București, Cartea Românească, 1946 ; G. Călinescu, Ion Vitner, Ov. S. Crohmălniceanu, *Istoria literaturii române*, volum alcătuit de către Institutul de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R., I—II, ESPLA, 1954—1955 ; Gino Lupi, *Storia della Letteratura Romana*, Firenze, G. C. Sansoni, 1955 ; Pálfi, Endre, *A román irodalom története*, Budapest, Gondolat Kiado, 1961 ; Klaus-Henning Schroeder, *Einführung in das Studium des rumänischen Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte*, Berlin, Erich Schmidt, 1967 ; Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, I, *De la origini până la 1900*, București, Minerva, 1971 ;

## SINTEZE

E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, I—III, București, Ancora, 1924—1925 ; Eugen Demetrescu, *Influența școlii economice liberale în România în secolul al XIX-lea*, București, Ed. Bucovina, 1935 ; G. C. Nicolescu, *Ideologia literaturii poporaniste*, București, 1937 ; Mario Ruffini, *Nota su „Junimea” e il movimento letterario in Romania fra il 1864 e il 1885*, Torino, Milano, Societa Editrice Internazionale, 1937 ; Gino Lupi, *La Junimea e le correnti antijunimiste*, Roma, 1943 ; E. Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste*, București, Casa Școalelor, 1943 ; Tudor Vianu, *Junimea în Istoria literaturii române moderne*, București, Casa Școalelor, 1944 ; Valeriu Ciobanu, *Poporanismul, evoluție, Ideologie*, București, Tip. Torouțiu, 1946 ; \* „Poezii „Contemporanului”, București, E.S.P.L.A.

1955 ; \*.\* Prozatorii „Contemporanului”, Antologie cu o prefață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, E.S.P.L.A., București /f.a./ ; Savin Bratu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, „Contemporanul” și vremea lui, E.S.P.L.A., 1959 ; Ion Enache, *Contribuții la critica poporanismului*, București, Ed. Științifică, 1961 ; D. Micu, *Poporanismul și „Viața românească”*, București, E.P.L., 1961 ; Radu Pantazi, *Filozofia marxistă în România*, București, Ed. Politică, 1963 ; *Familia, centenar (1865—1965)*, culegere omagială, Oradea, 1965 ; G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la „Contemporanul”*, București, Ed. Tineretului, 1966 ; Z. Ornea, *Junismul*, E.P.L., 1966 ; Ion Vitner, *Literatura în publicațiile socialiste (1880—1900)*. *Reviste literare. Formarea conceptului de literatură socialistă*, București, E.P.L., 1966 ; Adriana Iliescu, *Literatorul*, București, E.P.L., 1968 ; Dan Mănuță, *Scriitori junimiști*, Iași, Junimea, 1971 ; Z. Ornea, *Poporanismul*, București, Minerva, 1972 (Colecția Momente și sinteze).

## AMINTIRI

Radu Sbiera, *Amintiri despre Eminescu*, Cernăuți, H. Pardini, 1903 ; D. Teleor, *Eminescu intim*, București, Ed. Tipografiei Moderne, 1904 ; Octav Minar, *Eminescu. Aspecte din viața și opera poetului*, București, /f.a./ ; George Panu, *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, I—II, București, Adevărul, 1908—1910 ; Teodor V. Stefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, București, 1914 ; Iacob Negruzzi, *Amintiri din „Junimea”*, București, *Viața românească*, 1921 ; Ioan Slavici, *Amintiri. Eminescu, Creangă, Caragiale, Coșbuc, Maiorescu*, București, Cultura Națională, 1924 ; Paul Bujor, *Amintiri de A. Vlahtuț și I. L. Caragiale*, București, 1938 ; *Amintiri din pribegie după 1848 de Ion Ghica*, comentate de Olimpiu Boitoș, Craiova, Scrisul românesc, 1940 ; E. Lovinescu, *Titu Maiorescu și contemporanii lui*, I, V. Alecsandri, M. Eminescu, A. D. Xenopol ; II, Gh. Panu, Iacob Negruzzi, București, Casa Școalelor, 1943—1944 ; Ion Pas, *În amintirea lor, ...*, București, Ed. Partidului Social-Democrat, 1945 ; Mihail Sadoveanu, *Evocări*, București, E.S.P.L.A., 1954 ; *Coșbuc în amintirea contemporanilor*, Antologie de Al. Husar și Georgeta Dulgheru, București, 1966 ; *Junimea. Amintiri, studii, scrisori, documente*, Ediție îngrijită, prefață și note de Cornel Regman, I—II, București, Ed. Albatros, 1971 ; Ion Popescu, *Amintiri despre Eminescu*, Antologie și ediție îngrijită de Ion Popescu, Iași, Ed. Junimea, 1971 ; *Amintiri despre Caragiale*, Antologie și prefață de Șt. Cazimir, București, Minerva, 1972.

## PRESA

Ion Lupaș, *Din trecutul ziaristicii românești*, Arad, 1916 ; N. Iorga, *Istoria preselor românești de la primele începuturi până la 1916*, București, 1922 ; \*.\* *Din istoricul formării și dezvoltării clasei muncitoare din România, până la primul război mondial*, București, Ed. Politică, 1959 ; Const. Antip, *Contribuții la istoria presei românești*, București, 1964 ; \*.\* *Presa muncitorească și socialistă din România*, I, partea I (1865—1889), partea a II-a (1890—1900), București, Ed. Politică, 1964 ; \*.\* *Mișcarea muncitorească din România (1893—1900)*, București, Ed. Politică, 1965 ; \*.\* *Presa literară românească*, articole program de ziare și reviste (1789—1948), note, bibliografie și indice de I. Haگی și o introducere de D. Micu, I—II, E.P.L., 1968.

## LISTA ILUSTRĂȚIILOR

- Inaugurarea Societății Academice Române în București, 1/13 August 1867. Litografie 526×709 mm. de F. K/aiser/, Pesta, Atel. L. Deutsch. Premiul IV, la „Familia”, Sem. II. 1868 (B.A.R. — Cabinetul de Stampe — Inv. 764) (p. 7).
- Bucureștii, la 1866, vedere centrală, fragment, Litografie de I. Huber (B. A. R. — Cabinetul de Stampe — Inv. 765) (p. 11).
- Tabloul Societății Literare „Junimea” din Iași. 1882/1883, Fotografie 460×365 mm. lassy, Atel. Bernard Brand (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, FIV 24867) (p. 32).
- Anton Naum (1829 — 1917). Portret de maturitate. Fotografie 88×56 mm. lassy, B. Chaland & Co. (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F II 21374) (p. 36).
- Anton Naum, *Aegri somnia*. Poeme, lassi (Pagină de titlu) (p. 37).
- Anton Naum, *Traduceri*, lassi, 1875 (Pagină de titlu) (p. 37).
- V[asile] Pogor, și N[icolae] Skelitti, *Foust*. Tragedie de Goethe tradusă de ..., Iași, 1862 (Pagină de titlu) (p. 38).
- Col. Nicolae Skelitti, *Poezii*. Bîrlad. 1888 (Pagină de titlu) (p. 38).
- Vasile Pogor (1833 — 1906). Portret de tinerețe. Fotografie „vizit” 87×55 mm. lassy. Atel. Schivert (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 46648) (p. 39).
- Nicolae Skelitti, (1836—1872). Portret, în vol. *Poezii* de Col. Nicolae Skelitti, Ed. I. Bîrlad, Ed. George Cațafani, 1888 (p. 40).
- Th. Șerbănescu, *Poesii*. Adunate și publicate de T. G. Djuvara. Însoțite de un studiu asupra poeziilor lui Șerbănescu de T. G. Djuvara și D. C. Ollănescu. București. 1902 (Pagină de titlu). (p. 41).
- Col. Theodor Șerbănescu (1839—1901). Portret de maturitate. După vol. Th. Șerbănescu, *Poezii*... București. 1902 (p. 42).
- Dimitrie Petrino (1844/46—1878). Portret de tinerețe. Desen în peniță de I. Vonsovici. 1890. În *Revista Nouă*, București. IV (1891), nr. 1. apr. 15 (Coperta) (p. 44).
- Dimitrie Petrino, *Lumină și umbre*, Cernăuți. 1870 (Pagină de titlu) (p. 45).
- Mihail D. Kornea (—1863). Portret de tinerețe. Fotografie (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F II 2571) (p. 46).
- Michel D. Korné, *Poesies*. lassy. Imprimerie de la Société „Junimea”, 1868 (Pagină de titlu) (p. 46).



- Matilda Cugler-Poni* (1853—1931). La tinerețe. Fotografie „vizit” 70×56 mm, 1assy, Atel. Bernard Brand (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 46543) (p. 48).
- Matilda Cugler-Poni*, *Poesii*, București, 1888 (Pagină de titlu) (p. 48).
- Nicolae Gane* — tînăr. Fotografie „vizit” 88×56 mm, Iași, Atel. Bernard Brand (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 18042) (p. 50).
- Scrisoarea lui *Nicolae Gane* către *Iacob Negruzzi*, redactorul revistei *Convorbiri literare*, Iași, 23 decembrie 1899 (Col. prof. Șerban Cioculescu) (p. 51).
- Nicolae Gane*, *Domnița Ruxandra*. Nuvelă istorică, Iași 1873 (Pagină de titlu) (p. 52).
- N[icolae], Gane*, *Novele*, vol. I, Iasi, 1880 (Pagină de titlu) (p. 52).
- Iacob Negruzzi* (1842—1932). Portret de tinerețe, 1assy, Atel. Bisenius. Fotografie „vizit” 93×56 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 46616) (p. 54).
- Iacob Negruzzi*, *Poesii*, București, 1872 (Pagină de titlu) (p. 55).
- Convorbiri Literare*, anul I (1 martie 1867 — 1 martie 1868). Redactor: *Iacob Negruzzi*, Iași, 1868 (p. 56).
- Iacob Negruzzi* la maturitate. Fotografie 240×180 mm, în Col.: „Oameni celebri ai Neamului nostru”, București, Edit. „Cartea Românească” — Secția Material Didactic (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F II 2309) (p. 57).
- I. Pop-Florentin*, *Cîntece voinicești despre zile din bătrîni*, Bîrlad, 1870 (Pagină de titlu) (p. 58).
- I. Pop-Florentin*, *Decebal*. Nuvelă istorică, Craiova, 1882 (Pagină de titlu) (p. 58).
- Ion Pop-Florentin* (1843—1936). Portret de maturitate. Fotografie c. p. 139×82 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 20628) (p. 59).
- Miron Pompiliu* (1843—1936). Portret de tinerețe, după *Pavel Constantin*, *Miron Pompiliu*, Beiuș, 1930, pl. 1 (p. 60).
- Nicolae Xenopol* (1859—1917). Portret de tinerețe. Fotografie „vizit” 90×54 mm, București, Atel. Franz Mandy (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 110720) (p. 61).
- Nicolae Xenopol*, *Brazi și putregaiu. Moravuri provinciale*, București, 1892 (Pagină de titlu) (p. 61).
- Ion Popovici-Bănățeanu*, *Nuvele. Din viața meseriașilor*, București, 1909 (Coperta), 62.
- Ion Popovici-Bănățeanu* (1869—1893). Fotografie 240×180 mm în Col. „Oameni celebri ai Neamului nostru”, București, Edit. „Cartea Românească”, Secția Material didactic (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F II 2317) (p. 62).
- Samson Bodnărescu* (1840—1902). Portret de maturitate. Czernowitz, Atel. foto. Friedrich Seboack. Fotografie „vizit” 96×64 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 109393) (p. 64).
- Samson Bodnărescu*, *Scriem*, Cernăuți, 1884. (Pagină de titlu) (p.65).
- Samson Bodnărescu*, *Rienzi*. Tragedie în cinci acte. Iasi, 1869 (Pagină de titlu) (p. 65).
- [*Ollănescu*] *Ascanio*, [*Dimitrie Constantin*], *Pe malul glriei*, Comedie într-un act, București, 1870 (Pagină de titlu) (p. 69).
- D[imitrie] C[onstantin] Ollănescu Ascanio* (1849—1908). Portret de tinerețe. Fotografie 120×60 mm, Paris, Atel. Eug. Pirou (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 6365) (p. 70).
- Titu Maiorescu* (1840—1917). Fotografie c.p. 137×87 mm, București, Edit. Papet. „La Principele Nicolae” (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 19233) (p. 86).

- T. Maiorescu, *Critice*, București, 1874 (Pagină de titlu) (p. 96).
- Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, București, 1892 (Pagină de titlu) (p. 97).
- Titu Maiorescu. Portret de maturitate. Fotografie. „vizit”, lassy, Edit. „Frații Schragher” (Col. prof. Șerban Cioculescu) (p. 113).
- Titu Maiorescu — la bătrînețe în biblioteca sa. Fotografie 240×180 mm (Col. prof. Șerban Cioculescu) (p. 137).
- Transacțiuni Litterare și Științifice*. Revistă bilunară. Direcțiunea : Aug. Laurianu și Șt. C. Michăilescu, București, I (1872), nr. 1, febr. 15 (Pagină) (p. 149).
- Anghel Demetrescu (1847—1903). Portret de maturitate. Fotografie. C.p. 136×86 mm [București], Edit. Papet. „Principele Nicolae” (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 20603) (p. 150).
- Anghel Demetrescu, *Primele elemente de gramatică ellendă*. Traducere, București, 1892 (Pagină de titlu) (p. 151).
- Revista Contemporană*. Litere — Arte — Științe, Anul I, 1873, București, (Pagină de titlu) (p. 151).
- Telegraful Român*, ediția II. Director politic : Ioan Gh. Bibicescu, București, I (1888), Seria II (Frontispiciu) (p. 153).
- Telegraphul*. Redactor : Ioan C. Fundescu, București. VI (1876), nr. 1125, ian. 4 (Frontispiciu) (p. 153).
- Aron Densușianu, *Negriada*. Epopeie națională, București, 1879 (Pagină de titlu) (p. 154).
- Revista Nouă*. Director B. P. Hasdeu, București, I (1888) (Pagină de titlu) (p. 154).
- Aron Densușianu (1837—1900). Portret de maturitate. Fotografie „cabinet” 140×97 mm., București, Atel. Wandermann (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 21003) (p. 155).
- Dreptul Genților* [de Simion Bărnuțiu], [Iași, 1867] — Curs Litografiat (p. 156).
- Simion Bărnuțiu (1808—1864). Fotografie. 240×180 mm. Col. „Oameni celebri ai Neamului nostru”, București, Edit. „Cartea Românească”, Secția Material didactic (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F II 2230) (p. 157).
- Casa copilăriei lui Mihai Eminescu din Ipotești — Botoșani. Fotografie 110×155 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 39458) (p. 160).
- Biserica veche din Ipotești, cu mormintele părinților lui M. Eminescu (Ctitoria căminarului Gh. Eminovici), Fotografie. 110×150 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 39462) (p. 161).
- Clopotnița veche și cei doi tei sădiți de poet când era copil. După : [C. Botez] *Omagiu lui Mihail Eminescu cu prilejul a 20 de ani de la moartea sa. 15 ian. 1850 — 16 iun. 1889 — 16 iun. 1909*, București, Socec, 1909 (Comitetul Comemorativ — Galați), p. 56 (p. 162).
- Aron Pumnul (1818—1866). Profesor de limba română și istorie națională la Gimnaziul din Cernăuți, al cărui elev preferat era Mihail Eminescu. Litografie de Th. Mayerhofer, în *Revista Nouă*, București, an. II, 1889, nr. 8, aug.-sept., p. 283 (p. 163).
- Arune Pumnul, *Lepturariu rumînesc ... asoediat spre folosința învoitioecelor de'n clasa I—VIII a gimnaziului*, Vol. I, II <sup>1-2</sup>, III, IV <sup>1-2</sup>, Vieanna, 1862—1865 (p. 164).

- De-ași ave ...* Poezie cu care M. Eminovici debutează în revista *Familia*, Pesta, II (1866), nr. 26, martie. Cu această ocazie Iosif Vulcan, directorul revistei, îi schimbă numele în Eminescu (p. 165).
- Curierul de Iassy*, IX (1876), nr. 58, mai, 26 — (Frontispiciu). Ziar la care M. Eminescu a colaborat în 1875/1876 (p. 166).
- Timpul*, ziar politic, comercial, industrial și literar, București, II (1877), nr. 5, ian. 8 (Frontispiciu), la care M. Eminescu a fost redactor, apoi redactor șef între 1877—1883 (p. 167).
- Mihai Eminescu* (1850—1889), în perioada studenției la Viena — 20 de ani, Praga, Atel. A. Thomas. Fotografie „vizit” (Orig. Muzeul Literaturii Române din București) (p. 169).
- Teiul lui Eminescu din grădina Copou, Iași, în *Eminescu camemarativ. Album artistic-literar Intacmit de O. Minar*, Iași (1909) (p. 173).
- Eudoxiu, Cavaler de Hurmuzaki, Fragmente din *Istoria Românilor*, București, 1879 (Pagină de titlu). (Publicație la care a colaborat Mihai Eminescu, lucrând în vara anului 1878 — petrecută la Florești moșia lui Nicolae Mandrea. Vezi : I. Slavici, *Amintiri*, București, 1924, p. 125) (p. 174).
- Eudaxiu Hurmuzaki* (1812—1874). Portret de maturitate. Fotografie „vizit” 100×66 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 12863) (p. 175).
- M. Eminescu, *Scrisoarea III*, pagină de manuscris B.A.R. Cab. de msse 2282, p. 48 (p. 186).
- Chioșcul lui M. Eminescu din parcul Școlii de fete „Otetelișanu” (Măgurele — Ilfov) unde ar fi compus *Scrisoarea IV*. Fotografie, 240×180 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F II 39464) (p. 187).
- Mihai Eminescu* în 1878. Fotografie. După Tabloul Soc. Literare „Junimea” 1882/1883, Iassy, B. Brand. (B.A.R. — Cabinetul de stampe, F IV 24867) (p. 197).
- Almanachul Societății Academice Social-literare „Ramânia Jună”*, Viena, 1883 (Coperta), în care a apărut întâia oară poezia *Luceafărul* de M. Eminescu (p. 214).
- Pagina cu primele versuri din poezia *Luceafărul* de M. Eminescu, în : *Almanahul Societății Academice Social-literare „Ramânia Jună”*, Viena, 1883 (p. 214).
- Mihai Eminescu. Legenda Luceafărului* (pagină de manuscris) (R. A. R. — Cabinetul de Manuscrise Ms. rom. 2260, p. 198) (p. 217).
- Mihai Eminescu*. Portret din 1884/1885, Iassy, Atel. Nestor Heck. Fotografie „vizit” (Col. Marin Bucur) (p. 218).
- Paesii* de Mihail Eminescu, București, Socec, 1884, Pagină de titlu (p. 221).
- Mihai Eminescu*. Ultimul portret 1887, Bottusany, Atel. „Jean Biellig”. Fotografie „cabinet” 150×110 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 39455) (p. 222).
- M. Eminescu, scrisoare către Al. Vlahuță. Mănăstirea Neamț, 26 ianuarie 1887 (p. 226).
- Fintna Blanduziei*, Foaie Literară — Politică săptămînală, Fondator M. Eminescu, București, 1888/1889 (Număr cu semnătura în facsimil a lui M. Eminescu) (p. 229).
- Mihai Eminescu — Masca mortuară* — Copie, Bronz de Filip Marin (B.A.R. — Cabinetul de Stampe) (p. 230).

- Mormîntul lui Mihai Eminescu — la cimitirul Bellu — Șerban Vodă, București, Basorelief în bronz de sculpt. Ion Georgescu, 1889 (p. 233).
- Convorbiri Literare*, Iași, XVII (1884), nr. 11, febr. 1. Număr în care s-au publicat un grup de poezii ale lui M. Eminescu (p. 237).
- Alexandru Chibici-Rivneanu. Portret în roba de magistrat, în *M. Eminescu — comemorativ. Album artistic-literar întocmit de O. Minar*, Iași (1909) (p. 238).
- Ian Creangă diacon. 1859/1860. Fotografie 125×80 mm (B. A. R. — Cabinetul de Stampe, F I 10919) (p. 257).
- Ian Creangă (1837—1889). Portret la 43 de ani. Fotografie „vizit” 91×62 mm. Iași, Atel. „Nestor Heck” (B.A.R. — Cabinetul de Stampe F I 46556) (p. 262).
- Bojdeuca lui Ion Creangă din Iași. Fotografie (B. A. R. — Cabinetul de Stampe). (p. 267).
- Scrierile lui Ian Creangă. Prefața de A. D. Xenopol — Biografia lui Ioan Creangă de Gr. Alexandrescu, Vol. I—II Diverse, Iași, Tip.-Lit. lui H. Goldner, 1892 (Pagină de titlu) (p. 270).
- Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*. Anecdote. Cu ilustrațiuni de Theodor Buicliu. Iassy, 1892 (Pagină de titlu) (p. 279).
- Theodor Buicliu — Ilustrație la „*Amintiri din copilărie*” de I. Creangă. „Și cum ajung în dreptul teiului, pun mîncarea jos în casnic...”, în *Scrierile lui Ioan Creangă*, vol. II Diverse, Iași, Tip. lui H. Goldner, (1892) (p. 280).
- Ion Creangă, *Œuvres choisies. Souvenirs d'Enfance. Contes. Recits*, Bucarest, 1955 (Pagină de titlu) (p. 298).
- Ian Luca Caragiale (1852—1913), în 1901. Fotografie c.p. 88×135 mm cu semnătura autografă. / București, Edit. Papet. „La Principele Nicolae” (B.A.R. — Cabinetul de Stampe F I 39318) (p. 308).
- Ian Luca Caragiale cu fiul său Matei. Fotografie. c.p. 104×100 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 39334) (p. 313).
- Ian Luca Caragiale, fotografie din 1899. 140×100 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 39317) (p. 315).
- Ian Luca Caragiale în biblioteca sa, îmbrăcat în costum național albanez, Berlin, 1910. Fotografie 280×170 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F III 39357) (p. 320).
- Ian Luca Caragiale în 1902. Fotografie c. p. 88×135 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 39318) (p. 323).
- Ian Luca Caragiale cu Alexandru Vlahuță — în casa lui A. Vlahuță din București (Casa Funcționarilor Publici Piața Victoriei). Fotografie 80×110 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 39347) (p. 326).
- Luca Caragiale (1812—1870). Tatăl scriitorului I. L. Caragiale. Fotografie „vizit” (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 39350) (p. 329).
- I. L. Caragiale — caricatură de Iser, după Locusteanu, P. *Cincizeci de figuri contemporane. Desenuri de...*, Seria I, București, 1913 (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, St. II 897) (p. 331).
- Sünde und andere Novellen und Skizzen van I. L. Caragiale Aus dem Rumänischen van Ludwig Klein*, Leipzig. Prima traducere din proza lui Caragiale în limba germană (Col. prof. Șerban Cioculescu) (p. 336).
- 1907 din primăvară pînă în toamnă. Cîteva note de I. L. Caragiale, București, Tip. ziarul „Adevărul”, 1907 Coperta (Col. prof. Șerban Cioculescu). (p.344).

- Scrisoarea lui I. L. Caragiale către fiul său Matei, 1907 (Col. prof. Șerban Cioculescu) (p. 347).
- Claponul* — Foiță hazlie și populară. Redactor I. L. Caragiale (Pagină de titlu). (p. 350).
- Moftul Român* — Revistă spiritistă națională. Organ bi-abdomadar pentru răspîndirea științelor oculte în Dacia-Traiană. Director I. L. Caragiale. Prim redactor A. Bacalbașa, București, I (1893), nr. 1, ian. 24 (Pagină — frontispiciu) (p. 353).
- Ioan Slavici* (1848—1925). Portret de tinerețe. Fotografie „vizit” 55×80 mm executată la Budapesta, Atel. Barabás Bodrog (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 5536) (p. 371).
- Ioan Slavici* — la maturitate. Fotografie 240×180 mm, în Col. : „Oameni de seamă ai Neamului românesc”, București, Edit. „Cartea Românească”, Secția Material didactic (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F II 2326) (p. 377).
- Ioan Slavici, Mara* — roman, Budapesta, *Luceafărul*, 1906 (Pagină de titlu) (p. 389).
- Ioan Slavici, Nuvele din popor*, București, Socec, 1881 (Coperta) (p. 393).
- Ion Ghica* la maturitate. Fotografie 240×180 mm. Col. „Oameni de seamă ai Neamului românesc. Edit. Cartea Românească, Secția Material didactic (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F II 2275) (p. 421).
- Ion Ghica* la 21 de ani, în 1838. Desen, Paris în păstrarea familiei. (p. 423).
- Precioasele*, comedie într-un act. Tradusă de la Molière de D. I. D. Gika. București, în Tipografia lui Eliade, 1835. Coperta (Col. prof. Șerban Cioculescu), (p. 438).
- „Prințul Ion Ghica” la bătrînețe. Fotografie „vizit” 88×56 mm, lassy. Edit. „Frații Schrage” (Col. prof. Șerban Cioculescu) (p. 441).
- Ion Ghica* către I. Caragiani (prima și ultima pagină a scrisorii) (Col. prof. Șerban Cioculescu) (p. 446).
- Alexandru Macedonski* (1854—1920). în 1909. Fotografie. c.p. 135×84 mm [București], Edit. Papetăriei „Principele Nicolae” (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 19228) (p. 461).
- Generalul *Alexandru D. Macedonski* (1816—1869). Tatăl poetului. Gravură în lemn 107×70 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe Inv. 22335) (p. 468).
- Alexandru Macedonski* împreună cu fiul său Alexe (în picioare) și cu poetul Oreste. Fotografie 98×138 mm București, Atel. „Julietta” (B. A. R. — Cabinetul de Stampe, F I 48992) (p. 475).
- Alexandru Macedonski*. Portret de maturitate. Fotografie (Col. Muzeul Literaturii Române, București) (p. 477).
- Al. Macedonski* — Caricatură desen în peniță și acuarelă 213×147 mm de N. Petrescu-Găină (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, Inv. 11149) (p. 478).
- Alexandru Macedonski* — desen de Iosif Iser în P. Locusteanu, *Cincizeci figuri contemporane. Desenuri de Iser, Seria I*, București, 1913 (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, St. II 897) (p. 481).
- Alexandru Macedonski* — litografie 655×480 mm de Jean-Al. Steriadi, 1918 (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, Inv. 8257) (p. 486).
- Ultima locuință a lui *Al. Macedonski* în calea Dorobanților, ulterior demolată, colț cu actuala str. Al. Macedonski, după G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 464 (p. 488).

- Interior — Camera cu „tronul poetului” — unde avea loc cenaclul literar. Fotografie (originalul în Col. Muzeului Literaturii Române în București) (p. 490).
- Literatorul* (Red. Al. Macedonski), București, I (1880), nr. 1, ian. 20 (Pagină cu frontispiciu) (p. 509).
- Familia*. Fôia enciclopedică și beletristică cu ilustrațiuni. Proprietaru, redactorul și editoru Iosifu Vulcanu, anul I, 1865, Pesta, 1865 (Pagină de titlu) (p. 526).
- Calendarul Daciei* pentru anul 1871, anul I, București, 1870 (Pagină de titlu) (p. 528).
- Sediul Societății „Astra” Sibiu, în *Boabe de grâu*, București, I (1930), nr. 4, iunie, p. 223 (p. 529).
- Tribuna*, Sibiu, I (1884), nr. 3, apr. 18/30 (Frontispiciu) (p. 533).
- Transilvania*, Fôia Asociațiunei transilvane pentru literatura română și cultura poporului român, Brasiovu, I (1868), nr. 1, ian. 1 (Pagină cu frontispiciu) (p. 534).
- Victor Vlad Delamarina* (1870—1896). Elev la Liceul Militar din Craiova (la 15 ani). Fotografie „vizit” 100×70 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 13142) (p. 538).
- Vasile Bumbac* (1837—1918). Portret de tinerete. Fotografie „vizit” 85×55 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 4931) (p. 543).
- Atheneul Român*. Revista mensuală, anul I, 1—30 iunie 1866, București (Pagină de titlu) (p. 544).
- Albina Pindului*. Litere, Științe și Arte. [București], I (1868), Iune, 15 (Pagină cu frontispiciu) (p. 545).
- Ghimpele*, București, VII (1866), nr. 50, iunie, 9 (Pagină cu frontispiciu) (p. 549).
- Iosif Vulcan* (1841—1907). La maturitate. Fotografie „cabinet”, 150×105 mm Oradea Mare, Atel. Fekéte Șandor (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 11255) (p. 552).
- Iosifu Vulcanu, Poesii*, Pesta, ... 1866 (p. 552).
- Ion Nădejde* cu *Al. Ionescu* și *V. G. Morțun*, în *Săptămîna ilustrată*, București, an I (1893), nr. 14, aprilie 18, p. 107 (p. 567).
- Un grup de colaboratori ai revistei *Lumea Nouă*. De la stînga la dreapta, sus: *C. Vranialici*, *I. Teodorescu*, *G. Robin*, *S. Sanielevici*, *Gr. Panaitescu*; jos: *C. Niculescu-Telega*, *Șt. Popescu*, *I. Păun-Pincio*. După *I.C. Atanasiu, Pagini din istoria contemporană a României, 1881—1916*, vol. I, *Mișcarea socialistă 1881—1900*, București, 1923, p. 67 (p. 577).
- Constantin Dobrogeanu-Gherea* (1835—1920). Fotografie cu semnătura autografă, „vizit” 89×59 mm, Ploești, Atel. Friedrich Brand (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 17918). (p. 589).
- Contemporanul*. Revistă științifică și literară. Redactor *Ion Nădejde*, anul I, trim. I, (iulie, 1881), Iași, 1881 (Pagină de titlu) (p. 591).
- Literatură și Știință* — Director *C. Dobrogeanu-Gherea*, București, 1893 (Pagină de titlu), (p. 597).
- Ion Păun-Pincio*. Fotografie după un desen în peniță. Publicat în: *Ion Păun-Pincio, Versuri, Proză, Scrisori*, București, 1911 (p. 577).
- Sofia Nădejde*. Fotografie din 1895, c.p. 180×120 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe F I 19307 (p. 584).

- Victor Crăsescu — Pseud. Ștefan Băssărăbeanu. Fotografie 240×180 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe F III 23215) (p. 585).
- Lumea Nouă*. Organ zilnic al social-democrației române, București, I (1894), nr. 30, dec. 3 (Pagină de titlu) (p. 585).
- G. Ibrăileanu la 25 de ani, după *Viața lui G. Ibrăileanu* de Al. Piru, București, ESPLA, 1956 (p. 638).
- Evenimentul Literar*. Directoare Sofia Nădejde, Iași, I (1894), nr. 20, mai 2 (Pagină cu frontispiciu) (p. 639).
- G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente, Iași, 1909* (p. 643).
- Vieața*. Revistă săptămînală ilustrată, sub direcția d-lor A. Vlahuță și V. A. Urechia, București, I, nr. 1, nov., 28 (Pagină cu frontispiciu) (p. 650).
- Vatra*. Foaie ilustrată pentru familie, București, I (1894), nr. 1 (Coperta) (p. 654).
- Floare-Albastră*. Revistă literară săptămînală. București, I (1898), nr. 1, oct. 11 (Pagină cu frontispiciu) (p. 660).
- Duiliu Zamfirescu la maturitate. Fotografie 240×180 mm. Col. „Oameni aleși ai Neamului românesc”, Edit. Cartea Românească, Secția Material didactic (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F II 2335) (p. 666).
- Duiliu Zamfirescu. Portret de maturitate. După *Realitatea ilustrată* (p. 668).
- Duiliu Zamfirescu, *Tănase Scatiu*. Pagină de manuscris (Col. prof. Șerban Cioculescu) (p. 671).
- Duiliu Zamfirescu. Unul din ultimele portrete. Fotografie 165×220 mm, București Atel. „Julietta” (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 11332) (p. 672).
- Duiliu Zamfirescu, *Viața la țeară — roman*, București, 1898 (Pagină de titlu) (p. 673).
- Barbu Ștefănescu-Delavrancea cu fiica sa Cella. Fotografie 110×85 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 19794) (p. 701).
- „Delavrancea părăsind Pegasul literaturii pentru Rosinanta politiceii” — caricatură de N. Petrescu-Găină, în revista *Pagini literare*, București, I (1899), nr. 6, martie 10 (Coperta) (p. 706).
- „Mersul populației — Țăranul și boierul” — desen satiric de Barbu Ștefănescu-Delavrancea, în *Vieața*, București, I (1894), nr. 14, febr. 27, p. 5 (p. 709).
- Barbu Ștefănescu-Delavrancea, desen de Iosef Iser, după P. Locusteanu : *Cincizeci de figuri contemporane. Desenuri de Iser*, București, 1913 (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, St. II 897) (p. 714).
- Apus de soare*. Dramă în 4 acte de Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Afși la deschiderea stagiunii 25 septembrie 1910 (Col. Muzeului Teatrului Național) (p. 720).
- Gheorghe Ștefănescu, tatăl lui Delavrancea (după Emilia St. Milicescu, *Delavrancea*, București, 1965) (p. 725).
- Ana Gh. Ștefănescu, mama lui Delavrancea (după Emilia Șt. Milicescu, *Delavrancea*, București, 1965). (p. 728)
- Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Autoportret. Desen în peniță pe exemplarul volumului *Sultănica*, 1885. dăruit viitoarei sale soții Marya Lupașcu (Orig. Col. Muzeului Literaturii Române) (p. 731).
- Alexandru Vlahuță la 22 de ani — institutor la Trgovîște. Fotografie „vizit” 93×55 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 18830) (p. 743).

- Alexandru Vlahuță în locuința sa în Palatul Funcționarilor Publici (Piața Victoriei) împreună cu I. L. Caragiale între picturile lui N. Grigorescu. Fotografie 75×110 mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 39346) (p. 745).
- Al. Vlahuță, *Poesii*, București, 1887 (Pagină de titlu) (p. 746).
- Al. Vlahuță, *Nuvela*, București, 1886 (Pagină de titlu). (p. 747).
- George Coșbuc împreună cu Septimiu Albini, Gh. Bogdan-Duică și Pîrviu, colaboratori la rev. *Tribuna Sibiu*, 1889. Fotografie (Col. G. Scridon) (p. 765).
- George Coșbuc tînăr cu soția sa Elena și fiul său Alexandru. Fotografie (Col. G. Scridon) (p. 767).
- George Coșbuc în 1912 la Sinaia, corectînd manuscrise. Fotografie (Col. G. Scridon) (p. 770).
- George Coșbuc în ultimii ani, stînd pe pat în locuința sa din București, str. Plevnei. Fotografie 240×180 (Col. G. Scridon) (p. 772).
- Traian Demetrescu. Portret de tinerețe. Fotografie „vizit” 110×88 mm, Craiova Atel. Karl Hahn. (B.A.R. — Cabinetul de Stampe F.I 5068 (p. 815),
- Teodor Burada, *Datînela poporului român la înmormîntări*, Iași, 1883 (Pagină de titlu) (p. 825).
- Teodor Burada, *Despre creștăturile plutașilor pe chereștele și alte semne de proprietate la romîni*, Iași 1880 (Pagină de titlu) (p. 831).
- Simion-Florea Marian. Fotografie 240×180 mm. În col.: „Oameni celebri ai Neamului nostru”, București, Edit. Cartea Românească, Secția Material Didactic (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F. II 2295) (p. 835).
- Simion-Florea Marian *Poesii populare române adunate și întocmite de ...*, tom. I—II, 1873—1875 (Coperta) (p. 837).
- Simion-Florea Marian (1847—1907) *Poesii populare. Avram Iancu, adunate și publicate de ...*, Suceava, 1900 (Pagină de titlu) (p. 840).
- Alexandru Lambrior (1845—1883) Portret — heliografie. București, Socec Teclu, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, București, II (1884), vol. III—IV, p. 1 (p. 848).
- Al. Lambrior, *Carte de citire. Bucăți scrise în latina chirilică, în deosebite veacuri. Cu o introducere asupra limbii românești*, Iași, 1882 (Biblioteca instructivă) (Pagină de titlu) (p. 849).
- Moses Gaster (1856—1939) Portret de tinerețe, București, Atel. foto „Franz Mandy” „vizit” 55×80mm (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 5158) (p. 864).
- Dr. M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883 (Pagină de titlu) (p. 865).
- Ioan Pop-Reteganul, *Trandafiri și vioarele, poesii populare culese și aranjate de ...*, Gherla, 1884 (Pagină de titlu) (p. 883).
- Andrei Bîrseanu (1858—1922) Fotografie. „cabinet” 105×140 mm, 1905. Hermannstadt, Atel. foto Emil Fischer (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 6181) (p. 886).
- Prof. Andrei Bîrseanu, *Cinci deci de colinde adunate de școlari de la școlile medii române din Brașov sub conducerea lui Andrei Bîrseanu, profesor*, Brașov, 1890 (p. 887).
- Gh. Dem. Theodorescu, *Poesii populare române. Culegere de ...*, București, 1885 (Pagină de titlu) (p. 889).



- G. Dem. Teodorescu, student (la Serbarea de la Putna, 1871). Fotografie „vizit” 90×60 mm, București Atel. C. Szathmari (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 5595) (p. 891).
- Grigore Tocilescu. (1850—1909) Portret de tinerețe. Fotografie 250×159 mm, București, Atel. I. Niculescu (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F III 23590) (p. 898).
- Grigore Tocilescu, *Materialuri folcloristice culese și publicate sub auspiciile Ministerului Cultelor și Învățămîntului Public. Prin Îngrijirea lui Grigore G. Tocilescu*, Vol. I—III, București, 1900 (p. 900).
- Petre Ispirescu (1830—1887). Portret de maturitate. Fotografie „vizit” 88×55 mm, București, Atel. Maier & Gerstl (B.A.R. — Cabinetul de Stampe, F I 18178) (p. 905).
- Petre Ispirescu, *Legende sau basmele românilor. Anecdote din gura poporului*, București, 1882 (Pagină de titlu) (p. 906).
- Dumitru Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, cu o prefață de Ionescu-Gion, București, 1892 (Pagină de titlu) (p. 912).
- G. Panu — desen. În *Adevărul*, București, XLIII (1930), nr. 14377, noiembrie 7, p. 1 (p. 920).
- Gheorghe Panu, *Portrete și tipuri parlamentare*, București, 1892 (Pagină de titlu) (p. 921).
- Lupta*, Ziar liberal-opoziționist. Director politic Gh. Panu, București, I (1884), nr. 1, iul. 19 (Pagină cu frontispiciu) (p. 922).
- Iași în a doua jumătate a sec. XIX „Aducere aminte de la Iasi — Souvenir de Jassy”. Litografie 480×759 mm, de E. Szchermack, Viena, st. lit. Ed. Sieger (B.A.R. Cabinetul de Stampe, Im. 3889) (p. 927).
- Bucureștii, vedere generală la 1866. Litografie 427×562 mm, de J. Huber (Cabinetul de Stampe, Inv. 765) (p. 957).
- A. D. Xenopol, *Cuventare festivă rostită la serbarea națională pe mormântul lui Ștefanu cel Mare în 15/27 August, 1871, Iasi, 1871* (Pagină de titlu) (p. 963).
- A. D. Xenopol, *Cronologia rațională a istoriei universale, prelucrată cu privire la examenul de bacalaureat*, Iasi, 1871 (Pagină de titlu) (p. 963).
- Alexandru D. Xenopol (1847—1920) la bătrînețe. Fotografie 240×180 mm, în col.: „Oameni de seamă ai Neamului românesc” București, Edit. Cartea Românească, Secția Material didactic (B. A. R. — Cabinetul de Stampe, F II 2334) (p. 965).
- Arhiva Societății științifice și literare din Iași*, tom. I, anul 1889 — 1890, Iași, 1890 (Pagină de titlu) (p. 972).

## INDICE DE NUME

- A**  
 Aaron, Fl., p. 533  
 Abrudeanu, J. R., p. 538  
 Ackerman, T., 818  
 Adam, Ion, p. 641, 650, 662  
 Adamescu, Gh., p. 933, 943  
 Adamski, Ed. M., p. 522  
 Agîrbiceanu, I., p. 416, 526, 547, 771  
 Agură, Gheorghe, p. 77  
 Alard, Delphin, p. 823  
 Albini, Septimiu, p. 533  
 Alechem, Şalom, p. 358  
 Alecsandri, Vasile, p. 10, 11, 12, 13, 34, 41, 42, 44, 45, 49, 51, 55, 57, 63, 69, 70, 75, 85, 100, 101, 102, 106, 107, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 139, 140, 153, 172, 173, 175, 176, 199, 220, 259, 311, 322, 324, 341, 345, 376, 380, 385, 408, 409, 414, 420, 423, 427, 428, 436, 437, 438, 439, 440, 446, 456, 457, 458, 468, 471, 496, 497, 512, 513, 519, 522, 525, 527, 528, 535, 539, 540, 542, 543, 544, 545, 554, 555, 562, 571, 573, 590, 655, 657, 673, 674, 676, 684, 707, 730, 743, 753, 775, 782, 816, 824, 838, 844, 852, 858, 871, 888, 890, 894, 895, 898, 899, 900, 906, 908, 925, 933, 934, 935, 940, 944, 945, 948, 954  
 Alexandrescu, Grigore, p. 100, 101, 102, 107, 263, 338, 466, 545, 624, 625, 626, 637, 751, 801, 905, 930, 944, 973  
 Alexandrescu, Sică, p. 343  
 Alexandru, P. W., p. 581  
 Alfieri, p. 609  
 Allievi, Henriette, p. 670  
 Amaru, p. 799  
 Aman, Teodor, p. 530, 544  
 Anacreon, p. 42, 790, 800  
 Ananescu, N. D., p. 152  
 Andersen, p. 268, 532, 533, 535, 536  
 Andreescu, Ion, p. 658, 712, 946  
 Andreev, p. 529  
 Andrei (Sadoveanu), Izabela, p. 952, 954  
 Anestin, I., p. 956  
 Anghel, C. D., p. 392, 497, 584, 656, 660, 743, 751, 919  
 Annunzio (D'), p. 229, 491, 493, 517  
 Anonimus Notarius (E. Lovinescu), p. 142  
 Antemireanul, Al., p. 543, 658, 659  
 Antinescu, Zaharia, p. 305  
 Antipa, Gr., p. 34  
 Antonescu, Em., p. 932  
 Antonescu, Teohari, p. 34  
 Antonine, Ferdinand, p. 805  
 Apostol, Domniţa, p. 663  
 Apostolescu, N. I., p. 657, 896, 904  
 Apollodor, p. 170  
 Apuleius, p. 42  
 Arbore, Zamfir, p. 602, 929, 945  
 Ardeleanu, Carol, p. 417  
 Ardeleanu, George, p. 548  
 Arghezi, Tudor, p. 11, 392, 393, 394, 405, 406, 463, 496, 522, 767, 772, 774  
 Aricescu, C. D., p. 15, 23, 24, 124, 133, 450  
 Ariosto, p. 182  
 Aristia, C., p. 544, 545  
 Aristotel, p. 542, 545  
 Arnim, Achim (von), p. 263, 878  
 Arvers, p. 217  
 Asachi, Ermiona, p. 176  
 Asachi, Gh., p. 42, 51, 162, 166, 225, 526, 546, 851, 944  
 Ascar, L. V. A., (Al. Vlahuţă), p. 650  
 Aslan, Edg. Th., p. 658  
 Atanasiu, C., p. 599, 959  
 Atanasiu, Smaranda, N., p. 15  
 Auger, Ives, p. 298  
 Augier, Emile, p. 496, 497, 498, 691, 960  
 Aupick, p. 626  
 Aurelian, P. S., p. 544, 705  
 Aureliu (T. Maiorescu), p. 84  
 Avram Iancu, p. 80, 838, 839  
 Axelrod, P., p. 595, 597  
 Axente, Sever, p. 836

- Babeș, Vichentie, p. 534  
 Babeș, Victor, p. 530, 534, 547  
 Bacalbașa, Anton (Toni), p. 13, 314, 323, 358, 521, 568, 590, 591, 594, 637, 645, 652, 661, 752, 933  
 Bacalbașa, Constantin (Bacon), p. 311, 314, 336, 353, 455, 518, 521, 526, 581, 928, 929, 930  
 Bacalogu, Em., p. 151  
 Bacovia, G., p. 519, 522, 580, 731, 785  
 Băcescu, Florian, p. 656  
 Baccelli, Alfredo, p. 961  
 Băciu-Muntenescu, Vasile, p. 536  
 Bach, p. 86  
 Balint, Simion, p. 836  
 Balintescu, Vasile, p. 830  
 Balzac, H., p. 15, 529, 538, 564, 605, 614, 699, 706, 724, 735, 931, 958  
 Banu, C., p. 392, 468, 492  
 Banville, p. 818  
 Barac, Iosif, p. 80, 236  
 Barasch, Iuliu, dr., p. 88  
 Barbu, Ion, p. 519, 633  
 Barcianu, Ioan, Valeriu, p. 528, 537  
 Baronzi, p. 15, 20, 521  
 Barițiu, G., p. 80, 97, 100, 129, 525, 526, 527, 534, 535, 540, 544  
 Bart, Jean, p. 612  
 Barthélémy, p. 169  
 Basarabescu, I. A., p. 345, 660, 693  
 Bastiat, p. 440  
 Bastide, p. 423  
 Baudelaire, Charles, p. 88, 92, 144, 152, 229, 406, 461, 476, 494, 629  
 Baumgarten, p. 545  
 Bazilescu, I. V., p. 34  
 Bădarău, Alex., p. 971  
 Bădescu, Ioniță, Scipione, p. 525, 877  
 Bădescu, Costache, p. 322, 354, 381, 385, 949  
 Balcescu, Nicolae, p. 306, 419, 424, 425, 427, 432, 545, 592, 803  
 Bălcești (frații), p. 12  
 Bărnuțiu, S., p. 110, 122, 540  
 Bassărăbeanu, Ștefan (Victor Crășescu), p. 537, 565, 568, 570, 581, 585, 586, 654, 661, 662, 933, 938, 942, 945  
 Beaumarchais, p. 529  
 Beaulieu, p. 707  
 Becquer, G. A., p. 800  
 Bejan, Gheorghe, p. 77  
 Beethoven, p. 122  
 Bechnitz, Ion, p. 765  
 Belcot, p. 467  
 Beldiceanu, Neculai, p. 156, 526, 565, 568, 574, 575, 576, 577, 637, 639, 646, 662, 971, 972  
 Beldiman, N., p. 645  
 Beldiman, Stan, p. 77  
 Bengescu-Dabija, G., p. 68, 77  
 Benfey, Theodor, p. 821, 864, 866, 868, 871  
 Beranger, p. 86, 234, 455, 470, 529, 586  
 Berariu, I., p. 542, 543  
 Berescu, J., p. 532  
 Bergerac, Cyrano (de), p. 168, 182  
 Bernstein, Eduard, p. 595  
 Bernhardt, Sarah, p. 467  
 Berr, Henri, p. 74, 972  
 Bianu, Ion, p. 823  
 Biberi—Gatoschi, Coralia, p. 73, 968  
 Bibescu, Gh., p. 422, 451  
 Bibescu, Dimitrie, p. 442  
 Bibicescu, I. G., p. 875, 883, 888, 889  
 Bielinski, p. 603, 628  
 Bilca, p. 375  
 Bilciurescu, Victor, p. 938, 939  
 Birkhoff, p. 103  
 Bismark, p. 6, 435  
 Bîrlea, Ovidiu, p. 822  
 Bîrsan, Zaharia, p. 392, 525, 526  
 Bîrseanu, Andrei, p. 526, 528, 534, 536, 537, 888, 906  
 Bîrzu, St., p. 608, 614  
 Björnson, Björnsterne, p. 532, 533, 538, 609, 631, 639  
 Blaga, Iosif, p. 528  
 Blaga, Lucian, p. 145, 634  
 Blagoev, p. 596  
 Blanchin, Victor, p. 161  
 Blarenberg, N., p. 460  
 Blatz, p. 803  
 Blăjan, Alimpiu, p. 162  
 Blăjan, E., p. 822  
 Bocancea, T., p. 535  
 Boccaccio, p. 278  
 Bodenstedt, p. 763, 800, 802  
 Bodescu, Dim., p. 944  
 Bodnărescu, Samson, p. 34, 63—68, 73, 76, 93, 100, 120, 124, 164, 541, 925, 948, 961, 972  
 Bogdan, Al., p. 528, 856  
 Bogdan (Duică), G., p. 155, 525, 528, 533, 536, 542, 761, 766, 767, 776, 779, 810, 973  
 Bogdan, Ioan, p. 34, 137, 946, 947, 968, 972  
 Bogdan-Pitești, p. 264, 463, 519, 522  
 Bogza, Geo, p. 272  
 Böhme, Iacob, p. 168, 229  
 Bohus, Ștefan, p. 368  
 Bois, Jules, p. 492  
 Boiu, Zaharia, p. 531, 535  
 Bojardo, p. 223  
 Bojincă, D., p. 855  
 Bolintineanu, D., p. 25, 99, 100, 101, 102, 107, 125, 126, 166, 169, 212, 385, 458, 461, 470, 472, 511, 519, 525, 537, 540, 544, 545, 563, 674, 675, 678, 682, 753, 763, 906, 932, 944  
 Bonachi, C. A., p. 547  
 Bonachi, Mihai (de), p. 579, 580  
 Bonaparte, Maria Laetiția, p. 463  
 Bonald, Louis (de), p. 115  
 Bopp, Frantz, p. 805, 807  
 Borlea, Sigismund, p. 370

- Bosch, H., p. 266  
 Bosie, Vasile, p. 77  
 Bosi, Emilia, p. 961  
 Bosnief Paraschivescu, V., p. 975  
 Bossy, p. 77  
 Bota, Moise, p. 373  
 Botez, Corneliu, p. 952, 953, 954  
 Boudouin, p. 182  
 Bougureu, p. 711  
 Bourger, p. 538  
 Boutière, Jean, p. 257, 264, 265, 268, 287, 292, 296  
 Brandes, Georg, p. 628, 634  
 Braniște, Valeriu, p. 532, 537, 538, 543  
 Branting, p. 596  
 Brantôme, p. 176  
 Bratu, p. 162  
 Brăescu, Gheorghe, p. 345, 591  
 Brătescu, Voinești, I. A., p. 34, 100, 294, 679, 753  
 Brătianu, I. C., p. 6, 72, 129, 354, 384, 428, 432, 544, 589, 927  
 Brătianu, D., p. 424, 432  
 Brătienii (frații), p. 12  
 Breazu, Ion, p. 776, 778  
 Bréal, Michel, p. 848, 849  
 Brentano, p. 237  
 Breughel, p. 226  
 Brezeanu, Ion, p. 334  
 Brînda, Ioan, p. 537  
 Brînză, Gh. (Panu), p. 74  
 Brote, Eugen, p. 387, 391  
 Brücke, Ernst, p. 372  
 Brunetière, F., p. 670  
 Buchental, p. 43  
 Büchner, Ludwig, p. 72, 638  
 Buckle, Gr., p. 120  
 Bucuța, Emanoil, p. 547, 627, 801  
 Budai-Deleanu, Ion, p. 12, 156, 778  
 Budu, Corneliu, p. 941  
 Buescu, Victor, p. 298  
 Buicliu (frații — Theodor, Ioan, Aligar), p. 77  
 Bujor, M. Gh., p. 599  
 Bujor, Paul, p. 581, 583, 602, 637, 744, 931  
 Bujoreanu, Dinu, p. 17  
 Bujoreanu, Ioan, p. 15—19  
 Bulwer - Litton, E. G., p. 66  
 Bumbac, Vasile, p. 526, 533, 540, 543, 546, 838  
 Bungețianu, D., p. 34  
 Burada, Theodor, p. 91, 822, 835, 860, 882, 885, 890  
 Burbe, Ed., p. 115  
 Burelly, Alexandrina, p. 312  
 Bürger, August, Gottfried, p. 470, 800  
 Burke, p. 545  
 Burckert, p. 545  
 Burghela, Nicu, p. 34, 76, 381  
 Burlă, Vasile, p. 34, 48, 73, 76, 93, 120, 967, 971  
 Burns, p. 609  
 Busch, Wilhelm, p. 797  
 Buțureanu, Gr. C., p. 972, 973  
 Buzatu, Gavril, p. 50  
 Buzdugan, Z., p. 565, 639  
 Buzoianu, Gh. T., p. 521, 929, 955  
 Byng, Lucy, p. 298  
 Byron, p. 423, 456, 459, 529, 533, 545, 609, 617, 628, 674, 800  
**C**  
 Cacovian, Ștefan, p. 943  
 Cagliostro, p. 179  
 Caian, D. F., p. 664  
 Caion, p. 464, 465, 768  
 Cair, p. 344  
 Calderon, p. 76  
 Calimah-Catargiu, V., p. 76  
 Calinic (mitropolit), p. 256  
 Calman - Lévy, p. 491  
 Caloianu, V., p. 20  
 Camoens, p. 101, 799  
 Camus, p. 127  
 Candiano-Popescu, Al., p. 6  
 Candrea, George, p. 537  
 Candrea, I. A., p. 830, 943  
 Canianu, M., p. 889, 896, 903  
 Canning, Georges, p. 423  
 Canning, Strafford (of Redcliffe), p. 427  
 Cantacuzène, Gh., Ad., p. 519  
 Cantacuzino, Gr., p. 392  
 Cantacuzino, J. A., p. 93, 98  
 Cantacuzino-Nababul, G. Gr., p. 433  
 Cantemir, A., p. 858  
 Cantemir, Dimitrie, p. 169, 188, 194, 823, 851, 855, 944  
 Cantilli, Constantin, p. 462, 519, 520, 521, 523  
 Capellmann, R., p. 83  
 Caracostea, p. 861  
 Carada, Eugen, p. 357  
 Caragiale, Costache, p. 305, 306  
 Caragiale, Ecaterina, p. 311  
 Caragiale, I. L., p. 5, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 34, 52, 55, 76, 77, 79, 114, 120, 129, 130, 131, 132, 134, 144, 145, 162, 165, 260, 287, 294, 299, 305—359, 355, 382, 385, 388, 390, 395, 397, 406, 415, 416, 419, 432, 439, 462, 464, 465, 497, 526, 528, 549, 550, 568, 583, 594, 597, 603, 614, 619, 629, 631, 632, 634, 640, 647, 650, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 661, 668, 669, 673, 681, 692, 702, 705, 712, 735, 741, 742, 743, 744, 750, 751, 763, 767, 768, 771, 773, 784, 794, 804, 811, 930, 933, 934, 949, 915, 958, 973  
 Caragiale, Iorgu, p. 162, 305  
 Caragiale, Matei, p. 322  
 Caragiani, I., p. 71, 165, 875  
 Caraiani, p. 34  
 Caranfil, N. A., p. 826  
 Carducci, Giosue, p. 583, 667, 670, 971, 961

- Careyla, p. 74  
 Carp, O. (G. Proca), p. 579, 597, 625, 639, 645, 651, 662,  
 Carp, P. P., p. 6, 31, 34, 75, 76, 77, 91, 92, 94, 101, 120, 121, 122, 129, 137, 311, 433, 544, 625, 929  
 Carrel, Armand, p. 420, 421, 422  
 Cartojan, N., p. 41, 863  
 Caselli, D., p. 522  
 Cassu, Nicu, p. 77  
 Castelnuovo, p. 535, 538  
 Castană, Gheorghe, p. 536, 537, 875, 905  
 Catargiu, L., p. 6, 25, 53, 122, 127, 354, 455, 428, 432, 433, 436  
 Catina, I., p. 580, 952, 954  
 Catullus, Caius Valerius, p. 800  
 Caudella, p. 68  
 Cavadia, G., p. 41  
 Cazimir, Nicu, p. 77  
 Cazimir, Ștefan, p. 325, 801  
 Cazotte, p. 178, 179  
 Călinescu, G., p. 109, 133, 135, 139, 143, 144, 147, 249, 257, 258, 265, 266, 273, 288, 292, 324, 417, 611, 626, 663, 683, 684, 726, 753, 775, 783, 797, 810, 863, 924, 967, 968  
 Cehov, A., p. 294, 337, 351, 358, 529, 588  
 Cerchez, Mihail, p. 31, 76  
 Cerchez, Theodor, p. 77  
 Cerna, P., p. 100, 109, 139, 319, 523, 650, 919  
 Cernătescu, P., p. 889  
 Cernescu, p. 921, 965  
 Cernîșevski, p. 603, 628  
 Cervantes, p. 76, 906  
 Cezar, p. 92, 670  
 Chamisso, Adalbert (von), p. 800  
 Chardon, Louis, p. 519  
 Charlieu, Hector (de), p. 455  
 Chateaubriand, p. 22, 194, 906  
 Chavannes, Puvis (de), p. 710  
 Chendi, Ilarie, p. 525, 528, 530, 531, 538, 650, 770, 956  
 Chénier, André, p. 586, 925  
 Chevallier, Michaely, p. 432  
 Chibici-Rîvneanul, p. 34, 165, 541  
 Chilleanu, I., p. 954  
 Chirnischi, Gh., p. 877  
 Chiru — Nanov, I., p. 657  
 Chițimia, I. C., p. 834, 861, 879  
 Chopin, p. 327, 355  
 Cicero, p. 824  
 Cihac, p. 76, 805  
 Ciocrlan, I., p. 660  
 Cioculescu, Șerban, p. 93, 143, 324, 326, 549, 697, 810  
 Ciofleac, Romulus, p. 657, 660  
 Cipariu, Timoteiu, p. 95, 96, 110, 526, 533, 562, 759, 805, 944  
 Cisman, N. V., p. 640, 646  
 Ciura, Al., p. 525, 527, 528  
 Ciurezu, D., p. 547  
 Ciupercescu, Telemac, p. 77  
 Cîmpineanu, Ioan, p. 420, 422, 423, 424, 425, 427  
 Cîmpineanu, Scariat, p. 419  
 Cîrlova, Vasile, p. 140, 437, 545, 945  
 Clapisson, p. 823  
 Claymor (Mișu Văcărescu), p. 343, 439, 545  
 Claudius, p. 40  
 Cleuzion, Henri (de), p. 519  
 Climescu, N., p. 259  
 Coarnă, V., p. 598  
 Cobălcescu, Grigore, p. 823, 970  
 Cocea, N. D., p. 392  
 Codreanu, M., p. 100, 547  
 Codreanu, Nicolae, p. 588  
 Codrescu, Th., p. 972  
 Codrus, Romain, p. 955  
 Cojocariu, Teodor, p. 162  
 Colcan, Felix (Filip), p. 422  
 Colgiu, I., p. 619  
 Colombo, Ana, p. 299  
 Colson, Felix, p. 422  
 Comănescu, Georgeta, p. 819  
 Combarieu, Jules, p. 453  
 Comte, A., p. 72, 74, 87, 150, 606, 920  
 Conachi, Costache, p. 12, 352, 944  
 Condillac, p. 122  
 Condorcet, p. 122  
 Confucius, p. 374  
 Constantinescu, Barbu, p. 383  
 Constantinescu, Maria, p. 311  
 Constantinescu, Pompiliu, p. 620, 685  
 Constantinescu — Stans, I. N., p. 658, 660  
 Constantinescu — Teleor, Dem., p. 891  
 Constantiniu, P. Constantin, p. 76  
 Conta, Iosif, p. 34, 965, 966  
 Conta — Kernbach, Ana, p. 972  
 Conta, Vasile, p. 71, 72, 156, 254, 566, 965  
 Coppée, François, p. 49, 519, 538, 572, 647, 818  
 Corbescu, Emil, p. 818  
 Corcea, Avram, p. 532  
 Cornea, Mihail, D., p. 34, 45, 46, 83, 84, 100  
 Cornea, Paul, p. 145  
 Corneille, p. 86, 89, 529, 708, 956, 960  
 Cornel, Th., p. 657  
 Corot, p. 711  
 Costaforu, G., p. 119, 122, 395  
 Costache, Veniamin, p. 664  
 Costiescu, p. 450  
 Costin Emanuela, N., p. 651  
 Costin, I., p. 773, 803  
 Costin, Miron, p. 169, 172, 442, 843  
 Coșbuc, George, p. 11, 12, 14, 100, 140, 173, 264, 317, 355, 385, 387, 388, 395, 406, 455, 525, 526, 530, 533, 535, 536, 537, 538, 543, 547, 552, 597, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 648, 651, 652, 653, 655, 656, 660, 673, 674, 676, 677, 681, 695, 741, 744, 745, 751, 758, 810, 930, 934, 937, 941, 972, 973

- Coşbuc, Alexandru, p. 771, 773  
 Coşbuc, Leon, p. 762  
 Coşbuc, Sebastian, p. 759, 764, 760  
 Cotruş, A., p. 547  
 Cotta, Ion, p. 162  
 Courier, Paul Louis, p. 931  
 Courbet, Gustave, p. 643, 710  
 Courteline, p. 343  
 Crăciunescu, Georgiu, p. 368  
 Crăiniceanu, C., p. 392  
 Creangă, Ion, p. 5, 9, 10, 12, 34, 35, 56, 79, 91, 120, 129, 130, 131, 140, 164, 165, 243–302, 341, 361, 362, 367, 376, 379, 380, 383, 385, 404, 565, 568, 597, 673, 715, 719, 725, 778, 797, 810, 863, 945, 972  
 Cremer, I., p. 549  
 Creţeanu, G., p. 152, 545, 948  
 Creţulescu, Narcis, p. 245  
 Cristodulo, Emanoil, p. 76  
 Cristodulo, Theodor, p. 76  
 Croce, Benedetto, p. 74  
 Cruceanu, St., p. 941  
 Crudu, St. T. M., p. 913  
 Cuciureanu, Victor, p. 77  
 Cugler - Poni, Matilda, p. 84, 124, 380, 518, 527, 568, 936  
 Cujbă, Sergiu, p. 803  
 Culiianu, N., p. 34, 76  
 Cunţan, Maria, p. 100, 527  
 Curnot, p. 73  
 Curtean, George, p. 535  
 Curtius, p. 73, 83  
 Cuza, A. C., p. 34, 100, 542, 971, 972  
 Cuza, Alexandru, Ioan, p. 5, 14, 24, 31, 75, 90, 92, 100, 247, 306, 332, 420, 428, 481, 484, 548, 666, 934  
 Czaikowski, Mihail Czaika, p. 420, 421, 427  
 Czartoriski, p. 420
- D**  
 Dacianu, E. D., p. 536  
 Daguerre, p. 487  
 Dăianu, Ilie, p. 319, 536  
 Dan, Dimitrie, p. 541, 543  
 Danielopol, p. 319  
 Dante, Alighieri, p. 22, 51, 225, 233, 405, 502, 503, 529, 545, 763, 769, 770, 800, 801, 807, 973  
 Dărmănescu, T., p. 654  
 Darmstädter, Arsene, p. 805, 848, 849  
 Darzen, I., p. 259  
 Darwin, p. 72, 74, 340, 559, 561, 609  
 Datculescu, C. C., p. 547  
 Daudet, Al., p. 529, 533, 538, 629, 931, 961  
 Dauş, Ludovic, p. 519, 536, 653, 656, 941, 974  
 David, p. 775  
 Davidescu, N., p. 313
- Davila, Al., p. 173, 339, 519, 780, 956  
 Davila, Carol, dr., p. 151, 384  
 Damé, Fr., p. 496, 497, 498  
 Dărmănescu, T., p. 654  
 Deak, p. 369  
 Degas, p. 709  
 Delacroix, p. 710  
 Delamarina, Victor, Vlad, p. 539, 540  
 Delavrancea, Barbu Ştefănescu, p. 11, 14, 132, 133, 174, 310, 314, 318, 337, 341, 348, 353, 356, 391, 392, 402, 483, 487, 488, 526, 536, 547, 571, 594, 597, 603, 637, 650, 652, 673, 678, 681, 685, 693, 694, 695, 697, 699–737, 739, 741, 744–746, 751, 753, 794, 932, 933, 939, 942, 944, 945, 946, 908, 909, 915, 959, 973  
 Delgeanu, Antoneta, p. 518  
 Demetriad, Mircea, p. 11, 498, 518–522  
 Demetriescu, Anghel, p. 120, 151, 152, 311, 459, 518  
 Demetrescu, Mihail, p. 518, 654  
 Demetrescu, Nicolae (Demetru N. Saphir), p. 580  
 Demetrescu, Demetru, p. 522  
 Demetrescu, Traian, p. 10, 483, 493, 497, 513, 518, 522, 526, 581, 637, 639, 641, 642, 646, 651, 653, 675, 815–819, 910  
 Demetrius, V., p. 656  
 Densuşianu, Aron, p. 10, 104, 133, 155, 156, 526, 528, 530, 534, 869, 890  
 Densuşianu, N., p. 27, 162, 526  
 Densuşianu, Ovid., p. 469, 471, 545, 852, 861, 933, 972  
 Dereanu, Nicu, p. 486, 487, 493  
 Deschamps, Emile, p. 171, 178  
 Deseanu, Adrian, p. 537  
 Dépérières, Dodun, p. 50  
 Diaconovici, Cornel, p. 537, 538  
 Diamant, Theodor, p. 431  
 Dickens, p. 51, 84, 310, 586, 609  
 Diderot, p. 348  
 Dieffenbach, p. 800  
 Dierx, Leon, p. 517  
 Diez, Fr., p. 862  
 Dima, Alexandru, p. 775, 776, 777, 779, 797  
 Dima, Gheorghe, p. 530  
 Dimache, N., p. 12  
 Dimitriadi, M. C., p. 927  
 Dimitrescu - Iaşi, C., p. 73, 77, 156, 566, 847  
 Dimitroviţă, Ambrozie, p. 539, 540  
 Dimitrov, p. 596  
 Dimo - Pavelescu, Anita, p. 298, 300  
 Dinurseni, Elie, p. 538  
 Dîmboviceanu, Apostol, p. 899  
 Dîmbu, Gr., p. 580  
 Djuvara, Al. G., p. 518  
 Djuvara, T. G., p. 41  
 Dobrogeanu-Gherea, C. (Constantin Cass), p. 11, 14, 114, 135, 136, 151, 156, 314, 324, 328, 330, 338, 353, 556, 558, 559–561, 563, 565–568, 583, 587–634, 637, 639–641, 643, 645,

649, 652, 681, 693, 743, 744, 755, 768, 779,  
919, 923, 929, 932, 937, 945, 958, 949, 954,  
973, 974

Dobroliubov, p. 603, 628

Doja, p. 228

Dominic, Al., p. 519

Donici, Alecu, p. 562

Donna, G., p. 519, 522

Donizetti, p. 83

Dosoitei, p. 869

Dostoevski, p. 340, 529, 532, 533, 538, 586, 609,  
629, 631, 647

Dospinescu, Ioan, p. 77

Dowley, Bob, p. 432—436

Dragoslav, I., p. 467

Dragomirescu, Mihail, p. 13, 34, 136, 139, 140,  
467, 527, 641, 948, 952, 956, 957

Dragomirescu, Iuliu, p. 522, 656, 657

Drăganu, Nicolae, p. 775

Drăgescu, C., p. 534

Drăghici, Meletie, p. 537

Drăgoșescu, Basil, p. 305

Drăgulinescu, C., p. 518

Drăgușanu-Codru, p. 12

Droc-Berceanu, N., p. 877

Droglî, Aglaia, p. 542

Droglî, Ion, p. 540

Dübois-Reymond, p. 151

Duca, Neofit, p. 419

Dudescu, Nicolae, p. 444

Dühring, p. 163, 560

Dulfu, Petre, p. 530, 535, 547

Dumas, Al., p. 15, 179, 529, 906, 929

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, p. 265, 266, 292, 293

Durand, Oswald, p. 519

Duse, Eleonora, p. 661

Dușu, Alexandru, p. 651, 799, 807

Dutzescu-Dușu, Th., p. 320, 654

**Ebers, G., p. 538**

Eckermann, p. 628, 799

Economu, Ciru, p. 959

Eftimiu, Victor, p. 519

Eliade, Pompiliu, p. 339

Elias, I. M., p. 154

Eliezer, R., p. 870

Eliot, Georges, p. 629

Eliot, Oscar, p. 959

Elvin, B., p. 325

Ember, G., p. 551

Emilgar, p. 974

Eminescu, Mihai, p. 5, 6, 9—14, 24, 42—47, 50,  
55, 59, 61, 64, 65, 71, 74, 75, 93, 100, 103,  
110, 111, 120, 122, 126, 128, 132, 134, 136,  
140, 141, 143—145, 147, 152, 154, 156, 159—

241, 259, 260—262, 309, 310, 312, 313, 322,  
341, 355, 357, 359, 361, 362, 365, 366, 367,  
369, 372, 374—376, 379—387, 390—392, 395,  
397, 403, 406, 410—412, 415, 432, 448, 458,  
467, 505, 507, 513, 514, 525—527, 530, 535—  
539, 541, 542, 546, 552, 566, 568—570, 575,  
578, 590, 597, 614—619, 620, 622, 623, 625,  
627, 631, 632, 633, 634, 643, 658, 668, 669,  
677, 691, 700, 713, 719, 733, 741, 742, 743,  
753, 755, 757, 764, 766, 773, 774, 775, 779,  
780, 781, 782, 785, 786, 781, 788, 800, 807,  
811, 816, 853, 861, 863, 875, 876, 877, 925,  
933, 934, 939, 941, 943, 945, 906, 953, 954,  
961, 966, 968, 973

Enescu, p. 530, 543

Engels, Fr., 145, 563, 564, 591, 595, 639

Eötvös, p. 373

Eraclide, C., p. 75, 77, 79

Erbiceanu, C., p. 561

Ercole, Pasquale (d'), p. 88

Erdmann, p. 805

Ernest, Maria, p. 780

Esarcu, C., dr., p. 152, 544

Evolceanu, D., p. 34, 137

**Facca, p. 322**

Faguet, Emile, p. 465, 605, 627, 628

Fagure, Emil, D., p. 638, 640, 647

Farago, Elena, p. 100

Farra, Alexandru, p. 77

Faugeroux, p. 420

Fălcoianu, George, p. 425

Fenelon, p. 68

Fercu, Mihai, p. 365

Fereal, M. V., (de), p. 15

Festus, Pompeius, p. 824

Festus, Lucilius, p. 819

Feuerbach, p. 85, 87, 88

Feuillet, p. 532

Feydeau, p. 359

Fichte, p. 86, 93, 194, 374

Filimon, Nicolae, p. 23, 309, 341, 431, 681, 683,  
695, 906

Filimon-Stoicescu, Domnica, p. 96

Filip, G., p. 391

Filipescu, Dimitrie, p. 424

Filipescu, Nicu, p. 336, 923

Filipescu-Vulpe, Al., p. 425

Filitis, C. A., p. 591

Firdusi, p. 799

Fischart, p. 266

Flammarion, p. 487

Flaubert, p. 68, 483, 494, 586, 628, 695, 708, 931

Flechtenmacher, Adolf, p. 823

- Fleva, Nicolae, p. 323, 463  
 Florentin, p. 153, 540  
 Florescu, Bonifaciu, p. 11, 151, 209, 455, 457  
 Florescu Ioan, Em., p. 432, 433  
 Florian, Aaron, p. 18, 119, 530, 531, 906  
 Florian, Mircea, p. 87, 88  
 Florian-Parmantier, p. 467  
 Floru, I. S., p. 34  
 Fogazzaro, p. 538  
 Fortună, Paul, p. 954  
 Foti, Ioan, p. 77  
 Foulquier, p. 816  
 France, Anatole, p. 225, 274, 342, 529, 634  
 Francisc-Iosif, p. 462, 769  
 Franzos, Emil Carol, p. 801  
 Freiligrath, Ferdinand, p. 763, 800  
 Frîncu, Teofil, p. 156  
 Frimu, I. C., p. 600  
 Frumușanu, Ioan, p. 941  
 Frunzescu, E., p. 590, 591  
 Fulton, p. 487  
 Furtună, Horia, p. 467  
 Fusinate, Arnaldo, p. 24  
 Fuster, Charles, p. 519  
 Fundescu, I. C., p. 23, 26, 267, 546, 548, 871, 875, 905  
  
**G**alaction, Gala, p. 392—394, 396, 416, 462, 463, 522, 594, 656, 717, 720, 741  
 Gambetta, p. 702  
 Gane, N., p. 10, 34, 49—52, 99, 120, 125, 126, 128, 164, 278, 310, 341, 384, 412, 679, 973  
 Garibaldi, p. 372  
 Garnet, D., p. 487  
 Garșin, p. 954  
 Gasner, p. 179  
 Gaster, Mozes, p. 565, 821, 824, 847, 862—874, 907, 912  
 Gautier, Th., p. 93, 178, 179, 647, 667, 701  
 Gay, p. 763  
 Găvănescu, I., p. 971  
 Geibel, Emanuel, p. 59, 800  
 Gellianu, G., p. 152, 969  
 Geoffroy, p. 849  
 Georgescu, I., p. 458  
 Georgescu, Paul, p. 15, 96, 145, 146  
 Gerber, p. 802  
 Gervinius, p. 73  
 Ghelerter (Mihail Văleanu) dr., p. 639  
 Gheorghe din Moldova (Kernbach, Gh.), p. 578, 579, 590, 938, 941, 949  
 Gherea, Sofia, p. 586  
 Gheorghiu, C. Gr., p. 580  
 Ghibănescu, Gh., p. 945, 980  
 Ghica, Al. I. (Caimacam), p. 18, 423, 424  
 Ghica, Alexandru D., p. 421, 422  
 Ghica, Grigore, p. 381, 421  
 Ghica, Dimitrie, p. 420, 425  
 Ghica, Ioan, p. 5, 6, 10, 12, 310, 419—446, 906, 934, 938, 942, 965  
 Ghica, Maria, p. 508  
 Ghica, Pantazi, p. 22, 152, 419, 455, 519, 959  
 Ghil, René, p. 11, 461  
 Gilkin, Ivan, p. 479  
 Gibbon, Eduard, p. 670  
 Gilm, Hermann, p. 800  
 Giordano (Goldner B.) E., p. 580  
 Girardin, Saint-Marc, p. 444  
 Girbea, Leon (Nădejde, G.), p. 581, 638, 640, 646  
 Girboviceanu, Petre, p. 547  
 Gîrleanu, Emil, p. 52, 176, 547, 751, 769, 969, 973  
 Glückman (Ygrec, Radu Lascăr) dr., p. 640  
 Godin, André, p. 467  
 Goga, Octavian (Othmar), p. 100, 103, 138, 140, 162, 391, 392, 393, 402, 525, 526, 530, 547, 551, 553, 662, 771, 864  
 Goethe, p. 40, 59, 66, 83, 85, 122, 127, 165, 166, 176, 179, 194, 229, 235, 237, 266, 373, 459, 464, 476, 529, 533, 536, 540, 541, 545, 609, 763, 764, 798, 876  
 Gogol, N., p. 324, 529, 533, 637  
 Goldiș, I., p. 537  
 Goldoni, p. 294, 533  
 Goldsmith, D., p. 128  
 Golescu, A. G. (Arăpilă), p. 424, 425, 432, 852  
 Golescu, Dinicu, p. 12, 306, 944  
 Golescu, Iordache, p. 848, 852, 854  
 Golești (frații), p. 12  
 Goncourt (frații), p. 701  
 Gonzaque-Frick, Louis (de), p. 467  
 Goriță, Ion, p. 776  
 Gorjan, M., p. 913  
 Gorki, 529  
 Gorovei, Arthur, p. 5, 17, 656, 662, 706, 708, 842, 863, 879, 882, 937  
 Gorun, Ion, p. 522, 951  
 Gourmont, Remy (de), p. 480, 522  
 Grădișteanu, Petre, p. 152, 153, 310, 318, 929, 959, 960  
 Graf, Arturo, p. 961  
 Grăndea, Grigore, Haralambie, p. 527, 535, 545, 546, 559, 877, 932, 963  
 Graur, C., p. 264, 599  
 Gray, p. 546  
 Gregoriadi, M. (de Bonachi), p. 42  
 Grévin, p. 343, 498  
 Grice, p. 74  
 Grigorescu, C., p. 259, 530  
 Grigorescu, Nicolae, p. 658, 705, 711, 712, 744, 746  
 Grigoriu, P. V., p. 931  
 Grigorovici, George, p. 601  
 Grigoroviță, E., p. 543, 657, 759  
 Grigoroviță, V., p. 534



Grimm (frații), p. 268, 805, 866, 867, 871  
 Grimm, Jacob, p. 95, 167, 226, 821  
 Grimmshausen, p. 193, 229  
 Grocher, p. 862  
 Gros, C., p. 823  
 Grozea, Stelian, p. 518  
 Grozescu, Iulian, p. 527, 530, 537, 548, 651, 661, 662, 769  
 Gruber, Ed., p. 263, 971  
 Guidotti, p. 538  
 Guizot, p. 73, 74, 963  
 Gusti, 259, 312, 319  
 Guyau, Jean-Marie, p. 494, 627, 640, 650, 818

**Haeckel**, p. 72, 340, 561

Hafis, p. 799  
 Halevy, p. 152  
 Haneș, p. 625, 972  
 Harte, Bret, p. 533  
 Haret, Spiru, p. 264, 547, 745, 802, 897  
 Haseu, p. 309  
 Hasnaș, Spiru, p. 654, 952  
 Hașdeu, Alexandru, p. 944

Hașdeu, B. P., p. 26, 55, 74, 76, 108, 124, 125, 129, 152, 156, 163, 175, 228, 308, 311, 313, 316, 376, 385, 407, 416, 513, 525, 527, 528, 530, 539, 544—546, 548, 594, 656, 658, 702, 707, 708, 730, 745, 771, 772—805, 821, 822, 824, 835, 838—842, 847, 861, 862, 866, 871, 875, 876, 877, 882, 889, 896, 897, 898, 900, 905, 906, 907, 908, 910, 911, 912, 921, 929, 938, 941, 944, 946—952, 956, 959, 976

Hașdeu, Tadeu Petriceicu, p. 944

Hașdeu, Iulia, p. 527, 950

Hauptmann, G., p. 646

Haydn, p. 327

Hebbel, F., p. 809

Hegel, p. 37, 93, 194, 493, 612, 628

Heine, p. 31, 40, 41, 59, 122, 194, 195, 325, 358, 438, 529, 545, 546, 586, 609, 628, 647, 763, 793, 800, 972

Hennequin, p. 628

Herbart, p. 85—88

Herder, p. 22, 85, 515, 898

Herczeg, Ferenz, p. 386

Heroveanu, E., p. 640

Hetrat, Boniface, p. 972

Hesiod, p. 783

Hett, Paul, p. 823

Hervilly (d'), p. 498

Herwegh, p. 40

Heyse, Iacob, p. 95, 533

Hirte, Joseph, p. 372

Hloch, Adela, p. 76

Hodoș, Al. I., p. 532, 541, 888, 896

Hodoș, Elena, p. 801, 882

Hodoș, Nerva, p. 935

Hodoș, Constanța, p. 527, 651, 662

Hoffmann, E. T. A., p. 178, 229, 369, 542, 628

Hogaș, Calistrat, p. 52, 73, 260, 272, 294, 714, 847, 875, 931, 963, 969, 973

Holban, M. G., p. 965

Hölderlin, p. 237

Holodan, I. (Iosif Vulcan), p. 551

Homer, p. 83, 101, 167, 225, 271—273, 778, 800, 801

Horățiu, p. 70, 101, 328, 487, 529, 761, 824, 899

Horia, p. 228

Hosanu, Ion, p. 375, 386

Hübsch, Ed., p. 823

Hugo, V., p. 15, 49, 69, 92, 101, 127, 152, 161, 231, 240, 355, 494, 529, 546, 647, 674, 701, 791, 917, 929, 930, 906, 958

Hulubei, V., p. 74

Hurezeanu, Damian, p. 600

Hurmuzachi, Eudoxiu, p. 173, 380, 381, 382, 387, 390, 404, 409, 546, 897

Hurmuzachi, Alexandru, p. 539, 540, 651

Hurmuzachi, Gheorghe, p. 539, 540

Huysmans, C., p. 596

Iacobescu, D., p. 519

Iamandi, D., p. 972

Iancovescu, I. N., p. 518

Iancu, Avram, p. 372

Ianov, Ioan, p. 34, 63, 66, 645

Ibrăileanu, G., p. 7, 11, 93, 108, 116, 118, 119, 126, 135, 140, 141, 144, 263, 264, 272, 273, 292, 324, 328, 352, 602, 620, 637, 640, 741, 785, 919, 922, 951—955

Ienăchescu, C. Gh., p. 259, 263

Ibsen, p. 517, 529, 609, 629, 631, 639, 646, 818

Ihering, Rudolf, p. 372

Iliescu, Lazăr, p. 799

Iliuț, Olimpia, p. 542

Iliuț, Veniamin, p. 161

Ioanid, George, p. 15, 23, 420

Ionescu, Al. S., p. 594, 599, 938

Ionescu-Caion, C. A., p. 318, 319

Ionescu, Eugen, p. 345, 359

Ionescu-Gion, G. I., p. 938, 944—948, 912

Ionescu-Gion, Lazăr, p. 349, 547, 658

Ionescu, Ion (de la Brad), p. 290, 426, 906

Ionescu, Radu, p. 100

Ionescu Raicu-Rion, p. 11, 595—641, 643, 645—647, 951, 952, 954

Ionescu-Sion, G., p. 155

Ionescu-Sisești, p. 547

Ionescu, Take, p. 863, 864, 949

Ioniță, Constantin, p. 947

Iordan, p. 50

lordăchescu, C., p. 451, 459  
 Iorga, Nicolae, p. 10, 73, 263, 264, 272, 292, 389,  
 392, 393, 399, 407, 412, 417, 450, 525, 547,  
 605, 637, 641, 642, 653, 654, 655, 693, 703,  
 721, 767, 775, 782, 800, 810, 861, 863, 912,  
 939, 932, 934, 938, 941, 943, 945, 950, 959,  
 969, 972, 973  
 Iorgulescu, Aurel, p. 519  
 Iosif (arhidiaconul), p. 15  
 Iosif, St. O., p. 14, 100, 318, 392, 497, 513, 526,  
 530, 652, 656—661, 674—677, 741, 744, 751,  
 753, 919, 972, 981  
 Iosifescu, Silvian, p. 620  
 Ipsilanti, p. 450  
 Irimescu, S., p. 602  
 Isac, Emil, p. 525  
 Ispir, Mircea, p. 245  
 Ispirescu, Petre, p. 267, 528, 536, 775, 853, 854,  
 858, 905—910, 912, 913, 937, 945  
 Istrati, C., dr., p. 152, 658  
 Istrati, Titus, p. 77  
 Istria (D'), Dora, p. 546  
 Ivașcu, George, p. 100  
 Izvoranu, C., p. 75, 450

Janvier, Louis-Joseph, p. 519  
 Jarnik, Jan Urban, p. 537, 882, 888, 906, 907  
 Jereghie, Th. P., p. 518  
 Jokai, Mor, p. 373, 529, 538  
 Jubainville, Arbois H., (de), p. 974  
 Jung, p. 862  
 Jung-Stilling, p. 179

**K**ahn, Gustav, p. 456  
 Kalidassa, p. 799—801  
 Kalinderiu, p. 390  
 Kenner, Benedict, p. 93, 356  
 Kanner, H., p. 305  
 Kant, p. 72, 85, 87, 93, 123, 374, 689  
 Karnabatt, D., p. 458, 518, 519  
 Karr, D., p. 519  
 Kautsky, Karl, p. 563, 564, 596  
 Kautz, p. 369  
 Keats, p. 225  
 Kemeny, Istvan, p. 218, 464  
 Keminger, Hortensia, p. 384  
 Keyserling, p. 194  
 Kisfaludy, p. 373  
 Kirileanu, G. T., p. 252, 259, 269, 879  
 Kleist, p. 369  
 Klinger, M., p. 195, 225  
 Klopstok, p. 84  
 Koceanovski, p. 588

Koch, Paul (de), p. 15  
 Kohen, Maurice, p. 518  
 Köhler, Reinhold, p. 821  
 Kogălniceanu, Mihail, p. 7, 12, 44, 95, 107, 109,  
 140, 345, 384, 432, 515, 526, 533, 543, 544,  
 555, 768, 968  
 Königsberg, p. 368  
 Korolenko, p. 538, 647  
 Kosegarthem, p. 763  
 Kossuth, p. 369, 372  
 Kotzebue, p. 83, 176, 354  
 Kovács, p. 386  
 Kremnitz, Clara, p. 94, 383, 384, 393  
 Kremnitz, Mite, p. 127, 129, 165  
 Krenski, p. 451  
 Krețulescu, N., p. 544  
 Krilov, p. 564  
 Kulischer, M., p. 564

**L**abiche, p. 359, 559, 562  
 Laboulaye, p. 430  
 Lacombe, P., p. 74, 969  
 Laeger, Auguste, p. 259  
 Lafarque, Paul, p. 564  
 La Fontaine, p. 101, 176, 352  
 Lagerlöf, Selma, p. 529  
 Lahovari, Alexandru, p. 75, 432, 433  
 Lamartine, p. 15, 22, 195, 200, 231, 455, 529,  
 674, 684, 763, 818  
 Lambrior, Alexandru, p. 71, 125, 128, 567, 805,  
 847—861, 871, 875, 921, 925, 965, 966  
 Lang, Andrew, p. 821  
 Langbeim, August Fr. Ernest, p. 800  
 Lepădatu, Al., p. 156, 536  
 Lepădatu, I., p. 527  
 Laplace, p. 561  
 Lara, Al., p. 959  
 Lara, C., p. 972  
 Lascăr, Atanasie, p. 663, 664  
 Lascăr, Iordache, p. 663, 664  
 Lascăr, Radu, p. 642  
 Lasalle, p. 445  
 Lasson, Adolf, p. 88  
 Last, Adolph, p. 930, 933  
 Last, I., p. 338  
 Lateș, V., p. 562, 564, 565  
 Laur, I., (Xenopol, A. D.), p. 73, 972, 973  
 Laube, p. 174  
 Laurens, Jean, Paul, p. 710  
 Laurian, August, Treboniu, p. 8, 9, 102, 149,  
 539, 804, 889, 921, 944  
 Laurian, D. A., p. 149—151, 424, 547, 699, 700,  
 803  
 Lavalle, p. 423  
 Lavater, p. 225

- Lavissee-Rambaud, p. 73  
 Lazăr, Gh., p. 537  
 Lazarin, G. G., p. 580  
 Lazu, Grigore N., p. 538, 640, 647, 768, 798, 980  
 Lăzăreanu, Barbu, p. 602, 631  
 Lăzărescu, p. 450  
 Lecca, Constantin, p. 80, 165  
 Lecca, Haralamb, p. 530, 653, 654, 656, 657, 662, 940, 950, 959, 974  
 Lefteriu, Al., p. 928  
 Legouvé, p. 500  
 Leist, p. 805  
 Lemaître, p. 628  
 Lenau, N., p. 48, 59, 122, 194, 876  
 Lenin, p. 595, 597, 644  
 Leonardescu, C., p. 152, 972  
 Leopardi, p. 127, 608, 609, 670, 773  
 Lepsius, p. 163  
 Lermontov, M., p. 529, 609, 647, 800  
 Leroy, Charles, p. 582  
 Leskien, A., p. 897  
 Lessing, p. 83, 85, 176, 379, 609, 628, 948  
 Letourneau, Ch., p. 564, 647  
 Liebknecht, Karl, p. 596  
 Lincoln, p. 432  
 Lisle, Leconte (d), p. 92, 462, 577, 598, 631, 670, 948  
 Litzica, C., p. 34  
 Livescu, I., p. 929  
 Locke, John, p. 72, 122, 800  
 Locusteanu, Petre, p. 969  
 Lombard, Paul, p. 467  
 Lombroso, p. 340  
 Longfellow, p. 798  
 Longos, p. 493  
 Loreanu, St., p. 640  
 Loti, Pierre, p. 670  
 Lovinescu, Eugen, p. 41, 89, 90, 94, 98, 104, 105, 122, 140, 142, 143, 155, 324, 328, 566, 569, 592, 634, 681, 696, 697, 775, 969  
 Lucaci, Vasile, p. 386, 794  
 Lucian, p. 419  
 Lucilius, p. 824  
 Luchian, p. 463, 658, 712  
 Lugoșianu, O., p. 946  
 Lungu, Maria, p. 527  
 Lupescu, M., p. 565  
 Lupu, Eugen, p. 556, 588  
 Luxemburg, Roxa, p. 596  
 Lys (de), p. 179  
  
**M**  
 Macaulay, p. 74, 152  
 Macedonski, Al., p. 6, 8, 10—13, 26, 76, 133, 144, 151, 157, 299, 316, 356, 392, 439—523, 525, 530, 537, 560, 568, 597, 641, 668, 669, 674, 675, 678, 696, 751, 767, 804, 816—818, 910, 912, 923, 929, 933, 948, 947, 955  
 Macedonski, Nikita, p. 469  
 Madan, George, p. 760  
 Maercker, August, p. 88  
 Maeterlinck, p. 461, 517, 955  
 Magdu, Vioara, p. 539  
 Magheru, p. 83, 484  
 Magyarosy, Catherine, p. 381  
 Maistre, Joseph (d), p. 115  
 Maior, Petru, p. 12, 95, 111, 759  
 Maiorescu, Ion, p. 80, 956  
 Maiorescu, Titu, p. 5, 6, 8—13, 20, 31, 34, 43, 46, 48, 53, 55, 58, 62, 64, 66, 71, 73, 75, 76, 77, 79—147, 152, 154—157, 162, 164, 165, 258, 259, 260, 262, 278, 288, 309, 311, 312, 324, 340, 378, 379, 381—387, 390, 416, 432, 510, 514, 526, 528, 534, 535, 538, 540, 541, 547, 548, 555, 558—560, 566, 568, 569, 584, 592, 593, 595, 597, 598, 603, 604, 614, 615, 618, 620, 622—628, 631, 632, 633, 634, 637, 637, 638, 642, 645, 649, 667, 669, 671—673, 674, 678, 682, 689, 692—694, 695, 697, 706, 708, 743, 766, 767, 806, 848, 862—864, 875, 876, 906, 907, 919, 922, 924, 925, 933, 935, 936, 947, 948, 949, 962, 963, 966, 967, 971, 973, 974  
 Makensen, p. 509  
 Malefield, Felics, p. 18  
 Malgouerné, p. 53  
 Mallarmé, p. 461, 517  
 Mandrea, N., p. 34, 76  
 Manet, p. 709  
 Maniu, V., p. 59  
 Manguica, Simeon, p. 821  
 Manicea, Gh., p. 556  
 Mano, Gr. N., p. 20  
 Manolescu, Grigore, p. 445  
 Manolescu, Nicolae, p. 146  
 Manu, Emil, p. 565  
 Manu, G., p. 436  
 Marcovici, p. 119  
 Marcus, Solomon, p. 104  
 Marghiloman, p. 394  
 Marian, S. Fl., p. 526, 528, 534, 535, 541 — 543, 653, 655, 813, 822, 824, 826, 830, 835—847, 870, 890, 941  
 Marienescu, Ath. M., p. 376, 527, 528, 531, 534, 545, 821, 822, 852, 882  
 Marivaux, p. 408  
 Maro, Publius Vergilius, p. 800  
 Marinho, Antonio R., p. 298  
 Marsillac, Ulyse (de), p. 544  
 Martin, P., p. 580  
 Marton, Kakas, p. 548  
 Marx, Karl, p. 13, 445, 527, 560, 563, 564, 582, 590, 597, 601, 612, 640, 657, 817  
 Maupassant, p. 529, 532, 533, 538, 562, 628, 629, 647, 931, 958  
 Massim, I., p. 8, 149, 544, 699, 805

- Mavrogheni, Petre, p. 432, 433, 446  
 Mavros, Nicolae, p. 425  
 Mazzini, p. 374  
 Mazzoli, Augustino, p. 549  
 Mayer, Carol, p. 562, 564  
 Mayer, Paul, p. 71  
 Mayzlowna, Konstancya, p. 298  
 Măcărescu, p. 295  
 Mărculescu, Eliza, p. 663, 664  
 Medici, Lorenzo (de), p. 199  
 Mehedinți, S., p. 34, 137, 272, 392, 694  
 Meilhac, p. 152  
 Meissner, C., p. 979  
 Melic, p. 34  
 Melchisedec, p. 871, 900  
 Mera, I. T., p. 412, 532  
 Merimée, Prospère, p. 538, 562  
 Meruțiu, V., p. 772  
 Méry, Jules, p. 645  
 Mesmer, dr., p. 179  
 Meșotă, I. G., p. 848  
 Metternich, p. 424  
 Meyerbeer, p. 83  
 Michelangelo, p. 405  
 Michelet, Jules, p. 699, 898  
 Michelet, Karl, Ludwig, p. 87, 88  
 Micle-Gruber, Virginia, p. 972  
 Michăilescu, Ștefan (Stemil), p. 9, 149, 150, 151, 454  
 Mickiewicz, Adam, p. 609, 856  
 Micle, Veronica, p. 46, 47, 59, 100, 164–166, 380, 518, 527, 542, 569 658, 936, 941, 972,  
 Micu, Dumitru, p. 785  
 Micu, Samuel, p. 12, 95, 759  
 Mihăiescu, Alexandrina, p. 651  
 Mihăilescu, Gh., p. 580  
 Mihailovski, p. 644  
 Mihalache, p. 961  
 Mihai Viteazul, p. 374, 425, 426, 462, 792  
 Miklošić, Fr., p. 897  
 Milicescu, Emilia St., p. 699, 706  
 Mill, J. St., p. 87, 128  
 Mille, C., p. 156, 458, 526, 559, 565, 567, 568, 570–574, 577, 581, 589, 591, 594, 705, 709, 818, 919, 929, 930, 931–934, 937, 959  
 Millo, Matei, p. 436, 446, 544, 959, 960, 972  
 Miller-Verghy, Elena, p. 670, 671, 700, 702, 709, 721  
 Miller, T., p. 967  
 Millet, J. Gr., p. 711  
 Milton, p. 22  
 Mincu, Ion, p. 658, 665  
 Minescu, I., p. 898  
 Minulescu, I., p. 392, 522, 523  
 Mire Melic, Ioan, p. 76  
 Miron, Pompiliu, p. 34  
 Miron Romanul (episcop), p. 379, 384, 386, 531, 532  
 Mironescu, I. I., p. 288  
 Misail, G., p. 544  
 Missir, P., p. 34, 76, 120, 156, 310, 320, 559, 560, 584, 590  
 Mistral, p. 972  
 Mîndrescu, Simion, p. 771, 875, 883, 888  
 Mîndru, At., p. 467, 656  
 Mîrzescu, Elena, p. 45  
 Mîrzescu, G., p. 119  
 Mockel, Albert, p. 459, 517  
 Macodean, Tănăsucă, p. 760  
 Moisil, Iuliu, p. 772  
 Moldovan, Silvestru, p. 532, 535  
 Moldovan, Margareta, p. 535  
 Moldovanu, Corneliu, p. 656, 800  
 Moldoveanu, D., p. 519  
 Moleschott, p. 72  
 Molière, p. 85, 311, 324, 420, 529, 533, 535, 538, 726, 728, 737, 929, 958  
 Mommsen, Th., p. 73, 670  
 Momulescu, p. 99  
 Monahu, George, p. 766  
 Monet, p. 709  
 Monod, Gabriel, p. 969  
 Monseur ,Eugène, p. 912  
 Montandon, M., p. 468  
 Montesquieu, p. 61, 183, 432  
 Moore, p. 609  
 Morariu, C., p. 541, 542  
 Moreas, Jean, p. 461, 597  
 Moreto, Augustin, p. 55  
 Morgenstern, p. 325  
 Morris, p. 629  
 Morțun, V. Gh., p. 77, 156, 566, 569, 580, 581, 594, 639, 645, 646, 951, 952  
 Moruzi, Dimitrie, p. 336  
 Mozart, p. 83, 122, 530  
 Moxa, p. 897  
 Mrazec, L., p. 34  
 Mulner, Adolf, p. 499  
 Müller, Carol, p. 772  
 Müller, Max, p. 95, 821  
 Munteanu, Al. (a lui Vasile), p. 537  
 Munteanu, Donar, p. 519  
 Mureșanu, Andrei, p. 99, 100, 101, 173, 368, 370, 531, 533, 537, 540, 545, 795  
 Mureșianu, Iacob, p. 84, 533  
 Murnu, G., p. 530, 651, 654, 660, 972  
 Muscă, Petru, p. 370  
 Mustea, Eliza, O., p. 952, 954  
 Musset, Alfred (de), p. 22, 41, 44, 49, 408, 529, 545, 674, 684  
 Musset, Paul (de), p. 94  
 Mușatescu, Gavril, p. 528, 530  
 Mușatescu, Tudor, p. 344  
 Mușoiu, P., p. 594, 951, 952, 953, 954

- Nanu, D., p. 522, 543, 640, 646, 656, 660  
 Nanu, Neculai, p. 404, 843  
 Napoleon Bonaparte, p. 92, 169, 200, 364, 466, 501, 502  
 Napoleon III, p. 169, 459  
 Naum, Andrei, p. 34, 35, 55, 100, 152, 164, 530, 656, 823, 925, 934  
 Nădejde, Gh. (Leon Gîrbea), p. 557, 581, 588, 589  
 Nădejde, Ioan, p. 9, 156, 157, 541, 557, 559, 560, 561—564, 567—569, 586, 591, 599, 639, 642, 646, 647  
 Nădejde, Sofia, p. 156, 527, 528, 547, 558, 559, 562, 564, 565, 567, 568, 569, 578, 581, 584, 586, 588, 594, 599, 637—639, 643, 645—647, 662, 952  
 Nănescu, Petrache, p. 419  
 Neculce, Ion, p. 404, 843  
 Neculuță, Th., p. 637  
 Negoîtescu, I., p. 135  
 Negri, Ada, p. 41, 744, 961  
 Negri, Costache, p. 945  
 Negruzzi, Costache, p. 51, 126, 483, 679, 733, 735, 944  
 Negruzzi, Iacob (Jack, Jacopo), p. 7—12, 31, 34, 43, 54—57, 66, 74, 76, 77, 92, 95, 98, 99, 100, 116, 117, 120, 125, 130, 131, 153, 154, 155, 164, 176, 260, 265, 2, 266, 290, 310, 312, 313, 322, 324, 345, 372, 375, 3, 377, 378, 379, 380, 381, 389, 407, 410, 519, 539, 540, 546, 562, 645, 660, 665, 670, 690—694, 707, 849, 876, 877, 883, 922, 929, 930, 948, 960, 961, 968  
 Negruzzi, Leon, p. 53, 120  
 Negulici, p. 658  
 Negulescu, P. P., p. 34, 136, 137, 671, 971, 972  
 Nekrasov, p. 586  
 Nei, Ștefan, p. 76  
 Nemțeanu, B., p. 519  
 Nenițescu, Ioan, p. 547, 818, 930, 941  
 Nenițescu, Ștefan, I., p. 519  
 Nenovici, N., p. 23  
 Nerval, p. 522  
 Netea, Vasile, p. 776  
 Neuschatz, Oswald, p. 933  
 Nica, Theodor, p. 77  
 Nicoleanu, N., p. 20—23, 100, 538, 544, 546, 816, 818, 948  
 Nicolescu, N. G., p. 651  
 Nicolîță, G., p. 943  
 Niculiță-Veronca, Elena, p. 542  
 Nietzsche, p. 629  
 Niță, Vintilă Stroe, p. 26  
 Nizet, Fr., p. 519  
 Nordau, Max, p. 647  
 Noru, Radu, p. 541  
 Nottara, C., p. 467, 500, 517, 947  
 Nouy, André Lecomte (de), p. 823  
 Novalis, p. 178, 237, 628  
 Nwitter, Ch., p. 68  
 Obedenaru, Alexandru, p. 482, 518, 520, 931, 941  
 Oberstein, dr., p. 165  
 Odaie-Veriș, Sanda, p. 804  
 Odobescu, Alexandru, p. 91, 100, 125, 126, 129, 265, 287, 341, 384, 385, 397, 413, 528, 539, 544, 555, 625, 653, 897, 906, 911, 960, 972  
 Odorescu, p. 486, 487  
 Oeconomu, Ciru, p. 152, 657  
 Offenbach, p. 68  
 Olănescu-Ascanio, p. 69, 70  
 Olănescu, D. C., p. 386  
 Olteanu, Adelina, p. 527  
 Onciul, Dimitrie, p. 34, 562, 837, 968, 972  
 Onițiu, Virgil, p. 527, 532, 543, 655  
 Onișor, Victor, p. 537  
 Opitz, Martin, p. 800  
 Opran, Petru, p. 518  
 Orășanu, N. T., p. 386, 437, 548, 549  
 Orășcu, Scarlat, p. 941  
 Oreste, p. 436, 519  
 Orleanu, George, G., p. 660  
 Orleanu, S., p. 519, 520  
 Ornea, Z., p. 93, 94  
 Oritz, Ramiro, p. 801  
 Ossian, p. 545  
 Ostrovski, N., p. 586, 593  
 Oteteleşeanu, Ion, p. 390  
 Otremba, G., p. 68  
 Ovidiu, p. 499, 545  
 Oxenstierna, p. 71  
 Paicu, Pavel, p. 540  
 Pamfile, Tudor, p. 824, 856  
 Pangratti, Z., p. 34  
 Pann, Anton, p. 319, 419, 728, 865, 868, 869, 872, 890, 893, 899, 944, 945  
 Panu, Gh., p. 13, 34, 64, 71, 74, 75, 93, 125, 152, 317, 318, 513, 514, 566, 567, 570, 702, 847, 848, 876, 919—925, 930, 932, 962, 964—966, 969  
 Papadat-Bengescu, Hortensia, p. 354  
 Papadima, Ovidiu, p. 951, 954  
 Papadopol-Calimachi, A., p. 945, 946, 972  
 Papahagi, Pericle, p. 900  
 Papahagi, Tache, p. 861, 882  
 Papastăte, C. D., p. 819  
 Papiu-Ilarian, Al., p. 373, 526, 527, 539, 544, 944  
 Paracelsus, p. 229  
 Paris, Gaston, p. 71, 848, 849  
 Parodi, Alexandru, p. 309  
 Pascoli, Giovanni, p. 961  
 Pascalopol-Calimachi, p. 151  
 Pascaly, M., p. 24, 162, 163  
 Pascu, A., p. 640

- Paten, p. 85  
 Paul, I., p. 34, 973, 974  
 Paul, Jean, p. 84, 179, 194  
 Pauler, p. 369  
 Pavel, C., p. 880  
 Pavelescu, Cincinat, p. 10, 462, 463, 477, 482, 499, 500, 518, 519, 662, 947  
 Păcățianu, T. V., p. 536, 542  
 Păcurariu, D., p. 439, 666  
 Păltineanu, P., p. 518  
 Păucescu, Gr., p. 702  
 Păun, V. D., p. 546, 653—656  
 Păun-Pincio, I., p. 576—578, 637, 639, 646, 654, 972  
 Péladan, Sar, p. 461, 463, 466  
 Péladu, Josephin, p. 491, 492  
 Peliman, A.,..., p. 86, 755  
 Pellice, Silvio, p. 533, 546  
 Peltz, I., p. 509, 519  
 Perrault, p. 268  
 Perescu, Z., p. 24  
 Perpessicius, p. 631, 667, 801, 803  
 Petică, Ștefan, p. 464, 509, 517, 519, 580  
 Petöfi, Șandor, p. 373, 529, 537, 609, 631, 639, 647, 764, 800, 973  
 Petrarca, p. 24  
 Petrașcu, G., p. 658  
 Petrașcu, N., p. 358, 655—658, 670, 689, 690, 691  
 Petrescu, Camil, p. 323, 349, 593, 679, 695, 696, 751  
 Petrescu, Cezar, p. 547  
 Petrescu-Conduratu, E., p. 454  
 Petrescu-Crușoveanu, Vangelîu, p. 565  
 Petrescu, Ghenadie, p. 462, 463, 464  
 Petrescu, I., p. 500  
 Petrescu, Paul, p. 651  
 Petrescu, Petra H., p. 305  
 Petrino, Dimitrie, p. 43—45, 63, 124, 164, 518, 540, 546  
 Petroff, Al., p. 519, 520, 521  
 Petroniu, p. 176  
 Petrovici, Eduard, p. 581  
 Petrovici, Ion, p. 41  
 Pharer, Peter Justus, p. 805  
 Philippide, Al., p. 34, 165, 949, 965, 971, 972, 973, 975  
 Picard, Gaston, p. 467  
 Picot, Émile, p. 912  
 Pilat, Ion, p. 467, 674  
 Pirandello, p. 466  
 Pissaro, p. 709  
 Pitiș, G. I., p. 875  
 Pîrvan, V., p. 393  
 Pîrvulescu, Titus, p. 807  
 Platen (von), p. 689, 799, 876  
 Platon, p. 59, 535, 545  
 Plehanov, p. 596, 597  
 Plessys, Maurice (du), p. 597  
 Pletea, Badea, p. 947, 949  
 Pleșoianu, C. C., p. 518  
 Pliniu cel Tânăr, p. 670  
 Plotin, p. 545  
 Plutarch, p. 419  
 Poenaru, Cleopatra, p. 165  
 Poenaru, Petrache, p. 419  
 Poe, E., p. 94, 144, 178, 203, 522, 538, 701  
 Pogor, Vasile, p. 31, 37, 39, 75, 77, 92, 93, 98, 99, 120, 121, 128, 153, 643, 948  
 Polychroniade, Ioan, N., p. 453, 464, 518, 520  
 Pompiliu, Miron, p. 34, 59, 60, 64, 93, 165, 376, 380, 410, 525, 527, 528, 534, 545, 826, 875 - 880, 966  
 Poni-Kugler, Matilda, p. 100, 974  
 Poni, Petru, p. 48  
 Pop, Augustin, Z. N., p. 669  
 Pop, Dumitru, p. 565, 776, 778, 806  
 Pop-Florentin, I., p. 58  
 Pop, Iuliu, p. 394  
 Pop-Reteganul, Ion, p. 528, 532, 534, 542, 565, 778, 875, 881—888, 905, 909, 913  
 Pop, Vasile, p. 651  
 Popa, Nh., p. 534  
 Popazu, Ioan, p. 80  
 Popescu, Candiano, Al., p. 306  
 Popescu, Emilian, p. 763  
 Popescu, N. D., p. 267, 308, 913  
 Popescu, Iosif, p. 536  
 Popescu, Spiridon, p. 547, 638, 646, 971  
 Popfiu, Justin, p. 527  
 Popovici, A. C., p. 387  
 Popovici, George, p. 543, 831  
 Popovici-Bănățeanul, Ioan, p. 62, 63, 140, 532, 536  
 Porea, Dimitrie, p. 654  
 Porumbescu, Iraclie, p. 542  
 Poussin, p. 478  
 Preferanski, p. 588  
 Prelipceanu, Pancrațiu, p. 838  
 Prișcu, Radu, p. 288  
 Prodan, Hagi, p. 450  
 Propertiu, p. 824  
 Prutz, p. 40  
 Prudhomme, Sully, p. 647, 818  
 Pumnul, Aron, p. 95, 96, 110, 161, 539, 966  
 Pușcariu, Sextil, p. 82, 525, 530, 536, 651, 768, 775  
 Pușkin, p. 529, 545, 609, 647  
 Quentalles, p. 801  
 Quillard, Pierre, p. 463, 466  
 Quinet, p. 546  
 Quintescu, p. 546, 875

- Rablais, p. 265, 266, 294, 331, 763  
 Racine, p. 27, 708, 929, 956  
 Rachilde, p. 491  
 Racoviță, D. D., p. 518, 521, 938, 946, 947  
 Racoviță, Gheorghe, p. 77, 518  
 Racoviță, N., p. 544  
 Racovski, C., p. 587, 596  
 Radu de la Mănăești, p. 863  
 Radu, Gheorghe, p. 73  
 Radovici, Al. G., p. 591, 594  
 Raimundi, p. 178, 179  
 Rallet-Slătineanu, Ana, p. 458  
 Rambaud, Alfred, p. 73  
 Ranetti, p. 318, 342, 662  
 Ranke, p. 73, 115  
 Ranta-Buticescu, Vasile, p. 527  
 Răceanu, V., p. 259  
 Rădoi, Ioan, p. 518  
 Rădulescu-Codin, p. 274, 517, 896  
 Rădulescu, Ion Heliade, p. 95, 99, 100, 140, 146, 168, 419, 426, 437, 454, 455, 459, 461, 466, 480, 487, 497, 504, 509, 511, 513—515, 525, 527, 544, 545, 548, 713, 805, 890, 905, 922  
 Rădulescu-Motru, C., p. 34, 137, 151, 641, 657, 955  
 Rădulescu-Niger, G., p. 530, 929, 941, 943, 944, 945, 954  
 Rădulescu-Pogoneanu, I. Al., p. 34, 137  
 Răpede (Volenti, N.), p. 49  
 Rășcanu, P., p. 972  
 Răzvan, P., p. 638, 640  
 Reber, H., p. 823  
 Rebreanu, Liviu, p. 681, 686, 695, 696, 733, 772, 773, 811  
 Rebreanu, Vasile, p. 301, 536  
 Reid, Th., p. 122  
 Reinecke, Leopoldina, p. 310  
 Renan, p. 818  
 Renoir, p. 709  
 Reybaud, Louis, p. 439  
 Reynod, Ernst, p. 597  
 Ribot, Th., p. 466, 561  
 Richepin, Jean, p. 466, 800  
 Richter, Jean-Paul, p. 194  
 Rickert, H., p. 73, 74, 969  
 Rienzi, p. 518  
 Rimbaud, p. 264  
 Rizu, Eugen, p. 981  
 Rîmniceanu, Virginia, p. 943  
 Rîșcanu, Gh., p. 580  
 Robeanu, T. (Popovici, George), p. 100, 542, 543  
 Robescu, C. F., p. 318  
 Robin, François, p. 34  
 Robin, Gabriel, p. 565  
 Roessler, p. 862  
 Rolinat, Maurice, p. 460, 521, 647  
 Roman, Alexandru, p. 370, 526, 534  
 Roman, I. N., p. 558, 560, 640, 647, 651  
 Roman, Visarion, p. 536  
 Romanescu, Aristizza, p. 445, 930  
 Rosetti, C. A., p. 9, 12, 45, 61, 74, 165, 306, 425, 432, 548, 590, 622, 906, 922, 935, 944  
 Rosetti, Dimitrie R., p. 55, 76, 929, 946  
 Rosetti, Gabriel, Dante, p. 629  
 Rosetti, M. C., p. 590  
 Rosetti, Radu, p. 651, 656, 662, 931  
 Rosetti-Tescanu, p. 72  
 Rosetti, Th., p. 6, 31, 75, 92, 120, 125, 129, 384, 436  
 Rossi, Ernesto, p. 498  
 Rossini, p. 83  
 Roșca, Iuliu, I., p. 27  
 Rotar, Teodor, p. 760  
 Rotariu, Pavel, p. 537  
 Rousseau, J. J., p. 127, 182, 194, 609, 647, 906  
 Royère, Jean, p. 467  
 Rubens, p. 448, 610  
 Ruckert, Fr., p. 763, 783, 790, 799, 876  
 Rudorf, p. 73  
 Rudow (Lucreția Suci), p. 527  
 Rudow, W., dr., p. 155  
 Rufus, Curtius, p. 670  
 Rusu, Andrei, p. 576  
 Rusu-Șirianu, Ioan, p. 532, 536, 654, 793  
 Russel, dr., p. 555, 557, 586, 588  
 Russo, A., p. 15, 95, 107—109, 146, 322, 540, 545, 638, 707, 803, 898, 899  
**Sacelarii, p. 450**  
 Sadoveanu, Ion, Marin, p. 416  
 Sadoveanu, Mihail (Cobuz, M. S.), p. 8, 52, 138, 139, 144, 176, 264, 273, 322, 367, 395, 416, 522, 523, 547, 551, 661, 679, 685, 689, 714, 769, 773, 971  
 Sadeler, p. 426  
 Saint-Pierre, Bernardin (de), p. 195, 917  
 Saint-Pierre, I., p. 597  
 Saint-Remy, p. 68  
 Saint-Ouen (M-me de), p. 259  
 Saghin, Ștefan, p. 838  
 Sala, Vasile, p. 528  
 Saltîcov-Scedrin, p. 586  
 Salvandy, p. 546  
 Samain, p. 684  
 Sand, G., p. 22, 128, 545  
 Sandu-Aldea, C. (S. Voinea), p. 392, 651, 660  
 Sanielevici, H., p. 599, 626  
 Sansot, E., p. 466, 491  
 Saphir, N. Dem. (Nicolae Demetrescu), p. 565, 580  
 Sarcină, A., p. 542  
 Sardou, Victorian, p. 319  
 Sartre, p. 127  
 Savigny, p. 115

- Savin, V., p. 954  
Săndulescu, Al., p. 671, 699, 700, 710  
Săulescu, G., p. 830, 841, 847, 893  
Săvescu, Cezar, p. 526  
Săvescu, Iuliu, G., p. 518, 520, 522  
Sbiera, G. I., p. 539, 540, 541, 543, 905  
Schasler, Max, p. 88  
Schelling, p. 87, 194  
Schelitti, Nicolae, p. 31, 40, 41, 48, 49, 99, 546  
Schelegel, Fr., p. 229  
Schiller, Fr., p. 40, 55, 66, 83, 85, 91, 101, 162, 174, 176, 194, 212, 226, 474, 529, 545, 546, 629, 763, 800, 801, 828  
Schintilă (Tîntilă), Vasile, p. 539  
Schläegel, p. 628  
Schlemihl, Peter, p. 182  
Schönaich-Carolath, Emil (de), p. 800  
Schwarzfeld, M., p. 565  
Scriban, Filaret, p. 295  
Scriban, Neofit, p. 50  
Schopenhauer, p. 87, 93, 94, 109, 122, 128, 135, 150, 230, 239, 374, 433, 608, 616, 816  
Scriban, Romulus, p. 544  
Scorțianu, Paul, p. 591  
Scribe, p. 529, 535  
Scridon, Gavril, p. 799  
Scrob, Carol, p. 518, 520, 535, 568, 816, 936  
Scureiu, D., p. 310  
Scurtescu, M., p. 25—29, 546, 945, 959  
Scurtu, I., p. 535  
Scurtu, Scarlat, p. 26, 151  
Senancour, p. 22  
Secend, Jean, p. 818  
Seulescu, M., p. 34  
Sevastos, Elena, p. 543, 645, 888  
Sfetea, Elena, p. 768  
Sfetea, Iuliu, p. 388, 801  
Shakespeare, p. 68, 76, 83, 91, 101, 176, 225, 311, 322, 498, 529, 545, 610, 671, 708, 726, 732, 763, 764, 872, 951, 958  
Shaw, Bernard, p. 358  
Shelley, p. 577, 972  
Sienkiewicz, p. 958  
Sievers, p. 805  
Sihleanu, Alexandru, p. 100, 547, 562, 945  
Silași, Grigore, p. 528, 763, 776, 806  
Silvestri-Giorgi, A., p. 298, 300  
Sima, Gr., p. 532, 536  
Simionescu, A., p. 259  
Simionescu, Dan, p. 108  
Simionescu, Florea, p. 518 și urm.  
Simionescu, I., p. 547  
Simon, Jules, p. 420  
Simtion, T., p. 535  
Simu, G., p. 536  
Sion, Gh., p. 89, 341, 457, 518, 540, 544, 545, 896, 944,  
Sisley, p. 707  
Slavici, Ion, p. 5, 9—14, 62, 64, 119, 120, 125, 126, 128, 131, 140, 153, 154, 165, 195, 301, 310, 313, 341, 358, 351—417, 531, 532, 541, 597, 653, 654, 655, 673, 681, 685, 693, 695, 696, 712, 741, 750, 764, 766, 767, 769, 789, 804, 810, 811, 863, 906, 915, 966  
Slăvescu, Ștefan, p. 662  
Smith, Adam, p. 432  
Smith, Cristoph, p. 259  
Socrate, p. 545, 849  
Sorbul, Mihail, p. 497  
Soulié, p. 15  
Spacco, T., p. 75  
Spartaly, I., p. 518, 818  
Spencer, Herbert, p. 72, 74, 93, 127, 595  
Spielhagen, Fr., p. 94, 658  
Speranția, Th. D., p. 156, 538, 565, 569, 580, 581, 934, 938, 943, 944  
Spinoza, p. 85, 689  
Staël (D-na de), p. 105  
Stamatî, p. 99  
Stamatî-Ciurea, C., p. 543  
Stamatîad, Al. T., p. 467, 469, 509, 518, 519  
Stanciu, Stoian, p. 298  
Stane, N., p. 634  
Starke, p. 816  
Stavri, Artur, p. 580, 651, 660 și urm., 662, 945, 975  
Stavri, Raul, p. 972  
Stănceanu, C., p. 544, 588  
Stăncescu, Dumitru, p. 655, 868, 887, 905, 909—915, 943, 944  
Stănescu, M. B., p. 377—379  
Stechetti, Lorenzo, p. 670, 961  
Steege, Ludovic, p. 438  
Steiler, Karl, p. 800  
Stein, Lorenz, p. 372, 374  
Stendhal, p. 695  
Steinthal, p. 73, 805  
Stenzler, Adolf, p. 805  
Stepeniak, p. 595  
Stere, C. G. (Șercăleanu), p. 11, 643, 638, 641—644, 971, 973  
Sterne, p. 265, 266, 274, 294  
Steuermann, A., p. 640, 647  
Steuermann-Rodion, A., p. 580  
Stahl, F. Y., p. 86  
Stîncă, dr., p. 562  
Stoenescu, Th. M., p. 11, 457, 464, 508, 518, 519, 520, 521, 530, 536, 818  
Stork, F., p. 657  
Strachwitz, Adolf, p. 800  
Strajanu, N., p. 528  
Strat, p. 125  
Streinu, Vladimir, p. 143, 144, 604, 810  
Streitmann, H., p. 952, 954  
Strindberg, p. 538, 629, 630  
Stroescu, Nella, p. 288  
Struțeanu, Scarlat, p. 357



- Sturdza, D. A., p. 14, 307, 313, 390, 432, 436, 663, 704, 862, 863, 923, 936  
 Sturdza, Grigore, M., p. 12, 425  
 Sturdza, Alexandru A., p. 818, 972  
 Sturza, Ioniță Sandu, p. 663  
 Sturdza, Mihail Gr., p. 425  
 Suci, Lucreția, p. 100, 527  
 Suci, Maria, p. 526  
 Südermann, p. 529, 958  
 Sue, E., p. 15, 647  
 Suliotis, Cristodul, p. 518  
 Sully, Monnet, p. 466  
 Swift, p. 294, 906, 966  
 Swinburne, p. 629
- Șaguna, Andrei, p. 368, 388, 399, 530, 539  
 Șăineanu, Lazăr, p. 155, 528, 944, 947  
 Șerb, Gheorghe, p. 349  
 Șerban, Al., p. 950  
 Șerbănescu, Theodor, p. 34, 41, 48, 100, 124, 126, 545, 546, 568, 654, 936  
 Șincai, Gheorghe, p. 12, 111, 759  
 Șontorogul, Nică, p. 368  
 Ștefan cel Mare, p. 14  
 Ștefanelli, Th. V., p. 541, 542, 972  
 Ștefănescu-Est, Eugeniu, p. 519, 523, 662  
 Ștefănescu, Gregoriu, p. 947  
 Ștefănescu, Ion (Ion Creangă), p. 254  
 Ștefulescu, Al., p. 947  
 Știrbei, Barbu Dimitrie, p. 81, 422  
 Șuțu, Al., p. 165, 931, 971, 972  
 Șuțu, Panaiotis, p. 562
- Tacit, p. 670  
 Taine, Hyppolyte, p. 129, 152, 567, 605—610, 627, 628, 640  
 Tanoviceanu, I., p. 319, 972, 973  
 Tardini, Fani, p. 161  
 Tardini-Vlădicescu (trupa de teatru), p. 161  
 Tasu, V., p. 34, 312, 921, 965  
 Tănăsescu, Eleonora, p. 384, 386  
 Tăttărăscu, Gh., p. 544, 658, 665  
 Tăutu, G., p. 15, 124, 540, 548, 549  
 Teler, D., p. 521  
 Teleor, D. C., p. 343, 458, 518, 519, 522, 818  
 Tell, Christian, p. 256, 425, 484, 848  
 Teodoreanu, Al. O., p. 345  
 Teodoreanu, Ionel, p. 143, 682, 716  
 Teodorescu, C. A. (C. Florea), p. 640  
 Teodorescu, G. Dem., p. 16, 71, 151, 394, 528, 547—549, 658, 706, 708, 762, 824, 828, 833, 853, 975, 888—902, 905, 907  
 Teodorescu, Isaiia, p. 254  
 Teodorian, Cathon, p. 518
- Teodoru, D. A., p. 562, 564, 580, 973  
 Teophrast, p. 535  
 Terentiu, Publiu Africanul, p. 801  
 Thakeray, p. 609  
 Theo, Ion (Tudor Argezi), p. 463  
 Theocrit, p. 851  
 Théot, Th., p. 18  
 Thierry, p. 74  
 Thiers, p. 74, 459  
 Tieck, Ludwig, p. 59, 179, 194, 229, 628  
 Tiktin, H., p. 300, 802, 970  
 Tisza, p. 369  
 Tocilescu, Gr., p. 547, 562, 822, 824, 826, 839, 850, 863, 868, 875, 889, 890, 896—904, 906, 907, 911, 972  
 Todoran, Andrei, p. 892  
 Tolstoi, Lew, p. 319, 340, 529, 532, 533, 538, 586, 609, 629, 646, 672, 684, 691, 692, 701  
 Toma, Iorgu, p. 535, 543  
 Toma, Moise, p. 527  
 Tomoioagă, Gh., p. 838  
 Tomoșoiu, Neagoie (Nicoleanu), p. 20  
 Topîrceanu, George, p. 674, 677  
 Töpffer, p. 94  
 Torouțiu, I. E., p. 34, 111, 116, 665, 689, 690, 694, 702, 967  
 Toșa, Al., p. 810  
 Traian, p. 170, 668  
 Tréfen E., p. 68  
 Trif, Aureliu, p. 537  
 Trutzescu, I. I., p. 518  
 Tucide, p. 668  
 Turgheniev, p. 529, 533, 536, 586, 609, 631, 680, 684, 693, 801, 931, 954  
 Turtureanu, V., p. 838  
 Tutoveanu, G., p. 656  
 Tuțovici, p. 596  
 Tzigara-Samurçaș, p. 34  
 Tylor, E. B., p. 821
- Țapu, Cristea, N., p. 896, 902  
 Țăranu, Deodat, p. 599  
 Țimiraș, N., p. 259, 519  
 Țincu, Nr., p. 518, 521, 818, 929, 933, 934, 935, 959, 962  
 Țintilă (Schimbilă), Vasile, p. 539
- Uhland, L., p. 40, 59, 529, 545, 876, 952  
 Ungureanu, Gh., p. 252, 255  
 Urban-Járnik, I., p. 532  
 Ureche, Nestor, p. 518  
 Urechia, Alecu (Caragiale I. L.), p. 355, 742  
 Urechia, V. A., p. 9, 55, 152, 321, 358, 386, 457, 459, 507, 518, 521, 522, 526, 543, 544, 546, 649, 661, 889, 921, 929, 943, 962, 972  
 Urquhard, David, p. 423

- Vacher, p. 264  
 Vaian, Eugen, p. 463, 951—9  
 Valliant, p. 463  
 Valbudea, p. 658  
 Valentineanu, p. 425  
 Vallés, Jules, p. 566, 572  
 Vanghell, Th., p. 941  
 Varro (Eminescu), p. 534  
 Varoș, I., p. 640, 646  
 Vasici, Pavel, p. 531  
 Vasiliu, Gh., p. 580  
 Vasiliu, Ștefan, p. 564  
 Vatamaniuc, D., p. 363, 395, 412  
 Văcărescu, Ienăchiță, p. 12, 545  
 Văcărescu, Iancu, p. 259, 451, 545  
 Văcărescu, Mișu, p. 343, 545  
 Văcărescu, Th., p. 544, 545  
 Văleanu, Mihai (Ghelerter), p. 638  
 Velescu, Ștefan, p. 518, 521, 544  
 Velo, Nic. C., p. 803  
 Ventura, Grigore, p. 458, 518, 521, 929, 959  
 Veresciaghin, p. 566, 610  
 Verga, p. 538  
 Vergea, Pandele, p. 486, 487, 493  
 Verhaeren, p. 517  
 Verier, Constantin, p. 76  
 Verlaine, p. 457, 517, 629  
 Vermont, N., p. 509  
 Verne, Jules, p. 483, 536, 538  
 Vernescu, George, G., p. 931  
 Verussi, Petru, p. 566  
 Vianu, Elena, p. 299, 300  
 Vianu, T., p. 89, 93, 94, 104, 105, 115, 116, 135, 142, 143, 145, 287, 292, 325, 509, 519, 668, 669, 801  
 Vlăde-Griffin, p. 517  
 Vigny, p. 225  
 Villara, Alecu, p. 425  
 Vinci, Leonardo (da), p. 700  
 Vinea, I., p. 634  
 Virgilius, S. G., p. 83, 149, 783, 801, 839, 899  
 Vischer, Fr. Th., p. 104, 534  
 Vítner, I., p. 954  
 Vizanti, Andrei, p. 44, 76, 849, 875, 979  
 Vlisan, p. 100, 138  
 Vîrgolici, St. (Pogor), p. 34, 76, 125, 164, 856, 924  
 Vîrgolici, T., p. 942  
 Vîrnav, Scarlat, p. 425  
 Virtosu, R., p. 450  
 Vlădescu, St., p. 460  
 Vladimirescu, Tudor, p. 437, 450, 625  
 Vlaicu, Aurel, p. 771  
 Vlădoianu, p. 451  
 Vlăhuță, Alexandru, p. 12, 13, 100, 132, 133, 310, 313, 314, 317, 322, 329, 345, 346, 358, 384, 387, 513, 526, 571, 594, 597, 603, 618, 626, 637, 639, 641, 642, 645—650—652, 655, 659, 661, 697, 702, 705, 712, 741, 758, 769, 774, 794, 804, 928—931, 933, 935, 939, 945, 946, 947, 949, 953  
 Vogt, p. 72  
 Voiculescu, V., p. 547, 716  
 Voinov, D., p. 34  
 Vojen, A., p. 973  
 Volenti, N., p. 34, 49, 75, 100, 931  
 Volney, p. 907  
 Voltaire, p. 44, 85, 368, 420, 438, 609, 864  
 Voniga, D., p. 537  
 Voronca, Elena, p. 882  
 Vöröswarty, p. 373, 529  
 Vrabie, Gh., p. 776  
 Vucitescu, Ion, p. 699  
 Vulcan, Iosif, p. 10, 13, 97, 161, 407, 525—528, 533, 534, 537, 545, 548, 549, 551—553, 657, 669, 764, 807, 835, 876, 929, 974  
 Vulcan, Samuil, p. 551  
 Wagner, p. 88, 89, 101, 123, 144, 494  
 Walch, G., p. 459  
 Walenstein, p. 419  
 Watt, p. 432  
 Weber, Fr. W., p. 538  
 Weigand, G., dr., p. 298  
 Wells, p. 483  
 Werder, Karl, p. 87  
 Wenzel, p. 369  
 Werner, Zacharias, p. 499  
 Wieland, p. 178, 179  
 Wilde, p. 499  
 Windelband, W., p. 73  
 Winkelmann, p. 22  
 Winkler, p. 805  
 Withmann, p. 517  
 Wundt, p. 689  
 Xenî, C., p. 662  
 Xenopol, Adela, p. 542, 972  
 Xenopol, Al. D., p. 61, 73, 116—118, 120, 125, 127, 130, 153, 260, 547, 562, 566, 567, 849, 962, 973  
 Xenopol, Nicolae, D., p. 34, 61, 383, 412, 849, 921, 932  
 Yan-Tsen-Tsai, p. 535

Zăbăilă, Costi, p. 538  
Zaharia, Gheorghe (Turca), p. 77  
Zaharia, N., p. 657  
Zalomit, p. 119  
Zamfirescu, Constantin, p. 661, 663  
Zamfirescu, Duiliu, p. 10, 12, 100, 139, 140, 142,  
340, 345, 363, 389, 390, 402, 457, 458, 463,  
483, 488, 518, 519, 526, 597, 608, 627, 651,  
652, 656, 657, 663—697, 712, 915, 923, 931  
Zamfirescu, M. Gh., p. 9, 152, 153, 519, 546,  
818, 945, 959, 961  
Zanne, Iuliu, A., p. 805, 853  
Zaraianov, Al., p. 823  
Zarifopol, Paul, p. 319, 320, 321, 326, 327, 329,  
339, 342, 343, 351, 352, 353, 358, 600, 974  
Zasulici, Vera, p. 597  
Zelditz, p. 40, 800  
Zeller, p. 163  
Zetkin, Clara, p. 596  
Zigmary, p. 50  
Zimmermann, Robert, p. 372  
Zola, p. 402, 483, 517, 533, 538, 566, 586, 628,  
629, 630, 648, 694, 701, 708, 709, 710, 723,  
737, 748, 818, 955  
Zosim, P., p. 653, 654  
Zsckokke, p. 476  
Zubcu-Codreanu, N., p. 556

## INDICE DE OPERE ȘI PUBLICAȚII

- Abu-Hasan**, p. 322  
 Accente intime, p. 473, 512  
 Această carte este toată tinerețea mea, p. 22  
 Aceleiași, p. 953  
 Acolo, p. 661  
 Aşam Dovalar, p. 479  
 Acte și documente relative la istoria Renașterii României, p. 450  
 A cui e vina?, p. 660  
 Acum, p. 462  
 Adela (Al. Vlahuță), p. 745  
 Adela (G. Ibrăileanu), p. 416, 684  
 Adevărata artă, p. 659  
 Adevărul, p. 318, 389, 455, 464, 465, 467, 558, 571—579, 588, 582, 600, 632, 645, 649, 818, 919  
 Adevărul ilustrat, p. 571—573, 942  
 Adevărul literar și artistic, p. 395, 428, 438, 942  
 Adevăruri, p. 515  
 Adio, p. 216  
 Adone, p. 229  
 A doua aniversare, p. 652  
 Advocatul Cîrciocărescu, p. 63  
 Advocatul popular, p. 557  
 Aeneis, p. 800  
 A fost de neiertat, p. 949  
 Ah! mi-e somn, p. 937  
 Aga Bălăceanu, p. 901  
 Aghachii Flutur, p. 562  
 Aghiută, p. 153, 518, 938  
 Aguşită a lui Topală, p. 902  
 Ahasvéros în veacul nostru, p. 65  
 Ai cuvîntul, p. 960  
 Alb sau roșu?, p. 552  
 Albina, p. 96, 110, 390, 530, 532, 534, 540, 546, 547, 548, 744, 769, 802, 876, 940  
 Albina Botoșanilor, p. 546  
 Albina Buzăului, p. 546  
 Albina Carpaților, p. 382, 536, 546, 841  
 Albina Pindului, p. 59, 545  
 Albina românească, p. 546, 762  
 Albina și păianjenul, p. 805  
 Albumul Societății „Junimea”, p. 252  
 Alegătorul liber, p. 307  
 Alegoria morală, p. 585  
 Alexandria, p. 365, 419, 862, 863, 905  
 Alexandru cel Bun, p. 172, 174  
 Alexandru Lăpușeanu (M. Eminescu), p. 175  
 Alexandru Lăpușeanu (C. Negruzzi), p. 341, 735  
 Alexandru Macedon, p. 949  
 Al. Sihleanu, p. 942  
 Ali, p. 26  
 Alina-Linda, p. 519  
 Aliuță, p. 52  
 Almanahul Societății academice „România jună” (Viena), p. 130  
 Almanahul muzical, p. 824, 826, 830  
 Almanahul Societății social-literare „România jună”, p. 130, 340  
 Alte basme (Stăncescu), p. 912  
 Alte cercetări critice și filozofice ale lui H. Sănielevici, p. 626  
 Alte orizonturi, p. 657, 673, 675  
 Amărită turturea, p. 884, 894  
 Amărăzenie, p. 453  
 Ambîțul Frosei, p. 959  
 Amestecul de dorinți, p. 305  
 Amicul copiilor, p. 585  
 Amicul familiei, p. 882  
 Amicul meu din Torbole, p. 770, 802  
 Amicul poporului, p. 535, 536  
 Amicului F. I., p. 526  
 Amija, p. 865  
 Amilcar Barca, generalisim al Cartaginei, p. 68  
 Amintiri (G. Ibrăileanu), p. 953  
 Amintiri de la „Junimea” din Iași (Gh. Panu), p. 74, 93, 919  
 Amintiri din copilărie și adolescență, p. 951  
 Amintiri din „Junimea” (I. Negruzzi), p. 54  
 Amintiri (S. Nădejde), p. 558  
 Amintiri (I. Slavici), p. 395, 406, 653  
 Amintiri (Al. Vlahuță), p. 751

- Amintiri (Sp. Popescu), p. 646  
 Amintiri din casa morților, p. 340  
 Amintiri din călătorie (A. D. Xenopol), p. 73  
 Amintiri dintr-o călătorie (C. Hogaș), p. 973  
 Amintiri din copilărie, p. 250, 255, 258, 261, 265, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 361, 383, 403, 715, 724  
 Amintirile d-lui August Bedloc, p. 178  
 Amintiri din cariera diplomatică, p. 674, 681  
 Amintiri dintr-o excursie la Karlsbad, p. 969  
 Amintiri din pribegie după 1848, p. 442, 942  
 Amintiri din teatru, p. 339, 354, 358, 359  
 Amintirile unui vechi suflour, p. 419  
 Amintiri din vremuri (Cum a iubit Depărățeanu), p. 667  
 Amor pierdut — viață pierdută, p. 176  
 Amor și lacrimi, p. 574  
 Amor udat, p. 42  
 Amorul unei marmore, p. 526  
 Amorțire, p. 576  
 Am spus florilor, p. 540  
 Amurg, p. 818  
 Amurgul veacului, p. 542, 543  
 Ana-Movilă, p. 176  
 Anabasis sau Expediția celor zece mii, p. 419  
 Analele de istorie, p. 600  
 Analele Institutului de istorie a partidului de pe lângă C.C. al P.M.R., p. 596  
 Anale literare, p. 522  
 Anale literare, politice și științifice, p. 955  
 Anarhismul și Socialismul, p. 593  
 Anarhiști și socialiști, p. 598  
 Analele Universității din Timișoara, p. 822  
 Ananghie, p. 619, 756  
 Anecdote afumate, p. 580  
 Anecdote botezate, p. 580  
 Anecdote pipărate, p. 580  
 Anecdote populare, p. 580  
 Andromahe, p. 799  
 Anexe la E. Lovinescu, p. 89  
 Angelo-Malipieri, p. 161  
 Anei, p. 580  
 Anii de ucenicie (G. Coșbuc), p. 808  
 Anii de ucenicie (A. D. Xenopol), p. 973  
 Animate sugătoare, p. 844  
 Anna, p. 688, 689  
 Anna Karenina, p. 684  
 Antichitățile de la Cucuteni, p. 576  
 Anticile românilor, p. 855  
 Antofiță al lui Vioară, p. 892, 901, 948  
 A noua, p. 955  
 Anticrist, p. 68  
 Antologie, p. 347, 351  
 Antologia ideologiei junimiste, Culegere de studii neadunate pînă acum în volum, p. 90  
 Antologia sanscrită, p. 763, 801  
 Anuar al Gimnaziului (Iași, 1863), p. 90  
 Anuarul Atheneului român, p. 544  
 Anuarul pentru israeliți, p. 863  
 Anul Nou 1859 și îngroparea încetatului 1858, p. 18  
 Anunțătorul român, p. 18  
 Aquarelele, p. 521, 819  
 Apa morților, p. 679  
 Apărarea națională, p. 155  
 Apărarea socialismului de mai multe bîrfeli neîntemeiate, p. 560, 590  
 Apă și foc, p. 715  
 Apărarea fierului de rugină, p. 952  
 Apele simbetiei, p. 805  
 Apocalipsul lui Avram, p. 863, 872  
 Apoi vezi... , p. 661  
 Apostolul, p. 365, 367  
 1 Aprilie, p. 311, 338, 956  
 Apus de soare, p. 391, 402, 705, 707, 720, 730—737  
 Arabii și dracul, p. 799  
 Ardealul, p. 651  
 Ardinghello, p. 229  
 Arendașul român, p. 13, 337, 368, 751  
 Arghir Craișorul, p. 905  
 Arhiepiscopul și metropolitul Andreiu, baron de Șaguna, p. 399  
 Arhiva, p. 830, 931, 949, 963, 968—973  
 Arhiva istorică a României, p. 897, 948  
 Arhivarul, p. 667, 678  
 Arhiva Societății științifico-literare, p. 969  
 Ariciul, p. 805  
 Aripă frumoasă, p. 887  
 Aripă tăiată, p. 660  
 Armă și unealtă, p. 850  
 Armenii din România, p. 948  
 Armindenii, p. 799  
 Armindenul, p. 577, 860  
 Armonia, p. 742  
 Arpad, regele ungarilor, p. 172  
 Artă de a scri, p. 591  
 Artă decadentă, p. 641  
 Artă naturalistă, p. 566  
 Artă pentru artă, p. 582, 583, 645, 652  
 Artă pentru popor, p. 659  
 Artă poetică după Horațiu și Boileau, p. 544  
 Artă prozatorilor români, p. 143, 287  
 Artă socialistă, p. 652  
 Artă și poporul, p. 643  
 Artă tendențioasă, p. 641, 646  
 Artă tendenționistă și artă realistă, p. 642  
 Artă versurilor, p. 517  
 Artă, p. 911  
 Artele frumoase, p. 643  
 Arthur Schopenhauer, p. 564  
 Artele în educațiune, p. 129  
 Artistu, p. 424  
 Artiști, p. 651  
 Artiștii-cetățeni, p. 597, 602, 610, 639  
 Artiștii muște, p. 614  
 Artiștii proletari culți, p. 597

- Artiștii proletari intelectuali, p. 548  
 Arșagul dracului, p. 548  
 Arvinte și Pepelea, p. 153  
 Asinul de aur, p. 873  
 Asmodeu, p. 519  
 Asmodii și cronica, p. 519  
 Asupra atîrnării sau neatîrnării politice a românilor în deosebite secole, p. 922  
 Asupra criticii, p. 566, 573, 603, 610, 634  
 Asupra criticii metafizice și celei științifice (răspuns d-lui Bogdan), p. 594  
 Asupra criticii metafizice și științifice, p. 566, 607  
 Asupra esteticii metafizicii și științifice, p. 136, 550, 597, 973  
 Asupra lui Alecsandru Russo, p. 657  
 Asupra lui Eminescu, p. 657  
 Asupra mișcării literare a românilor de azi, p. 378  
 Asupra poeziei noastre populare, p. 106  
 Asupra personalității și impersonalității poetului, p. 595  
 Asupra reorganizării Teatrului Național, p. 557  
 Asupra teatrului, p. 658  
 Asupra tragediei antice și moderne și Despre trei cazuri, p. 92  
 Așa se fac banii, p. 482, 483  
 Așezarea verbelor în românește, p. 395, 397  
 Așteptînd, p. 950  
 Aș vrea..., p. 816  
 Atala, p. 906  
 Atheneul român, p. 544, 673, 931  
 Atletul din Argos, p. 799  
 Atmosferă încărcată, p. 349  
 Atomele, p. 646  
 Atque nos I, p. 776  
 Attila, p. 172  
 Aulularia, p. 726  
 Aur, mărire și amor, p. 177, 190  
 Auri Sacra fames, p. 753, 928  
 Aurora, p. 346  
 Aurora română, p. 525, 536, 541, 551, 837  
 Avangarda socialismului, p. 595  
 Avarul, p. 929  
 Avatar, p. 178  
 Avatarii faraonului Tlă, p. 178, 188, 195  
 Avem noi oare proletariat ?, p. 591  
 A venit un lup din crîng, p. 797  
 Aventuriera, p. 960  
 Avîntul, p. 394, 473  
 Avram Iancu, p. 58  
 „A zice” și „a spune”, p. 805  
 Baba Dana, p. 388  
 Băbele sfinte și mitologia noastră, p. 806  
 Băbele și moșii, p. 805  
 Bacalaureat, p. 317  
 Bădea Cîrșan la Roma, p. 656  
 Badiu, p. 895  
 Badiu Cîrciumaru, p. 900  
 Bal filantropic, p. 646  
 Balada popii din Rudeni, p. 677  
 Balade, p. 814  
 Baladele populare, p. 806, 821, 822  
 Balade populare din Bucovina, p. 943  
 Balade populare române, p. 59  
 Balade populare române adunate de Miron Pompiliu, p. 877  
 Balade și idile, p. 522, 765, 768, 769, 786, 790, 798  
 Balaurul, p. 833  
 Balaurul cu șapte capete, p. 907, 910  
 Băltagul, p. 685  
 Barcarola, p. 539  
 Bariera Simnicului, p. 484  
 Barzii de zile mari, p. 652  
 Basarabă, p. 863  
 Basarabii, p. 948  
 Basmе (Miron Pompiliu), p. 59  
 Basmе (D. Stăncescu), p. 911, 912  
 Basmе culese din gura poporului, p. 905  
 Basmе, orații, păcălituri și ghicitori, p. 905  
 Basmе române și basme franceze, p. 907  
 Basmеle românilor, p. 908  
 Basmе sau povești populare, p. 907  
 Basmе, snoave și glume, p. 907  
 Basmе și snoave, p. 913  
 Basmul feciorului de împărat cel cu noroc la vînat, p. 287  
 Batrachomyomachia, p. 71, 487  
 Bazele social-democrației, p. 601  
 Bălcescu, p. 967  
 Băltărețu, p. 437, 443  
 Bătăușii, p. 17  
 Bătrînii, p. 585  
 Bătrînu Lăceanu, p. 17  
 Bea cîmpia ploii vărsate, p. 790  
 Beizadea Epaminonda, p. 55  
 Basarabia, p. 588, 589  
 Beția de cuvinte (C. A. Rosetti), p. 9  
 Beția de cuvinte (T. Maiorescu), p. 126, 152  
 Bianca, p. 956  
 Biblia, p. 172  
 Biblioteca familiei, p. 522  
 Biblioteca lui Coșbuc. Date privitoare la cultura poetului, p. 799  
 Biblische Geschichte, p. 259  
 Bietul codru, p. 577  
 Bietul Gheorghe, p. 578  
 Bietul lup, p. 585  
 Bietul cîștigător, p. 351  
 Binele public, p. 946  
 Biografia lui George Lazăr, p. 527  
 Biserica și școala, p. 383  
 Björnson, p. 597  
 Blăstăm de mamă, p. 777  
 Blestemul bardului, p. 40

- Boabe de grâu, p. 801  
 Bobîrnacul, p. 549  
 Boborul, p. 306, 342, 349  
 Bocete (1897), p. 885  
 Bocete, adică cîntări la morți, p. 82  
 Bocetele populare la români, p. 24  
 Bocetul, p. 806  
 Bocetul de fecior, p. 825  
 Bocetul de mamă, p. 825  
 Bogatul din Siria, p. 799  
 Bogdan-Dragoș, p. 173  
 Bogdan-Vodă, p. 410  
 Boierimea de altădată, p. 176  
 Boierule, p. 701  
 Bolnavul închipuit, p. 929  
 Bolond Mișka, p. 548  
 Bosforul, p. 70  
 Borta vîntului, p. 235  
 Botanica, p. 844  
 Bradul, p. 839  
 Brazi și putregai, p. 61, 687  
 Bratu, p. 565  
 Brîul Cosînzenei, p. 780, 786  
 Bronzes, p. 463, 474, 512  
 Brutus și Tarciniu, p. 27  
 Buca Bucaleț, p. 828  
 Buchetiera din Florența, p. 57  
 Buchetul, p. 471  
 Buchetul primăverii, p. 450  
 Buciumul, p. 906  
 Bucolică undă, p. 478  
 Bucovina (V. Alecsandri), p. 540  
 Bucovina (periodic), p. 538, 539  
 Bucureștii lalelelor și trandafirilor, p. 483, 485, 496  
 Bucureștii industrial și politic, p. 430  
 Budulea Taichii, p. 383, 414  
 Buga, p. 839  
 Bukarester Tageblatt, p. 394  
 Buletin, p. 544  
 Buletinul armatei și marinei, p. 392  
 Buletinul instrucțiunii publice, p. 24  
 Buletinul Societății Ateneul, p. 544  
 Bunica, p. 716  
 Bunicul, p. 716  
 Burghezul gentilom, p. 929  
 Bursierul, p. 942  
 Bustul lui Bolintineanu, p. 668  
  
**C**abală și amor, p. 55  
 Cadavrul, p. 521  
 Caietul dragostei, p. 573  
 Caietul roșu, p. 572  
 Căii negri, p. 484  
 Cal de frîu, p. 63  
 Calapod păharnicului, p. 839  
 Călea noastră, p. 640, 642  
 Calendarul claponului (1877), p. 549  
 Calendarul dracului, p. 25  
 Calendarul Gura satului, p. 551  
 Calendarul Ghimpelui (1875), p. 307  
 Calendarul Muncii, p. 587, 588, 599, 601  
 Calendarul muncitorului din Galați, p. 582  
 Calendarul românesc pentru Bucovina, p. 541  
 Caloianul, p. 830, 833  
 Caloian (G. Dem. Teodorescu), p. 893  
 Calul arabului, p. 455  
 Calul dracului, p. 788  
 Carnire (nuvelă americană), p. 18  
 Cancer la inimă, p. 956  
 Cantică junestii, p. 803  
 Cantarul de avis, p. 342  
 Cap, mină și nas, p. 804  
 Ca Pilat în „Crez”, p. 805  
 Capătul drumului, p. 640  
 Capitalul, p. 563, 637  
 Că poate atunci, p. 656  
 Capra cu trei iezi, p. 285, 288, 298, 412  
 Capul de mort, p. 575  
 Caracterul naționalității române ca baza legisla-  
 țiunii sale, p. 109  
 Care e cea mai culpabilă, p. 26  
 Carmen, p. 523  
 Carnavalul de Veneția cu variațiuni, p. 351, 335  
 Carol Robert, p. 793  
 Cartea celor doi zburliți și-a mai multor alți pîrlîți,  
 p. 797  
 Cartea de aur, p. 483, 485  
 Cartea regilor, p. 799  
 Cartea unei inimi, p. 818  
 Carte de cetire (Al. Lambrior), p. 71  
 Casa cu nr. 10, p. 483, 485  
 Casa Dudescului, p. 438  
 Casta Diva, p. 956, 974  
 Castel Fusano, p. 677  
 Cațiheții de la Humulești, p. 285  
 Caut, p. 941  
 Cauzalitatea mecanică și fenomenele psihice, p. 151  
 Cauzele pesimismului în literatură și viață, p. 614  
 Călătoriile lui Cupidon la pastiu, p. 49  
 Călătoriile lui Gulliver, p. 96  
 Căldură mare, p. 345  
 Călin. File de poveste, p. 135, 190, 192, 208, 221,  
 235, 288, 518, 677, 713, 775  
 Călugăreni, p. 470  
 Cănrăița, p. 495  
 Cănuță om sucit, p. 358  
 Căpitan de județ, p. 893  
 Cărți pentru popor, p. 748, 752  
 Cărțile bisericesti, p. 805  
 Cărțile săteanului român, p. 547, 842  
 Cătră cititori, p. 507, 508, 589  
 Cătră d-nul Maiorescu, prin *Contraziceri*?, p. 136  
 Cătră lacrimi, p. 540  
 Cătră lumină, p. 651

- Cătră muierilor lor, p. 944  
 Către Cleobul, p. 676  
 Către cititori, p. 34, 514, 515  
 Către cititorii noștri, p. 557, 558  
 Către Diana, p. 676  
 Către d-l Maiorescu, p. 559, 566, 591, 593, 603, 932  
 Către T. L. Maiorescu, p. 387  
 Căuta singurătatea dar amorul îl urmează, p. 922  
 Ceas rău, p. 654, 777  
 Ce cerem de la artiști, p. 644  
 Ce e amorul?, p. 216  
 Ce e național în artă, p. 392  
 Cei care plîng, p. 646  
 Cei de pe urmă osîndiți la moarte, p. 931  
 Cel din urmă Armaș, p. 395, 448  
 Cel din urmă Mușatin, p. 175, 228  
 Cele cinci simțuri, p. 967  
 Cele sfinte nu huliți, p. 582  
 Celestina, p. 18  
 Cele trei mere de aur, p. 907  
 Cele trei năluci, p. 560  
 Cele trei zeițe, p. 317  
 Cenușotca, p. 228  
 Ce poate fi va fi, p. 75  
 Cerbul de aur, p. 914  
 Cerc vicios, p. 354  
 Cercetare critică asupra teatrului românesc, p. 309, 324, 354  
 Cercetări asupra proverbelor române, p. 889  
 Cercetări asupra stării țărănilor în veacurile trecute, p. 74  
 Cercetări limbice și critica sistemului etimologic, p. 95  
 Cercetări literare, 1887, Iași, p. 104, 156  
 Cer cuvîntul, p. 959, 960  
 Ce scop au cursurile populare?, p. 92  
 Ce scriem? p. 643  
 Cestiunea Eminescu, p. 458  
 Ce te legeni codrule? p. 236, 568, 877  
 Ce te legeni plopule? p. 877  
 Cetină dalbă, p. 778  
 Cetiți-mă! p. 395  
 Ce trebuie să traducem? p. 613  
 Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie? p. 526  
 Ceva despre clasicism și romantism, p. 626  
 Ceva despre literatura poporană, p. 964, 966  
 Ceva despre psihologia plăcerii estetice, p. 528  
 Ce văzui!, 584  
 Ce vor socialiștii? p. 591  
 Ce vor socialiștii români? p. 560, 563, 590, 593, 599  
 Cezara, p. 82, 189, 702, 721, 786  
 Charles Baudelaire, Critica literară și muzicală, jurnale intime, p. 88  
 Chestii de tactică, p. 594  
 Chestii teatrale (introducere la un șir de critici asupra teatrului român), p. 567  
 Chestionar privind psihologia poporului român, p. 806  
 Chestiunea agrară la Congresul Internațional de la Zürich, p. 96  
 Chestiunea țărănească, p. 594  
 Child Harold, p. 65  
 Children's Stories from Rumanian Legends and Fairy Tales, p. 868  
 Chimiță, p. 752  
 Chindia, p. 786, 810  
 Chira Chiralina, p. 827, 828, 839  
 Chiuituri, p. 882  
 Chrestomatic românesc, p. 539  
 Cicala, p. 548  
 Ciceul, p. 653  
 Cicoarea, p. 780, 785, 786  
 Ciocoi vechi și noi, p. 681, 682  
 Ciocoiul, p. 549  
 Ciolanul, p. 549  
 Ciomagul, p. 549  
 Ciors întors, p. 379  
 Cișmigiul, p. 25  
 Ciuta, p. 890  
 Cînele Bălan, p. 52  
 Cîntec al slavului de Sud, p. 450  
 Cîntec bătrîn al lui Matei Vodă Basarab, p. 900  
 Cîntec de primăvară, p. 797  
 Cîntec de seară, p. 797  
 Cîntec vechi de lume, p. 509  
 Cîntece ale găinii, p. 885  
 Cîntece de dor, p. 64  
 Cîntece de leagăn la macedo-români, p. 943  
 Cîntece de lume, p. 892  
 Cîntece de primăvară, p. 661  
 Cîntece moldovenești, p. 888, 889  
 Cîntece de stea, p. 869  
 Cîntece de vitejie, p. 803  
 Cîntece și obiceiuri la nunți, p. 564  
 Cîntece și plîngeri, p. 152  
 Cîntece vechi (legende și balade), p. 894  
 Cîntecul Banului, p. 901  
 Cîntecul bradului (T. Burada), p. 825, 833  
 Cîntecul bradului (Pop-Reteganul), p. 885, 886  
 Cîntecul cel mare, p. 886  
 Cîntecul cununii (T. Burada), p. 825, 833, 876  
 Cîntecul cununii (Pop-Reteganul), p. 887  
 Cîntecul fusului, p. 591, 789, 790  
 Cîntecul haiducului, p. 829  
 Cîntecul lui Baba Novac, p. 868  
 Cîntecul lui Călin, p. 901  
 Cîntecul lui Milea (The Ballad of Milea), p. 868  
 Cîntecul lui Mocan-Oleac, p. 902  
 Cîntecul lui Oancea, p. 901  
 Cîntecul lui Păcală, p. 901  
 Cîntecul lui Păun, p. 901  
 Cîntecul lui Șerban-Vodă, p. 900  
 Cîntecul pandurilor, p. 898  
 Cîntecul pustiei, p. 869  
 Cîntecul teiului, p. 894



- Cîntecul Thargeliei, p. 676  
 Cîntecul znelor, p. 886  
 Cîrjaliul, p. 482  
 Cîtă viață și noroc, p. 614  
 Cîteva clipe, p. 580  
 Cîteva cuvinte, p. 522  
 Cîteva din siluetele epocel, p. 150  
 Cîteva păreri, p. 309, 312, 327, 355, 356  
 Cîteva păreri anonime, p. 355  
 Cîteva reflexii asupra poeziei noastre, p. 100  
 Cîteva strofe (1875), p. 49  
 Cîteva versuri, p. 49  
 Cîțiva paraziți, p. 750  
 Clăcașii, p. 402  
 Claponul, p. 307, 309, 325, 549  
 Clasicii noștri, p. 144, 604  
 Clasicism, romantism, baroc, p. 626  
 Claudius, p. 40  
 Clarigo, p. 176  
 Clipe de liniște, p. 745  
 Clodina (nuvelă savoiardă), p. 18  
 Cluceru Alecu Gheorghescu, p. 429  
 Coarnele lui Nichipercea, p. 548  
 Codicele Voronețian, p. 509  
 Codița dracului, p. 538  
 Codreana Sînziana, p. 60  
 Codul penal, p. 19  
 Colind de cocon, p. 900  
 Colind de fereastră, p. 890  
 Colind de pescar, p. 892  
 Colindare la doi încredințați, p. 886  
 Colinde, p. 821, 822  
 Colinde, cîntece populare și cîntece de stea ineditate, p. 868  
 Colindele noastre, p. 806  
 Columna lui Traian, p. 26, 128, 152, 153, 275, 376, 407, 530, 836, 838, 839, 840—842, 862, 866, 871, 899, 906, 907, 938, 968  
 Comedia fără nume, p. 84  
 Comedia umană, p. 709  
 Comediile d-lui I. L. Caragiale, p. 131, 559, 592  
 Comediile lui Caragiale, p. 597  
 Comentariu general, p. 513  
 Comentariu, p. 516  
 Comentariu la „Divina Comedie”, p. 807  
 Comerțu, p. 424  
 Cometa, p. 497  
 Cometa lui Odobescu, p. 486  
 Comment on devient riche et puissant, p. 483, 489, 646  
 Comoara, p. 412, 719  
 Comori, p. 943  
 Concepția infernului în „Divina Comedie”, p. 804  
 Concepția folclorică a lui G. Coșbuc. Tradițiile ei luminate, p. 806  
 Concepția materialistă a istoriei, p. 594, 600  
 Concertul primăverii, p. 797, 800, 810  
 Concina, p. 153  
 Concordia (1861), p. 525, 530, 532, 551, 876  
 Condițiile progresului omenirii, p. 595  
 Condițiunea materială a poeziei și condițiunea ideală a poeziei, p. 101, 102  
 Conferințele din sala Universității, p. 922  
 Conjurația lui Fiesco, p. 55  
 Conrad, p. 169  
 Conservator și revoluționar, p. 805  
 Conservatorul, p. 549  
 C. Bălcescu, p. 961  
 C. Dobrogeanu-Gherea, p. 602  
 Constantin Dobrogeanu-Gherea. Corespondențe, p. 596  
 C. D. Gherea sau socialiștii și progresul, p. 595  
 Constantin Lecca, p. 961  
 Constantin Mille, p. 571  
 Credințele religioase la români, p. 564  
 Creditul, p. 440  
 Cremene, p. 752  
 Crestomația română, p. 863, 869, 872  
 Crimă și pedeapsă, p. 340  
 Crimă și virtute, p. 68  
 Crișenii noștri, p. 153  
 Critica, p. 948  
 Critica criticii (Al. Russo), p. 95  
 Critica criticii (C. D. Gherea), p. 953  
 Critica în Convorbiri literare, p. 98  
 Critica literară și anticriticii, p. 973  
 Critica poeziei române, p. 924  
 Critica socială, p. 560, 594  
 Critica și literatura, p. 514, 598, 923  
 Critica și școala realistă, p. 517  
 Critica unei critice, p. 104  
 Critice (P. Constantinescu), p. 272  
 Critice III (E. Lovinescu), p. 595, 775  
 Critice VI, Revizuri (E. Lovinescu), p. 566, 569  
 Critice (T. Maiorescu), p. 96, 614  
 Criticele lui Gherea, p. 316  
 Criticii Năpastei, p. 930  
 Criticii noștri, p. 621  
 Criticilor mei, p. 621, 754  
 Criticul exemplar, p. 144  
 Cronica, p. 510, 512, 514, 518, 594, 923  
 Cronica fantastică, p. 308  
 Cronica lunară, p. 542  
 Cronici, p. 661  
 Crucile roșii, p. 381  
 Cruțare și lucș, p. 540  
 Cu bilet circular, p. 656  
 Cucoana Nastasia Hodoronc, p. 68  
 Cuconu Zamfirache, p. 16  
 Cucul, p. 797  
 Cucul și corbul, p. 886  
 Cu genele plecate, p. 660  
 Cugetări (Al. Russo), p. 108, 531  
 Cugetări (N. Beldiceanu), p. 575  
 Cuiburi de rîndunele, p. 521  
 Culcate-s romanițe, p. 651, 676  
 Culisele chestiunii naționale, p. 318  
 Cultura națională, p. 117, 964, 965

Cultul celor mici, p. 651  
 Cum curge vremea, p. 756, 937  
 Cum iubim, p. 818, 819  
 Cum înțelege românul colorile, p. 804  
 Cum învață omul carte, p. 802  
 Cu mâine zilele-ți adaugi, p. 206  
 Cumințenia fetelor, p. 68  
 Cu morții, p. 460  
 Cum s-a format lumea ?, p. 561  
 Cum se scrie românește, p. 395  
 Cum se înțeleg țărani, p. 317, 654  
 Cum se zugrăvesc partidele noastre istorice, p. 601  
 Cum vorbesc țărani, p. 13  
 Cunoști tu tristul cântec ?, p. 660  
 Cu pasiune, p. 931  
 Curcanul de Crăciun sau cincizeci de curcani  
 într-unul, p. 433  
 Curentul Eminescu, p. 742, 743  
 Curierul de ambe sexe, p. 259, 497, 510, 514, 762  
 Curierul de lași, p. 380, 382  
 Curierul literar, p. 660  
 Curierul românesc, p. 762  
 Curs de analiză critică, p. 512, 515  
 Curs de folclor literar românesc, p. 565  
 Curs de poezie, p. 144  
 Cuvânt începător, p. 656  
 Cuvânt inițial, p. 510  
 Cuvântul, p. 557, 754  
 Cuvântul meu, p. 468  
 Cyrano de Bergerac, p. 229  
 Cytera, p. 520  
 Cuza Vodă (V. Alecsandri), p. 545  
 Cuza Vodă (D. Bolintineanu), p. 546  
 Cuza Vodă (Al. Macedonski), p. 499  
  
**D**acia literară, p. 7, 92, 107, 341, 385, 515, 530  
 532, 539, 706, 708, 764, 950  
 Dacia viitoare, p. 563, 570, 590, 637  
 Dacii, p. 635  
 Dafnis și Cloe, p. 493  
 D'ale carnavalului, p. 131, 311, 324, 327, 328,  
 331, 334, 337, 566, 619, 929  
 Dalta țiganului, p. 837  
 Dama cu camelii, p. 929  
 Dan, p. 12, 609, 752  
 Dan și bivoliții săi albi, p. 911, 915  
 Dans de efeb, p. 479  
 Dante și Coșbuc, p. 881  
 Dante și dușmanii săi literari, p. 804  
 Dantele, p. 651  
 Danțuri veșnice, p. 520  
 Dare de seamă, p. 399  
 Darie, p. 839  
 Darwinismul în progresul intelectual, p. 559  
 Darwin și Malthus în etiologie, p. 562, 564  
 Dascălul Pantilie, p. 379  
 Dascălușul, p. 415  
 Das Jahr, p. 783  
 Das verschleierte Bild zu Sais, p. 178  
 Datiniile poporului român la înmormântări, p. 825  
 Datini transilvănene, p. 534  
 Dănilă Prepeleac, p. 270, 282, 288, 290, 301  
 De-a baba oarbă, p. 749, 892  
 De-ale lui Păcală, p. 942  
 Dealul leahului, p. 843  
 Dealul lui Ioan, p. 655  
 De-a mișca, p. 892, 901  
 De-aș avea, p. 322, 426  
 De-a vrăbiile, p. 892  
 De-a v-ați ascunselea, p. 757, 892  
 De azi și de demult, p. 715, 724, 942  
 Decadentismul, p. 522  
 Decăderea literaturii contemporane, p. 597  
 De cea din urmă dată. Spaniolește, p. 800  
 Decebal, p. 171, 172, 225  
 Decebal către popor, p. 792, 794, 808, 810  
 Decepția omoară, p. 954  
 Decepționalismul în literatura română, p. 566,  
 591, 613, 614  
 De ce ne batem, p. 645  
 De ce nu-mi vii, p. 542  
 De ce tăceți ?, p. 22  
 De ce te temi nu scapi, p. 802  
 De demult, p. 580  
 Dedicățunea lui Ossian, p. 40  
 Definiția frumosului, p. 545  
 Degradarea, p. 19  
 De ici de colea, din tiara Ardealului, p. 577  
 De la Academie, p. 923  
 De la Alexandrescu la Eminescu, p. 109  
 De la libertate la sclavie, p. 595  
 De la mare, p. 65  
 De la misticism la raționalism, p. 467  
 De la moară, povești și snoave, p. 887  
 De la șezătoare, p. 753  
 De la țară, p. 651, 751, 752  
 Delendum, p. 651, 743, 757  
 Democrația, p. 703, 712, 935  
 Democrația socială, p. 514  
 Demon și înger, p. 176  
 „De'' ori „cu'', p. 805  
 Deosebirea dintre anarhism și socialism, p. 600  
 Departee, p. 353  
 Departee — departee, p. 944  
 Depărtându-se de Laura, p. 922  
 De pe culmea vieții, p. 502, 511  
 De pe deal, p. 788  
 De philosophia Herbarti, p. 86  
 De prin străini, p. 661  
 Deputatul, p. 667, 678  
 Der blonde Eckbert, p. 194  
 Der Gedanke, p. 87, 89  
 Der Geisterseher, p. 179  
 Der goldene Topf, p. 229

- Der Handschuh, p. 828  
 De privesc, p. 837  
 Der Runeberg, p. 194, 229  
 Descîntec de beșică, p. 841  
 Descîntece, p. 844  
 Descîntece populare române, p. 841  
 Descîntecul de șarpe, p. 840, 871  
 Descoperirea Americii, p. 258  
 Descoperiri mari, p. 822  
 Descrierea Moldovei, p. 188, 248, 707, 855  
 Desgust, p. 675  
 Desmoșteniții, p. 575, 646  
 Despărțire (M. Eminescu), p. 618  
 Despărțire (Al. Vlahuță), p. 749  
 Despărțirea, p. 595  
 Desperarea, p. 451, 454  
 Despot-Vodă (V. Alecsandri), p. 69, 409, 412, 446, 743, 935, 947  
 Despot-Vodă (N. Scurtescu), p. 27, 152  
 Despre basm, p. 944  
 Despre capital și chipul în care ia naștere, p. 582  
 Despre clasele agricole în Moldova, p. 946  
 Despre chipul cum se poartă cu copiii și cu tinerii popoarele sălbatice, p. 564  
 Despre creșterea și mai cu seamă despre creșterea junelor române, p. 374 și urm.  
 Despre cunoașterea de sine și cunoașterea altora, p. 129  
 Despre curentele filologice românești din Bucovina, p. 540  
 Despre darwinism, p. 561  
 Despre direcțiunea progresului nostru, p. 75 și urm.  
 Despre epigramă, p. 964  
 Despre formă și fond — critica conferinței d-lui Maiorescu, p. 920  
 Despre ideal și realitate, p. 129  
 Despre importanța economiei politice, p. 425  
 Despre înfrurirea revoluției franceze asupra ideilor moderne, p. 92  
 Despre însemința refrenului de „O Lere Doamne” den Colindele române și despre Cauza reilor în civilizațiunea modernă, p. 540  
 Despre întrebuintarea muzicii și unele obiceiuri vechi ale poporului român, p. 824  
 Despre învățămîntul școlar în general, p. 965, 966  
 Despre libertatea omului ca individ și membru al societății, p. 373  
 Despre limitele cunoașterii naturii, p. 151  
 Despre literele latine primite de noi fără schimbare, p. 95  
 Despre logica poeziei, p. 512, 516  
 Despre marfă, schimb, monetă, p. 582  
 Despre minte și inimă, p. 92  
 Despre modul de a aduna materialul literaturii populare, p. 892  
 Despre poezia română, p. 99, 936  
 Despre principiul scrierii și critica sistemului fonetic, p. 95  
 Despre problema și metoda esteticii contemporane, p. 972  
 Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare, p. 130, 132  
 Despre forma învățămîntului public, p. 121  
 Despre religionea în popor, p. 92  
 Despre romantism, p. 657  
 Despre Rumänen Studien de Bob Rossler, p. 965  
 Despre salutare, p. 763  
 Despre sărăcia limbii române, p. 805  
 Despre scrierea limbei române, p. 99  
 Despre stil, p. 100  
 Despre sunete și culori, p. 92  
 De teamă, p. 911  
 Despre urît, p. 655  
 Despre visuri, p. 129  
 Destul, p. 513  
 Deșteaptă-te române, p. 99  
 Deux manières d'écrire l'histoire, p. 974  
 De ziua mea, p. 661  
 Dezvoltarea producției capitaliste, p. 582  
 Dialogurile morților, p. 419  
 Dictando divers, p. 631  
 Dicționar filosofic, p. 84, 85  
 Dicționarul „Junimii”, p. 76  
 Dicționarul limbii române literare contemporane p. 300  
 Dicționarul limbii române, p. 8, 149  
 Dictionnaire de la conversation et de la lecture, p. 259  
 Die Ahnfrau, p. 172  
 Die Bergwerde zu Falun, p. 229  
 Die Elfen, p. 194, 229  
 Die Königsbraut, p. 229  
 Die Metamorphose der Pflanzen, p. 178, 229  
 Die Matrone von Ephesus, p. 176  
 Din Dobrogea, p. 667, 678  
 Die neue Zeit, p. 564  
 Die romantische Schule, p. 628  
 Die Rumänen in Ungarn, Siebenbürgen und Bukovina, p. 383, 398  
 Die Verwandlung; p. 487  
 Die Zeit, p. 321  
 Din bătrîni, p. 379, 415  
 Din caiet (Ibrăileanu), p. 954  
 Din carnetul unui dezertor, p. 483  
 Din carnetul unui vechi sufleur, p. 339  
 Dincă C. Buleandră, p. 752  
 Din chinurile vieții, p. 584, 646  
 Din civilizația noastră, p. 952, 954  
 Din corespondența lui Coșbuc cu familia, p. 766  
 Dincolo, din Dunăre-n Balcan, p. 956  
 Din copilărie, p. 660  
 Din depărtare, p. 646  
 Din două lumi, p. 391, 416  
 Din durerile lumii, p. 626, 746, 749  
 Din durerile noastre, p. 51  
 Din estetica poeziei populare, p. 705, 706  
 Din experiență, p. 141  
 Din goana vieții, p. 345, 742, 973  
 Din Heine, p. 662

- Din ideile fundamentale ale socialismului, p. 600  
Din istoria teoriei și a criticii literare românești, I, 1812—1866, p. 100  
Din lume pentru lume, p. 584  
Din lumi ce nu mai sînt, p. 646  
Din noapte, p. 526  
Din notițele unui observator ipohondric, p. 638  
Din păcat în păcat, p. 395, 416  
Din partea răposatului, p. 661  
Din pension, p. 646  
Din poveștile unchiașului sfătos, p. 937  
Din prag, p. 661, 757  
Din străinătate, p. 526  
Din teoriile noastre, p. 643  
Din timpul zaverei, p. 442, 717  
Dintr-ale neamului nostru, p. 806  
Din treacăt, p. 660  
Din trecutul îndepărtat. Un fragment din amintirile mele, p. 588  
Din trecutul nostru, p. 745, 753  
Dintr-un jurnal de bord, p. 662  
Din țigănie, p. 388  
Dinu Millian, p. 573, 578, 709, 931  
Din vacanțele Paștelui, p. 646  
Din valurile vieții, p. 661  
Din viața animalelor, p. 75, 919, 924  
Din viața de la țară, p. 584  
Din viața lui Napoleon, p. 956  
Diorile Bihorului, p. 368  
Diplomatul, tăbăcarul și actrița, p. 417  
Direcția Contemporanului, p. 558, 561, 593  
Direcția nouă în poezia și proza română, p. 123, 126, 127, 378, 555, 597, 920, 932, 961, 966  
Direcția urmată de Contemporanul, p. 558  
Discursuri parlamentare, p. 115, 122, 137, 145  
Disecțiune în poetică, p. 514  
Divina Comedie, p. 562, 769, 770, 771, 801, 807  
Dîmbovița, p. 25  
Djali, p. 675  
Dl. Brociner, ca descriitor al vieții țărănești, p. 591  
Doamna Chiajna (M. Eminescu), p. 228  
Domna Chiajna (Al. Odobescu), p. 960  
Doamna lui Sas-Vodă, p. 843  
Dobrișan, p. 828  
Dochia și Traian, p. 851  
Doctorul Rareș, p. 752  
Doctorul scăpătat, p. 17  
Documente privind istoria României. Războiul pentru independență, p. 563, 588  
Doftorul Toderăș, p. 887  
Doicin, p. 895, 901  
Doi feți cu stea în frunte, p. 377  
Doina (G. Coșbuc), p. 625, 626, 654, 796, 810  
Doina (B. St. Delavrancea), p. 707  
Doină (Beldiceanu), p. 575  
Doina amarului, p. 575  
Doina doinelor, p. 575  
Doina dorului, p. 575, 972  
Doina dragostelor, p. 575  
Doina drumețului, p. 575, 972  
Doina floriceleului, p. 972  
Doina mîngîierei, p. 972  
Doina ochilor albaștri, p. 575  
Doina vornicului, p. 972  
Doine, p. 575, 646  
Doine și strigături din Ardeal, p. 888  
Doi prieteni, p. 18, 86  
Doi prieteni nedespărțiți, p. 454  
12 Morți; Alexandru Macedonski, p. 455  
Doja, p. 176  
Dolca, p. 895  
Domnia cuvîntului, p. 643  
Domnița Mezina, p. 656  
Domnița Ruxandra, p. 51  
Domnu Chonfleuri, p. 68  
Domnul Brociner ca descriitor al vieții țărănești, p. 591, 624  
Domnul Istrat Gorăuț, p. 388  
D. Maiorescu, p. 595  
D. Panu asupra criticii și literaturii, p. 611, 922  
Domnul Vucea, p. 699, 700, 709, 724, 729, 737, 753, 942  
Don Carlos, p. 55, 174, 176, 801, 929  
Doncilă, p. 895  
Dor de ducă, p. 911  
Dorința, p. 542  
Dorinți bune, p. 572  
Doritorii nebuni, p. 545  
Dormi iubito, p. 757  
Dorobanțul, p. 793  
Două loturi, p. 351  
Două mame, p. 584  
Două note, p. 309  
Două nume, p. 960  
Două particularități ale graiului moldovenesc, p. 952  
Două vorbe, p. 641, 650, 804  
Două vorbe românește, p. 804  
25 de minute, p. 692  
22 Februarie, p. 499  
Dracul în zicătorile și proverbele noastre, p. 804  
Dragaica, p. 866  
Draga mamei, p. 775  
Dragi cocoare, p. 576  
Dragosiada, p. 540  
Dragostea (studiu de psihologie socială), p. 952  
Dragoste de oameni, p. 647  
Dragoste învrăjbită, p. 623, 655, 788  
Dragostea, p. 578  
Dragostea trecutului, p. 644  
Dragul mamei, p. 973  
Drapelul, p. 61, 561, 704, 705  
Dramă banală, p. 483, 484, 495  
Dramele Parisului, p. 331, 471  
Drăguța înșelată, p. 877  
Dreptatea, p. 468, 537, 745, 756, 954  
Dreptatea poporului judece pe frații Caragiale, p. 306

- Drepturile omului, p. 560, 563, 571, 573, 582, 585, 591, 593, 619, 637
- Drept prolog, p. 572
- Dric de teleguță, p. 778
- Dridri, p. 153
- Droits des Moldaves et des Valaques, p. 422
- Drum drept, p. 746
- Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori, p. 627, 670, 671, 690, 692, 694, 695
- Dumbrava Roșie, p. 376
- Duminica (gazeta familiei), p. 492
- Dumnezeu, p. 962
- Dunărea, p. 455
- Dunărea și Oltul, p. 794
- După Eminescu, p. 755
- După furtună, p. 546, 786, 798
- După moartea Laurei văzînd Valchisa, p. 922
- Dupii, p. 857
- Duplică (Asupra prozei), p. 100
- După natură, p. 572, 646
- După război, p. 69, 579
- După sărbători, p. 650
- După un an de jale, p. 62
- Du rîgim dotal, p. 87
- Durerile facerii, p. 466
- Dușmancele, p. 789
- Dușmanii poporului, p. 646
- Dziady, p. 856
- Eclesiarhul Colivărescu, p. 63**
- Economia națională, p. 599
- Ecouri literare universale în poezia lui Coșbuc, p. 799
- Ecourile nopții, p. 480
- Educatorul, p. 383, 384
- Educația intelectuală, morală și fizică după H. Spencer, p. 561
- Educațiunea, p. 391
- Egalitatea, p. 442
- Egiptul, p. 169
- Egloga, p. 453
- Eine Trifologie, p. 155
- Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form, p. 87, 88, 89
- Electorale, p. 920
- Elegie, p. 660
- Elemente de educațiune, p. 967
- Elemente din istoria românilor, p. 576
- Elementele literaturii populare, p. 806
- Elemente naționale, p. 922
- Elmira, p. 527
- Eleonora, p. 26
- El-Zorab, p. 455, 800
- Emanciparea, p. 563, 582, 590, 637, 940
- Emilia Galotti, p. 83
- Eminescu (C. Dobrogeanu-Gherea), p. 593
- Eminescu și poeziile lui (T. Maiorescu), p. 134, 135
- Emma, p. 942
- Emmi, p. 176
- Eneida, p. 542, 769
- Enigma Otiliei, p. 416, 683
- Entuziasmul și arta, p. 954
- Epigonii, p. 124, 136, 322, 702, 757, 774
- Epigrame, p. 973
- Epistolă deschisă către homuncului Bonifaciu, p. 209
- Epitalamul aflat la Bunești, p. 576
- Epoca, p. 314, 316, 317, 318, 354, 357, 514, 652, 711, 759
- Epoca literară, p. 14, 318, 923
- Epoca de aur, p. 481
- Epraxia, p. 749
- Erotocritul, p. 236, 905
- Ervin, p. 491
- Esopia, p. 865
- Essais de critique et d'histoire, p. 628
- Essay über Roesler und Jung, p. 862
- Este oare spiritul ca ceva deosebit de materie ?, p. 561
- Estetica, p. 383, 401
- Etudes de la Nature, p. 195
- Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle, p. 605
- Etymologicum Magnum Romaniae, p. 912
- Eu și ea, p. 154
- Evanghelia după Ioan, p. 86
- Evenimentul, p. 576, 637, 638
- Evenimentul literar, p. 5, 10, 12, 388, 392, 584, 597, 631—637, 648, 649
- Evoluția în literatură, p. 818
- Evoluțiunea limbei române, p. 541
- Evreica, p. 53
- Excelsior, p. 13, 460, 471, 478, 479, 480, 508
- Exegi monumentul aere perennius, p. 774
- Ex ossibus ultor, p. 793
- Expoziția artiștilor în viață, p. 658
- Expoziția lui N. Grigorescu, p. 657 și urm.
- Expoziția pictorului G. Petrașcu, p. 658
- Expunerea socialismului științific și programul socialist, p. 593
- Fabulă, p. 950**
- Fabule și istorioare, p. 865
- Facerea (Rigveda), p. 209
- Facerea Zoiței, p. 573
- Falimentul naturalismului, p. 659
- Fama Lipschii, p. 694
- Fama Lipschii, primul periodic românesc și redacției săi, p. 694
- Familia, p. 10, 13, 22, 60, 96, 97, 154, 161, 383, 525, 526—530, 536, 544, 548, 571, 665, 762, 764, 779, 799, 807, 822, 835, 836, 876, 879, 882
- Familia lui Mihai Viteazul, p. 655
- Fanta-Cella, p. 702, 707, 711, 716
- Fantazie, p. 656

- Fantezie blondă, p. 520  
 Fantome, p. 584  
 Fany, p. 69  
 Fapta omenească, p. 365, 403, 405  
 Faptul zilei, p. 656, 784, 786  
 Fata Cadiului, p. 838, 839  
 Fata craiului din cetini, p. 778  
 Fata de birău, p. 370, 376, 407  
 Fata de împărat și pescarul, p. 907, 910  
 Fata din grădina de aur, p. 222, 223, 785  
 Fata mamei, p. 623, 655, 789, 790  
 Fata morarului, p. 623, 789, 790  
 Fata moșului, p. 716  
 Fata moșului cea cuminte, p. 907, 910  
 Fata popii a cu stem, p. 911  
 Fata Sandului, p. 839  
 Fata unchiașului, p. 913  
 Fatma, p. 799  
 Faunul, p. 477  
 Faust, p. 65, 174, 464  
 Făclia de Paște, p. 594  
 Fă-ne, doamne, iar copiii, p. 940  
 Fără plete, p. 660  
 Fără titlu, p. 668, 669, 675, 678  
 Făt-Frumos al nostru și pasărea Fenix, p. 806  
 Făt-Frumos cu părul de aur (P. Ispirescu), p. 907  
 Făt-Frumos cu părul de aur (I. C. Fundescu), p. 871  
 Făt-Frumos din lacrimă, p. 59, 194, 195, 235, 376, 410, 411  
 Făurarul și boierul, p. 941  
 Fecioara, p. 974  
 Fecioara din Orleans, p. 55  
 Feciorul Dediului, p. 845  
 Feciorul moroșanului, p. 842  
 Feciorul popei, p. 573  
 Feciorul și pedepsirea maică-sa, p. 877  
 Federațiunea, p. 96, 104, 110, 156, 500, 502, 504, 762  
 Federigo, p. 562  
 Fedra, p. 929  
 Femeia, p. 944  
 Femeia cu ochii verzi, p. 960  
 Femeia îndărătnică, p. 955  
 Femeia schimbată în vulpe, p. 487  
 Fiecare la rîndul său, p. 584  
 Figuri contemporane : H. Lecca, p. 948  
 Figuri literare, p. 287  
 Fiica haosului, p. 656, 675  
 Fiica lui Sejan, p. 657  
 Fiii poporului și sărăcia poporului, p. 703  
 File de dragoste, p. 941  
 File rupte, p. 651, 745  
 Filozofia dreptului, p. 86  
 Filozofia tendințelor sociale în artă, p. 642  
 Filozofii și plugarii, p. 764, 775, 776, 777  
 Finanțele, 430  
 Finis (Al. Antemireanul), p. 659  
 Finul lui Dumnezeu, p. 235  
 Fioruri, p. 521  
 Fire de tort, p. 622, 653, 768, 771, 774, 786  
 Fitingău, p. 379  
 Fiul cuiva p. 389, 392  
 Fiul lui Peneș Curcanul, p. 70  
 Fiul lui Stoian, p. 438  
 Fiul României, p. 453  
 Fîntîna Blanduziei (V. Alecsandri), p. 457, 816, 930, 933, 941  
 Fîntîna Blanduziei (T. Maiorescu), p. 130  
 Fîntîna Blanduziei (Ollănescu-Ascanio), p. 70, 166  
 Fîntîna Blanduziei (periodic), p. 259  
 Flacăra, 438, 462, 942, 950, 955, 956, 969  
 Flăcări potolite, p. 810  
 Floare-albastră (M. Eminescu), p. 659  
 Floare-albastră (periodic), p. 658, 661, 748, 919, 942  
 Floricele, p. 368  
 Flori de călătorie, p. 25  
 Flori de mormînt, p. 43, 44, 45  
 Flori de mucigai, p. 406  
 Florile dalbe, p. 824  
 Flori sacre, p. 467, 471  
 Florin și Florica, p. 539  
 Florinta, p. 541  
 Fluierul lui Ștefan, p. 51  
 Fluierul ciobanului, p. 470  
 Fluture, p. 657  
 Foaia Duminicii, p. 547  
 Foaia interesantă, p. 769  
 Foaia pentru toți, p. 763  
 Foaia poporului, p. 378, 388, 536  
 Foaia sateanului, p. 543  
 Foaia Sătească a Principatului Moldovei, p. 546  
 Foaia Societății pentru literatură și cultura poporului român din Bucovina, p. 532, 539, 540, 541, 544  
 Foaia satului, p. 547  
 Foaia Societății Românismului, p. 836, 838, 839, 840, 897, 898  
 Foaie de duminică, p. 536  
 Foaie științifică și literară, p. 425  
 Foaie pentru minte, inimă și literatură, p. 80, 81, 259, 525, 815, 822  
 Foamea țărănească, p. 595  
 Focul, p. 967  
 Focurile morților, p. 806  
 Foița de istorie și literatură, p. 938  
 Foița Tribunei, p. 385  
 Folklor, p. 659  
 Formele, p. 473  
 Forța morală, p. 464—467, 478, 480, 511, 515  
 Fragment, p. 760, 799  
 Fragment de biografie, p. 252  
 Franța industrială, p. 424  
 Franțuzește, p. 322  
 Fratele Paisie, p. 941  
 Frăția, p. 582  
 Frații de curce, p. 751  
 Fraze înșelătoare, p. 599  
 Freamăte, p. 816, 818

- Frecvența tipurilor de rimă în poezia lui Coșbuc, p. 810
- Frica, p. 340
- Friedrich Engels, p. 595, 596
- Frimu, p. 602
- Frumoasa lumii, p. 235
- Frumoasa Zîină, p. 656
- Frumosul ideal, p. 659
- Frunza de chiparos, p. 471
- Frunze găsite prin volume, p. 668, 691
- Fugarul de la seminar, p. 585
- Fuit, p. 651
- Fulger (basm), p. 778
- Furfantă, p. 436, 437
- Fulgerul (periodic), p. 455
- Furtuna, p. 593
- Furtuna primăverii, p. 786
- Gabrielle, p. 496—498
- Gărgăunii dragostei, p. 552, 657
- Garda civică, p. 342
- Gaspar Grațiani, p. 386, 409, 948
- Gaște și giște literare, p. 312, 650, 744
- Găteala, p. 564
- Gaudeamus, p. 950
- Gazel, p. 808
- Gazeta Bucovinei, p. 388, 542, 543
- Gazeta Bucureștilor, p. 394, 773
- Gazeta de duminică, p. 882
- Gazeta literară, p. 774
- Gazeta moldovenească, p. 539
- Gazeta poporului, p. 314, 317, 354, 536
- Gazeta săteanului, p. 744
- Gazeta satelor, p. 547
- Gazeta Transilvaniei, p. 84, 96, 383, 532, 533, 762, 766, 882
- Gazometru, p. 355
- Gemenii, p. 193, 200, 496
- Generația nouă, p. 952
- Geneza poeziei, p. 545
- Geneza poeziei „Noi vrem pămînt”, p. 264
- Genii necunoscute, p. 597, 639, 643
- Geniu pustiu, p. 180, 226
- Geniu și nefericire, p. 575
- Geniva, p. 656
- Genoia, p. 167
- G. Coșbuc, redactor și îndrumător de reviste, p. 804
- George Cretzeanu, p. 961
- Georges Dandin, p. 929
- Georgice, p. 839
- Geschichte der Rumänien, p. 83
- Geschichte des rumanischen Schrifttums bis zur Gegenwart, p. 155
- Gesprache mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, p. 628
- Gheorghe, p. 878
- Ghicatorile populare, p. 806
- Gheorghelaș, p. 895, 900
- Gherofobia d-lui Hașdeu, p. 949
- Ghiarele dracului, p. 548
- Ghiaura, p. 656
- Ghimpele, p. 26, 307, 309, 322, 329, 339, 358, 548, 549, 668, 898, 907
- Ghiță Cătănuță, p. 828
- Gill Blas, p. 492
- Giurgiu, p. 878
- Gîndul meu, p. 404
- Gîndirea lui Dobrogeanu-Gherea în „Neoioabăgia”, p. 600
- Gînduri negre, p. 574
- Glasul Sfintei Scripturi, p. 805
- Glume și povești, p. 913
- Goana, p. 651
- Gogu și Gogușor, p. 654
- Golia ticălosul, p. 793
- Graf Essex, p. 174
- Graiul neamului, p. 794, 796
- Graiul românesc din Biharea, p. 879
- Grammaire comparée des langues aryennes, p. 843
- Gramatica (I. Heliade Rădulescu), p. 95
- Gramatica (Gh. Șincai), p. 111
- Gramatica (I. Vulcan), p. 407
- Gramaticale, p. 57
- Grammatik der romanischen Sprachen, p. 862
- Grand Hotel Victoria Română, p. 339, 341
- Grădina cu cai, p. 382
- Grădina fermecată, p. 18
- Grămățici și măscărici, p. 314
- Grenadierii, p. 40, 793
- Greșala patriarhului, p. 799
- Greuceanu, p. 910
- Greutățile traducerii, p. 598
- Grigore Alexandrescu, p. 655
- Grigorescu, p. 711
- Grigori-Vodă, III, p. 66
- Griselida, p. 18
- Grivița, p. 549
- Grue-Sînger (M. Eminescu), p. 172, 227
- Gruiu-Sînger (V. Alecsandri), p. 172
- Grundsätze der Philosophie der Zukunft, p. 88
- Gura lunei, p. 573
- Gura satului (periodic), p. 525
- Gura satului (I. Slavici), p. 378, 379
- Gura satului (I. Vulcan), p. 551
- Hafis, p. 797
- Hagi-Tudose, p. 705, 708—712, 722, 726—730, 736, 937, 939, 942
- Haiducul, p. 901
- Haiducul Darie, p. 838
- Halea-Malea, p. 858

- Halima, p. 172, 178, 179, 193, 905  
Hamlet, p. 176, 515, 939  
Hans und Jahr, p. 783  
Hanul ciorilor, p. 654  
Harap-Alb, p. 265, 284, 286, 287, 288  
Harpista, p. 419, 675  
Hașdeu, p. 657  
Hatmanul Baltag, p. 55, 55, 310, 311, 325, 338  
Heinrich von Ofterdingen, p. 178, 658  
Hei, quale portentum I, p. 759, 762, 802  
Heline, p. 520  
Henrich IV, p. 466  
Herbst, p. 783  
Herman și Dorothea, p. 55, 541  
Hermes, p. 464  
High-life, p. 356  
Himn profan, p. 520  
Hipnotismul în spiritism, p. 950  
Histoire de la littérature anglaise, p. 606, 627  
Histoire des Romains, p. 259  
Histoire des Romains de la Dacia Trajane, I, II, p. 73  
Histoire générale, vol. III—IV, p. 73  
History of civilisation in England, p. 115  
Hora, p. 441, 791, 810  
Hora căprarului, p. 471  
Horace, p. 86, 89  
Hore oțelite, p. 155  
Hore și chiuituri din Bucovina, p. 840  
Horia, p. 58, 176  
Horia și Cloșca, p. 527  
Horiadele, p. 171  
Hotărft, p. 582  
Hoții, p. 55, 929  
Hrana, p. 564  
Hronicul vechimii moldo-vlahilor, p. 707  
Hymnuri cartagineze, p. 540  
Hyperion (Hölderlin), p. 225  
Hyperion (Keats), p. 225
- Iacob Negruzzi, Scrieri alese, p. 92  
Iadeș (Al, Macedonski), p. 457, 496—499, 477, 505  
Iadeș (Pantazi Ghica), p. 22  
Iadul lui Dante, p. 804  
Iancu, p. 176  
Iancu lîngă Cluj, p. 840  
Iancu Moroi, p. 723, 724  
Ianuarie, p. 675, 677  
Iarăși creierul femeii, p. 584  
Iarna, p. 797  
Iarna pe uliță, p. 622, 786, 797  
Ia scripca, 660  
Ibsen, p. 597  
Icoană și privaz, p. 208  
Icoane din lume, p. 648  
Icoane șterse, p. 742, 751  
Iconostas și Fragmentarium, p. 180
- Ideal, p. 953  
Idealul în artă, p. 536, 922  
Idealul lor și idealul nostru, p. 591  
Idealurile sociale și arta, p. 547, 643, 973  
Idee și ideal, p. 566  
Ideea în dezvoltarea poporului român, p. 972  
Idila, p. 629  
Iepurele, vulpea și ursul, p. 866  
Iertare, p. 646, 765  
Iezerul sau lacul Dorohoiului, p. 851  
Ion Brad și sora-sa, p. 877  
Ileana Cosînzeana, p. 410  
Ileana Cosînzeana, din cosiță floarea-i cîntă, nouă-mpărății ascultă, p. 60, 879  
Ileana Sinzeana, p. 910  
Ileana cea șireată, p. 377  
Iliada, p. 542, 544, 779  
Ilie-Vodă, p. 67  
Ilinca Șandrului, p. 902  
Ilustrațiunea națională, p. 467  
Ilustrațiunea română, p. 574  
Imn către Santa Maria, p. 539  
Imn lui Satan, p. 476, 560  
Imnuri păgîne, p. 673, 677  
Importanța baladelor, poveștilor și datinilor populare, p. 822  
Importanța și utilitatea istoriei, p. 963  
Impresiuni de călătorie, p. 25  
Inconsolabilii, p. 651  
Indignarea, p. 572  
Industria, p. 630  
Ineluș-învîrteguș, p. 856  
Infamie, p. 347, 351  
Infernul, p. 50, 405, 801, 963  
Influența mediului și tendința, p. 606  
Influențe consecutive asupra poporului nostru, p. 922, 967  
Influența lui Hegel în cultura română, p. 83, 99  
Influența polonă asupra istoriei românilor sau rolul limbii slavone în cultura noastră, p. 921  
Inima mamei, p. 800  
Inimi însîngerate, p. 660  
In oppressores, p. 654, 768, 794, 796  
Inscripția de la Rădăuți, p. 972  
Insectele în limba, credințele și obiceiurile românilor, 844  
Inspecțiune, p. 351, 358  
Insula Prosta, p. 445  
Integer vitae, p. 762  
Intim, p. 641, 642, 818, 819  
Interviul meu, p. 602  
Introducere în literatura populară română. Studiu comparativ, p. 580  
Introducere la psiho-fizică, p. 151  
Introductio la poesiele ossianice, p. 544  
Invaziunea lui „pentru”, p. 805  
Inventiatorul poporului, p. 547  
Invocare, p. 540  
Ioan Popovici-Bănățeanul, p. 138  
Ioan Slavici, p. 394



- Ion (Al. Vlahuță), p. 651, 750  
 Ion a Petranului, p. 541  
 Ion Brezeanu, p. 656  
 Ion Corbu, p. 943  
 Ion Creangă, Opere, vol. II, p. 91  
 Ion Creangă (Z. Dumitrescu-Buşulenga), p. 265, 266  
 Ion Ghica, p. 657  
 Ion Ion, p. 406  
 Iorgu Iorgovan, p. 828  
 Iovan Iorgovan, p. 534  
 Ioviță, p. 838, 839  
 Irinel, p. 705, 736, 942  
 Irozii (T. T. Burada), 831, 832  
 Irozii (A. Lambrior), p. 860  
 Iscăliturile autorilor, p. 804  
 Isopia, p. 365  
 Ispita, p. 651, 810  
 Istoria armatei române, p. 545  
 Istoria a doi cai, p. 931  
 Istoria civilizațiunii, p. 965  
 Istoria contemporană a României, p. 110, 122, 260, 354  
 Istoria critică a românilor, p. 921  
 Istoria fanarioșilor în România, p. 946  
 Istoria fiilor lui Eduard, p. 258  
 Istoria filozofiei germane în secolul al XIX-lea, p. 130  
 Istoria ieroglică, p. 194  
 Istoria literaturii române (Dr. W. Rudow), p. 948  
 Istoria literaturii române contemporane (E. Lovinescu), p. 142  
 Istoria literaturii române contemporane (N. Iorga), p. 938, 972  
 Istoria literaturii române contemporane, 1867—1899, vol. II, p. 956  
 Istoria literaturii române moderne (T. Vianu, VI. Streinu, Ș. Cioculescu), p. 93, 115, 143  
 Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent (G. Călinescu), p. 143, 144  
 Istoria literaturii românești. Introducere sintetică (N. Iorga), p. 775, 792  
 Istoria lui Alecu, p. 439, 651  
 Istoria lui Alecu Șoricescu, p. 439  
 Istoria lui Arghir, p. 236  
 Istoria lui Ștefan cel Mare și Bun, p. 907  
 Istoria pentru începutul românilor în Dacia, p. 111  
 Istoria prințului Zeyn Alasnam și a regelui genilor, p. 179  
 Istoria românilor din Dacia Traiană, p. 73, 968, 971  
 Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul, p. 381, 945  
 Istoria și viața lui Mihai Viteazul, p. 907  
 Istoria teatrului în Moldova, p. 830  
 Istoricul orașului Focșani, 664  
 Isus la împăratul, p. 799  
 Isus și lumea, p. 799  
 Ișlicarul, p. 549  
 Ithalo, p. 456  
 Itinerar și sinteze folclorice în literatura română de la începutul secolului al XX-lea, p. 565  
 Iubire, p. 507, 745, 757, 758  
 Iubirea în literatura modernă, p. 972  
 Iubita, p. 818  
 Ivan Iorgovan, p. 822  
 Ivan Turbincă, p. 265, 266, 268, 277, 301  
 I. S. Turgheniev, notițe bibliografice, p. 591  
 Izvoare contemporane ale mișcării lui Tudor Vladimirescu, p. 450  
 Izvoarele inspirației poetice, p. 657  
 Izvor de apă vie, p. 778  
 Izvorul folcloric al baladei „Crăiasa Zînelor” de Coșbuc, p. 779  
 Împăcarea, p. 55, 540  
 Împărăteasa înțeleaptă (The witty Queen), p. 868  
 Împărat și proletar, p. 10, 169, 322, 568, 572, 617  
 Împăratul, p. 538  
 Împăratul peștilor, p. 911  
 Împărăția Arăpuștii (The Kingdom of Arapushka), p. 868  
 Împrejurări ușurătoare, p. 954  
 Împrumutarea formei, p. 643  
 Împrumuturile Statului, p. 430  
 Înaintașii lui Eminescu, p. 111  
 Înainte, p. 557, 563, 589  
 Înainte de alegeri, p. 942  
 În arcanse de pădure, p. 480, 481, 502, 516  
 În atelier, p. 476, 477  
 Încă unul, p. 26  
 Începem, p. 339  
 Începuturile romantismului, p. 973  
 Încercare asupra stării sociale a poporului român în trecut, p. 965  
 Încercări asupra versului român, p. 964  
 Încercări critice asupra unor datine și moravuri ale poporului român, p. 889  
 Încercări de metafizică, p. 72  
 Încercări de metafizică-materialistă de Vasile Conta, p. 61  
 În chestiunea operei române, p. 658  
 Închisorile mele, p. 394, 395, 404, 405  
 În codru, p. 953  
 În contra direcțiunii de azi a culturii române, p. 107, 108, 117, 118, 123, 126, 560, 967  
 În contra direcției de la Contemporanul, p. 558, 561, 592  
 În contra poeziilor, p. 522  
 În contra socialismului de H. Spencer, p. 595  
 Încotro e viitorul poeziei, p. 931  
 În Dalmația și Italia, p. 656  
 Îndemn, p. 748  
 Îndrăgostiții, p. 953  
 Îndreptarea, p. 674

- Îndreptarea literară, p. 674  
 Îndreptări, p. 673, 688, 689  
 În fața vieții, p. 668, 673, 681, 693  
 În fericire, p. 939  
 În fnul de curînd cosit, p. 939  
 Îngîmfata plăpumăreasă, p. 305, 322  
 În grădină, p. 656, 661  
 În iubire, p. 651  
 În loc de prefață, p. 515  
 În lume, p. 62  
 În miezul verii, p. 786  
 În mănăstire, p. 755  
 Înmormîntare la Ornans, p. 710  
 Înmormîntarea, p. 480  
 Înmormîntarea la români, p. 844  
 Înmormîntarea și toate sunetele clopotului, p. 516  
 În munții Sucevei, p. 656  
 În noapte, p. 953  
 În noaptea învierii, p. 752  
 În pragul secolului, p. 510, 517  
 În război, p. 672, 673, 679, 687, 688  
 În rîpă, p. 337  
 Înfrîurirea artei, p. 642  
 În ruine, p. 656  
 În sat la noi, p. 578  
 Însemnare a călătoriei mele, p. 944  
 Însemnări despre Titu Maiorescu, p. 145  
 Însemnări ieșene, p. 288  
 Însemnări zilnice, p. 81, 83, 85, 88, 94, 112, 120, 122, 127, 128, 309  
 În spital, p. 521, 800  
 Înstrăinatul, p. 894  
 În străini, p. 751  
 Înșiră-te mărgărite cu dalbe flori aurite, p. 909, 911  
 În temniță, p. 941  
 Întemnițările mele, p. 395  
 În templul legilor, p. 652  
 Întîia nuvelă, p. 585  
 1 Mai (C. Dobrogeanu-Gherea), p. 595, 601  
 Întîi Mai (P. Pincio), p. 577  
 1 Mai (N. Ținc), p. 960  
 Întîiul vînt de toamnă, p. 471  
 Întîlnirea, p. 661  
 Întîmpinare la critica domnului I. Nădejde asupra părții științifice din cartea de citire „Învățătorul copiilor”, p. 562  
 Întîmplare neașteptată, p. 661  
 Întîmplările lui Tudorel, p. 18  
 Întîmplările unei băncuțe, p. 911  
 Între cotețe, p. 483, 485, 486, 488, 494, 496  
 Între două povețe, p. 656  
 Între pisici și oameni, p. 641, 647  
 Între scriitori, p. 645  
 Între vis și viață, p. 703  
 Întreținutul, p. 26  
 Înțelegerea lui Maiorescu, p. 145  
 Înțelesul cuvintelor, p. 129  
 În urma despărțirii, p. 576  
 Învățăcelor de poezie, p. 100  
 Învățămîntul primar amenințat, p. 120  
 Învățătorul copiilor, p. 259  
 Învățătorul satului, p. 547  
 În Vlcea, p. 656  
 În viltoare, p. 745  
 Învîngător și învins, p. 973  
 Învins, p. 943  
 În zădar, p. 937  
 În zori, p. 781  
 Jale, p. 954  
 Jean, p. 628, 943  
 Jeannot et Colin, p. 438  
 Jelui-m-aș și n-am cui, p. 894  
 Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques, p. 439  
 Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale, p. 439  
 Jertfe patriotice, p. 342  
 Jidovul rătăcitor, p. 15  
 Jijia, p. 851  
 Jocul păpușilor, p. 831, 832, 892  
 Jocuri de petrecere, p. 943  
 Jocurile de copii, p. 892  
 Journal de Debats, p. 468, 483, 638  
 Juan, p. 675  
 Jucăriile celui cuminte, p. 797  
 Jucătorii de cărți, p. 956  
 Judecata păcurarilor, p. 868  
 Judecata vornicului, 842  
 Junețea lui Mirabeau, p. 176  
 Junii corupți, p. 546  
 Junimea literară, p. 840  
 Junimismul, contribuții la studierea curentului, p. 93  
 Jurămîntul țiganului, p. 837  
 Jurnal intim, p. 907  
 Jurnal de călătorie în Africa, p. 540  
 Justiția, p. 521  
 Justiția română — Secția corecțională, p. 342  
 Kabale und Liebe, p. 15, 176  
 Kakas Márton Aluma, p. 548  
 Karkaleki, p. 357  
 Karl Marx și economiștii noștri, p. 560, 563, 598  
 Karl Marx și economiștii români. Expunere populară a teoriilor socialiste cu prilejul unui răspuns dat d-lui Missir, p. 530  
 Kean, p. 929  
 Kir lanulea, p. 341, 352

Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte  
der romanischen Philologie, p. 863

L'alcool, p. 710

Lara, p. 485

La arie, p. 651, 660, 751

L'art au point de vue sociologique, p. 628, 647

La bae, p. 337

La capul Venerei ce doarme de Tițian, p. 941

La belle Hélène, p. 152

La Bucovina, p. 526

La casa de nebuni, p. 948

La ce vîrstă au murit scriitorii noștri?, p. 804

La colonne trajane, p. 670

Lăcrămioare, p. 44

Lăcrămioarele învățăceilor, p. 530

Lacrimi, p. 646

La critique scientifique, p. 628

La crucea din sat, p. 381

Lacul, p. 322

La denii, p. 667

La expoziție, p. 661

La fille de Lilith, p. 342

La Gleichenberg, p. 454

La gura sobei, p. 44, 745, 913

La hanul lui Mînjoală, p. 341, 342, 353, 359

La Heliade, p. 526

La icoană, p. 651, 755

La Kermesse, p. 715

La Légende des siècles, p. 791

L'Ambulance, p. 467

La moartea lui Aron Pumnul, p. 530

La Moși, p. 355

La muza lui Alecsandri, p. 40

La nașu, p. 660

La noi e putred mărul, p. 154

Lanțul slăbiciunilor, p. 317, 349

Lanțuri în poezie, p. 516

Laocoon oder über die Grenzen der Malerei und  
Poesie, p. 707

La o artistă, p. 526

La o doamnă, p. 454

La oglindă, p. 787

La o mamă, p. 539

La ospățul Dunărei, p. 941

La Paris cu orice preț, p. 26

La Paști, p. 808

La Phalange, p. 467

La pîndă, p. 661

La pîrîu, p. 788, 810

La poarta spitalului, p. 662

La psychologie et l'histoire, p. 968

La Renaissance Contemporaine, p. 467

La revolte des anges, p. 342

La Revue Générale de bibliographie française,  
p. 461

La Revue des deux Mondes, p. 491

La Revue Internationale, p. 463

La Revue Musicale, p. 453

La Revue socialiste, p. 596

La Revue sociologique, p. 596

La români, p. 897

La sîrșit, p. 661

La Smîrdan, p. 656

La société littéraire Junimea, p. 93

Las palabras, p. 678

La spital, p. 941

La steaua, p. 209, 542, 953

La șosea, p. 667

La théorie de l'histoire, p. 964

La théorie de l'ondulation universelle, p. 72

Latin, p. 804

Latin ori slav, p. 805

Latina gintă, p. 70

Laura sau recunoștința, p. 18

La un buchet, p. 572

La verdea umbră, p. 816

La vie et l'oeuvre de Ion Creangă, p. 264

La vulturi, p. 717

La Valonie, p. 10, 459, 517

Lăptărița din Montfermeil, p. 15

Lăpușeanu-Vodă, p. 66

Lăutarul din Cremona, p. 819

Lăutarul, p. 542, 575

Leac pentru drac, p. 778

Leacul definitiv, p. 594

Le baron de Trois étoiles, p. 43

Le Beau Danube bleu, p. 466

Le Bon Homme Misère, p. 498

Le Calvaire de Feu, p. 463, 466, 468, 491, 492

Le colonel Ramollot, p. 582

Leconte de Lisle și poezia contemporană, p. 598

Le Constitutionnel, p. 640

Le diable amoureux, p. 178, 179

Le Feu, p. 467

Le fou, p. 467, 468, 500, 501, 502

Legăturile mele cu „Convorbirile literare”, p. 129

Legea din bătrîni, p. 804

Legea lui Lynch, p. 585

Legea potrivnicilor noștri, p. 591

Legenda Dochiei, p. 851

Legenda Lordului-Primar de Londra Wittington,  
p. 482

Legenda Maicii Domnului, p. 843

Legenda aurului, p. 45

Legenda Psiheei, p. 912

Legende arabe, p. 520

Legenda trandafirilor, p. 799

Legendele Costiniane, p. 943

Legende sau basmele românilor, p. 905, 907

Legile, p. 442

Leii de piatră, p. 799

Lélia, p. 23

Le Mercure de France, p. 491

- Le mouvement social, p. 596  
 Le National, p. 412, 420  
 Lenore, p. 470  
 Lenz, p. 783  
 Leonică Ciupicescu, p. 307  
 Leon C. Negruzzi și „Junimea”, p. 138  
 Le Pasteur et son Fils, p. 259  
 Le pied de momie, p. 178  
 L'Ère nouvelle, p. 596  
 Les Contemplations, p. 647  
 Les fondements de la metaphisique, p. 72  
 Les Litanies de Satan, p. 476  
 Les Mistères de Paris, p. 15  
 Les montreurs, p. 512  
 Lepturariul, p. 110, 161  
 L'Ère nouvelle, p. 596, 639  
 L'état présent et l'avenir des Principautés, p. 422  
 Le soir, p. 466  
 Les précieuses ridicules, p. 420, 439  
 Les premières principes composant le monde, p. 72  
 Les principes fondamentaux de l'histoire, p. 73, 968  
 Letopiseți, p. 458  
 Lettres persanes, p. 61  
 Le Thyrsé, p. 491  
 Leu-paraleu, p. 371  
 Levante și Calavryto, p. 518, 519, 668, 669, 674  
 Lewki, p. 426, 465, 471, 477—479  
 Lew Tolstoi, p. 693  
 Lexiconul de la Buda, p. 111  
 L'homme dans la lune, p. 182  
 L'hypothèse dans l'histoire, p. 73, 968  
 Libertatea, p. 442  
 Libertatea femeii în prelegerea d-lui Missir, p. 584  
 Liberalii de altă dată, p. 443  
 Liberalii ideologi-utopiști față cu socialiștii, p. 593  
 Liberalul, p. 561  
 Liftă, p. 804  
 Liga conservatoare, p. 466  
 Liga ortodoxă, I, p. 452, 463, 508, 521  
 Lilith und die drei Engel, p. 865  
 Limba literară, p. 641  
 Limbă, literatură și obiceiuri la români din Biharea, p. 879  
 Limba nemțească, p. 802  
 Limba română în jurnalele din Austria, p. 96, 113  
 Limba română în școala noastră, p. 742  
 Limba română veche și nouă, p. 848  
 Limbă și literatură, p. 804, 810, 951  
 L'indépendance roumaine, p. 343, 673  
 Lîngă leagăn, p. 797  
 Linia dreaptă, p. 392  
 Liniște, p. 651, 700, 702, 722, 723, 743, 757  
 Lira mea, p. 552  
 L'irreligion de l'avenir, p. 628  
 Literatorul, p. 5, 10, 423, 426—429, 460, 461, 464, 465, 468, 471, 476, 480—483, 490, 498, 501—509, 511—521, 582, 668, 669, 674, 701, 938, 942, 946, 910, 911, 959, 961  
 Literatura de la 1848, p. 643  
 Literatura dramatică, p. 643  
 Literatura didactică, p. 805  
 Literatura germană în Franța, p. 945  
 Literatura noastră în publicațiile socialiste și muncitorești : 1880—1900 : Reviste literare : Formarea conceptului de literatură socialistă, p. 954  
 Literatura modernă, p. 522  
 Literatura noastră populară, p. 659  
 Literatura poporană, p. 383  
 Literatura populară română, p. 865, 868, 869, 872  
 Literatura română și străinătatea, p. 126, 155, 383, 943  
 Literatura „românească” și d-nul Duiliu Zamfirescu, p. 390  
 Literatura românească și scriitorii transilvăneni, p. 390  
 Literatura și arta română, p. 13, 151, 649, 656, 657, 658, 673, 955, 956  
 Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX, p. 155  
 Literatură și obiceiuri poporene din comuna Rîpa de Jos, Comitatul Mureș-Turda, p. 888  
 Literatură și studii, p. 639  
 Literatura și știința română, p. 11  
 Literatură și știință, p. 559, 576, 583, 584, 597, 609, 627, 637, 973  
 Literatură uitată, p. 639  
 Literaturblatt für die Germanische und Rumänische Philologie, p. 907  
 Lîna de aur, p. 482  
 Locotenentul Sterie, p. 669, 679  
 Locuința, p. 967  
 Locul nașterii, p. 876  
 Locuri scumpe, p. 661  
 Logica, part. I, (T. Maiorescu), p. 128  
 Logica elementară, p. 128, 130  
 Logica particulară, p. 805  
 Logica poeziei, p. 515  
 Lor, p. 953  
 Lordul John, p. 790  
 Lourdes, p. 647  
 Luca, p. 415  
 Luceafărul (B. Șt. Delavrancea), p. 705, 736  
 Luceafărul (M. Eminescu), p. 11, 129, 130, 223, 224, 236, 586, 673, 773, 779, 785, 786, 807  
 Luceafărul (periodic), p. 389, 392, 402, 775, 942  
 Lucinde, p. 229  
 Lucrezia Borgia, p. 930  
 Lucruri sfinte, p. 804  
 Lui, p. 625  
 Lui Cetalo Pol, p. 476  
 Lui Eminescu, p. 651, 658, 817  
 Lui et elle, p. 94  
 Lume, lume, soro lume, p. 894  
 Lume nouă, lume veche, p. 637, 681  
 Lumea, p. 395  
 Lumea ca voință și reprezentare, p. 93

- Lumea ilustrată. p. 767. 769. 790. 940  
 Lumea literară. p. 536  
 Lumea nouă. p. 576. 582. 585. 597. 630. 638. 919. 941  
 Lumea noua științifică și literară. p. 584. 595. 600. 637. 919  
 Lumea prin care am trecut. p. 368. 376. 395. 404  
 Lumina. p. 153. 155. 309. 346. 379. 462. 508. 574  
 Lumina noua. p. 674  
 Lumini și umbre. p. 43. 44  
 Luminătorul. p. 537  
 Lumină tuturor. p. 703  
 Luminșuri. p. 580  
 Lupta. p. 74. 75. 571. 573. 639. 652. 702. 744. 912. 922. 923. 927—935. 939  
 Lupta literară. p. 571. 573. 700. 934. 935. 937. 938. 959  
 Lupta omului cu natura. p. 967  
 Lupta pentru trai. p. 562. 564  
 Lupta și toate sunetele ei. p. 470. 480. 516  
 Lupta vieții. p. 622. 774. 796. 808  
 Lupta zilnică. p. 602  
 Lupul cel năzdrăvan și Făt-Frumos. p. 910
- Macabră. p. 955  
 Macbeth. p. 68. 76. 735  
 Madelena. p. 15  
 Madrid, prințesa Spaniilor. p. 22  
 Maestrul din oglindă. p. 483. 485. 490  
 Magazin für die Literatur des Auslandes. p. 907  
 Magazinul pedagogic. p. 762  
 Majurul Prișibeev. p. 337  
 Mai. p. 479  
 Mai am un singur dor. p. 220  
 Maica bătrână. p. 828  
 Maiorescu și rolul criticii. p. 144  
 Mama (G. Coșbuc). p. 654. 787. 809. 937  
 Mama (S. Nadejde). 584  
 Mama (M. Sadoveanu). p. 661  
 Mamei (Al. Vlahuță). p. 937  
 Mănestirea. p. 465. 477  
 Manea. p. 415  
 Manualul vânătorului. p. 51  
 Mara. p. 12. 388. 389. 417. 654. 681  
 Marcu și Turcu. p. 877  
 Marcu-Vodă. p. 176. 228  
 Mare farsor. mari gogomani. p. 320  
 Marea Neagră. p. 674  
 Mari curente ale literaturii europene din secolul al XIX-lea. p. 628  
 Maria-Stuart. p. 55. 929  
 Mar'a-Tudor. p. 161  
 Marțial. p. 521  
 Mater Dolorosa. p. 950  
 Materialismul în spiritism. p. 950  
 Materialuri folclorice. p. 868. 889. 896. 900  
 Mattino. p. 491
- Mauprat. p. 23  
 Maurii și înfăntii Lorei. p. 18  
 Max und Moritz. p. 797  
 Mazepa. p. 800  
 Margărit și Odorica. p. 941  
 Mărgăritare. p. 660  
 Mărgelele Oltului. p. 471  
 Marțișorul. p. 960  
 Meda. p. 483  
 Medeea. p. 500  
 Medicina populară. p. 806  
 Mediul social ca factor patologic. p. 598  
 Melancolie. p. 586. 953  
 Melodii intime. p. 152  
 Mélusine. p. 866. 907  
 Memento mori. p. 169. 198. 791  
 Memoriile unui cățel. p. 911  
 Memoriile unui schelet. p. 521  
 Memoriile unui tartan. p. 26  
 Mercure de France. p. 463. 466. 468. 480  
 Messieurs les ronds de cuir. p. 343  
 Meșterul Manole. p. 895  
 Metamorfoze. p. 487  
 Metoda de predare în istorie. p. 972  
 Metodă nouă de scriere și cetire. p. 259  
 Mi-a cîntat cucu-n față. p. 583  
 Mi-Carême. p. 702  
 Mielușica. p. 565  
 Mierla și sturzul. p. 828  
 Mihai (M. Pompiliu). p. 876  
 Mihai (cel Mare) (M. Eminescu). p. 176  
 Mihai Vereanu. p. 57  
 Mihai Viteazu. p. 900  
 Mihai Viteazu după o descriere greacă a lui Gheorghede Palamid de la 1607. p. 668  
 Mihalache Zamfirescu. p. 961  
 Mihnea Vodă cel Rau. p. 960  
 Mihu Copilul. p. 271  
 Mijloace de îndreptare a stării țărânimii române. p. 965  
 Mijoarca. p. 892  
 Millo director. p. 539  
 Milogul. p. 724  
 Mincinosul (Corneille). 929. 960  
 Mincinosul (Șt. Velăscu). p. 521  
 Minciuna creștină. p. 797  
 Minerva. p. 391. 392. 535  
 Minerva literară ilustrată. p. 391. 392  
 Ministru. p. 569  
 Minna von Barnhelm. p. 83  
 Miorița. p. 220. 565. 685. 695. 782. 825. 828. 829. 868. 876. 891. 892. 895. 900  
 Miorița și călușarii și alte studii de folclor. p. 580  
 Mira. p. 174. 176. 733  
 Miradoniz. p. 202. 232. 236  
 Mireasa la mormînt. p. 27  
 Miron și Florica. p. 55  
 Miron și frumoasa fără corp. p. 236. 237  
 Misiunea preotului la sate. p. 275  
 Misterele Bucureștilor (Baronzi). p. 15

- Misterele căsătoriei, p. 15  
 Mistere din București (I. M. Bujoreanu), p. 15  
 Misterele din București (G. Crețeanu), p. 15  
 Misterele inkuisiției, p. 15  
 Misterele nopții, p. 526  
 Misterele Parisului, p. 647  
 Misterele românilor, p. 171  
 Misterele țintirului Per-Lașez, p. 15  
 Mișcarea literară, p. 801  
 Mișcarea literară în cei din urmă zece ani, p. 512  
 Mișcarea literară în România liberă, p. 964  
 Mișcarea literară în ziarele politice, p. 518  
 Mișcarea literară și științifică, p. 597, 974  
 Mișcarea muncitorească din România, p. 596, 597  
 Mișcarea noastră socială, p. 76  
 Mișcarea socială, p. 593  
 Mișu et Co., p. 700  
 Mitocanul, p. 654  
 Mitologia poporului român, p. 844  
 Mituri lunare : Vircolacii, p. 900  
 Mîngîiere, p. 578  
 Mîngîiere și întristare, p. 646  
 Mîngîierea dezmoștenirii, p. 453  
 Moara cu noroc, p. 370, 371, 412, 414  
 Moara lui Călifar, p. 656, 720  
 Moară pe Dunăre, p. 483  
 Moartea, p. 941  
 Moartea lui Cezar, p. 27  
 Moartea lui Dante, p. 468, 502, 503, 478  
 Moartea lui Decebal, p. 941  
 Moartea lui Fulger, p. 624, 781, 782, 799, 808  
 Moartea lui Gelu, p. 656, 793  
 Moartea lui Gherea, p. 571  
 Moartea lui Vladimir, p. 573, 930  
 Moartea lui Scherlock-Holmes, p. 952  
 Moartea pilotului, p. 662  
 Moartea și cucul, p. 886  
 Moarte și nemurire, p. 88  
 Modista și cinovnicul, p. 322  
 Moftul în fața opiniei publice, p. 318  
 Moftul român, p. 307, 311, 314, 316, 317, 318, 319, 326, 337, 342, 346, 349, 353, 462, 465, 582, 751, 767, 941  
 Mogîldea, p. 741, 753  
 Mogoș Vornicul, p. 828  
 Momente, p. 13, 312, 317, 318, 322, 323, 325, 326, 328, 331, 342, 343, 350, 356, 359, 439  
 Monitoru (periodic fr.), p. 424  
 Monitorul (I. A. Cantacuzino), p. 98  
 Monitorul oficial, 1881, p. 667  
 Monogamia, p. 564  
 Monologul unui papagal, p. 911  
 Monologuri și versuri, p. 960  
 Monsieur Pigeanneau, p. 342  
 Monstrul. Considerațiuni umoristice asupra omului, p. 960  
 Mont-revéche, p. 23  
 Moravuri de altă dată, p. 942  
 Mormîntul lui Cain, p. 941  
 Mortua est !, p. 64, 124, 197, 954  
 Mortul de la Putna, p. 793  
 Morți — pentru cine ?, p. 772, 794  
 Moș Ajun, p. 651  
 Moș Alisandru, p. 646  
 Moș Crăciun, p. 941  
 Moșii, p. 382  
 Moș Ilie, p. 646  
 Moș Ion Zurba, p. 63  
 Moș Iordan, p. 578  
 Moș Martin, p. 752  
 Moș Nichifor Coțcariul, p. 268, 278, 284, 286, 298  
 Moș Teacă, p. 314, 317, 582, 583  
 Moștenitorul crimei, p. 521  
 Motivele artei, p. 642  
 Movila lui Răzvan, p. 843  
 Muguri, p. 368  
 Mugurul, p. 373  
 Munca (ziar), p. 571, 576, 582, 590, 593, 594, 596, 630, 645, 649  
 Munca creatoare și munca exercițiu, p. 597  
 Munca științifică și literară, p. 576  
 Muncitorul, p. 560, 563  
 Muncitorilor, p. 580  
 Muntele Retezat, p. 787  
 Mureșan, p. 166, 168, 174  
 Mureșul și Oltul, p. 805  
 Murind, p. 661  
 Musa someșană, p. 762, 763  
 Musculița, p. 392  
 Mustrea de cuget, p. 68  
 Mușatin și Codrul, p. 228  
 Mutter-Schmerz, p. 809  
 Muza de la Borta rece, p. 9, 152  
 Muzica, III, 1927, p. 453  
 Muzica populară, p. 967  
 Muzica sîngelui, p. 656  
 Nagy Tükär, p. 548  
 Naiada, p. 478  
 Nala și Damayanti, p. 195  
 Nașterea proverbelor, p. 806  
 Natura, p. 152  
 Natură moartă, p. 483  
 Naturalism și pornografie, p. 954  
 Nationale Eigentümlichkeiten, p. 398  
 Nașionalii și cosmopolitiții, p. 111  
 Nașionalitatea, p. 967  
 Nașionalitatea în artă, p. 402  
 Nașionalu (periodic fr.), p. 424  
 Nașionalul, p. 25  
 Nazat, p. 55, 929  
 Nașiunea română, p. 307, 309, 342  
 Năluca crimei, p. 460, 474  
 Năluci din vechime, p. 483, 495  
 Năpasta, p. 312, 319, 327, 332, 337, 338—340, 464, 542, 619, 621, 623, 929, 930, 933, 973

- Năpasta, dramă de Caragiale, p. 542  
 Neaga, p. 802  
 Neamul românesc, p. 746  
 Nebuna din Herăști, p. 519  
 Nebunul din Sarento, p. 26  
 Ne cheamă pământul, p. 391, 402  
 Necola Neculcea, p. 828  
 Necredinciosul, p. 661  
 Necunoscutul, p. 575  
 Necuratu, p. 942  
 Nedumerire, p. 800  
 Negoită, p. 26  
 Negriada, p. 155  
 Neguțătorul din Veneția, p. 864  
 Nella, p. 675  
 Nenorocitul, p. 540  
 Neoiobăgia. Studiu economico-sociologic al problemei noastre agrare, p. 600—603, 621  
 Neologismele, p. 126  
 Neutralitatea noastră, p. 602  
 Nevasta și furca, p. 878  
 Nevasta zburdalnică, p. 878  
 Nevesteasca, p. 876  
 Nici o faptă fără răsplată, p. 646  
 Nici lelea cu bîrneți, nici badea cu altițe, p. 902  
 Nimic, p. 40  
 Nicolae Filimon, p. 945  
 Nicolae Scurtescu, p. 961  
 Nicolas Nickleby, p. 51, 310  
 Nicu Devianu, p. 483  
 Niculca, p. 901  
 Nichipercea, p. 25, 540, 889  
 Nirvana, p. 657, 816  
 Niță și Petrea Banului, p. 878  
 Nițisor, p. 660  
 Noaptea, p. 876, 953  
 Noaptea de decembrie, p. 465, 467, 478, 482, 453, 673  
 Noaptea de februarie, p. 460, 473, 487, 499  
 Noaptea de ianuarie, p. 462  
 Noaptea de iunie, p. 473  
 Noaptea de mai, p. 460, 477, 478, 504  
 Noaptea de martie, p. 475  
 Noaptea de noiembrie, p. 129, 475, 476, 478  
 Noaptea de septembrie, p. 471  
 Noaptea sub schele, p. 651  
 Noapte de vară, p. 817  
 Nobila cerșetoare, p. 153  
 Nocturnă, p. 660  
 Nocturnă — Pe mormîntul lui Eminescu, p. 940  
 Noi și iar noi, p. 305  
 Noi vrem pământ, p. 626, 654, 768, 770, 792, 794, 795, 796, 810  
 Nopti, p. 941  
 Nopti de vară, p. 660  
 Noptile carpatine sau istoria martirilor români, p. 534  
 Nora, p. 818  
 Norii, p. 646  
 Norocul, p. 382  
 Norocul dracului, p. 719, 720, 722, 942  
 Norocul și nenorocul, p. 911  
 Notarul, p. 667, 678  
 Note, p. 566  
 Note (G. Coșbuc), p. 768, 774  
 Note (Ibrăileanu), p. 954  
 Note (Al. Vlahuță), p. 753  
 Note și impresii, p. 126, 141, 264, 274  
 Notițe risipite, p. 355  
 Notițele bibliografice la Studii critice, vol. IV, p. 631  
 Noua evoluție literară, p. 517  
 Noua ortografie română, p. 541  
 Noua revistă română, p. 599, 600, 693, 955  
 Nou chip de a face curte, p. 543  
 Noul curent literar, p. 517  
 Noul testament, p. 788  
 Nouveaux essais de critique et d'histoire, p. 627  
 Nouvelles pages anthologiques, p. 459  
 Novacii, p. 666  
 Novella di Belfagor, p. 352  
 Novele, p. 669, 671  
 Novele din popor, p. 382, 383, 384, 391, 398, 412, 764  
 Novele romane, p. 673  
 Novoe vremea, p. 588  
 Nu căta, p. 757  
 Nucul, p. 661  
 Nu e „giaba” cafea, p. 942  
 Nu mai plînge, p. 673  
 Numai una, p. 777, 789, 808  
 Nunta de argint, p. 580  
 Nunta în codru, p. 677, 786, 797  
 Nunta în Săliște, p. 943  
 Nunta în Schei, p. 943  
 Nunta la români, p. 844  
 Nunta lui Dragoș, p. 173  
 Nunta Zamferei, p. 288, 538, 624, 766, 767, 779, 780, 781, 807, 809  
 Nu plînge, p. 46  
 Nu te-ai priceput, p. 788  
 Nu te juca cu dracul, p. 55  
 Nuvelă în scrisori, p. 485  
 Nuvele (H. Lecca), p. 494  
 Nuvele (I. Nădejde), p. 584  
 Nuvele (N. Ținc), p. 960  
 Nuvele (Al. Vlahuță), p. 742  
 Nuvele istorice, p. 125  
 Nuvele postume, p. 819  
 Nürenberg, p. 636
- amică, p. 674  
 Oastea și țara, p. 803  
 Oberon, p. 179  
 Obiceiuri și credințe, p. 806  
 Obiceiuri și credințe la români, p. 854, 856  
 Obiectul artei în general, p. 657  
 Observatoriul, p. 532

- Observații asupra cîntecelor și jocurilor din  
Caraș, p. 822
- bună educație, p. 322
- Obuzul, p. 660
- călărire-n zori, p. 526
- călătorie în Dobrogea, p. 826, 829
- carieră într-un potcap, p. 752
- Oceania-Pacific-Dreadnaught, p. 483, 490
- cercetare critică asupra poeziei române de la  
1867, p. 98, 101, 104, 106, 107, 112, 114, 123,  
135, 525, 592, 598
- Ochiul dracului, p. 548
- clipă, p. 661
- Ocnele, p. 472
- comedie la țară, p. 376
- conferință, p. 327, 351, 356
- confruntare. Socialiștii noștri și Karl Marx,  
p. 560, 590
- Octava, p. 955
- Oda în metru antic, p. 136
- Odă armatei române, p. 470
- Odinioară, p. 710, 715, 724
- Odyseea, p. 71, 271, 272, 763, 769, 801
- făclie de Paște, p. 332, 338, 340, 359, 542, 619,  
692, 693
- familie domnească în exil, p. 655
- familie de poeți, p. 935, 936
- floare la Plevna, p. 17
- formulă solemnă, p. 805
- Ofticoasa, p. 931
- Oglinda, p. 816
- Oina, p. 858
- introducere în istoria universală, p. 948
- iscălitură dintr-un plebiscit, p. 948
- iubire la țară. Dramă în trei acte și trei ta-  
blouri, p. 569
- înmormîntare, p. 662
- Olteanca, p. 68
- Oltenii lui Tudor, p. 793
- Oltul, p. 452, 454, 455, 457, 461, 463, 468, 471,  
582, 876
- Oltule, Oltețule, p. 829
- mamă, p. 651, 953
- mărturisire, p. 662
- mie și una de nopți, p. 864
- 1907 din primăvară pînă-n toamnă, p. 321, 345,  
353
- moarte, p. 573
- Omul care rîde, p. 546
- Omul liber, p. 395
- Omul periculos, p. 923, 928
- Omul și natura, p. 848, 921
- muză, p. 674
- Onestitate și neonestitate, p. 521
- Onestitatea în artă, p. 742
- noapte furtunoasă, p. 131, 307, 309, 310, 319,  
322, 328, 330, 334, 335, 339, 344, 446, 566,  
619, 929
- noapte în pădure, p. 656
- noapte în Sulina, p. 483, 485, 496
- Onoarea, p. 929
- Onomastikon, p. 892
- notiță gramaticală, p. 805
- pagină din viața lui Strauss, p. 667
- palmă la bal mascat, p. 68
- Opere, p. 449, 453, 463, 466, 483
- Opere alese, p. 299
- Opere complete, p. 86
- Operele lui Anton Pann, p. 945
- piatră în baltă, p. 663, 664
- Opincarul, p. 549
- Opinia, p. 319
- Opiniunea, p. 549
- Opiniunea țerei, p. 549 și urm.
- poveste, p. 55
- privire retrospectivă asupra Convorbirilor  
literare, p. 117, 966
- problemă literară, p. 598, 629, 633
- Optum, p. 155
- Orașul verde, p. 797
- Orație de Crăciun, p. 869
- răzbunare, p. 53
- Orbul amor, p. 370, 373
- repetiție moldovenească, p. 305
- Orestia, p. 172
- Orientul latin, p. 10, 156
- Originalitatea formei p. 643
- Originalitatea lui Caragiale, două plagiate, p. 319
- Originea familiei, a proprietății private și a sta-  
tului, p. 563, 598
- Originea poeziei poporane la români, p. 707
- Originea speciilor, p. 72
- Orlando furioso, p. 172, 194, 229
- Ornitologia poporană română, p. 837, 844
- Ortonerozia, p. 313, 322, 376, 407
- Ostașii noștri, p. 41, 592
- scrisoare de la Muselin-Selo, p. 793
- scrisoare pierdută, p. 131, 311, 322, 324, 325,  
327, 328, 331—339, 344, 346, 348, 353, 359,  
692, 929, 936
- Osînda răului, p. 379
- Osîndiții, p. 53
- Oskolki, p. 337
- soară la mahala, p. 305
- Ospățul lui Pentaur, p. 473, 478
- Ostașul român, p. 836
- sută de ani, p. 338
- 125 de chiuituri, de care strigă flăcăii la joc, p. 822,  
885
- Othello, p. 76, 542, 929, 930
- Otiliei, p. 953
- Otrava, p. 17
- umbră dincolo de Styx, p. 485
- Oul roșu, p. 806
- viață, p. 573, 753
- viață criminală, p. 931
- viață pierdută, p. 381, 382, 412
- Ovidiu, p. 130, 933
- zi solemnă, p. 346



- P**ace. p. 786
- Pagini alese. p. 964
- Pagini de istorie literară. p. 456
- Pagini din istoria teatrului român. p. 657
- Pagini literare. p. 417. 649. 660. 748. 919. 955
- Pagini răzlețe. p. 52
- Paianjenul și melcul. p. 797
- Paianjenul și musca. p. 797
- Pahod na șosea. p. 307
- Palatul de cleștar. p. 353. 723
- Palatul fermecat. p. 489
- Până Trăsnea Sfântul. p. 679
- Pandele Vergea. p. 486
- Panorama deșertăciunilor. p. 781
- Panschatantra. p. 864
- Panteism. p. 965
- Paparuda. p. 830
- Paparude. p. 893
- Paraponisitul. p. 446. 539
- Paraschiv Ciulic. p. 412
- Paraziții. p. 348. 698. 700. 703. 721. 973
- Pareatca sau asesorul Schiverniseală. p. 63
- Parizina. p. 456
- Parma. p. 654
- Parmeno. p. 801
- Partea științifică din *Învățătorul copiilor* de d-nii C. Grigorescu. I. Creangă și V. Răceanu. p. 562
- Pascal Săracul. p. 395
- Pasteluri (Beldiceanu). p. 574
- Pastel (G. Coșbuc). p. 656. 786. 810
- Pastel (D. Stăncescu). p. 911
- Pastramă trufanda. p. 359
- Pașa Hasan. p. 793. 796
- Patima ciobanului. p. 900
- Patima lui Gheorghilăș Streinul. p. 900
- Patima roșie. p. 497
- Patimi. p. 584
- Patria (ziar). p. 541. 543
- Patriarhale. p. 651. 657. 660
- Patria și patriotismul. p. 705
- Patrie și libertate. p. 152
- Paul Chinezu. p. 941
- Paul de Nola. p. 800
- Paul-René. p. 171
- Paul și Virginia. p. 906
- Păcală. p. 518
- Păcală și Amăgeală. p. 60
- Păcălitura Aurorei române. p. 548
- Păcat. p. 340. 359
- Păcate mărturisite. p. 52
- Pădurea. p. 478
- Pădureanca. p. 364. 370. 383. 385. 398. 414. 533
- Pădurea ulmilor. p. 483. 496
- Pământ și drepturi. p. 703—705
- Pământul. p. 646
- Pământul și omul. p. 453
- Pământul trecutului. p. 775
- Pământul uitării. p. 770, 795
- Părintele Nil. p. 752
- Părintele Vasile Lucaciu. p. 794
- Păstorița. p. 786
- Păsurile unui american în România. p. 61
- Pe același drum. p. 580
- Pe Acropole. p. 676
- Pe album. p. 646
- Pe arătură. p. 690
- Pe Bărăgan. p. 787
- Pe Bistrița. p. 787
- Pe bolta clară. p. 479
- Pe culmea muntelui. p. 802
- Pe drum de poștă. p. 483. 484, 486, 496
- Pe drumul către moarte. p. 572
- Pe Dunăre. p. 662
- Pe lângă boi. p. 788
- Pe lângă plopii fără soț. p. 217. 238. 241. 256
- Pe malul gîrlei. p. 69
- Pe malul Prutului. p. 540
- Pe mare — Constanța. p. 656
- Pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în Gimnaziu. p. 90
- Pentru d. Dobrogeanu-Gherea. p. 598
- Pentru libertate. p. 794
- Pentru limba românească. p. 805
- Pentru o femeie. p. 956
- Pentru poezie. p. 100
- Pentru tron. p. 799
- Pe pămîntul turcului. p. 778
- Pepelea. p. 25, 548
- Pepelea din cenușă. p. 775
- Pe povîrniș. p. 414
- Perihelie. p. 460. 477
- Perikles. p. 941
- Personalitatea lui Gherea. p. 587
- Personalitatea și morala în artă (Studii critice). p. 559. 595. 599
- Pescăresele. p. 18
- Pesimismul la artiști. p. 973
- Pesimismul lui Eminescu. p. 390
- Pesimistul de la Soleni. p. 593. 608
- Pe sînurile tale. p. 471
- Pe stradă. p. 528
- Peștele pe brazdă. p. 377
- Petit Jean. p. 459
- Pe Tîmpa. p. 787
- Petöfi. p. 597
- Petrea. p. 651
- Petrea Banului. p. 878
- Petrea Cățelei. p. 533
- Petrea Dascălu. p. 51
- Petrică. p. 680
- Petri-Notae. p. 43
- Petru Rareș.
- Petru și Bogdan. p. 67
- Pe velociped între București și Brașov. p. 521
- Philosophie de l'art. p. 628
- Philosophie und Christentum. p. 88
- Phoenix. p. 660

- Physiologie du mariage, p. 15  
 Pictorul Grigorescu, p. 753  
 Pierde-vară, p. 787  
 Pietrele Doamnei, p. 851  
 Pilde vechi, p. 651, 757  
 Pipăruș-Viteaz, p. 778  
 Pirke Aboth, p. 880  
 Piriul Serafin, p. 850  
 Pirvu, banul Craiovei, p. 27  
 Plaiul tătarilor, p. 655, 843  
 Planul lui Decebal, p. 171  
 Plevna, p. 455  
 Plîns de privighetori, p. 580  
 Plugarul, p. 797  
 Plugușorul (T. Burada), p. 826  
 Plugușorul (G. Dem. Teodorescu), p. 887  
 Plugușorul (G. Tocilescu), p. 892, 899  
 Poarca, p. 858  
 Poarta neagră, p. 394, 406  
 Podul dracului, p. 843  
 Podul lui Traian, p. 793  
 Poema rondelurilor, p. 466, 468, 502  
 Poeme antimonarhice, p. 819  
 Poème antiques, p. 512  
 Poetica matematică, p. 104  
 Poet și critic (G. Coșbuc), p. 799  
 Poetul (G. Coșbuc), p. 774  
 Poetul (A. Demetrescu), p. 657  
 Poetul de la Bîrlad, p. 804  
 Poetul țărănimii, p. 597, 598, 622, 623  
 Poetul Vlahuță, p. 14  
 Poeții italieni moderni, p. 961  
 Poeți și critici (T. Maiorescu), p. 132, 140, 144, 157, 593, 604, 743, 935, 947  
 Poezia, p. 100  
 Poezia viitorului, p. 461, 480  
 Poezia depărtării, p. 674  
 Poezia dramatică, p. 657  
 Poezia patriotică, p. 514  
 Poezia populară, p. 921  
 Poezia populară a românilor (G. Tocilescu), p. 901  
 Poezia populară a românilor (S. Fl. Marian), p. 839  
 Poezia populară. Balade, p. 821, 822  
 Poezia populară română (I. Vulcan), p. 552  
 Poezia simbolistă-instrumentalistă, p. 480  
 Poezia și celelalte arte frumoase, p. 655  
 Poezia și raporturile ei cu celelalte arte, p. 657  
 Poezia și știința, p. 922  
 Poezii (N. Beldiceanu), p. 574  
 Poezii (Traian Demetrescu), p. 818  
 Poezii (H. Lecca), p. 955  
 Poezii (Al. Macedonski), p. 10, 455, 457, 459  
 Poezii (D. Petrino), p. 546  
 Poezii (A. Stavri), p. 579, 580  
 Poezii (Al. Vlahuță), p. 742, 745  
 Poezii (N. Volenti), p. 49  
 Poezii (I. Vulcan), p. 552  
 Poezii nouă, p. 673  
 Poezii populare (I. Pop-Reteganul), p. 891  
 Poezii populare (S. Fl. Marian), p. 836, 838  
 Poezii populare (G. Panu), p. 923  
 Poezii populare ale românilor (V. Alecsandri), p. 106  
 Poezii populare despre Avram Iancu, p. 839  
 Poezii populare din Banat, p. 888  
 Poezii populare din Transilvania, p. 822, 888  
 Poezii populare, doine, p. 889  
 Poezii populare române (S. Fl. Marian), p. 836, 838  
 Poezii populare române (G. Dem. Teodorescu), p. 888, 890, 898  
 Poezii populare românești (I. Vulcan), p. 552  
 Poeziile d-lui Coșbuc, p. 800  
 Poeziile d-lui Octavian Goga, p. 138  
 Poeziile d-lui A. Naum, p. 138  
 Poeziile populare Colecția Alecsandri sau cum trebuie culese și publicate cîntecele populare, p. 565  
 Poiana lungă, p. 700  
 Pohod na Sibir, p. 572  
 Poiana Negrii, p. 843  
 Poids de la Moldovalachie dans la Question d'Orient, p. 422  
 Polemica, p. 513, 597  
 Poliandrie, p. 564  
 Polipul unchiului, p. 381, 409  
 Politica, p. 317, 326  
 Politica noastră, p. 563  
 Politica externă a țarismului rusesc, p. 563  
 Polyeucte, p. 929  
 Pompeia și Sorente, p. 482  
 Pomul de Crăciun, p. 485, 489  
 Popă Cinzeacă, p. 911  
 Popa Duhu, p. 254, 296  
 Popa Tanda, 380, 391, 408, 412, 414  
 Poporanismul, p. 644  
 Poporanismul în artă, p. 392, 402  
 Poporanismul în literatură, p. 673, 685, 695, 696  
 „Poporul” în artă și literatură, p. 644  
 Populu, p. 424  
 Porcul fermecat, p. 271, 910  
 Porecele la români, p. 943  
 Portrete de familie, p. 664  
 Portrete socialiste, p. 599  
 Portrete și tipuri parlamentare, p. 75, 923, 928  
 Post-Restant, p. 344  
 Post-scriptum sau cuvinte uitate, p. 600  
 Postume, p. 691  
 Povățuitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică, p. 259  
 Poveste (I. L. Caragiale), p. 654  
 Poveste (B. Șt. Delavrancea), p. 942  
 Povestea căprarului, p. 624, 793  
 Povestea codrului, 700  
 Povestea ghiștelor, p. 797  
 Povestea vorbeii (A. Panu), p. 728, 729, 750  
 Povestea lui Furga-Murga (Sucna Murga), p. 868  
 Povestea vorbeii (periodic), p. 955  
 Povestea lui Hyperion, p. 659  
 Povestea lui Ion, p. 661  
 Povestea lui Ionică cel prost, p. 301

- Povestea lui Pahon, 887  
 Povestea lui Stan Pățitul, p. 269, 284, 285  
 Povestea porcului, p. 270, 285, 286  
 Povestea unei coroane de oțel, p. 769, 802, 803  
 Povestea vorbii, p. 865  
 Povestiri din copilărie, p. 803  
 Povestiri orientale, p. 799  
 Povestirile d-lui Sadoveanu, p. 138  
 Povești (I. Creangă), p. 258, 261, 268, 273, 274, 279, 280  
 Povești (I. Slavici), 391  
 Povești, anecdote (I. S. Ionescu), p. 290  
 Povești ardelenesti, p. 905  
 Poveștile despre Vlad Țepeș, p. 907  
 Poveștile Banatului, p. 905  
 Povești din popor, p. 887  
 Povești populare românești, p. 905  
 Pozneșii țărănești, p. 660  
 Prahova, p. 786, 787  
 Précis des droits des Moldaves et des Valaques fondé sur le droit des gens et sur les traités, p. 422  
 Precizări și date noi în legătură cu Șt. O. Iosif, Cerna și D. Zamfirescu, p. 665  
 Predare, p. 750  
 Prefață (G. Coșbuc), p. 802  
 Prefață (C. Dobrogeanu-Gherea), p. 569, 607  
 Prefață (Al. Macedonski), p. 472, 476  
 Pregătiri la bacalaureat, p. 802  
 Preludii slave, p. 522  
 Preminte Solomon, p. 541  
 Prepeșița, p. 805  
 Presa Capitalei, p. 469  
 Presa față de noi, p. 591  
 Presa muncitorească și socialistă din România, p. 563  
 Prezentul, p. 466  
 Pribeagul (Olănescu-Ascanio), p. 69  
 Pribeagul (Pop-Florentin), p. 58  
 Pribeagul (Șt. O. Iosif), p. 668  
 Pribegire, p. 521  
 Pricolici (G. I. Pitiș), p. 943  
 Priculici (I. Grozăvescu), p. 537  
 Prietenia, p. 520  
 Prietenie apusă, p. 474, 480, 482, 516  
 Prima, p. 955  
 Prima lecție, p. 758  
 Prima școală de fete în Moldova, p. 658  
 Primăvara, p. 575  
 Primăvara la Iași, p. 808  
 Prima verba, p. 451, 454  
 Primele vorbe, p. 769, 804  
 Primul bal, p. 69  
 Princesa din Trebizund, p. 68  
 Principii de estetică, p. 144  
 Principiile critice, p. 100  
 Principiile fundamentale ale istoriei, p. 972  
 Prin Mehadia, p. 787  
 Prinos și sărăcie, p. 521  
 Prislea cel voinic și merele de aur, p. 775, 907, 910  
 Priveliști și datini, p. 830, 831  
 Privighetoarea Socolei, p. 51  
 Privire teoretică, p. 967  
 Problematicele Naturen, p. 658  
 Proces cu detractorii, p. 514  
 Proces-verbal, p. 313, 346  
 Producțiunea, consumațiunea și schimbul, p. 430  
 Profeție, p. 800  
 Profile literare, p. 818  
 Profiluri, p. 750  
 Programa pentru adunarea materialului literaturii populare, p. 882  
 Programa pentru adunarea obiceiurilor juridice, p. 882  
 Progresul adevărului, p. 141  
 Propășirea, p. 92, 426  
 Proprietatea, p. 430  
 Proprietatea din punct de vedere istoric, p. 591  
 Protestarea, p. 320  
 Proverbe, p. 902  
 Providența, p. 473  
 Provincialismele scriitorilor noștri, p. 805  
 Pruncușița, p. 573  
 Pruncul în fața Țagului, p. 878  
 Psalmi, p. 474, 486  
 Psaltirea în versuri, p. 869  
 Publicațiunile românești, p. 935  
 Puia-Gaia, p. 857  
 Puntea lui Rumi, p. 799, 808  
 Pustnicul, p. 207  
 Puterea întunericului, p. 319, 338, 340  
 Puține cuvinte despre coruperea limbii române în Bucovina, p. 42, 541  
 Pygmalion, regele Feniciei, p. 68  
 Quintescu, N., p. 129, 884  
 Rabagas, p. 319  
 Radu III cel Frumos, p. 68  
 Ralla, p. 44  
 Rampa, p. 463, 467, 955  
 Rendez-vous, p. 46  
 Ramuri, p. 779  
 Raportul înfățișat de către Delegația Partidului Muncitor Român (1891), p. 590  
 Raport în interesul poeziei populare, p. 822  
 Rapport sur la section des Sciences historiques et philologiques, p. 849  
 Raul, p. 44  
 Rădița, p. 901  
 Rădovanca, p. 438  
 Răpirea Bucovinei, p. 521  
 Răscoala, p. 682, 686, 695  
 Răsmirița, p. 716, 717

- Răsfoind pe Gherea, p. 631  
 Răspuns d-lui Maiorescu în chestia creierului la femeii, p. 559, 584  
 Răspuns la câțiva critici, p. 512  
 Răspuns la criticile nedrepte și calomniile înverșunate îndreptate contra cărților noastre de școală de către domnul Ioan Pop Florentin, p. 91  
 Răspuns lui Herbert Spencer, p. 593  
 Răspuns la revista „Viața”, p. 949  
 Răspuns la unele întrebări, p. 593  
 Războaiele dintre ruși și turci și influența lor asupra românilor, p. 965, 967  
 Războiul nostru pentru neatârnat, p. 769, 802  
 Război sau neutralitate, p. 602  
 Război și pace, p. 672, 687  
 Răzbuinarea lui Statu-Palmă, p. 376  
 Răzeșul de la Golășei și moșneanul de la Florica, p. 354  
 Răzvan și Vidra, p. 163, 728, 929  
 Răzvan-Vodă, p. 76  
 Răzvrătirea, p. 578  
 Realism și idealism, p. 566  
 Reparitiunea Literatorului, p. 515  
 Recrutul, p. 788, 810  
 Recunoștința, p. 960  
 Reforma administrativă, p. 601  
 Reforma așezămintelor noastre, p. 965  
 Reformă, p. 52, 86, 654  
 Reforma învățământului și gânduri despre administrație, p. 120 și urm.  
 Reformele lui Const. Mavrocordat, p. 971 și urm.  
 Regele Lear, p. 311  
 Regele din Thule, p. 40  
 Regenerarea literaturii române, p. 156  
 Regimul, p. 703  
 Regina Ostrogoților, p. 800  
 Reguli sau gramatica poeziei, p. 100  
 Relația, p. 19  
 Remember, p. 342  
 Reminiscențe, p. 322  
 René-Paul, p. 171  
 Renunțarea, p. 657  
 Repertoire des Connaissances Usuelles, p. 259  
 Repertoriul nostru teatral, p. 526  
 Resbelul orientale ilustra, p. 793  
 Resboiul, p. 549  
 Resboiul român, p. 549  
 Reuniunea română de lectură, p. 539  
 Revederea progresului, p. 424  
 Revedere, p. 387, 568  
 Revederea Moldovei cu România subț Alecsandru Ioan I în 1859, p. 18  
 Revista Ateneului, p. 544  
 Revista Carpaților, p. 89  
 Revista contemporană, p. 152, 307, 959, 961  
 Revista Fundațiilor Regale, p. 143, 669  
 Revista idealistă, p. 390, 965  
 Revista independentă, p. 459, 522  
 Revista Lipovei, p. 537  
 Revista literară, p. 459, 460, 462, 464, 508 513 521, 863, 907, 911, 938  
 Revista literară și științifică, p. 154, 938  
 Revista nouă, p. 155, 551, 710, 745, 911, 912, 938—951, 955, 957  
 Revista olteană, p. 492, 911  
 Revista pentru istorie, arheologie și filologie p. 849, 863, 897, 899, 907  
 Revista politică, p. 542  
 Revista română, p. 530, 653  
 Revista română pentru științe, litere și arte. Principiile, p. 100  
 Revista socială, p. 157, 560, 563, 591, 593 599 637  
 Revista teologică, p. 561  
 Revoluția din Pîrlești, p. 378  
 Revue des deux mondes, p. 426  
 Rhea Silvia, p. 27, 152  
 Richard al III-lea, p. 734  
 Rienzi, p. 66  
 Rig-Veda, p. 785  
 Rime alegorice, p. 202  
 Rispetti, p. 651  
 Rîndunel, p. 579  
 Roadele pămîntului și roadele industriei, p. 952  
 Robia și socialismul, p. 570, 593  
 Robia frazei, p. 594  
 Roca di Manerba, p. 770, 800  
 Rodovica, p. 779  
 Rolul și drepturile românilor transcarpatin — Cestiunea națională, p. 704  
 Rolul păturei culte în transformările sociale p. 594  
 Rolul tinerimii în mișcarea socială, p. 562, 564  
 Roma învinsă, p. 307, 309  
 Roman Anthology of Sections of rouman poetry ancient and modern bring a collection of the national ballade of Moldavie and Wallachia, p. 259  
 Romanul românesc, p. 657  
 Romanța (G. Coșbuc), p. 800  
 Romanța (Șt. O. Iosif), p. 661  
 Romanța (Al. Macedonski), p. 454, 476  
 Român năzdrăvan, p. 908  
 Româncea, p. 836  
 Româncea de la Criș, p. 876  
 Româncea și pandurul, p. 876  
 România, p. 71, 746, 849, 938  
 România liberă, p. 150, 309, 345, 458, 559, 573, 652, 667—669, 678, 690, 700—702, 710, 711, 742, 932, 935, 946  
 România liberă literară, p. 930, 931  
 România muncitoare, p. 315, 571, 596, 599, 600, 601  
 România pitorească, p. 656, 657, 741, 745, 753  
 România viitoare, p. 527, 563, 589  
 Românii din Ardeal, p. 397, 399  
 Românii și maghiarii în fața istoriei, p. 972  
 Românische Revue, p. 539

- Romänische Volkspoesie, p. 85  
 Romänul, p. 17, 20, 109, 319, 323, 383, 452, 460, 498, 591, 889, 893, 908, 932, 935, 941, 946
- Romänul în poezia sa populară — Studiu asupra tuturor ramurilor poeziei populare române, p. 776
- Romänul literar, p. 967  
 Român năzdrăvan, p. 910  
 Romeo și Julieta, p. 176, 498, 499, 545  
 Rondelul cupei de Murano, p. 478  
 Rondeluri, p. 479, 482  
 Roza Hahemului, p. 801  
 Rugăciunea unui dac, p. 166, 171  
 Rugămintea din urmă, p. 800, 808  
 Rugină Șmichirescu, alegător, p. 63  
 Ruinele Palmirei, p. 907  
 Rumanian Bird and Beast Stories, p. 868  
 Rumänische Jahr Bücher, p. 538  
 Rumänische Poeten, p. 540  
 Rusaliile, p. 376  
 Ruy-Blas, p. 69, 929
- Sacontala, p. 769, 801
- S-a dus amorul, p. 426  
 Salambô, p. 68  
 Salcia și plopul, p. 805  
 Salomon de Caus, p. 83  
 Salonul Atheneului, p. 712  
 Salonul 1883 — Pictura, p. 709  
 Salutare Anului Nou, p. 374  
 Santinela, p. 581  
 Sapho, p. 467  
 Sarmiş (Nunta lui Brig-Belu), p. 170, 189  
 Sarsailă, p. 578  
 Satire populare române, p. 845  
 Satyrul, p. 18, 25, 308, 313, 588,  
 Saul, p. 492, 529, 530, 567  
 Sava Ienciu, Sava Ienciu Săbienciu, p. 833  
 Sava Letinul, p. 833  
 Sălbaticul, p. 581  
 Sămănătorul, p. 389, 392, 402, 745, 748, 754, 756, 769, 804, 956, 964, 965  
 Săptămîna (Ion Ghica), p. 425  
 Săptămîna (Gh. Panu), p. 74, 922, 924  
 Săptămîna ilustrată, p. 425  
 Săptămîna literară, p. 939  
 Săptămîna lui Coșbuc, p. 801  
 Sărbătoarea junilor la Paști, p. 943  
 Sărbători la români, p. 844  
 Sărmanul Dionis, p. 75, 182, 193, 236, 702  
 Sbuciumări politice la românii din Ungaria, p. 399  
 Sburătorul, p. 99, 173  
 Scara, p. 654  
 Scarlat, p. 26  
 Scepticismul la noi, p. 76  
 Schiță asupra literaturii române, p. 514
- Schiță de obiceiurile lucrătorilor ruși, p. 585  
 Schiță de obiceiurile seminarului din Chișinău, p. 585  
 Schițe nouă, p. 322, 341, 351, 352  
 Schițe politice, p. 942  
 Schițe și nuvele, p. 585, 945  
 Schițe ușoare, p. 155, 311  
 Sclavul amorului, p. 532  
 Scormon, p. 789  
 Scrieri alese (Traian Demetrescu), p. 819  
 Scrieri alese (M. Kogălniceanu), p. 108  
 Scrieri alese (G. Panu), p. 969  
 Scrieri alese (Al. Russo), p. 108  
 Scrieri alese, II, Amintiri din „Junimea” (I. Negruzzi), p. 92, 98  
 Scrieri despre răscoala lui Horia, p. 427  
 Scrieri în versuri și proză, p. 803  
 Scrieri neogrece despre români, p. 658  
 Scrieri social-politice, p. 601  
 Scrieri sociale și filozofice, p. 116  
 Scriitori români (T. Vianu), p. 89  
 Scriitori români (Al. Vlahuță), p. 746  
 Scrisoare deschisă d-lui Gherea, p. 652  
 Scrisoarea I, p. 209, 568, 615, 616, 617, 618  
 Scrisoarea II, p. 44, 45, 210, 538, 753  
 Scrisoarea III, p. 74, 210, 228, 568, 615, 616, 617, 622, 732  
 Scrisoarea IV, p. 568, 618, 619  
 Scrisoarea de la Dumnezeu, p. 485  
 Scrisoarea lui Baudelaire către Wagner, p. 88  
 Scrisoarea lui Firdusi către șahul Mahmud, p. 774, 799, 800  
 Scrisori către V. Alecsandri, p. 419, 422, 423, 439, 432, 433, 437—446, 942  
 Scrisori către Ibrăileanu, p. 602  
 Scrisori către vărul meu, p. 646  
 Scrisori inedite, p. 67, 692  
 Scrisori persane, p. 432  
 Scrisorile (M. Eminescu), p. 175, 209, 702, 757  
 Scrisorile lui Junius, p. 438  
 Scufița roșie, p. 412  
 Secunda, p. 955  
 Se duc... , p. 657  
 Semănatul, p. 859  
 Sensitivă, p. 521  
 Sensitive, p. 817  
 Sentino, p. 716, 942  
 Sepi, p. 367, 371, 388  
 Serbarea de la Putna, p. 406  
 Serghie Pavlovici, p. 53  
 Setea de bani, p. 569  
 Sexto, p. 955  
 Sfârșit de toamnă, p. 576  
 Silvina-Doamna, p. 657  
 Simbolismul, p. 522  
 Simboluri erotice în creația poporului român, p. 806  
 Simion C. Mîndrescu în serviciul unității noastre naționale, p. 772  
 Simplicissimus, p. 193, 195

- Simplu, p. 819  
 Sindipa, p. 496, 873  
 Singură, p. 46  
 Singurătate, p. 618, 675, 681, 700, 943  
 Situația financiară a Turciei, p. 545  
 Simburele, p. 660  
 Sint ani... , p. 656  
 Sintem și rămînem, p. 599  
 Sînziana și Pepelea, p. 324, 446  
 Skida-Rima, p. 945  
 Slăvit e versul, p. 754  
 Smărăndița, p. 582, 646  
 Smărăndița, roman modern, p. 356  
 Smotocea și Cotocea, p. 307  
 Snoave din popor, p. 655  
 Snoave sau povești populare, p. 913  
 Soacra cu trei nurori, p. 261  
 Soacră-mea Fifina (O soacră), p. 310, 325, 332, 338  
 Soacră, soacră, poamă acră, p. 584  
 Soare și grîu, p. 483  
 Soarele, p. 785  
 Soarele și luna, p. 828  
 Social-democrația și războiul, p. 601  
 Socialism și comunism, p. 86  
 Socialismul, p. 588, 602, 603  
 Socialismul își are oare rațiunea? p. 599  
 Socialismul și războiul, p. 602  
 Socialismul științific și mijloacele violente, p. 591  
 Socialist ori liberal-național? p. 928  
 Socialiștii, p. 580  
 Socialistul, p. 557, 954  
 Societatea și moravurile în timpul fanarioților, p. 971  
 Societatea scriitorilor români, p. 513  
 Sociologia și istoria, p. 73  
 Socoteala, p. 651, 751  
 Socoteala boierului, p. 346  
 Soldățească, p. 471  
 Solii păcii, p. 657  
 Sommer, p. 783  
 Somnoroase păsărele, p. 542  
 Somnul și sufletul, p. 950  
 Sonata Kreutzer, p. 646  
 Sonete, p. 758  
 Sonetul puterii, p. 502  
 Sonnet lointain, p. 474  
 Sora salahoristului, p. 839  
 Sorcova, p. 859  
 Sosec, p. 656  
 Sovremennik, p. 558  
 Spadă și corăbii, p. 771  
 Spanische Lieder, p. 800  
 Spartacus, p. 572  
 Spătarul Coman, p. 941  
 Speranța, p. 322, 375, 526  
 Spirea, p. 585, 586  
 Spiridușul, p. 548  
 Spirite, p. 179  
 Spiritul critic în cultura românească, p. 7, 93, 108, 118, 119  
 Spovedania unui om nou, p. 572  
 Spre Cotești, p. 680, 681  
 Spre ocultism, p. 464  
 Spre primăvară, p. 773, 803  
 Spre Sîn Vasile, p. 651  
 Stamatiad, Mîndru și Dragoslav, p. 467  
 Stan Bolovan, p. 887  
 Stan și Bran, p. 804  
 Stanciu și Voichița, p. 877  
 Starea economică a țaranului român, p. 965  
 Starea economică a țărilor române în epoca fanariotă, p. 971  
 Starea literaturii române, p. 546  
 Starea noastră economică, p. 965  
 Starostele sau datini la nunțile românilor ardeleni, p. 882  
 Statu qua (sic), p. 432  
 Stăpînea odată, p. 720  
 Steagul nostru (Gheorghe din Moldova), p. 578  
 Steagul nostru (P. Scorțeanu), p. 591  
 Steaua, p. 831, 860  
 Steaua Dunării, p. 549  
 Stejarii, p. 579  
 Stejarul, p. 470, 471  
 Stele logostele, p. 805  
 Steluța, p. 44, 541  
 Stepa, p. 477  
 Stindardul, p. 455, 482, 550  
 Stindardul țarei, p. 460  
 Stîlpii satului, p. 956  
 Stîlpii societății, p. 646  
 Stîlpușul Tricolienilor, p. 843  
 Stoian, p. 438  
 Stosachi, p. 63  
 Straja țării, p. 460  
 Straturi în poezia noastră poporană, p. 655  
 Străbunii, p. 974  
 Streașina casei, p. 805  
 Streini oaspeți ai Principatelor în secolul al XVIII-lea, p. 658  
 Strigarea dragostilor, p. 843  
 Strigoi, p. 136, 172, 202, 211, 226  
 Strofe la E..., p. 542  
 Studia Universitatis Babeș-Bolyai, p. 776  
 Studie fizice asupra spiritului, p. 954  
 Studie moldovană, p. 108  
 Studii asupra maghiarilor, p. 377  
 Studii asupra stărei noastre actuale, p. 965, 966  
 Studii critice, ed. I, 1890, vol. I, p. 594, 595  
 Studii critice, vol. II, p. 566, 591, 594, 595, 626, 775, 779  
 Studii critice, vol. III, p. 595, 598, 622, 629  
 Studii critice, vol. IV, p. 610  
 Studii critice, vol. V, p. 595, 609, 624  
 Studii de literatură română, p. 105, 666  
 Studii de literatură română și comparată, p. 779  
 Studii despre Coșbuc, p. 806  
 Studii economice, p. 967

Studii literare, IV, p. 779  
 Studii și cercetări de bibliologie, III, p. 799  
 Studii și documente literare (E. Torouțiu), I, p. 665, 694, 702  
 Studii și documente literare, II, p. 116  
 Studii și documente literare, IV, p. 111, 278, 967, 969  
 Studii și portrete literare, p. 466  
 Studiul istoriei la români, p. 921  
 Studiul istoriei la români în Antologia ideologiei junimiste, p. 921  
 Stuful de liliac, p. 471  
 Sub șopron, p. 578  
 Subțirica din vecini, p. 788  
 Succes, p. 307  
 Sufletul, p. 656  
 Sufletul și viața viitoare, p. 474  
 Sulamita, p. 799  
 Sultănică, p. 356, 693, 702, 703, 710, 713, 714, 722  
 Supărarea socialiștilor, p. 652  
 Superstițiile păgubitoare ale poporului român, p. 806  
 Supra-producția intelectualilor, p. 598  
 Suprema consolare, p. 660  
 Suprema forță, p. 956  
 Sure, p. 870  
 Surori, p. 943  
 Sur — Vultur (Sur The Eagle), p. 875, 913, 914  
 Suspine, p. 761  
 Suspinuri și cugetări, p. 580  
 Suvenir, p. 454  
 Suvenirii din Veneția, p. 454  
 Suzana cea nebună, p. 888

## Șanta, p. 51

Șarivari, p. 424  
 Șarla și ciobanii, p. 307  
 Șarpele moșului, p. 912, 915  
 Șăgi cîmpenești, p. 65  
 Școala acum 50 ani, p. 443  
 Școala ardeleană, p. 804  
 Școala noastră de arte frumoase, p. 658  
 Școala nouă, p. 637, 951—955  
 Școlile noastre sătești, p. 387  
 Șezătoarea, p. 528, 707, 736, 837, 842, 879  
 Șoimu! banului de Craiova, p. 542  
 Șoseaua, p. 25  
 Ștefan Hudici, p. 591  
 Ștefan Hudici, schiță dramatică de V. G. Morțun, p. 591  
 Ștefan și Radul, p. 950  
 Ștefan Rareș, p. 27  
 Ștefan Tomșa și Mitropolitul Crimca, p. 845  
 Ștefan-Vodă, p. 845  
 Ștefan-Vodă cel Tînăr, p. 552  
 Ștefan-Voă și săhastrul, p. 843

Ștefăniță Vodă, p. 657  
 Ștrengarii de pe Cynthus, p. 789  
 Ștrengarul văilor, p. 786  
 Șuier, p. 716, 717

## Tabletă Coșbuc, p. 774

Tablou de seară, p. 763  
 Tablouri păgîne, p. 804  
 Tactica liberală, p. 594  
 Tainele inimii, p. 107  
 Taie-fuga, p. 379  
 Talmud (Tractat baba bathra), p. 864  
 Tarara, p. 42  
 Taras Sevcenco, p. 597  
 Tatăl (M. Sadoveanu), p. 661  
 Tatăl (Strindberg), p. 630  
 Tatul lui Neacșu, p. 941  
 Tănase Scatiul, p. 12, 673, 678, 679, 686, 687, 691, 695  
 Te-afunzi mereu, p. 577  
 Teatru (1889 — ediția Soccec), p. 13, 312  
 Teatrul (C. I. Fundescu), p. 24  
 Teatrul la români, p. 70  
 Teatrul modern ; Viitoare, Cœur à cœur, p. 955  
 Teatrul Național în Cernăuți, p. 540  
 Teatrul român, p. 367  
 Teatrul român de diletanți în Cernăuți, p. 542  
 Teism și ateism, p. 88  
 Telegraful, p. 23, 25, 154, 549, 762, 882, 932, 946  
 Telegraful român, p. 381, 383, 384, 385, 530, 531, 532  
 Telegrama, p. 327, 346, 349, 355  
 Telemaque, p. 68  
 Temă cu variațiuni, p. 317  
 Temelii folclorice și orizont european în literatura română, p. 565  
 Tendenționalismul și tezismul în artă, p. 558, 561  
 Tendințele literaturii franceze actuale (Școala română), p. 597, 699  
 Tentamen criticum în linguam romanicam, p. 111  
 Tentațiile Sfîntului Anton, p. 266  
 Teofil și Nasia, p. 27  
 Teoria fatalismului, p. 72  
 Teoria hexametrelui, p. 546  
 Teoria lui Rossler, p. 967  
 Teoria ondulațiunii universale, p. 72  
 Teoria percepției, p. 122  
 Tetraevanghelul (Radu de la Mănăcești), p. 863  
 Thalassa, p. 468, 490, 492—496  
 Theodoros, p. 444  
 Theorie der Geisterkunde, p. 179  
 Thérèse Raquin, p. 545  
 Tiberiu Piscupescu, p. 752  
 Ticuri literare, p. 804  
 Timpul, p. 129, 165, 310, 313, 353, 354, 367, 382, 383, 384, 393, 397, 432, 591, 764

- Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte, p. 907, 910  
 Tinerilor, p. 579  
 Tipuri apărute, p. 521  
 Tipuri din Capitală, p. 654  
 Tipuri dispărute, p. 521  
 Titan, p. 179  
 Titirică Sotirescu et Comp., p. 333, 339, 348  
 Titu Maiorescu (G. Ibrăileanu), p. 126  
 Titu Maiorescu (E. Lovinescu), p. 105, 142, 155, 634  
 Titu Maiorescu, (T. Vianu), p. 115  
 Titu Maiorescu — critic literar, p. 145  
 Titu Maiorescu estetician și critic literar, p. 105  
 Titu Maiorescu față de noi, p. 143  
 Titu Maiorescu intim, p. 144  
 Titu Maiorescu în 1859, p. 144  
 Titu Maiorescu și contemporanii lui, p. 142, 969  
 Titu Maiorescu și Edgar Poe, p. 144  
 Titu Maiorescu și pașoptismul, p. 109, 145  
 Titu Maiorescu și posteritatea lui critică, p. 142, 592  
 Tîmplarul, p. 797  
 Toaca la Lugoj, p. 538  
 Toaca la Săbeș, p. 538  
 Toader și Mărința, p. 51  
 Toamna (Șt. O. Iosif), p. 661  
 Toamna (I. P. Pincio), p. 577  
 Toamna — Cîntecul XLI, p. 786  
 Toane sau vorbe de clacă, p. 380, 381, 408  
 Toarceți fetelor, c-a murit Baba Cloanța, p. 887  
 Toderică, p. 265, 562  
 Todorel și Marioara, p. 838  
 Talpa și Ștefan-Vodă, p. 843  
 Toma Alimoș, p. 890, 895  
 Tombatera, p. 25, 548  
 Tobuzul, p. 550  
 Toreadorul, p. 520  
 Toroipanul, p. 550  
 Toți sfinții, p. 800  
 Toxin și toxice, p. 306  
 Tradiții populare române din Bucovina, p. 843  
 Tradițiuni populare române, p. 843  
 Traducerile și limba literară, p. 597  
 Traian, p. 153, 836, 840, 877, 938  
 Traian în Dacia, p. 171  
 Traianida, p. 169, 171  
 Traité du verbe, p. 461, 516  
 Trandafirii lui Isus, p. 799  
 Trandafiri și viorele, p. 881  
 Transacțiuni literare și științifice, p. 149, 151, 152, 454, 882, 889  
 Transilvania, p. 96—98, 110, 534, 762, 776, 892  
 Tratatul de economie politică al economistului ieșean I. Strat, p. 965  
 Trăsnetul, p. 455  
 Trecerea, p. 585  
 Trecerea Oltețului, p. 484  
 Trei, doamne, și toți trei, p. 800  
 Trei ani în România sau corespondența onorabilului Bob Dowley, p. 430, 432  
 Trei comedii ale lui I. L. Caragiale, p. 566, 619  
 Trei crai de la răsărit, p. 407  
 3 decembrie, p. 498, 499  
 Trei surori (A. P. Cehov), p. 367  
 Trei surori (Șt. O. Iosif), p. 651  
 Trei viteji, p. 778  
 Trenul, p. 797  
 Tribuna, p. 10, 13, 62, 368, 385, 386, 387, 388, 389, 393, 397, 399, 404, 417, 530, 532, 763—766, 769, 775, 777, 779, 787, 790, 794, 882, 890  
 Tribuna Ardealului, p. 766  
 Tribuna liberă, p. 50, 51  
 Tribuna literară, p. 514  
 Tribuna, revista cestiilor contemporane, p. 546  
 Tribuna poporului, p. 389, 390, 534  
 Tribunalul satului, 806  
 Tricolorul, p. 794  
 Trifon Hăbăucul p. 887  
 Trionfo della morte, p. 491  
 Triumful așteptării, p. 757  
 Triumfurile, p. 200  
 Trompeta Carpaților, p. 154, 452  
 Trubadurul, p. 703, 721, 722, 723  
 Tu ești poet, p. 651  
 Tudor Tudoraș, p. 828  
 Tudorel, p. 900  
 Tueurs sans gage, p. 345  
 Tuhutum, p. 58  
 Tulnic și Lioara, p. 778  
 Turca, p. 860  
 Turca în Peșani, p. 943  
 Turcul călugărit, p. 837  
 Turturica, p. 888, 894  
 Tutti-Frutti, 548, 551  
 Țal, p. 351  
 Țara (V. Alecsandri), p. 542  
 Țara (ziar), p. 387  
 Țara Basarabilor, p. 803  
 Țara popii Ion, p. 804  
 Țara Românească, p. 513  
 Țara Zînelor, p. 203  
 Țara nouă, p. 932  
 Țăranii (B. St. Delavrancea), p. 703  
 Țăranii (A. Cehov), p. 358  
 Țăranii (G. Hauptmann), p. 646  
 Țăranii în literatură p. 624  
 Țăranul nostru și țăranul mizeriei, p. 703  
 Țăranul și ciocoiul, p. 843  
 Țăranul Român, p. 547, 906, 907, 908  
 Țicul, p. 858  
 Țiganca, p. 53  
 Țiganiada, p. 156  
 Țițarul, p. 548  
 Țugulea, fiul unchișului și al mătușii, p. 910



**Ultima iluzie**, p. 573  
 Ultima noapte a unui vagabond, p. 931  
 Ultima oră, p. 347  
 Ultima-Verba, p. 469  
 Umanitatea, p. 395  
 Umbra mea, p. 182  
 Umbra lui Istrate Dabija-Voevod, p. 673, 733  
 Umbra lui Mircea la Cozia, p. 99  
 Umiliți și obidiți, p. 591  
 Umorescu Speranței, p. 548  
 Umoristul (1863—1867), p. 548, 549, 551  
 Un bal, p. 39  
 Un bal la Călărași, p. 26  
 Un bătrîn, p. 752  
 Un beneficiu, p. 473  
 Un boier cum a dat Dumnezeu, p. 942  
 Unchiașul Sărăcie, p. 457, 497, 498, 499  
 Un cântec barbar, p. 792, 793  
 Un cântec de la un mocan bătrîn, p. 900  
 Un chip roco, p. 26  
 Un copil artist, p. 543  
 Un Crăciun, p. 619, 753  
 Un dejun la moșie, p. 646  
 Unde m-ați îngropat, p. 646  
 Unde ni sînt visătorii?, p. 651, 755, 756, 757, 774  
 Un drum greșit, p. 673, 691  
 Un drum la Cahul, p. 57  
 Un episod de la Plevna, p. 27  
 Un exploatator, p. 923  
 Un glas din adîncul templului, p. 799  
 Unirea, p. 535  
 Unirea dmocratică, p. 307  
 Unirea vămilor între Moldova și Valahia, p. 425  
 Uniți, p. 804  
 Universul, p. 307, 309, 312, 318, 342, 356, 745, 746  
 Un lăsat de sec, p. 584  
 Un nenorocit, p. 661  
 Un pipăruș modern, p. 778  
 Un plagiat, p. 660, 943  
 Un plural de batjocură, p. 805  
 Un prim cuvînt, p. 804  
 Un răspuns d-lui B. P. Hașdeu, p. 387  
 Un răspuns d-lui Ioan Gherea, p. 561  
 Un răspuns d-lui prim ministru I. C. Brătianu în discursurile sale de la Craiova și din sala Ate-neului în privința proprietății, p. 590  
 Un sfat tinerilor social-democrați, p. 594  
 Un student român în Germania, p. 89  
 Un trandafir în livrea, p. 541  
 Unui cunoscut, p. 953  
 Ura, p. 51, 460  
 Uriașul cu un ochi în frunte, p. 271  
 Urta satului, p. 309  
 Ursa major, p. 805  
 Ursita, p. 416  
 Ursul, p. 805  
 Urzicătorul, p. 549

Ustökös, p. 548  
 Unui prieten, p. 944

**Vae victis**, p. 571  
 Valea Dediului, p. 655, 843  
 Valea lui Pinteia, p. 843  
 Valea vieții, p. 155  
 Valeria, p. 18  
 Van Kalikenberg concesionar, p. 63  
 Vaporul morții, p. 460, 479  
 Vara (Ioan Adam), p. 660  
 Vara (G. Coșbuc), p. 786  
 Vara (D. Zamfirescu), p. 677  
 Varlaam și loasaf, p. 869  
 V. Alecsandri în Cernăuți, p. 539  
 Vasile Cîrlăniariul, amintire din copilărie, p. 541, 837  
 Vasile Cîrlova, p. 961  
 Vasile Porojan, p. 641  
 Vasul, p. 465, 478  
 Vatra, p. 12, 52, 317, 389, 649, 653—655, 661, 748, 768, 771, 794, 804  
 Vatra părăsită, p. 367, 390, 413  
 Văduvele, p. 715  
 Vechea tragedie franceză și muzica viitorului a lui Richard Wagner, p. 88  
 Vechituri, p. 573  
 Vechiul orologiu, p. 659  
 Vechiul și Noul Testament, p. 254  
 Vechiul Testament, p. 791  
 Vede, p. 868  
 Venere și Madonă, p. 124, 568, 618, 799  
 Veneția, p. 618  
 Verbul plastic și creațiile populare, p. 707  
 Vergiss mein nicht, p. 22  
 Verigă — țiganul, p. 484  
 Verrathere Liebe, p. 800  
 Versuinții români, p. 368  
 Versuri (C. Mille), p. 571  
 Versuri, amicului C. D., p. 307  
 Versuri și proză (G. Coșbuc), p. 802, 804, 808  
 Versuri și proză (I. Păun-Pincio), p. 576  
 Versuri și proză. Scrisori (I. Păun-Pincio), p. 576  
 Versul simfonic, p. 517  
 Versul lui Adam, p. 869  
 Versul lui Iosif, p. 869  
 Versul străinătății, p. 869  
 Vespasian și Papinian, p. 57  
 Vesperală, p. 521  
 Vestea, p. 482, 511  
 Vestitorii primăverii, p. 786, 797  
 Vestitorul românesc, p. 18, 905  
 Viața la țară, p. 12, 340, 416, 673, 679, 681—697  
 Viața literară, p. 585, 804  
 Viața literară și artistică, p. 840  
 Viața lui Ion Creangă, p. 265  
 Viața nouă, p. 392, 469, 522

- Viața românească, p. 141, 145, 392, 395, 402, 462, 580, 583, 638, 696, 746, 756, 794, 919, 922, 940, 954
- Viața socială, p. 571, 573
- Viața și opera lui Mihai Eminescu, p. 265
- Viața și opera lui Eufrosin Poteca, p. 890
- Viața țaranului român, p. 396, 989
- Viața unui copil de sirb vestit, p. 900
- Vicleimul și jocul păpușilor, p. 831, 869, 892
- Violenie și amor, p. 55
- Violeniile lui Scapin, p. 311, 929
- Victimă, p. 651
- Vieața, p. 12, 389, 576, 643, 645, 649—652, 659, 661, 744, 747, 930, 949
- Viețile paralele, p. 419
- Viețile sfinților, p. 250
- Vifor, p. 651, 756
- Viforul (B. Șt. Delavrancea), p. 705, 732, 733—735
- Viforul (L. Rebreanu), p. 733
- Viitorul, p. 558, 467
- Viitorul social, p. 600
- Vindecarea oftigei, p. 952
- Vine ploaia, p. 797
- Virtuțile și viciurile, p. 585
- Vis, p. 953
- Visul, p. 660
- Visul codrului, p. 651
- Visul fatal, p. 460
- Visul lui Tudor Vladimirescu, p. 898
- Visul unei nopți de vară, p. 129
- Vișan, p. 749
- Viță Cătănuță, p. 876
- Vizar craiul șerpilor, p. 887
- Vânătorul, p. 797
- Vînt de stepe, p. 450
- Vîntoasele, p. 651, 777
- Vîntul, p. 786
- Vîntul soartei, p. 53
- Voievodul Ștefan, p. 941
- Vogue, p. 491
- Voichița, p. 674
- Voina și mîndra lui, p. 878
- Voinic fără noroc, p. 660
- Voinicul cel cu cartea în mînă născut, p. 920
- Voinicul scăpătat, p. 835
- Voința națională, p. 61, 309, 354, 387, 529, 703, 718, 932, 935
- Volkssagen aus der Bukowina, p. 844
- Vom fi singuri, p. 941
- Vorba ăluia, p. 804
- Vorba de acasă, p. 388, 804
- Vorbe parlamentare, p. 57
- Votul universal, p. 594
- Vraja de ursită, p. 894
- Vraja lumii, p. 483
- Vrăji, farmece și desfăceri, p. 842
- Vremile literare de azi, p. 513
- Vremuri apuse, p. 660
- Vulpea, lupul și ursul, p. 866
- Werther, p. 40, 180
- Winter, p. 783
- Witlaf's Trinkhorn, p. 800
- Zacherlina, p. 940, 949
- Zacherlina d-lui Hașdeu, p. 949
- Zacherlina în continuare, p. 469
- Zadarnic, p. 660
- Zafira, p. 540
- Zapciul, p. 17, 899
- Zeflemeaua, p. 342
- Zeflemele, p. 55
- Zece mai de la fereastra mea, p. 753
- Zece monologuri, p. 955
- Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, p. 73, 862
- Zi de august, pe drum de poștă, p. 483, 484, 487, 495, 496
- Ziarul unui pierde-vară, p. 769, 783, 786
- Zicători populare, p. 907
- Zile trăite, p. 52
- Ziua, p. 318, 393, 394
- Ziua de muncă, p. 582
- Zîna pădurii, p. 656
- Zîna zorilor, p. 376, 378, 410
- Zmeul și zmeoaica, p. 828
- Zoa-Zirvan, p. 58
- Zobie, p. 51, 572
- Zoe, p. 51, 573
- Zora și Spielhagen, p. 954
- Zorilă Mireanu, p. 914
- Zulnea Hîncu, p. 569
- Zur Logik der Geschichte, p. 73

## SUMAR

	<u>Pag.</u>
INTRODUCERE GENERALĂ (Șerban Cioculescu) . . . . .	5
SCRIITORI DE TRANZIȚIE DUPĂ UNIRE: Ioan M. Bujoreanu, N. Nicoleanu, I. C. Fundescu. N. Scurtescu (George Călinescu) . . .	15
„JUNIMEA” ȘI CONVORBIRI LITERARE: POETII: Anton Naum, Vasile Pogor, Nicolae Schelitti, Theodor Șerbănescu, M. Gregoriady de Bonachi, D. Petrino. M. D. Cornea. Veronica Micle. Matilda Cugler-Poni. PROZATORII: N. Gane, Leon Negruzzi, Iacob Negruzzi. I. Pop-Florentin, Miron Pompiliu, N. D. Xenopol. Ioan Popovici-Bănățeanu; DRAMATURGII: Ioan Ianoș, Samson Bodnărescu. G. Bengescu-Dabija, D. Ollănescu-Ascanio; FILOLOGI, FILOZOFI, ISTORICI, MEMORIALIȘTI: I. Caragiani, Al. Lambrior, Vasile Cota. A. D. Xenopol, Gh. Panu; DIVERȘI (Al. Piru) . . . . .	31
TITU MAIORESCU (George Ivașcu) . . . . .	79
ADVERSARII „JUNIMIÎ”: <i>Tranzacțiuni literare și științifice. Revista contemporană, Traian, Columna lui Traian. Trompeta Carpaților. Telegraful. Contemporanul. Revista nouă</i> (Tudor Vianu) . . . . .	149
MIHAI EMINESCU (George Călinescu) . . . . .	159
ION CREANGĂ (Vladimir Streinu) . . . . .	243
I. L. CARAGIALE (Silvian Iosifescu) . . . . .	305
IOAN SLAVICI (Ov. Papadima) . . . . .	361
ION GHICA (Șerban Cioculescu) . . . . .	419
ALEXANDRU MACEDONSKI (Tudor Vianu) . . . . .	449
LITERATORUL ȘI REVISTELE ANEXĂ (Adrian Marino) . . . . .	507
FAMILIA, TRIBUNA ȘI ALTE PUBLICAȚII TRANSILVĂNENE DIN EPOCĂ (George Muntean) . . . . .	525

	<u>Pag.</u>
<b>CONTEMPORANUL</b> : POEZIA : Constantin Mille, Nicolae Beldiceanu, I. Păun-Pincio, Gheorghe din Moldova, O. Carp ; ALȚI POETI ; PROZA : Anton Bacalbașa, Paul Bujor, Sofia Nădejde, Ștefan Băssărăbeanu (Al. Hanță) . . . . .	555
<b>C. DOBROGEANU-GHEREA</b> (George Ivașcu) . . . . .	587
<b>EVENIMENTUL LITERAR</b> (Cornelia Ștefănescu) . . . . .	637
<b>ALTE REVISTE</b> ( <i>Vieața</i> (1893—1896), <i>Vatra</i> (1894—1896), <i>Literatură și artă română</i> (1896—1910), <i>Floare-albastră</i> (1898—1899), <i>Pagini literare</i> (1899—1900)) (Th. Virgolici) . . . . .	649
<b>DUILIU ZAMFIRESCU</b> (Al. Săndulescu) . . . . .	663
<b>DELAVRANCEA</b> (Al. Săndulescu) . . . . .	699
<b>AL. VLAHUȚĂ</b> (Ion Roman) . . . . .	741
<b>GEORGE COȘBUC</b> (G. Scridon) . . . . .	759
<b>TRAIAN DEMETRESCU</b> (Șerban Cioculescu) . . . . .	815
<b>FOLCLORIȘTII, IDEILE ȘI OPERA LOR</b> : Atanasie Marian Marienescu, Teodor Burada, S. Fl. Marian ; <b>FOLCLORIȘTI DE METODĂ ȘI COMPLEXITATE ȘTIINȚIFICĂ</b> : A. Lambrior, M. Gaster ; <b>CULEGĂTORI, CULEGERI, VALORIFICĂRI DE FOLCLOR</b> : Miron Pompiliu, Ion Pop-Reteganul ; <b>NOUL VAL DE POEZIE POPULARĂ</b> : G. Dem. Teodorescu, Gr. C. Tocilescu ; <b>PROZA FOLCLORICĂ</b> : Petre Ispirescu, D. Stăncescu (I. C. Chîțimla) . . . . .	821
<b>REVISTE ȘI SCRITORI ÎN ULTIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA</b> : G. Panu, <i>Lupta</i> (19 iulie 1884 — 30 noiembrie 1895), <i>Lupta literară</i> (1887), <i>Revista nouă</i> (decembrie 1887 — septembrie 1895), <i>Școala nouă</i> (1 iulie 1889 — iunie 1890) ; Haralamb Lecca, Nicolae Ținc, A. D. Xenopol, <i>Arhiva societății științifice și literare din Iași</i> (1889—1900) (Rodica Florea) . . . . .	919
<b>BIBLIOGRAFIE GENERALĂ</b> (Cornelia Ștefănescu) . . . . .	977
<b>ILUSTRĂȚII ȘI LEGENDE</b> (Elena Clornea) . . . . .	981
<b>INDICE</b> (V. Beldie) . . . . .	991

Redactor: VIOLETA MIHĂILĂ  
Tehnoredactor: MIRCEA CONSTANTIN

---

Bun de tipar 14.02.1973. Hirtie scris I A, tratată cu 83% grad alb, format 70 × 100 de 80 Gjm<sup>2</sup>. Coli de tipar 65,25

C.Z. pentru biblioteci mari: 859.09(082)

C.Z. pentru biblioteci mici: 8.59.09

Tiraj 49.000 ex.

---

Întreprinderea poligrafică Informația, București, str. Brezoianu nr. 23–25.

Republica Socialistă România