



Critică literară:

**ARTUR SILVESTRI**

**Radiografia spiritului creol.**

**Cazul Miron Radu Paraschivescu**

(ediția I-2004, ediția a II-a-2010 - Editura Carpathia)

**ARTUR SILVESTRI**

**Revolta fondului neconsumat.**

**Cazul Zaharia Stancu**

(ediția I-2005, ediția a II-a-2010 - Editura Carpathia)

Proză:

**ARTUR SILVESTRI**

**Frumusețea lumii cunoscute. Zile de neuitat**

(apărut în 2009 - Editura Carpathia)

**ARTUR SILVESTRI**

**Apocalypsis cum figuris.**

**Șapte nuvele fantastice cu prolog și epilog**

(ediția I-2003, ediția a II-a-2005, ediția a III-a-2009,  
Editura Carpathia)

**ARTUR SILVESTRI**

**Perpetuum mobile.**

**Piese improvizate pentru violoncel și oboi**

(ediția I-2005, ediția a II-a-2009 - Editura Carpathia)

Cărți despre Artur Silvestri - scriitorul

**CLEOPATRA LORINȚIU**

**Artur Silvestri. Vocația Căii Singuratice**

(apărut în 2009 - Editura Carpathia)

# **ARTUR SILVESTRI**

critică literară

Colecție inițiată și îngrijită de  
**MARIANA BRĂESCU SILVESTRI**



**ARTUR SILVESTRI**

critică literară

*Universul  
lecturilor  
fericite*

Redactorul cărții  
sociolog **TEODORA MÎNDRU**



**Editura Carpathia**  
2011

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**SILVESTRI, ARTUR**

**Universul lecturilor fericite** / Artur Silvestri; ed. coord. și îngrijită de Mariana Brăescu Silvestri; red. și pref.: Teodora Mîndru. - București: Carpathia Press, 2011

ISBN 978-973-7609-60-1

I. Brăescu, Mariana (coord.)

II. Mîndru, Teodora (pref.)

82.09

## *A fost un proiect, a rămas un vis*

*Pentru un nume cu autoritatea și notorietatea lui Artur Silvestri în critica literară românească înainte de 1989 este incredibil că întreaga activitate însumând 17 ani de critică literară s-a încheiat la doar 36 de ani. Cele peste zece mii de pagini apărute în publicațiile literare și culturale ale vremii – doctrină, istorie, critică literară – formează opera unui autor tânăr și foarte tânăr. A fost și rămâne surprinzător pentru oricine că această tinerețe nu l-a făcut să se grăbească și să adune, cu deplină justificare, ca alți confrăți, câteva sute de pagini măcar, cu care să închege două-trei volume care, așa cum știi cunoscătorii, făceau posibilă calitatea de membru al Uniunii Scriitorilor, calitate deosebit de prestigioasă și râvnită atunci.*

*Artur Silvestri - „micul Călinescu” - cum era numit încă de la debutul său, surprinzător de matur în raport cu tinerețea, nu și-a dorit aceasta niciodată. Ștacheta pe care singur și-o impusese era mult mai înaltă și asemenea mentorului său literar, George Călinescu, plănuia să topească aceste cronici dar și alte mii de fișe în sinteze ample, ambițioase. Nu a fost să fie, din păcate nu doar pentru el, ci pentru literatura și istoria literară românească. Schimbările de după 1989 l-au făcut să*

*se îndrepte în alte direcții, datorită contextului și datorită faptului că știa bine că doar independența materială îi poate asigura independența intelectuală. Dar, „timpul nu a mai avut răbdare”...*

*Spuneam și altădată că Artur Silvestri simțea în ultimii ani că „nu mai are timp”! Adevărul e că nici șapte vieți nu i-ar fi ajuns pentru vastele sale proiecte literare și culturale. Așadar, simțind că nu mai e timp pentru sinteze, a încercat să schițeze un „univers al lecturilor care l-au făcut fericit”. Mi-a vorbit despre această carte de câteva ori, voia nu doar să publice grupat cronicile la „lecturile fericite” dar, urma să adnoteze, să adauge părțile lipsă la cronicile amputate de orice fel de cenzură, să reaseze titlurile în matrița lor originală și să contextualizeze apariția acestora. Din nou, vremea nu a mai avut răbdare nici măcar pentru atât. Nu a mai fost un proiect, a rămas un vis. Cartea aceasta încearcă să-l refacă.*

*Am o mare emoție la tipărirea acesteia. Teama mea e să nu fi greșit prea mult deși m-am străduit din răsuferi să judec fiecare situație, așa cum îmi imaginam că ar fi făcut-o el. Și totuși, dacă a nu-și vedea cărțile tipărite este cea mai mare nedreptate pentru un scriitor, următoarea nedreptate, aproape la fel de mare, este aceea de a nu putea decide asupra formulei, asupra corecturilor cărții, asupra formei finale. Artur Silvestri a avut parte de amândouă. Păcat, mare păcat!*

*Mariana Brăescu Silvestri*

## Explicații la o carte

*Artur Silvestri intenționa să-și valorifice într-o formulă integratoare cronicile literare, eseurile critice și de direcție culturală, alte articole, în total, după evidențele sale, un număr de aproximativ două mii, publicate în presa literară în perioada 1973-1989, îndeosebi în revista Luceafărul, (unde a fost cronicar literar între anii 1975-1989), în alte reviste românești precum și în cele două reviste în limbi străine, Actualités Roumaines și Romanian News, la care a fost, în paralel, cronicar literar (1981-1984), „topindu-le” într-o vastă sinteză, completată cu texte și interpretări noi și structurat pe 45 de teme. Prima dintre acestea trebuia să fie **Universul lecturilor fericate**. Titlul îi aparține.*

*Artur Silvestri a demarat proiectul cu deschiderea listelor de sumar pentru fiecare temă și începutul recuperării (identificării, culegerii) textelor publicate cu ajutorul unor colaboratori, a completării informației și interpretărilor, dar a rămas în această fază, de vast și complicat șantier literar deschis, întrerupt brusc prin plecarea sa prea grăbită și neașteptată.*

*Apariția volumului de față, **Universul lecturilor fericite**, se datorează scriitoarei Mariana Brăescu, care a inițiat și coordonează cu mari eforturi republicarea în volume structurate pe cât posibil pe temele dorite inițial de autor, a tuturor textelor literare scrise de Artur Silvestri de-a lungul activității sale de critic literar, publicate fie în presa vremii, fie ca studii independente, prefețe sau postfețe.*

*Pornind de la stadiul incipient al proiectului, ne-am angajat într-o muncă mult mai dificilă decât și-ar închipui cineva în mod obișnuit, pentru identificarea și recuperarea textelor publicate, datorită numărului foarte mare al acestora, dar și multitudinii și diversității revistelor și publicațiilor în care acestea au apărut, precum și dificultăților inerente consultării colecțiilor mai vechi existente în bibliotecile publice, colecții uneori greu accesibile.*

*Până acum, într-un interval de aproape un an de când lucrăm la acest proiect editorial, echipa noastră a consultat 96 de colecții anuale de reviste și publicații literare, istorice și de cultură generală, identificând 37 de reviste literare și publicații periodice în care Artur Silvestri a publicat peste 1450 de texte (din care mai mult de jumătate în revista *Luceafărul*), articole care au fost fotocopyate, sistematizate și au intrat în procesul de prelucrare redacțională: culegere, transcriere în ortografia nouă, corectură etc. Această muncă este în plină desfășurare acum, pregătind materialul pentru seria de volume de critică literară – autor Artur Silvestri.*

*Volumul de față, **Universul lecturilor fericite**, este primul din această serie, cuprinzând 49 de cro-*

*nici literare și eseuri critice selectate după lista tematică nefinalizată a lui Artur Silvestri, identificate și pregătite pentru tipar așa cum am arătat, pentru a răspunde cerințelor actuale de publicare, păstrând întrutotul conținutul textului original.*

*Însă, pentru a veni în întâmpinarea cititorului care vrea să știe dintru început, dintr-o privire, subiectul discutat, am ales soluția de a completa titlurile inițiale cu nume de autori și uneori câte o altă informație concisă asupra conținutului, precizând însă, în nota de subsol, titlul original sub care a apărut inițial, precum și datele complete de publicare.*

*Depart de a epuiza universul lecturilor ce i-au procurat emoții intelectuale „fericite” lui Artur Silvestri și despre care a scris, selecția acestor 49 de eseuri critice și cronici literare este totuși suficientă pentru a aprecia orizontul larg, orientarea lui clară către soluția critică antropologică, prin care identifica și justifică specificul național, vechimea și valoarea intrinsecă și universală a culturii românești, respectul și admirația nedisimulate pentru marii creatori de valori, în sfârșit, „călinescianismul” scrierilor sale.*

*În mod semnificativ, volumul se deschide cu scrierile lui Artur Silvestri despre marele său mentor literar, George Călinescu, continuă cu textele dedicate marilor clasici ai literaturii române, conține apoi cronici despre alți autori contemporani, într-un continuum de valori, susținut de Artur Silvestri, cu rol în promovarea scriitorilor și încheindu-se cu texte dedicate primei istorii literare românești și cercetărilor asupra literaturii străromâne.*

*Astfel, scrierile lui Artur Silvestri pun în lumină autori, cărți, creații culturale uitate, marginalizate sau necunoscute, contribuind la resuscitarea interesului public pentru cultura națională.*

***Universul lecturilor fericite** este, așadar, doar primul volum de cronică literară, eseuri și studii critice. El va fi urmat de o serie de volume, care ar trebui să cuprindă peste 1400 de texte scrise și publicate de Artur Silvestri în cei 17 ani de intensă activitate literară, și care vor contribui în mod hotărâtor la conturarea adevăratei staturi de critic literar.*

*Teodora Mîndru*

## George Călinescu

### *Aproape de Elada*

O culegere din cuvântările lui G. Călinescu rămase, în chip de concept, între manuscrise cărora li se adaugă un număr de însemnări din carnete, este aceea apărută, cu un titlu nu tocmai nimerit (*Aproape de Elada*) în colecția *Capricorn* editată de *Revista de istorie și teorie literară* și al cărei îngrijitor este și acum Geo Șerban. E o înșiruire de contribuții fragmentare, împărțite în două categorii distincte între care întâia, intitulată *Prolegomene*, conține un număr de cuvântări, apărute parțial în reviste îndată după 1944 și până prin 1948.

Sunt documente de creație minoră care trebuie reținute și a căror însemnătate, spre a da o imagine mai exactă despre autor, ar merita un examen de amănunt. Sunt în totul opt contribuții, de fel oratoric, pronunțate de critic în anii de după război, cu diferite ocazii, cele mai multe în medii culturale. Ele tratează despre cele mai diferite teme, arătând că interesul lui G. Călinescu pentru literatură în chip de fenomen de civilizație era, la ora aceea, foarte acut. E, de asemenea, o dovadă a unui pronunțat spirit civic, căci autorul nu lăsa litera moartă să ajungă în chip întâmplător

la mulțimi și se sforța să impulsioneze spiritul public și prin acțiunea directă, ca un adevărat atenian. Cele mai numeroase dintre acestea nu sunt cu totul inedite, căci G. Călinescu avea grijă să publice, în chip de *tabletă*, câte un fragment pe care îl socotea mai nimerit prin revistele pe care, în acei ani, le conducea. Este, așadar, aci și jurnalistică, și oratorie, fără a lăsa loc unor discriminări, din moment ce autorul scria cum vorbea și concepea gazetăria ca pe o formă de dialog.

Editorul, care a supravegheat, de asemenea, *Ulysse și Gâlceava înțeleptului cu lumea* (cea de pe urmă cuprinzând o parte considerabilă din gazetăria călinesciană) a procedat corect însoțind aceste – cum să le zic? – cuvântări ori articole de jurnal, cu un număr de note care conțin indicii nu doar asupra părților inedite ci și asupra unor elemente de biografie interioară călinesciană.

Astfel de inițiative sunt fapte recomandabile, însă aceasta nu vrea să spună nicidecum că s-ar putea pune în locul unei ediții complete a operei călinesciene; asemenea alcătuirii au numai o însemnătate provizorie, chiar dacă indiscutabilă.

Mult mai interesante (căci problematica din cuvântări era cunoscută din *Gâlceava înțeleptului cu lumea, vol. II*) sunt *conspectele*, cum le denumește Geo Șerban, configurând o palpitantă incursiune în laboratorul de creație al lui G. Călinescu. Sunt aci însemnări de lungimi diferite, de la o pagină-două și până la dimensiunea unei adevărate recenzii, pornite din lecturi pe cele mai felurite subiecte.

Criticul citea despre nuveliștii minori italieni din Cinquecento, despre estetica lui Parini, divaga asupra

romanului epistolar, făcea o recapitulare asupra romanelor stendhaliene, se pasiona de un tratat – de pe la 1500 – asupra femeii, citea contribuții de istoria picturii, despre arta țesătoriei, eseuri de Wölfflin, de E. Cassirer; este imaginea, în eboșă, a unui enciclopedist pentru care a scrie despre literatură însemnează mai înainte de toate a cunoaște fenomenul estetic integral și a consolida un aparat de principii, cu aplicație la arte și abia după aceea și la literar.

Ceea ce pare a fi la G. Călinescu impresionism, fulgurație, expresie de moment, se dovedește rezultatul unei documentații atente, efectul unei curiozități intelectuale ajunse la expresia unei metode de cercetare conjugate. A explica literatura prin experiența artelor plastice, a arhitecturii, a muzicii și a vedea, de asemenea, în muzică epicul și instinctul de construcție, muzicalitatea în arhitectură și însoțirile de volume, dovedind ritm, atunci când examinăm pictura, este a avea despre creație o optică derivată din sincretismul original al artelor, este a avea o perspectivă radicală.

Un astfel de apel la rădăcini, constând în revelația unei emoții primare, e de văzut și în contribuțiile pe care criticul le dădea pe atunci, cea mai proeminentă trebuind să fie considerată *Impresii asupra literaturii spaniole*. Este neîndoios că G. Călinescu ajunsese la o explicație antropologică a literaturii, pe care din păcate n-a mai avut vreme să o exprime cum se cade (deși îndemnări în această direcție sunt de văzut încă din *Istoria literaturii române...*); el citea *nu doar literatura, ci naturile culturale*, înțelegând prin aceasta a descifra creativitatea unui întreg etnic și a face

raport între virtualitate și ceea ce este documentat, prin creație, istoricește.

Nu e, de altfel, întâmplător că G. Călinescu găsea de cuviință a face un conspect după un soi de sinteză a lui G. A. Borgese, intitulată *Il senso della letteratura italiana*; ceea ce observa acolo, mai întâi, era un fel de complex de inferioritate, derivat dintr-o marginalizare simțită de italieni față de Europa franceză și germanică, reacție de înțeles și la spaniolii generației de la 1898, la Ortega Y Gasset, Unamuno, Mendez Y Pidal.

Ar merita, de altfel, un examen separat această înclinație către o cercetare foarte modernă, întemeiată pe un principiu poligenetic, pe care G. Călinescu o presimțise cu puțin înainte de 1950, și pe care, cu excepția *Impresiilor asupra literaturii spaniole* nu o dovedește nici o altă contribuție mai târzie.

Aceste dezvoltări, cu totul previzibile, puteau să fie și nu au fost, din motive pe care istoria literaturii rămâne să le clarifice; e în afara discuției, totuși, că în programul operei călinesciene exegeza cu fundament în antropologia culturală ar fi trebuit să ocupe o poziție considerabilă; e, în definitiv, stratul cel mai profund al *călinescianismului*.

Două vorbe și despre oratorie. G. Călinescu ilustrează, la români, un tip oratoric de felul instrucției naționale, urmând lui Iorga, și totuși fără profetismul tragic (de orator atenian împresurat de macedoneni) al lui Vasile Pârvan. Nu e la el, de asemenea, nimic din populismul aparținător, cel puțin în epoci revoluate, câte unui om politic instruit la Paris și considerând că spiritul public este ilustrat de neciopliți, simțind, prin

aceasta, obligația să scoboare printr-un limbaj inteligibil moșicilor, până la ei. G. Călinescu știa să instruiască în vorbe pe înțeleși și să exprime idei adânci cu o admirabilă plasticitate, făcând o pedagogie de esență, cu accentul pe intelect, adică pe înțelegere. E, la el, un sentiment aproape atic de a cuvânta înaintea unei populații instruite și apte a se lăsa îndreptată către cultură, o năzuință către comunicare în marginile unei civilizații care știe să înainteze după datele proprii.

*Aproape de Elada* dă o sugestie asupra unei ipoteze de operă călinesciană și explică, de asemenea, substrucția istoriografiei literare târzii, de după *Istoria literaturii române*, care se dovedește a fi mai apropiată de modernitatea substanțială decât era de imaginat până recent.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Artur Silvestri, *G. Călinescu: Aproape de Elada*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1274, 41/11 octombrie 1986, p. 2.

## Actualitatea călinescianismului

Istoria literaturii române prenumără, în desfășurarea ei, câteva generații post-maioresciene care încep înainte de 1900 și ajung până acum aproape patruzeci de ani. Formula este a lui E. Lovinescu și explică un proces care nu e departe de adevăr: generația post-maioresciană ar fi aceea întemeiată pe un principiu cu deosebire etic, privind triumful adevărului în apăsare, autonomia esteticului în tabloul de valori și tot ceea ce elimină tulburările mașinării axiologice. Pentru momentul lui, modelul maiorescian se potrivea admirabil și asemenea operațiuni hotărâte, pornind de la principii, sunt trebuincioase, într-o cultură, în chip ciclic. Maiorescu exemplifica o idee lucidă care este mai mult a condiției criticului decât a criticii unei literaturi naționale; însă o idee de natură etică, fără discuție durabilă. Acest eticism e propriu literaturilor unde critica este vie (fără a fixa încă pe critic în chip de instituție), însă istoria literară nu s-a consolidat ca disciplină.

La 1800 nu aveam nici o istorie a literaturii române (cu excepția admirabilului *Compendiu* de V. C. Pop, nebăgat în seamă) și tabloul de valori nu era

stabilit: critica era chemată să facă mai ales aceasta. Însă mai târziu, când mai întâi G. Ibrăileanu, prin foiletonistica lui impenitentă, N. Iorga și E. Lovinescu, prin imperfectele lor sinteze, însă esențiale, dăduseră istoriei literare fundamentele de valori, înaintarea generațiilor post-maioresciene nu mai putea fi considerată o necesitate.

Odată cu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (din 1941), literatura română avea, în fine, pânza desfășurată și valorile proporționate: o istorie literară ajunsă la conștiința de sine și la monumental elimina obligația modelului eticist. Ea crease un model nou, care este acela călinescian, sintetizat în ideea *specificului național* rezultat din capodopere și în intuiția vechimii apte să genereze valori străine de simpla imitație. Acest model, care e al criticii activiste, nu mai vehicula teze etice privitoare la critic, ci teze estetice privitoare la funcțiunea criticii într-o literatură națională. G. Călinescu dispărea în 1965; posteritatea lui critică începea abia atunci, odată cu momentul politic al literaturii naționale. Nu doar ideile călinesciene pornesc acum să genereze, ci și opera propriu-zisă capătă un fel inedit de actualitate.

Reapar treptat: *Opera lui Mihai Eminescu, Principiile de estetică* și, mai apoi, *Istoria literaturii române*. Cu acestea, călinescianismul ieșea din regimul de mimetism școlăresc, devenind o disciplină de gândire critică românească. În seria călinesciană intrau și alții, reeditați acum: Vasile Pârvan, cu *Getica*, M. Eminescu cu volumul IX al *Operele*, G. Ibrăileanu în ediție aproape completă, Gh. Brătianu, Nicolae Iorga, mai cu seamă. Efectele călinescianismului sunt mari

și puțin după 1965 se înșiruie în succesiunea cronologică naturală (pe care două decenii dogmatice o jugulaseră) două generații critice post-călinesciene. Întâia este mai ales creatoare de concepte și e înclinată spre istoria literară, a doua e activistă, jurnalistică, hotărâtă a desfășura operațiuni de recuperare în planul literaturii consumate ca și al aceleia vii, promovând tezele călinesciene specifice. Primii post-călinescieni provin din școala practică a aceluia, apărând în jur de 1940, și definitivându-se abia după 1965.

Este, fără îndoială, o generație creată de critic, care a știut să dezvolte ceea ce era de dezvoltat în doctrina inițială. Ei adoptă reflecția integratoare, pornind de la experiența literaturii române așa cum o fixase G. Călinescu. Din mantaua călinesciană apare protocronismul lui Edgar Papu, presimțit în multe puncte de G. Călinescu. *Critica ideilor literare* a lui Adrian Marino are legătură cu metoda fenomenologică a lui G. Călinescu din *Principii de estetică*.

Călinesciană este, de la început și până la sfârșit, istoria literară practică a lui Alexandru Piru, reprezentantul *ortodox* al întâiei generații post-călinesciene. El și reformiștii lui Edgar Papu și Adrian Marino sunt, de altfel, cei mai de seamă reprezentanți ai ei. Însă nu singurii, întâia generație post-călinesciană numără și pe jurnaliștii George Mărgărit și George Ivașcu, pe istoricii literari Dumitru Micu și Ion Rotaru. Dintre aceștia, Dumitru Micu a și scris o monografie despre George Călinescu. *O istorie a literaturii române*, de Ion Rotaru, întemeindu-se, uneori până la amănunt, pe substanța călinesciană.

A doua generație post-călinesciană este, cronologic, efectul unui paradox, reieșit tot din momentul 1965, când primii călinescieni revin în actualitate. Între unii dintre cei vechi și cei noi diferențele de vârstă nu sunt mai mari de zece-cincisprezece ani (E. Simion are 50, Ion Rotaru, 60), însă mentalitățile sunt altele. Călinescianismul întâilor post-călinescieni este *ortodox* ori creator, acela al generației mai recente este mult mai eliberat de model, vehiculând cu preponderență ideile călinesciene specifice și mai puțin formulistica. E o revoluție terminologică, prevăzută de Edgar Papu și de Adrian Marino, însă nu definitivată de aceștia.

Cu a doua generație post-călinesciană, călinescianismul a devenit în chip definitiv creator. Apar acum *Campaniile* lui M. Ungheanu și teoria lui despre proiecte eșuate ale literaturii române, (idee de inspirație călinesciană); *Mitul faurului aburit* al lui Alexandru Oprea ca și eminescologismul aceluia, sunt călinesciene, călinesciană e și monografia lui G. Munteanu despre Eminescu.

Dacă G. Călinescu nu ar fi văzut istoria literară în contemporaneitatea operelor, așezând alături pe poetul baroc și pe modern, ideea profetismului literar românesc, a lui Ion Constantinescu, n-ar fi apărut. Apărea mai greu studiul lui Ilie Bădescu, despre cultura critică românească și sincronismul european, al cărui eminescianism esențial fusese mai înainte simțit de G. Călinescu. Călinescieni, mai ales în expresie nu și în ideologie, sunt oricâte proteste ar avea față de model și N. Manolescu și E. Simon. *Complexele lite-*

*raturii române* nu puteau fi descrise de Mircea Martin fără apelul la opera călinesciană.

Pe scurt, a doua generație post-călinesciană e creatoare, mai întâi în direcția activismului ideologic, promovând tezele *specificului național* așa cum reies din *Istoria literaturii române*, și apoi prin stil și prin idee de reper; chiar ereticii care neagă călinescianismul nu pot face abstracție de el. Ceea ce denotă un astfel de model călinescian e, fără puțință de tăgadă, vitalitatea integratoare. Cu istoria literaturii definitivată în valori, mai dinainte, cu ideea specificului și a vechimii coagulată în chip de experiență a unei literaturi comparabile și cu altele, critica românească nu putea să înainteze decât pe o linie călinesciană.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Artur Silvestri, *Actualitatea călinescianismului*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1159, 29/21 iulie 1984, p. 2.

## Ibrăilenismul lui G. Călinescu

Îndată după apariția *Vieții lui Eminescu*, tipărită de G. Călinescu, cunoscut mai cu seamă prin colaborări la reviste, G. Ibrăileanu părăsi tăcerea lui patriarhală și închină cărții cea mai favorabilă cronică. „Este, după umila mea părere – zicea el – monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat până astăzi lui Eminescu.” Și, contrar așteptărilor, stabilea în acel tânăr, debutant fără multe contribuții literare, pe acela care îndreaptă cărările criticii noastre spre noi orizonturi. Observația era fără precedent și e neîndoios că în G. Călinescu criticul văzuse pe marele său emul. Îl promovase la *Viața Românească* exprimându-se foarte elogios asupra lui în niște scrisori, ca și în discuțiile particulare. Când Ibrăileanu se prăpădi, G. Călinescu schiță un portret inegalabil (*Taine al nostru*), care este tot ce se scrisese mai comprehensiv despre cel dispărut. Erau câteva izbucniri circumstanțiale, niște simpatii biografice care să se fi exprimat culturalicește numai întâmplător? Deși negate de către unii și greu reperabile la o privire grăbită, legăturile dintre G. Călinescu și G. Ibrăileanu și-au aflat neîndoios un izvor mult mai adânc. Deosebiți psihologicește, se

întâlneau totuși în aptitudinea dialectică fără egal în critica românească. Erau polemiști, umorali, păreau nu o dată a judeca în contrazicere, căci mintea lor era prea plină de complexitatea lumii spre a mai da unei idei expresia lineară a unei drepte. Deși a fost alăturat unei direcții sociologice, Ibrăileanu n-a fost numai atât. Este meritul lui G. Călinescu de a fi semnalat întâiul valabilitatea unor principii și de a le fi dat un sens mai adânc. În *Selectivitate*, de pildă, Ibrăileanu a intuit, fără să le cunoască, câteva metode tipologice germane, notând și el, în alți termeni, universalitatea unor concepte. Lui G. Călinescu procedarea îi dădea mari satisfacții, la fel cu cercetarea lui Vlahuță care astăzi pare complet amendabilă sub raport pur critic. Metodul aplicat acolo stârnea entuziasmul călinescian și omul vedea în *Opera literară a domnului Vlahuță* o mostră de expertiză totală. Ibrăileanu ar fi lucrat în două momente; unul maiorescian, de izolare a conținutului în sine, altul de cauzalitate, adică de *sincronizare* și *diferențiere* aproape în termenii lui E. Lovinescu. Ibrăileanu ar fi un mare precursor, înaintaș al sincronizării și superior prin lipsa prejudecății de inițiator. Cei doi, scoși din simpla înrâurire istorică, aveau nu o dată opinii care semănau și cine ar citi un text de Ibrăileanu fără a fi avertizat asupra autorului va găsi propoziții curat călinesciene. Cum se face de pildă critica? Urmând „anatomia, fiziologia și etiologia unei opere de artă sau, ceea ce este același lucru, a spiritului unui autor” (*Opere* vol. I, pag. 46) – zice Ibrăileanu. El pune semn de egalitate între *spirit*, și opera încheată, dezbrăcându-se de mecanicismul expertizei biografice. Ceea ce la el e cu capul în jos

(cercetarea sociologică e scopul, cauzalitatea în condițiile „cosmice, morale, intelectuale, sociale”), se întoarce la G. Călinescu pe adevăratul conduct cauzal, de la imanență la operă. G. Călinescu aplică metoda, așezând pe Eminescu, „în timp și spațiu” (expresie a lui Ibrăileanu, însă despre Russo, cf. prefața ed. II a *Spiritului critic*), îi descrie cultura (intelectul, în limbajul lui Ibrăileanu), filozofia practică (morală), îi face un portret cuprinzător, cosmic și social. Apoi trece prin descrierea operei, făcând așadar anatomia literară, extrage structurile fundamentale, care dau sânge organelor descrise separat (fiziologia). Observați? Formula e a lui Ibrăileanu însă adaptată unei filozofii al cărei țel nu mai e revelația unui raport epocal ci a unei proporții estetice (Ibrăileanu era mai întâi un ideolog, G. Călinescu, un filozof al valorii). Acest sistem era, în principiu, științific. Estetica era pentru Ibrăileanu o piedică „pentru considerarea unei opere de artă ca o manifestare de viață pur și simplu și nimic alta”. El se ferea totuși, ca și G. Călinescu, de a se înjuga la niște principii inalterabile, fiindcă era eminent critic și scopul lui era de a formula incidentalul, nu legitatea.

Făcând din proporția de viață un factor de apăsare, Ibrăileanu putea zice și el că „a face sociologia lumii lui Dostoievski e însăși critica literară” (cum va afirma G. Călinescu). Îi lega pe cei doi și o concepție superioară asupra alcătuirii operei: „O imagine – susținea Ibrăileanu – nu e formă, e fond și formă, e bazată pe faptul psihic fundamental, pe stabilirea de asemănări și deosebiri între lucrurile din lume. Câte imagini, atâtea stabiliri de asemănări și deosebiri, atâtea

afirmații și negații despre lume, atâta fond.” G. Călinescu nu vorbea în alți termeni, bizuit pe ideea expresivității intuitive, pe care o exprimase în urma lui Croce (cu substrat crocean vorbea și Ibrăileanu, care îl combătea aci pe Faguet). Tema – spune Călinescu – nu e nimic, imaginea e totul, și de-ar fi altfel, atunci o poezie filozofică ar fi mecanic mai durabilă decât una erotică. A fi original însemnează a revela o expresie nouă a unui raport milenar față de cosm. Deși dialectician prin formulă, G. Ibrăileanu accentua această proporție, îngroșând oarecum contradictoriu termenii, ba chiar inversându-i, exprimând vestita teorie a *specificului național*. Ceea ce în genere este de extras printr-o operațiune de abstractizare după exprimarea unei literaturi în ce are ea notabil, descifrându-se modul fundamental prin acea convergență de planuri în jurul unui punct central, devenea aci o normă pe care Ibrăileanu o justifica printr-un factor conținutistic.

Doi scriitori, dotați în chip asemănător, sunt separați valoricește prin aptitudinea de a exprima o realitate națională. După Ibrăileanu, la început stă modelul național (subiectul) pe care autorul îl reflectă sub o formă realistă (viața redată în operă), fără a-i altera specificitatea, sporind substanța cu propriul sentiment românesc, insufând materiei o atitudine specifică, într-o limbă locală, fără alterații. Acestea sunt treptele și orice producție care le repetă, în scara creației, ar fi după Ibrăileanu o capodoperă. Însă el pune și un semn de egalitate între romanitate și product moldav, adăugând o slabă tinctură ardeleană. Muntenia participă numai rareori la formațiile literaturii noastre și cu o preocupare mai mult politică. Această diferențiere

care s-a exprimat prin exaltarea unei regiuni, găsi un ecou întârziat, deși nepătimaș, și în G. Călinescu. După ce, încheind *Istoria literaturii, române de la origini și până în prezent*, face o anchetă judicioasă asupra noțiunii de *specific*, criticul e de părere că focarul central, ideea noastră cea mai adâncă, ar fi „regresivitatea spre civilizația de mod arhaic”. Iată un indiciu prețios, și în tot cazul original (Ibrăileanu vorbea de trebuința specificității, însă n-a spus niciodată în ce constă aceasta). Însă ce observăm la G. Călinescu, afară de o finețe sporită și de o putință formidabilă de a da tipologie aproape istorică? Pilonii acestui nou templu al *specificului* nu-s alții decât la Ibrăileanu: în mijloc stau Eminescu, Maiorescu, Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu și Blaga. G. Călinescu se înțelege că admite o formă de specificitate mai cuprinzătoare. De altfel, perspectivă istorică introdusese și Ibrăileanu, dar în alt teritoriu. El nu gusta poezia nouă (simbolismul, se înțelege) pe motiv că ar cultiva senzația (un eveniment cosmopolit nu specific). Era contra poeziei orășenești, care este internaționalistă. Aceasta – spunea Ibrăileanu – e născută în condiții unice, este expresia unei geografii, a unui mediu și a unei istorii pe care noi nu le avem (Bucureștiul nu e Paris). Culturile ar fi niște organisme fără corespundere între ele și făcute numai de un singur individ pur, care deține în el toate virtualitățile. Nu întâmplător aceasta e și teza fundamentală a lui G. Călinescu asupra specificității spre a legifera imitațiunea în marginile unei singure expresii sufletești. Tot el nu se folosește de alte argumente, în 1946, când comentează defavorabil pe Mircea Popovici (*Izobare*). Erau vesti-

giile unui istorism mecanic pe care G. Călinescu îl formulase cu vreo cincisprezece ani înainte. Ce fel de roman urmează să scriem, se întreba el, răspunzând că multă vreme vom produce numai Ioni, că vom fi cel mult tolstoeni, balzacieni și vom scrie roman obiectiv fiindcă românul nu-și poate impune să simtă „cu o mână încă bătătorită de sapă, fiorurile epidermei mișcate pe sidef”. Pe scurt, Proust este inconcevabil pe teritoriul românesc. Curios, însă nu cu alte vorbe combătea Ibrăileanu proustianismul cuibărit în unele romane ale vremii. El era de părere că nu trebuie să facem „anatoľfrancism și proustism” fiindcă n-avem condițiile naționale. Că G. Ibrăileanu avea o idee clară despre istoria literaturii române este în afara discuției. A dat calea cea mai potrivită pentru o atare întreprindere, a ținut registrul aparițiilor notabile, a dat în fine, literaturii noastre acea dimensiune universală pe care numai ideea inutilității împrumutului o poate consolida. A năzuit să scrie *Istoria literaturii noastre* în acel mod pe care îl intuisese cel dintâi, avea idei durabile despre critică și de mare actualitate, deși exprimate confuz la vremea lui. A legat, pentru întâia oară, direcțiile contradictorii ale criticii românești, deschizând drumul unei cercetări literare așezată între expertiza epocii și criteriul estetic într-un cuvânt, spre sinteză. A fost un pregătitor de căi inedite și un anonim care și-a închinat viața propășirii culturale, ca acei înălțători de bazilici care zidesc toată viața un singur perete, însă fundamental.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Artur Silvestri, *Ibrăilenismul lui G. Călinescu*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 723, 14/3 martie 1976, p. 2.

## Ibrăileanu precursorul

În 1912 G. Ibrăileanu tipărea forțat de împrejurări un volum în tiraj discret: *Opera literară a domnului Vlahuță*, care urma să-i aducă titlul de doctor și să rezolve conflictul pentru ocuparea unui post la Universitate.

L-a redactat în grabă și presat de necesități, scriind însă, la începutul său, un eseu despre *Literatură și societate* unde se simți obligat să accentueze iarăși opinia sa de inspirație sociologică. Însă chiar de mai înainte începuse a gândi altfel și câteva articole publicate ulterior *Note și impresii* (1920) arată că Ibrăileanu trecea printr-un impas al părerilor sale *tainoste*, orientându-se către oarecare psihologism, dar făcut de pe poziția unui estetik, nu a unui ideolog.

Acum, la 1912, criticul folosea un limbaj modern (era, ca și Sanielevici, interesat de ultimele schițe ale științei), împrumutând din biologie „selecțiunea pe care o luă de la Darwin prin înrudirea lui Brunetièrè”. Însă punctul de vedere este mai realist și selectivitatea n-ar consta, după Ibrăileanu, în dezvoltarea neconținută a speciilor, ci compoziției umanității care citește opera. O producție fără ecou în epocă se

poate bucura de o glorie postumă dacă e selectată de urmași. Ea poate să cadă iarăși în obscuritate spre a reveni din nou, cine știe când, pe întâiul plan literar.

Și așa mai departe, excluzând desigur o sumedenie de factori care valorizează, însă așezând un accent pe această aventură a receptării în posteritate a unei producții. De altfel, nu era singura modificare observabilă (la acea dată Ibrăileanu aproape credea că nu există clasici, era un anticlasicist). Să examinăm accentele acestei metamorfoze, întrucât ele sunt cu deosebire notabile.

Criticul renunță aproape de tot la activitățile sale de propagator și ideolog. Nu mai combătu decât rar – și atunci când intervenția era cu deosebire trebuincioasă. Nu-și renegă ideile, însă deveni subit un degustător voluptos de artă, un visător nocturn stăpânit de pasiunea lecturii. Punctul de vedere s-a schimbat și omul câștigă în analiză ceea ce pierde în teorie. O idee sau alta nu ocupă – la fel ca înainte – întregul studiu și expertiza unei opere nu mai este ilustrarea unei observațiuni generale.

Dimpotrivă, Ibrăileanu face introduceri somptuoase (câștigă mult în siguranța de stil) meditănd mai degrabă la condiția amatorului de literatură decât la literatura însăși. Chiar și articolul își frânge unitatea și cine așază alături *Opera literară a Domnului Vlahuță* cu orișice contribuție din *Note și impresii*, este foarte izbit.

Distanță în vreme nu prea există și când este, se ridică la câțiva ani. Depărtarea sufletească pare însă nemărginită. În *Opera literară a Domnului Vlahuță* Ibrăileanu exprima pentru ultima dată un mănunchi

de principii, făcând o ilustrație fină, însă lipsită de intuiția durabilității.

Astfel e criticul în *Note și impresii* (titlul este și el important, arătând îndreptarea către un impresionism de lector pasionat). El scrie, pe fascicule, un fel de note răzlețe de lectură unde aruncă iute câte o observație notabilă însă nedezvoltată. Este la Ibrăileanu, născută brusc dintr-un spirit fervid, de combatant, o lentoare a întreprinderii cum se exprimă fragmentarist, dând mai mult sugestii decât terminând o producție schițată. Ibrăileanu se teme poate de moarte (curiozitățile sale sunt cunoscute) și a căpătat dispreț pentru marile întreprinderi, pentru edificii.

Din ideolog, Ibrăileanu devine un fin observator, un colecționar care iubește fragmentul și erudiția sterilă, formulată în contribuții scurte și mai fertile în planul viitorimii decât al actualității. Și pasiunile lui se schimbă. Iubește acum pe Proust, pe Turgheniev (în care vedea cel mai mare romancier universitar), pe Anatole France, în scurt, numai oameni de interior care subliniază viața, luciditatea, observația externă, în fine, cu idee de lirism.

Care sunt acum judecățile pozitive și ca atare preferințele? La Turgheniev de pildă, elogiază gratuitatea care ar informa opera cu perfecțiune. „Nimic de prisos, pentru că nimic voit". Atmosfera acestuia, cu aburul ei de viață și de poezie, ar fi totul. Turgheniev este un intelectual dar nu un pedagog ca Paul Bourget (Ibrăileanu vrea să spună că erudiția impresionează structura nu superficial).

Și modul analitic s-a schimbat. Criticul nu mai are acea eruptivitate puțin confuză prin care voia să

înece în pasta teoriilor sale scriitori și curente. Totul a luat o înfățișare geometrică și Ibrăileanu scrie în *Co-respunderi*: pe Tolstoi îl compară cu Turgheniev, eliberând Pegasul fanteziei într-o interpretare fără argumente, dar înlănțuită minunat în pura formalistică a ipotezei.

Toate urmările unei observări sunt notate îndată cu o precizie de teoremă (totdeauna în planul general) și impresia e că Ibrăileanu nu mai argumentează cu ochii la text, ci pentru frumusețea demonstrației pure: „Înaintat în idei, el este lipsit de orice grosieritate (...) aristocrat în sensibilitate, el este lipsit de singularizarea unui Viliers de L'Isle Adam; sensibil în grad suprem la «eternul feminin» el este lipsit de efeminare ca și de senzualism” (zisese mai înainte că Turgheniev e stăpânit de senzații!).

Aceste fragmente sunt mult mai prețioase decât ale multora. Ibrăileanu și-a modernizat punctul de vedere, așezându-se într-o stabilitate culturală de rafinat, de alexandrin și deschizând, cu libertatea câștigată față de propria tinerețe, un drum încă obscur însă foarte actual, cu multe ocolișuri, ascuns de buruiana unei expresii prea grăbite. Ibrăileanu, cel care susținea mecanic raportul dintre mediu și creator, notează acum favorabil funcționalitatea literaturii și analizează totul prin câte o clasificare discretă însă temeinică, iubirea, pesimismul, filozofia naturii, filozofia existenței (echilibrul, pe care el nu-l avea e acum foarte prețuit). Începe să fie mult mai relativist, trecând la o concepție modernă după care opera este interpretabilă felurit prin raport la om ca și la producția însăși: „Și apoi, o carte recitită, niciodată nu e aceeași.”

O operă literară e ceea ce vedem sau mai bine, ceea ce punem noi în ea. De aceea, pentru fiecare din noi aceleași pagini conțin altceva. Și cum nici noi nu suntem neconțenit aceiași, și cartea respectivă după o bucată de vreme e alta.

Nu odată, Ibrăileanu a exprimat greoi și cu sudori ceea ce va spune cu o sagacitate sporită G. Călinescu. E la el o experiență literară impresionantă, peste care s-a adăugat puțința de a da glas unui eu foarte complicat. Ibrăileanu era un solitar și în planul intelectual – un misantrop care cunoștea cel mai bine din umanitate un singur exemplar pe care îl multiplica la nesfârșit sub diferite înfățișări.

Nu întâmplător se interesa de psihologie și, mai ales, de proză în dauna poeziei. Spiritul său era ermetic și autoscopic fără a simți trebuința expansiunii altfel decât într-o formă discursivă. A studiat sentimentele, făcându-se propriul cercetător.

Era un om modern, citea pe Nietzsche și pe Baudelaire, urmărea noutățile psihologice, citind pe Krafft-Ebing. Avea sau nu idee de psihanaliză este cu desăvârșire obscur, însă repera un soi de complex al lui Cain la Baudelaire (fără a-l exprima neted deși Ch. Baudelaire îl va descrie puțin mai târziu). Era în totul un ins excepțional, mișcat de mari vise himerice. Și cu toate acestea, fără s-o fi făcut organizat, este reparabil la Ibrăileanu un adevărat *univers al prozei*.

G. Călinescu descria lirica prin raportul eului cu elementul, formulând cosmosul poeziei. Ibrăileanu avea în minte, negândindu-se s-o aștearnă pe hârtie, o alta sinoptică. El a scris, în felurite locuri, despre „sentimentele prozei”, așezând la baza narațiunii nu

intuiția elementară, ci simpla autoscopie a eului pe propria desfigurare sentimentală.

A fost un teoretician excepțional al romanului (strânse la un loc, articolele lui stârniră senzație acum câțiva ani).

A fost marele anticipator al criticii românești și personalitatea care s-a răsfrânt, cel mai adânc din critica românească, în spiritul neliniștit al urmașului său de la lași (și o vreme de la *Viața Românească*), George Călinescu. În 1920, cu *Note și impresii*, Ibrăileanu era un mare precursor, a cărui explorație în amănunțime va da rezultate senzaționale.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Artur Silvestri, *Reîntoarcerea la clasici. Ibrăileanu precursorul*, publicat în revista *Convingeri comuniste*, nr. 5/1976, p. 6.

## Portret de critic tânăr Eugen Lovinescu

**T**ineretea critică a lui E. Lovinescu (nu și provizoratul ei) luă sfârșit îndată după 1910, când junele, *docteur ès lettres* la Sorbonna cu două teze doctorate apreciate, se întorcea în România, încredințat că porțile paradisiului literar se vor deschide îndată și de la sine. Că nu fuse așa e fapt notoriu: criticul cel mai de seamă al momentului nu avu parte de carieră universitară, nu deveni academician, iar celebritatea lui n-a avut niciodată o înfățișare oficială ci una particulară. Ignorat de administrație, E. Lovinescu oficia în lumea literară, deși, este de crezut, nu în acest chip concepuse el condiția criticului pe vremea începuturilor literare.

Din scrisorile personale (publicate recent de N. Scurtu într-o excelentă ediție de *Scrisori și documente*), deducem cu ușurință cât și ce punea E. Lovinescu în oficializarea condiției de critic literar și, mai cu seamă, în ce condițiuni debuta un critic pe atunci. Cu un pic de imaginație istorică portretul criticului tânăr, schițat prin E. Lovinescu, s-ar putea extinde în fond la mult mai numeroase cazuri ale literaturii române. În 1904, pe când abia terminase Universitatea, cu o teză

filologică despre sintaxa latină, E. Lovinescu se interesa a-și găsi un protector, a căpăta foileton periodic în presă și, în planul administrativ, a sălta de la condiția supărătoare de suplinitor în învățământ la aceea de profesor universitar, având *curs* și eventual burse de studii în Occident. Spre a câștiga protectoratul, el scrie epistole de o diplomatie excepțională, voind a-și face relații și, în definitiv, a ieși în fața rândurilor, spre a nu fi eliminat dintr-o competiție unde adeseori cel mai insistent câștigă. În ianuarie 1904 îi scrie lui N. Iorga, pare-se fără succes căci revine în decembrie 1905: în mai 1906 – îl abordează pe G. Ibrăileanu și câteva luni mai târziu (în noiembrie 1906) – pe Titu Maiorescu. Ar fi voit, probabil, mai întâi să-l câștige moralicește pe Iorga apoi să preia un foileton la *Viața Românească* ori la *Convorbiri literare* (aici Titu Maiorescu încă supraveghea publicația ca un patriarh). Răceala maioresciană îl făcu o lună mai târziu (în decembrie 1906) să-i trimită lui S. Mehedinți o scrisoare de supunere, cu aer politicoș și extaziat (S. Mehedinți tocmai luase frâiele *Convorbirilor literare*). Cu excepții puține, toate aceste combinații se dovediră fără viitor și, exceptând pe Mihail Dragomirescu (pe care îl cunoștea bine dinainte de sfârșitul lui 1905), E. Lovinescu nu avea nici un alt sprijinitor serios. Încredințat din experiență că, prin protecție nu se poate face nimic, omul se hotărî, într-un moment inanalizabil, să pornească prin forțe proprii și, mai ales, prin insistență cantitativă, înlocuind amicitia cu cei mai vârstnici prin aceea cu literații coetatei.

Pentru E. Lovinescu era preferabil a merge cu generația lui, unde simțul lui de leader (inerent –

criticului) se putea exprima fără îngrădiri. Spre a câștiga poziție, omul își alcătuiuse un program de pătrundere socială, cu trăsături moderne, americănești, dacă în esența lui n-ar fi fost tipic pentru criticul tânăr (îl utilizase și Titu Maiorescu la vremea lui). Întâia idee, izvorâtă din spaima de anonimată, este aceea a publicității. Publicitate însemnează, la E. Lovinescu, un serviciu de presă închinat lansării numelui literar. A anunța apariția unei traduceri, susținerea unor teze de doctorat, a publica un referat al lui E. Faguet (despre, desigur, E. Lovinescu), în chip de articol inedit, era pentru critic o propagandă utilă, mai cu seamă când acestea luau înfățișarea unor tipărituri cu litere mari.

În al doilea rând, E. Lovinescu cerea lui M. Dragomirescu să-i facă, precum se zicea, adresă publică. „Doresc de asemenea să am o adresă publică. Sunt multe persoane care mă întretin uneori când îmi știu adresa. În loc de a le-o da, vreau s-o poată citi oricând” (pag. 74). În fine, nimic nu scapă ochiului abil al lui E. Lovinescu, specializat parcă în *public relations*, nici chiar locul în pagina de revistă, caracterul de literă (iată o temă care îi stârnea mari drame): „De un lucru te rog – îi scria în 1907 lui M. Dragomirescu –, nu-l publica cu litere mici. Pe lângă că e mic, îl vei face și mai mic”. Și tot aceluia, în același an: „Aș dori o literă mai mare și mai citeață”. Cât despre locul în revistă, aci rugămintea suna câteodată ca un ordin: „Doresc însă în mod cu totul express să fie publicat în pagina întâia a revistei. Și să-mi transmită două exemplare.”

De parte de a fi fost o pură vanitate, astfel de formulări sunt, la E. Lovinescu, un mijloc propagandistic. Obsedat de publicitate, criticul înțelege prin

aceasta prezența insistentă, și în fond necesitatea cronicii. Un critic tânăr fără cronică e sortit anonimatului și impunerii publice târzii prin opusuri academice de factură istoriografică.

De aceea, diplomația lovinesciană urmărea, în orice condițiuni, cronica permanentă chiar dacă materia ar fi fost din domeniul literaturilor străine. Pe M. Dragomirescu îl punea la punct cu răceală : „Vreau să admiti numai că tot ceea ce scriu eu e publicabil – imediat publicabil, și că asupra acestui lucru nu poate fi o clipă de discuție.” Nici Ibrăileanu, în 1907, nu scăpa de insistență: „N-ai idee cât țin la periodicitatea regulată. E la mine una din condițiile de igienă a lucrului. Dacă e vorba de publicare după vechime, sunt în stare să trimit articole cu trei luni înainte. Voi fi astfel un veteran al saltarului redacției!... Nu veți avea ce face atunci!” Cât despre S. Mehedinți, pe acesta E. Lovinescu îl atacă frontal deși legăturile lor nu se consolidaseră în 1910, cu nici un chip: „Vă trimit cu aceasta primul articol destinat cronicii literare de la *Convorbiri*. Cred că ne-am înțeles asupra permanenței acestei rubrici, care mi-ar spori imboldul moral în ducerea la bun capăt a unei sarcini care aș vrea să fie ceva mai cuprinzătoare decât o contribuție intermitentă și întâmplătoare la procesul literar al clipei de față. N-aș crede nepotrivit dacă ați confirma printr-o notiță acest caracter de permanență a cronicii.” Aceste apeluri îl găseau pe S. Mehedinți surd sentimentalicește și cronica nu i s-a acordat. A fi notoriu însemna așadar a-și asigura circulația socială a numelui și nu întâmplător E. Lovinescu trimite cărți feluritelor persoane (nu dintre cele fără influență, pre-

cum C. I. Istrati, T. Maiorescu, Mehedinți, V. Bogrea, dar și altora), cu precizarea, câteodată, de a i se recența. Aici diplomația e în mediul ei și după ce, într-o epistolă, se dovede interesat de situația lui Rebreanu, se arată nenorocit într-un post scriptum: „știi că ziarele din Ardeal nici n-au vrut să anunțe cartea mea”. Altădată după ce îl elogiază pe Rebreanu, promițându-i sprijin când va avea un „organ al lui”, îi părăște pe redactorii transilvăneni de la *Lupta* care n-au anunțat (cel puțin) apariția unui volum. Lui S. Mehedinți îi anunță trimiterea unui volum și, de la întâia scrisoare, îi cere o recenzie. Lui G. Ibrăileanu pare a-i și indica numărul din revista în care ar dori să se scrie despre el (aceasta, în 1906, dar G. Ibrăileanu întârzie, omeneste, recenzia aproape șase luni).

Nu întâmplător, de aici E. Lovinescu a intuit condiția echilibrului profitabil, care consistă în a da impresia imparțialității (care la el este întemeiată) și a fi, în definitiv, foarte sensibil la iritățile unor confrăți, rezolvate, atunci când la mijloc era vreun interes, nu cu armele polemicii cât prin diplomatice epistole civilizate (îndată ce Ibrăileanu, în 1906, îi face niște observații, Lovinescu se grăbește să-i scrie, asigurându-l că e o neînțelegere). Spectacolul biografiei critice este de aceea pasionant: la 1910, E. Lovinescu, în care puțini vedeau pe marele critic de mai târziu, era un tânăr publicist, autor de recenzii, studii, nuvele și scene, un autor abia la început cu tot ce presupune aceasta<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Artur Silvestri, *Portret de critic tânăr*, publicat în revista *Lucașfărușul*, nr. 1018, 44/31 octombrie 1981, p. 3.

## Critica franțuzească Eugen Lovinescu

A doua teză de doctorat susținută de E. Lovinescu la Paris, spre a deveni *docteur ès lettres*, și publicată numaidecât, în 1909 la ed. H. Champion, e o aridă cercetare bibliografică, un repertoriu de titluri nu fără interes și în ultimă analiză o seacă întreprindere sorbonardă fără prea multă imaginație: *Les voyageurs français en Grèce au XIX-ème siècle* (1800 -1900). Cum s-a ivit o astfel de idee în mintea junelui de treizeci de ani, înclinat mai degrabă spre critica literară curentă, ar fi greu de explicat, sigur este că materia îl preocupase, din moment ce în 1907, în august, îi propunea lui G. Ibrăileanu o colaborare la *Viața Românească* având legături cu acest domeniu.

Din lungul articol de atunci – *Literatura de călătorie în Grecia* – ceva a intrat în revistă, probabil un „moloz” cu titlul *Pe drumurile Eladei*, și mai mult nimic, căci E. Lovinescu se dedicase pesemne întocmirii serioase a tezei și mai puțin publicisticii românești. Așa cum se prezintă în forma ei finală, cercetarea e în fond merituoașă, elegantă, cu un vocabular *soigné*, fără, totuși, sclipire stilistică franțuzească și

nu e de mirare că, într-o prefață care împodobește tipăritura, Gustave Fougères, îl elogiază pe autor. Ca și *J. J. Weiss et son oeuvre litteraire*, acest catalog de călători și de opusculă crează impresia unui cercetător minuțios, din speța arhivarului inteligent. Însă criticul propriu-zis nu briază și cu greu s-ar putea deduce din asemenea producțiuni juvenile imaginea unui Lovinescu matur.

Introducția e o bibliografie cu puțin detaliu, întocmită cronologic și fără inventivitate (prefața lui G. Fougères e cu mult mai interesantă sub raport teoretic), parcă stânjenită de limba străină unde autorul nu făptuiește totuși erori. A introduce în materie însemnează pentru E. Lovinescu a rezuma șirul cantitativ de producții anterioare și a examina imaginea Greciei în literatura franceză dinaintea de 1800. Pretutindeni știri, rezumate, note, scurte însemnări și nici o idee generală, deși aceasta ar fi la îndemână. Criticul e practic un pozitivist habotnic, înspăimântat de orișice ar putea sări peste verificabil și nu riscă nici o speculație, oricât de elementară. El leagă niște fire cronologice rupte convențional prin izolarea materiei, și nu vede tipologiile în mișcare, metamorfozele obiectului derivate din înaintarea în timp, fenomenele reduse la esență. Nu altfel se înfățișează substanța propriu-zisă, văzută catagrafic în chipul unei înșiriri de cărți și de autori de cele mai felurite înzestrări, descriși corect dar solitar ca și cum am avea a face cu fenomene aproape ermetice.

Principiul este cronologic, repetând în clasificare momentele istoriei exterioare. *Călătoriile în Grecia* înainte de războiul de independență, în timpul războ-

iului de independență, (cu câteva diviziuni), în timpul domniei lui Othon I și în timpul domniei lui Georges I. Într-un astfel de sistem nituit, unde nicio mentalitate incidentală nu este eliberată, spiritul nu se poate mișca decât arhivistic și cu imaginație pe teren redus, creând fragmentar acolo unde se poate crea și în tot cazul, fără nicio amploare constructivă.

În schimb, criticul e descriptiv și meticulos, făcând operă de scotocitor de arhive (în istoria literaturii franceze studiul lui face pionierat) nu fără o fină și aproape imperceptibilă ironie. El a văzut aproape tot și a găsit o propoziție pentru cea de pe urmă broșură, captivat cum este de întregul cantitativ și nu tipologic ferindu-se a pune materie critică în plus acolo unde nu era cu puțință, chiar dacă autorul e o notorietate. Despre Maurras, Diehl, Burnouf, Ed. Schuré, Nerval, criticul nu lungește vorba, știind că mai mult decât aceștia valorează, pentru obiect, Chateaubriand, E. Quinet, Lamartine și E. About.

Așa cum apărea, la 1909, E. Lovinescu era un narator critic bun, unde opera critică e rezumatul unui șir de texte în a căror distanță istorică, agravată de critic, stă tot interesul. El merge pe urma călătorilor cu vigilența unui agent secret și exegeza ia de aceea înfățișarea unui raport clandestin a cărui valabilitate derivă din precizie și din supunerea la anonim. Criticul părea că dispărea, ca bibliograful, în materia studiată.

Totuși neutralitatea absolută e o iluzie și cine îl cunoaște pe E. Lovinescu din *Figurine* și, în fond, din *Memorii* observă aci trăsăturile maturității critice scăpând de sub apăsarea surdinei universitare. Pe unde e

cu puțință, omul scotea în față picanterea (interesul pentru anecdotic sare în ochi).

Dimo e spion bonapartist, Chateaubriand traversează Peloponezul într-un poștalion grec cu un cal înhămat și un altul alături, de schimb, și este înveșmântat ca un ienicer, având și o ființă belicoasă în mâini, André Grasset nu percepe corect realitățile și ne dă un product baroc, de cabinet. Istoriile senzaționale îl pasionează pe critic și el menționează, cu delicii, oprindu-se cu greu a comenta picant, uciderea rituală de către țăranii din Argolida a unei june instruite, apucăturile sadice ale unui pașă care probează carabina prin împușcarea unui țăran. Și altele de același soi.

Dealtfel, lui E. Lovinescu îi plăceau bârfitorii de felul lui d'Estournelles de Constant, Antoine Grenier și Gaston Weschamps, adică aceia pasionați de viața cotidiană, umoriști eleganți, inventivi și fără umorile sumbre ale lui Edmond About (un astfel de specimen e și E. Lovinescu din *Figurine*, un „bârfitor” superior de viață literară curentă).

Dealtfel, a-i înregistra pe toți și a pune accentul și acolo unde intenția literară lipsește pare a fi, la Lovinescu, o chestiune de metodă. Călătorii lui sunt botaniști, diplomați (precum Comte de Marcellus), medici (ca Pouqueville), naturaliști și geografi, academicieni poeți (Pierre Lebrun), desenatori (ca de Forbin și Castellan), militari, locotenenți de fregată și geniști, savanți și dau în fond impresia unor inspecitori de o curiozitate mărginită, redusă la un domeniu monoton. De aceea, E. Lovinescu deduce valori din ceea ce nu izvorăște din intenția literară (opere de simplă relație,

dări de seamă, scrisori), crezând că din amatorism vine interesul estetic, aflat la baza așa-zisei *littérature de voyage*.

Ideea nu e fără sens și ar fi putut găsi, cu mai multă cutezanță, o manifestare de o anvergură incomparabilă cu aceasta în prezența unui spirit conducător, a unei idei rezumative, a unei maniere generale de a îmbrățișa faptele, pe care E. Lovinescu le urmărea aci însă fără folos.

Nu în activitatea teoretică stă valabilitatea *Călătorilor francezi în Grecia*, ci mai degrabă în acele câteva propozițiuni încă șovăielnice, recognoscibile *à posteriori* din opera unui E. Lovinescu matur. „Această intrare pe calea sacră – zice el despre Chateaubriand – capătă sub pana scriitorului importanța unui rit solemn.” Despre același Chateaubriand-omul avea o părere mai mult decât concesivă:

„Acestea sunt notele de călătorie ale lui Chateaubriand; o pulbere de aur aruncată peste un text destul de sumar” (judecata izvorăște din estetic căci, istoricește, meritele lui Chateaubriand sunt mari). O notă de maliție pătrunde ici și colo: volumele lui Pouqueville ar fi o „vastă compilație”, iar Radet n-ar sări peste „gestul domestic și obiceiurile cazaniere”.

Despre *mishellenism* opinia e a unui sociolog fin (pag. 98-99), iar cât privește lipsa de prejudecăți ea se observă în această scurtă ghilotinare a lui Edmond About: „Grecia lui Edmond About e romanul comic al Greciei regelui Othon.”

Mai sunt și alte formule memorabile, nu multe, și cine își imaginează că E. Lovinescu punea imaginație în opera lui de critică franțuzească greșește ele-

mentar. Omul scria bine și atât, aduna știri fără a le tulbura cu interpretări, luase în fond poziția unui discipol sorbonard fără pic de insurgență și fu, ca atare, proclamat *doctor* pe 8 decembrie 1909, „cu toate mențiunile de care sunt capabili francezii”.

Spre a deveni ceea ce știm că a fost, E. Lovinescu trebui să uite ticurile doctoratului său, trezind pe criticul adormit în arhivarul minuțios de la Paris. Maturitatea lui e probabil efectul unei rupturi și al unui proces simplu de lipsă de memorie.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Artur Silvestri, *Critica „franțuzească”*, publicat în revista *Cronica*, nr. 822, 44/30 octombrie 1981, p. 10.

## Citadinism eminescian

Avea Eminescu, cel venit de la Ipotești și viețuitor în formă elementară, sentimentul citadin? Avea, neîndoios, căci obsedat de întoarcerea în Arcadia sa infantilă, trăia totuși în urbe, mergea cu tramvaiul și trenul (de la Berlin la Postdam), locuia în case cu etaj, transmitea și el prin telegraf ca oricare om civilizată. De-ar fi numai o răsfrângere pur biografică, și tot ar fi de analizat *citadinismul* poeziei sale. De altfel, încă la acea dată e cu desăvârșire imposibil să vorbim de un sentiment *urban* în poezia românească. Conachi, de pildă, căuta latifundiul și binefacerile vieții rurale de mare vornic. Alecsandri era un citadin cosmopolit și turistic, de ghid *Baedeker*.

Orașul său este un muzeu și nu localitate vie, Bolintineanu pare neînțestrat în a simți viața urbană. Alexandrescu contempla umanitatea și nu circumstanțele. Poeții Cișmigiului, câți au fost, nu vedeau aci parcul orașenesc ci înfățișarea barbară, prelungirea pădurii pe lângă casele cu linii precise.

Dar Eminescu? La el orașul nu e acela provincial, cu arhitectura lui pitică, cu acele case de comerșanți, lunguiețe case cu o marchiză închisă cu gea-

muri mici și fațada ca un fagure cu ochiuri sticloase. Eminescu locuia în urbe, în casa cu etaje și privea din „fereastra sus” (înălțată de la nivelul simplei case rurale) rotirea stelelor, asculta mașinăria urieșească celestă.

„Fereastra susă” e ochiul său de telescop și pentru întâia oară în poezia noastră răsună acea singurătate planetară, a omului anonim în marea aglomerare urbană. Casa țărănească e solidară cu solul și dă o perspectivă oarecum pozitivă asupra lumii, fără aventuros și din unghiul unei mulțimi, *block-house*-ul alungă sentimentul teluric și dă spiritului solitudinea boltită spre un cer înstelat. Înălțimea relativă dă perspectiva față de pământ și o complicitate imaginară cu cerul. Ca atare, ochiul va desfășura o catagrafie aproape cinematografică, din aproape la mari distanțe:

„Un râu, vezi, mișcă unda-i  
Cea visător bolnavă,  
Ce-aruncă-a ei icoană  
Pe-oglanda albă, plană  
A locului Meran”

Locuința înaltă dă poeziei spiritul filmic. Mai departe, Eminescu deschide filele unei cărți, el citea vasăzică precum omul modern, noaptea, veghind stelele. Ascultă râul, percepe culorile și formele, distinge un sunet muzical îndepărtat. Vântul îi rătăcește pagina pe care o citea. Dar aceasta e pura notație, curată poezie de senzații și „Stau în fereastra susă” e întâia expresie a citadinismului impresionist din lirica românească.

Cinematografică, aproape fără subiect, e și alta postumă: *Privesc orașul furnicar*. „Furnicar” suge-

rează iarăși perspectiva înaltă, ochiul care vede totul foarte de sus, mișcarea e ca în cinematograful și sentimentul propriu-zis lipsește luat în sine, deși analizabil la perspectiva întregului. Care e aci baza? Senzația de mulțime, înghesuiala, foiala, vorbăria care fac oamenii să nu se înțeleagă unii cu alții. Zidurile sunt bizare, străzile au acel grad de multiplicare și de insecuritate ca într-o pictură de Ensor:

„Pe strade lungi cu multe bolți  
Cu câte un chip la-1 stradei colț  
Și trec foind, râzând, vorbind  
Mulțime de oameni, pași grăbiți.”

Ceremonia religioasă ia și aceasta o formă apocaliptică, de procesiune unde nu solemnitatea, ci înghionteala e totul:

„S-aude clopot răsunând  
Cu prapuri, iconi viind  
Preoții lin și în veșminte  
Cântând a cărților cuvinte  
În urmă vin ca-ntr-un prohod  
Tineri, femei, copii, norod.”

Mișcarea umanității are o trăsătură mecanică, precum o defilare automată, ca într-un joc infantil. Vremea însăși e obturată de acest oraș modern babilonic:

„Hamalul trece încărcat  
Și orologiile bat  
Dar nimeni mai nu le ascultă  
De vorbă multă, lume multă.”

Era, de altfel, cu neputință ca acest mediu de Turn Babel să nu producă o raționare cu substrat etic. Îngustimea străzii medievale, casa lungă ca vagonul și

sumbră, aproape deșertată de prezența umană, turlele, clopotul, geometricul în fine, acestea îl terorizează pe Eminescu. El n-avea simțul arhitecturii contemporane și nu vedea orașul ca un edil sau ca un constructor, ci numai în latura umanității și anume în aceea morală.

Urbea alcătuiește aproape o geografie a viciului, cu o mulțime de ilustrații de tot soiul. Femeia modernă cere o „curtenire” în ritm de album, franțuzește și fără profunzime, bărbații au „viții”, femeile bătrâne sunt proxenete. Știm și din alte surse că Eminescu era contra tânărului fercheș și bonjurist care bătea toată ziua Podul (Calea Victoriei de azi), răsucind mustața și fumând țigări extrafine, lungărețe.

Ensoriană e și această reprezentare a orașului ca bâlci sau ca bazar. Orașul, decrepit moralicește, e departe așadar de utopia anului 1400. Nu e greu de observat că Eminescu absoarbe citadinitatea în ideea de civilizație pe care o pune, schopenhauerian, în opunere cu cultura (Spengler va specula mai târziu pe aceeași coardă). Însă, cultura e aceea de tip adânc poporan, anonimă ca natura, este însăși emanația cadrului fizic. Orașul babilonic și vițios, e perisabil și în citadinitate, Eminescu vede și devenirea cu substrat finalist: tot ce este creat e caduc și urbea e o formă anterioară a ruinei.

Nu întâmplător orașul e legat de retorica ruinei la Eminescu, însă nu ca un adaos la invocația de sursă volneyană a civilizațiilor defuncte, ci ca o ilustrație a unei teorii cu bază morală.

Pământul însuși e o ruină (*Îngere palid, La moartea lui Neamțu*); în *Lida* ruinele „se deșir” ca o îndoită negație a nimicului. În fine, ruina e locul civi-

lizației pe care cadrul fizic a absorbit-o și i-a dat un rol magic. Civilizația năruită de vreme și întoarsă la ritmul genuin al cosmosului (sub forma ruinei) întru-chipează cu adevărat identitatea regăsită. Nu întâmplător, fiindcă Eminescu își închipuia, pe baza lui Schopenhauer, că moartea trăiește și că viața e vis (fără a se inspira din Calderon ci din *Lumea ca viața și reprezentare*).

Adevăratul oraș eminescian este, ca atare, acela complet ruinat, acoperit de apă sau de pustie. Adevărata viață e la el viața culturilor moarte a căror resuscitare nocturnă urmează un principiu automatic. Urbea eminesciană e orașul scufundat, viața morții, străvechea cetate Ys.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Artur Silvestri, *Privesc orașul furnicar*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 977, 3/17 ianuarie 1981, p. 3.

## Mihai Eminescu Metodul genetic

O mică recenzie, din 1880, publicată de Eminescu pe seama unor *Studii constituționale* de G.G. Meitani venea cu o de tot interesantă observație, dintre acelea pe care el le emitea cu o naturalitate uimitoare. Ideea avea în vedere orânduirile umane și raportul lor cu mediul poporan, cu ireductibilul tradiției istorice și chiar dacă fermecătoare, ea nu avea, cu toate acestea, aplicație acolo unde ar fi voit el să aibă. Dar în cultură? În cultură, ipoteza eminesciană se potrivește admirabil.

Pe scurt, Eminescu era pentru adeviziunea *formelor* față de natura colectivității, el era de părere că soluțiile, câte pot apărea, nu capătă valoare decât atunci când izvorăsc cu necesitate dintr-un mediu organicist. Este valoroasă ideea verificabilă istoricește și care la examenul în timp a dovedit soliditate, este de respins tot ceea ce, cu probele negative făcute, apare istoricește încă o dată. Din acest punct de vedere, *formele* repartizate în timp nu intră în scara absolută și teoria progresului unic e combătută de Eminescu cum nu se poate mai corect, dacă atunci când o face ne gândim la cultură.

„În acest ordin de idei – zice el, însă cu referință la politică – se vedea însă adeseori că forme de organizare în aparență inferioare însă potrivite naturii lucrului și favorizând dezvoltarea normală a unui popor sunt de preferat altor forme, superioare, însă nepotrivite naturii lucrurilor.” S-ar zice că e aici în embrion o intuiție remarcabilă privitoare la culturile diverse și lipsește, spre a fi tocmai aceasta, numai o extensiune de la teoria statului la culturologie. Adevărul e că mișcarea în timp a formelor de rânduială (unde intră, cu instituții și creație, și cultura) îl obseda pe Eminescu, el credea în progresul determinat în funcție de spațiu și de timp: „Căci cine zice progres nu-l poate admite decât cu legile lui naturale, cu continuitatea lui treptată.”

Dacă evoluția universală nu e reductibilă, prin urmare, la o singură înfățișare, atunci popoarele și prin ele culturile au a înainta organicist, ele sunt pentru Eminescu organisme:

„Precum creșterea unui organism se face încet, prin superpunerea continuă și perpetuă de nouă materii organice, precum inteligența nu crește și nu se întărește decât prin asimilarea lentă a muncii intelectuale din secolii trecuți și prin întărirea principiului înnăscut al judecății, precum orice moment al creșterii e o conservare a celor câștigate în trecut și o adăugire a elementelor cucerite din nou, astfel adevăratul progres nu se poate opera decât conservând pe de o parte, adăugând pe de alta: o vie legătură între prezent și viitor, nu însă o serie de sărituri fără orânduială. Deci, progresul adevărat fiind o legătură naturală între trecut și viitor, se inspiră din tradițiunile trecutului, înlă-

tură însă inovațiunile improvizate și aventurile hazardoase.”

Evoluția este aici tot ceea ce o reprezentare corectă asupra culturii a reținut și azi ca un principiu inatacabil: adăugiri continue și adecvate prin raport la datele verificabile, asimilație a tradiției în ceea ce are aceea valabil, simț critic înțeles ca „principiu înăscut al judecății”, respingerea improvizăției și a simplului hazard aventuros. Să notăm că opinia călinesciană privitoare la specificul național nu pornea de la alte elemente.

„Am numi, zicea Eminescu, metoda recomandat de noi genetic, în opoziție cu metoda dogmatic, care admite ca absolut bună o anumită formă de organizare.”

În acest „metod” intră, să observăm, o întreagă direcție culturală pornind de la Cantemir. El este spiritul critic istoriografic al lui Hașdeu, teoria maioreșciană, istoriografia lui Iorga, teza specificului național de la G. Ibrăileanu și G. Călinescu, getismul lui Vasile Pârvan, sociologia lui Gusti și a școlii lui, filosofia lui S. Mehedinți, a lui Lucian Blaga.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>Artur Silvestri, *Metodul genetic*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1184, 2/12 ianuarie 1985, p. 3.

## Chipul artistului tânăr Mihail Sadoveanu

Cum era proza românească în actualitatea ei de *fin de siècle*? *Sanguine* în gustul Catulle Mendès, acuarelele abreviate ca o linie simplă, epică de impresii în a cărei lapidaritate se exprima dezinteresul pentru omenirea vremii, catagrafia, în fine, a unor abstracțiuni. Aceasta într-o bună parte, aceea de la *Literatorul* și gazetele satelite, de la așa-zișii moderniști pentru care hotar național, și specificitate se abstrăgeau în simpla individualitate cosmopolită. Existau altfel prozatorii de la *Contemporanul* și aceia care mergeau înaintea vremii, prevăzând sămănătorismul. Dintre ei doar Ștefan Bassarabeanu este solvabil astăzi, în acea proză de tărâmurii exotice dar naționale. Era o viață în forma ei dură. Cum a izbucnit el ca o fanfară printre contemporanii monocorzi este cu deosebire notabil. E vorba desigur și de o vocație strivitoare, de o putință extraordinară de a se exprima scriptic mai presus de orișice incident biografic. Însă absorbirea umanității într-o filosofie presupune îndată un mecanism apercptiv ieșit din comun, o aptitudine de a transfera partea în înțeles generic și accidentul – în destin. Oricine l-a cunoscut pe Sadoveanu era con-

vins că omul „asculta glasuri în cer care îi vorbeau altfel decât nouă” (I. Teodoreanu). Muțenia, cu aparență de placiditate și, în fine, tăcerea lui boreală îl impresionau desigur fiindcă îndărătul acestei liniști de gheață, omul își precipita mintea și închipuirea peste marginile presupuse. În fapt, fără a contempla în extaz ca și alții, el lua câte o impresie pe furiș, însă întotdeauna pe aceea esențială. Avea într-un cuvânt un simț inefabil care ținea exact în punctul unde mașinăria se punea în mers.

Mi-am pus deunăzi următoarea întrebare: Cum se comporta Sadoveanu în tinerețe față cu înaintașii? Am răspuns printr-o răsfoire iute de ziare și cărți, urmărindu-l pe urma pașilor unor mari moldoveni. În Creangă vede „poezia de expresii” a românității și bojdeuca lui este un loc sublim. Face pelerinaje la Humulești, unde umblă cu grijă ca omul în hagialâc, ascultă clipocirea Ozanei (care e un firicel de apă vara în vremuri de arșiță), consultă pe săteni asupra vieții lui Ion Creangă. Când auzi întâia oară o poezie de Eminescu se scufundă în aromire, fără grai, înălțat brusc în excelsii: „Un zeu cânta și-mi umplea sufletul și în ora aceea simții că pășesc în altă înțelegere și în altă viață.” Căzu aproape fascinat într-o maladie eminescofilă. În prima vacanță merse cu amicul B. la Ipotești, călcând în pulberea pe care o apăsase rătăcitorul poet. Colindă coclauri și interpelă cetățenii apti să-i dea știri literare. Pretutindenii omul făcea hagiografie și nu-i simpatiza pe aceia care, știindu-l pe Eminescu, dădeau vești de tot felul. De ce făcea Sadoveanu acestea, că doar nu din pasiune de istoric literar ? Era mai întâi un spirit al vremii care insufla

ținerimii un cult aproape carlylian pentru *oamenii mari*. În Iași epocii, lirica eminesciană luase mințile junilor și cu toții se sforțau să-l imite pe magistrul în chipul lui Sf. Francisc, cel care primi stigmatul lui Cristos, prin efortul închipuirii. Și Sadoveanu, ca licean, respira acea atmosferă inimitabilă a eminescianismului ieșean. Toți știau pe dinafară o sumedenie de poezii și umblau cu textul unei culegeri în buzunar. Rătăcind noaptea prin locuri părgănite, declamau, răspunzându-și între ei, felurite versuri ale semizeului. Chiar Sadoveanu făcu o schiță a lui Eminescu, trist, cu ochii plecați, cu mâna stângă la frunte și cu dreapta întinsă către pustiul terestru. Unora nu doar Eminescu la așeza vâlul nebuniei peste minte, ba chiar și epigonii. Este inteligența lui Sadoveanu că s-a putut salva din acest cult fără înțeles, fără a lua distanță ironică, ci sublimând tradiția într-o viziune cuprinzătoare a permanențelor. Dintr-o piatră sau din orice inscripție tombală, omul extrăgea o istorisire, fabula în marginile sugestiei într-un chip, dacă nu verificabil, sigur în planul verosimilității. Urbea și peisajul sunt interpretate în planul memoriei și în gustul lui Nietzsche; pentru Mihail Sadoveanu fiecă piatră e o amintire: „Iași au rămas un muzeu al amintirii.” Scriitorul pășește pe lângă mânăstiri și turnuri evocând o istorie obiectivă, adusă în planul viziunilor clasificate pe deasupra turburărilor unei epoci sau ale unei zile. În fine, Sadoveanu se simte, apăsător de povara trecutului și a morților, sub cuvânt că generațiile sunt într-o contemporaneitate de glasuri și, ca atare, a respecta sensul tradiției este a asculta vocile celor duși: „Fiecare neam, având o evoluție și un stigmat propriu, se dez-

voltă potrivit cu un destin propriu și cuprinde în el viața latentă a generației căzute”. Este „armonia fatală” a nației pe care a încercat a o exprima Sadoveanu în cuprinsul operei sale enorme. Acesta era scriitorul la tinerete: cucernic, aromit de vechime, lăsând palpitația cordului să se exprime față de vetustețe, memorie și eroi. Din aceste observații tradiționale ca și din putința monstruoasă a observației unitare, s-a născut, în trepte din ce în ce mai vaste, opera lui Mihail Sadoveanu. E curioasă totuși simpatia tânărului pentru factorul tradițional, nu în aspectul inertic, cât în planul realist și mitologic. Junetea e în literatura vârsta contestației și a dărâmării de idoli și presupune mai degrabă o explozie fenomenală de energii. Tânărul în această înfățișare, fără exces și scandal, e Nicolae Labiș: vitalist, exultant, atins de aripa unor melancolii focoase, în tropot de bidivii. Altfel e Sadoveanu, pentru care vremea pare a se prelungi la nesfârșit, în așa fel încât prozatorul lucrează meticulos, cu sistemă, fără a grăbi zidirea unui edificiu ale cărui amănunte, cât de mici, par calculate la precizie. De aici provine o curată prosternare înaintea omului superior, a eroului, a geniului, în fine. Această fascinație a culturii făcu din Sadoveanu acel om original în care viețile și închipuirea se înconjurau de cețuri mitologice. E peste tot la el o mitologie a vremilor și a oamenilor ieșiți din comun. Pentru adolescent, Creangă era un semizeu, iar Eminescu – un luceafăr, impalpabil ca și steaua de pe boltă. Sadoveanu fu adânc întristat de inaptitudinea unora de a-l cunoaște pe om. Se duse la Humulești, întrebă pe unul și pe altul dar nu află știri valabile. Unii nu-l prețuiau, alții n-au văzut în aspec-

tuul său aduimēcarea astrală, cea care îl face pe individ o scoică ogliuditoare de macrocosm. De aici și o părere despre geniul, nu departe de sistema celor *două euri* a lui Proust. Geniul are două vieți și pe clasici, de pildă, „nimeni nu-i putea recunoaște, căci erau copiiști, șefi de birou, corectori sau berari”.

Clasicitatea este o pătimire în planul vieții, mai lungă sau mai grea prin durată, scurtă și fulgerătoare ca a lui Eminescu. Pătimire – acesta e vechiul *passion* și geniul e, pentru Sadoveanu, un Mlathaeus care îndură mari dificultăți încercătoare spre a-și ridica eul în planul monumentalității. De altfel, din unghiul operei, geniul umblă pe sus și pașii lui tereștri lasă numai o urmă subțire, ca un praf pe o bucată de marmură, viața pământescă e absorbită cu totul în închipuire și se subțiază în fața operei. Acesta, e în definitiv, portretul artistului în tinerețe: recules înaintea genialității, dar cu o tângire ascunsă după monument, exaltat, dar cu surdina meditației, liric și observator al actualității din foisorul cunoașterii tradiționale. Proporțiile monumentalității vin la Sadoveanu dintr-un cult al permanenței în fața incidentalei, și al umanității în forma ei reflexivă. Nu cunosc, în desfășurarea milenară a culturii, un alt scriitor care să afirme cosmosul cu o putere mai mare, cu o statornicie atât de nelacunară. Sadoveanu este ipoteza unui ins reprezentativ al umanității, în înfățișarea lui de monument supravegheat, care confunda perspectiva vremurilor revoluate, amestecându-le în prezent.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Artur Silvestri, *Chipul artistului tânăr*, publicat în revista *Luceafărul*, nr.706, 45/8 noiembrie 1975, p. 2.

## Modernul Sadoveanu

Întâile manifestări de viață rațională sadoveniană par a se fi așezat într-un soi de revelațiune elementară, într-un extaz subit. Era, (zice prozatorul matur din *Anii de ucenicie*), în vremea unei picoteli euforice, de primăvară explozivă, când în zăcerea anonimă, de șopârlă întinsă la soare, se strecură un semn neprevăzut al unei realități insondabile:

„Acel foc clipea și vâjâia. În jurul lui se mișcau oameni negri. O larmă de ciocane suna fără întrerupere. Îndrăznisem o singură dată să-mi vâr nasul în deschizătura ușii. Către mine, din foc, a rânjit un demon și n-am mai îndrăznit. Acolo, înlăuntru, era o primejdie. Afară însă era soare, și toate îmi zâmbeau. Chiar și acel rânjet căzuse lângă mine ca o frunză moartă. Nu mi-l mai puteam înfățișa. N-a reapărut din adâncuri decât târziu, asociat cu celelalte întâmplări”.

O astfel de imagine fulgurantă, scoțând din constatare judecata diversității misterioase a fenomenelor, îl apăsă într-atât pe junele Sadoveanu încât încheierea teoretică a fost ușor de prevăzut: „Toate sunt taine nepătrunse” – și a le explica înseamnă a închipui „acordul dintre taine”. Cum enigma, ieșind de sub

controlul fenomenalității, nu este rezolvabilă rațional, rezultă atunci că a o exprima e cu puțință pe canalul închipuirii. Omul era, de altfel, un imaginativ, cunoscându-se pe sine prin introspecția de ordinul compensațiunii:

„De pe atunci trebuia să înțeleg această mare scădere a vieții mele și să las să sufle vântul în treptele de fum care mă duceau pe tărâmul celălalt – adică pe alt plan, cum s-ar putea spune c-un vocabul filosofic. Dimpotrivă, abia așteptam să-mi pot pune pe capul zbârlit tichia și să șoptesc cuvântul lui Ali-Baba”.

Această predispoziție onirică fu întărită de mediul fizic căci *anii de ucenicie* se petrecură în lumea fabuloasă rurală, unde pomul înflorit e o festivitate absolută, stârnind turburare în regnul animal și emoții umane în cadrul pascal. Totul pare a fi miraculos – chiar părul pădureț, strămutat între oameni, își schimbă roada producând fructe civilizate. Lumea infantilă era, de altfel, o magie inanalizabilă căci în dihania cornificată, zărită un moment din tufiș, în teama de moara diabolică unde macină Scaraoschi, stătea un sentiment adânc de uimire extatică, ca înaintea unei mașinării producătoare de revelații: „Fără să fi înțeles ceva, am rămas fericit și înfricoșat, ca sub semnele și descântecelor unui ritual magic.”

Nu altfel se așează în compoziția sufletească și credințele populare în iarba fiarelor (țărănescul șperaclu, deschizător de orișice lacăt), în haiduci, scăpați neverosimil de poterași, precum și în dobitoacele grăind, prin convenție, la un moment dat între ele: Deodată m-am oprit. Casa noastră se uita cu toate ferestrele la mine. Sfântul Petrea mi-a dat drumul; a intrat

în întuneric; am rămas singur. Am privit cătră făcliile cerului: clipeau la mine. Pășeam cu fereală prin preajma grajdului. Am întins urechea ca s-aud șoaptele dinlăuntru. S-a aprins un fulger și s-a deschis o lumină în adâncimea cea înaltă; ș-am stat ca s-ascult cum grăiesc dobitoacele între ele.”

Întâia concluzie filosoficească sadoveniană fuse, la această vârstă, de ordin revelaționist întrucât minunea ar fi „un fenomen a cărei explicație fizică ne scapă”. Adaog la acesta și magia mecanică produsă de nemții din Pașcani, al cărei efect va fi fost, pesemne de tot asemănător cu acela inspirat de Melchiade din *Cien años de soledad*. Comedianții ambulanti, scoborâți dintr-o vreme fără vârstă, lăsară și ei o dâră de neșters în pasta moale sufletească a junelui Sadoveanu (lumea lor multicoloră și magică e a țiganilor marquezieni). Scurta experiență citadină nu se produse așadar în afara limitelor magiei, și aceasta a sporit mereu cu senzații noi elementare, căci Sadoveanu se dovedi curând a fi mai degrabă un om de pădure și de bălți pustii, încredințat că eul abstract, ireductibil, e prezent în om și în plante, în jivine și în insecte:

„Mă încorporez lucrurilor și vieții, am simțirea că totul trăiește în felul său particular: brazdă, stâncă, ferigă, tufiș de zmeură, arbore și tot ce pare nemișcător: faptul de a avea asemenea cunoaștere mă face să iau parte la viața tainică a stâncii, arborelui, zmeurei și ferigii. Cu atât mai vârtos alianța aceasta a vieții nenumărate se manifestă între mine și sălbăticiuni, zburătoare, gâze și fiare; între mine și apele care curg, palpită ori întind luciri neclintite în soare și primesc în afundul lor rumeneala lunii pline [...] în înfățișarea

unică a dezghețului de primăvară de care mi-am adus astăzi aminte, m-am fixat și eu însumi pentru totdeauna: constat asta în imaginea indelebilă pe care o păstrez în mine și am încredințarea că toate împreună cu mine, cel de altădată, s-au păstrat în sine, în fracțiunea de timp și de lumină care continuă să călătorească în infinit. Mă voi stinge curând, dar icoanele acestea ca și lucirile unui astru mort, vor continua să fie fără sfârșit”.

Lumea predilectă ia de aceea o înfățișare de ev dinainte de nașterea umanității, pustie și fără om, însă cu innumerabile popoare de zburătoare, în orizonturile necunoscute ale vârstelor și cronologiilor. În asemenea condițiuni, omul e o adevărată revelație divină și astfel de specimeni, precum Pandește Șeptelici ori Anghel Balica sunt un fel de repetiție în contemporanitatea a vânătorului inițial și a pescarului primitiv. Eul narator este, ca atare, naturist, părănd a exprima vederea unui ochi global, ascuns în elemente, a cărui peliculă cinematografică nu e amenințată de pieire.

Filosofia nu are cum să fie altfel decât nonintervenționistă, ca urmare a unei raționări cu substrat estetic căci natura e slăvită în „frumusețile ei fără moarte și neconținut înnoite”.

A doua idee irevocabilă, născută în spiritul sadovenian, fuse prin urmare aceea că omul e o vietate mărunță și futilă, în vreme ce universul n-are sfârșit, continuând să creeze, imperturbabil la rațiune. O viață absolută, a cărei vreme se mișcă mai cu seamă după prototipi și nu după cronologie se întrevedea dincolo de fenomene. Meteorologia explodează periodic și misterios, prevăzută numai de cărți enigmatice, pre-

cum gromovnicile, ori de sihastri omniscienți: „După omături mari și înghețuri de cremene, deodată, într-o zi, printr-o împrejurare cu totul misterioasă, prevestită totuși de gromovnice vechi și călugări bărboși de la sfânta mănăstire Neamțu, soarele a rămas stăpânitor în senin, c-o lucire imensă.”

Repetiția vieții ritualice în mediul imediat este și aceasta o formă de prezent continuu, scăpat de sub frâiele rațiunii cronologice:

„Inițierea mea s-a făcut prin poezie și instinct, cum arăt aici, taina ce m-a pătruns e mai tare decât viața, pentru că vine de la cei morți, și – în lumea aceasta – morții poruncesc celor vii.”

Omul însuși e solitar precum într-o stare de farmec, ca și cum s-ar trezi „la un hotar al înțelegerii”, în constituția lui biografică totul izbucnind ca dintr-un abis arhaic în chipul unei iluminări tipice, repetând schema abstractă în individ: revelația cititului, emoția naturistă, misterele fiziologice și puberale. Pare că o voce enigmatică și inanalizabilă cheamă spiritul într-o țară originară, de unde răzbat prin semne știute de câțiva inițiați ecourile unei vieți infinite, paralele cu aceea trecătoare, și totuși refăcută mereu în cosmogonii repetate. Cu acest simțământ inclasificabil, Sadoveanu câștigă obsesiunea utopiei primigene, detectabilă cu ușurință în mulțimea de ostroave, țări, pustietăți pădurețe și bălți virgine pe care le-a închipuit. „Țara kangurului”, Moldova lui Ștefan cel Mare, Olanda și „țara de dincolo de negură” sunt astfel de utopii de ordin paradiziac.

Biograficește M. Sadoveanu este un modern, dar nu un european. El nu vedește presentimente experi-

mentale deși avea idee de primordialitatea formală („important în artă nu-i subiectul cât forma”), nu colectează psihologii contradictorii, e surd la autenticitate și la reportaj. Atât cât a produs în gustul naturalist nu pare, esteticeste, durabil și cât privește romanul provinciei mediocre acesta e, mai de grabă, un incident de creație și, ca să zic așa, o criză de creștere literară.

Omul era profesionist, a dat o inegală operă creată sub presiunea momentului și e cazul să deosebim ceea ce e răspuns imediat la presiunea epocii imediate și ce izvorăște din spiritul creator necondiționat (un examen sociologic al succeselor vremii ar explica atât *Crâșma lui Moș Precu* cât și *Mitrea Cocor*, dacă nu și o seamă de alte producțiuni). Vremea cerea o proză dezabuzată și o avea numaidecât; apăruse un film celebru despre *Trenul fantomă*. Sadoveanu împrumută de îndată titlul de succes; era nevoie de roman social – uzina sadoveniană emitea *Păuna Mică*.

Însă din toate acestea nu rămâne esteticeste mare lucru și în ele nu răzbate mai nimic din *sadovenism*. Nu prin actualitatea tematologică este M. Sadoveanu modern, ci prin nota lui profund inactuală. Cu rare excepții (Julien Gracq, Ernst Jünger) el nu are congener pe continent, rămânând a-i găsi pandantul extra-european.

Spiritualicește, M. Sadoveanu are o conformație similară în esență celei moderne sud-americane, pornind mai întâi chiar de la coincidențele de ordin pur biografic. M. Sadoveanu este un țăran cu sentimentul cosmosului, un extatic naturist. Epoca Salamá, a lui M. A. Asturias, e un soi de juvenilă hoinăreală sado-

veniană, cu fixație silvestră. Niște rurali sunt în fond și G. G. Marquez, Juan Rulfo și Mario Vargas Llosa, căci din proza lor răzbate ecoul unui sat mitic, insondabil cronologic, iar substrucțiunea citadină nu este consolidată. Satul lui Manuel Scorza pare a fi acela din *Noști de Sânziene* și rebeliunea naturistă în Rancas este aceea a pădurii Borza contra elementului alogen („țărănismul” sud-american, cu aerul lui mitic de azi, are precursori notorii din care aș putea cita oricând douăzeci-treizeci de prozatori).

A face proză rurală, chiar și în regim mitic, nu e totuși un semn fundamental de asemănare, rămânând a vedea de nu cumva fenomenele se ating mai profund. M. Sadoveanu vine, în proza românească, din *sămănătorism*, sud-americanii de astăzi au o preistorie novecentistă de indigeniști și de costumbriști. Ceea ce au depășit cu toții e aerul pur de document lingvistic și de curiozitate etnografică, pe care l-au sublimat în vizionar și mitic; sud-americanul izolează o contradicție de ordin demografic căci exaltă adesea pe indian, veștejind pe alb, de nu este chiar de părere că barbarul e mai civilizată decât colonistul (precum José Maria Arguedas, în *Todas las sangres*, dar mai sunt și alții). Răzeșul lui M. Sadoveanu, preferat de prozator prin raport la vechil ori la capitalist, e un astfel de indigen perfect, deși substratul e aici cultural și civilizator. Revizuirea *in petto* a civilizației mecaniciste are ca efect imaginea hiperbolică a ruralității, însemnând un pas regresiv spre arhaic. Ca și M. Sadoveanu (*Paștile blajinilor* e un exemplu tipic), R. Guiraldés evocă în gust idilic conacul boieresc, preferându-l urbei iritante – *Rancho*. Banditul pur de la M. Sado-

veanu este un adevărat document *gauchesc* (Simoes Lopes Neto, Juan Rulfo, E. Barrios, în *Tamarugal*, R. Guiraldës în *Cuentos de sangre y muerte* sunt exemple la îndemână). Antipatia față de civilizația stricătoare de echilibru (Antonie Bernard, în *Nopti de Sânziene*, e, la M. Sadoveanu, cazul tipic): e detectabilă pretutindeni la sud-americieni. Un *viento fuerte* se produce la M. A. Asturias în chipul societății *Tropical Platanera*, Jack Brown, șeful unei companii bananiere revoluționează moravurile în Macondo (G. G. Márquez - *Cien años de soledad*). *Casa Verde* e un produs al invaziei civilizatoare, meprizat de Mario Vargas Llosa ( *Casa Verde*). Lauda răzeșiei indigene (și sub forma oacheșilor pecenegi din *Nopti de Sânziene*) de la M. Sadoveanu are corespondent valabil în „o bom crioulo” al lui Adolfo Caminha, în „O mulato” al lui Aluisio Azevedo. „Răzeșii” Buendia sunt tot ce poate fi mai sadovenian.

Reacția spiritului față de mediul fizic nu este altfel căci omul sadovenian strivit de natura fierbinte poate fi transplantat cu ușurință în romanul sud-american unde, vorba lui G. Arciniegas, „peisajul, pădurea, aventura multitudinară devoră personajul”. Pădurea vie, de la M. Sadoveanu, pare o Amazonie europeană, cu o panfagie inexplicabilă (în *Nopti de Sânziene*). Codrul este, de altfel, un stereotip literar brazilian. Simpatia mediului cu omul sadovenian e o reacție comună în proza sud-americană (Gaspar Ilon, în *Hombres de maiz* de M. A. Asturias, e sprijinit de cadrul natural). Utopia amazoniană (la Rodolfo Téofilo, de pildă, însă și Macondo este o utopie), găsește la M. Sadoveanu o expresie similară.

Sub raportul concepțiunii imanente, schema e comună, deși tehnica propriu-zisă e tot ce poate fi mai diferit. Ca și la sud-americieni, la M. Sadoveanu evenimentul are un factor inițial ocult, înțelegând prin realitate reverberația unor procese misterioase și transcendente, cu efect în universul palpabil. Acest „realism permeabil miturilor” (în accepțiunea lui M. A. Asturias) este lumea unde „legendele au o existență aproape tangibilă”. *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, unde profesorul Stamatina invocă o lume paralelă, de inițiați, dintr-un munte ascuns, este o pildă irefutabilă, spre a nu invoca *Baltagul*. Eposul sadovenian e un fel de canto general, de baladă infinită. După cum, la sud-americieni, legendele prelucrate apar și sub înfățișare propriu-zisă (*Leyendas de Guatemala* de M. A. Asturias), voind să rescrie o realitate mitică, M. Sadoveanu prefăce cutare cărți populare, adaptând sceneria originară într-un mediu nou (*Genoveva de Brabant e Măria sa, Puiul pădurii*) spre a nu mai vorbi de peria de stil care i-a trecut prin *Alexândria*, prin *Viețile sfinților*, ca și prin *Divanul persian*. Nu o dată, la originea prozei sadoveniene stă o carte inițială, creațiunea în sine constând într-o adopțiune în aer inedit de istorii vechi – *Cuibul invaziilor*, *Țara Kangurului*, *Mioara*, dar mai sunt și altele. M. A. Asturias nu procedează altfel, conspectând *Popol Vuh* și *Anales de los Xahil*.

Ceea ce e modern la M. Sadoveanu nu e atât stilisticește și nu consistă în chip izbitor în tehnică – deși la un examen susținut se poate specula îndeajuns asupra chestiunii și încă în deplin folos. Modernă e filosofia, de nuanță întrucâtva barocă, scoțând efecte

din contraste ireductibile și dintr-un soi de antiteze închipuite în baza unor constatări organizate. Lumea lui este în aparență plină de concretețe și veșnica slăvire a biologicului sub înfățișarea bulimiei, a gastronomiei savante, a festinului ceremonios e un fel de a sprijini iluzia solidității unei umanități care ascunde în fond scheme adânci, oculte și un grad de asceză străină de vitalitatea care tulbură ochiul la întâia privire. Sociologicește, la M. Sadoveanu viețuiesc în paralel două categorii umane de necombinat: „monahii” și „europenii”. „European” e coconul domnesc din *Frații Jderi*, „monah” e Vitoria Lipan. Alexandrel este „european”, Nicoară e „monah”.

Europeanul populează numeric peisajul, monahul îl cunoaște și-l interpretează. (Bazileul Constantin este europeanul pur, Kesarion Breb e speța monahului) Deși plină de europeni, proza lui M. Sadoveanu slăvește pe monah, fie și din rațiuni de ordin sanitar:

„Pământenii din acel colț misterios de țară nu erau încă afectați de acea stare pe care medicii o numesc artrism. Subțiri și uscățivi, bătuți de vânt și de soare, stăruiau într-un regim la care se întoarce, artificial, societatea cea mai evoluată. Acest regim din preistorie stă lângă eresuri și datine, înghițite odată cu vitamina legumelor și lângă o strictă rânduială a prejudecăților. Prima democrație revoluționară vine cu un prisos de viață, cu obezitate timpurie. Regimul de carne și de congestie e al funcționarilor, al morarilor și al crâșmarilor”.

European e civilizatul intervenționist, monah-indianul congener cu elementele; europeană e ființa caducă, monahul este prototipul. De aici derivă și

acea filosofie sadoveniană a vremii care a reținut mult din intuiția unei durate metafizice, imperisabile, a cărei manifestare în domeniul sensibil ia chipul ciclității, repetiției, prototipurilor în activitate istorică periodică. Șarpele *Uroboros* (invocat în urma lui M. Sadoveanu și de Luki Galaction) indică acest mecanism. De altfel, impresia de repetiție mitică pare a fi mereu apăsătoare. În *Noaptele de Sânziene* arendașul Leca stă călare pe un harmăsar de origine getică, Mavrocosti este descendent de prinți pecenegi asemeni cu țiganul Marandache. Călugărul e un ins prototipic: „De o sută de ani, de o mie de ani, de mai multe ori pe zi și pe noapte – perindându-se jos la strane, rămânând aceleași umbre negre, schimbându-și numele – monahi nemuritori” (aceasta în *Demonul tinereții*). Ideea de repetiție, de mișcare sufletească instinctuală, care dizolvă omul pieritor într-un eu abstract, e totul în *Baltagul*.

A ieși din cronologia arbitrară a generațiilor, într-o „realitate care nu va pieri odată cu mine” e filosoficește scopul predilect căci în acest timp mitic fenomenalitățile nu contează. În geografia ocultă sadoveniană credința că lumile viețuiesc paralel (dintre care una este aceea absolută) dă o notă deplină de miraculos. În *Creanga de aur* profesorul Stamatini evocă pe magul alpestru viețuind „în muntele ascuns pe care contemporanii mei nu-l cunosc” și îndeamnă pe companioni să asculte „glasurile misterioase care ne cheamă neconținut”. Adevărul acestor lecții de onirism pare a fi în afara îndoielii: „De aceea, să nu vi se pară de mirare dacă voi invoca umbra severă a bătrânului preot păgân care a sălășluit cândva sub bolta

unei asemenea peșteri. Pentru dumneavoastră poate fi o fantasmagorie, pentru mine e o realitate”. În *Nunta domniței Ruxanda* simultaneitatea lumilor prinde a avea și un fundament, ca să zic așa, științific:

„În definitiv, asta-i o prostie, nu o nebunie. Sunetul n-are putință de propagare decât în atmosfera pământului nostru. Dincolo n-ar putea trece decât pe calea undelor electrice. Lumina străbate însă spațiile interstelare, și trece în infinit, purtând imaginea clipeilor. Asta dacă s-ar putea face: să revezi ceea ce lumina păstrează și duce în zgomotul ei fără sfârșit. În acest chip am putea vedea viața strămoșilor noștri.”

În accepțiunea lui Sadoveanu, istoria ar fi, în concatenarea ei cronologică, o pură iluzie căci epocile sunt vii și simultane, rămânând a sparge despărțirile dintre ele prin revelații de ordin magic (flanând într-o peșteră doi europeni recad în Moldova lui Vasile Lupu, subiect de *science-fiction*, însă fără mecanisme tehnice, doar cu o ingeniozitate a cărei filosofie se întemeiază pe miracol).

Că între acest ireductibil timp mitic și iluzia concretă M. Sadoveanu crede în mit, nu încapă îndoială, întrucât legile universale emană de acolo, relevându-se în substanța aparentă a realității și urmând niște judecăți oculte: „ordinea de timp a bătrânului meu din acest munte stăpânește asupra aeroplanului dumnealor și asupra aparatului dumneavoastră de radio”.

În acest timp metafizic cosmogonia este infinită și foiala geneziacă de vietăți, frunze și insecte, din păduri și din bălți (în *Uvar* facerea este neobosită) nu se explică altfel. Lumea aparentă e la Sadoveanu un

eseu. Deși par a nu comunica decât arareori, lumile simultane se află totuși într-o determinație neconținută, de formulă, estetică, fantastică întrucât legile inanalizabile create de mediul ocult stimulează tot ce ține de perceptibil și senzorial. Asemenea semne metafizice, cu înfățișare de scriere indescifrabilă care și-a pierdut codul, sunt, în opera sadoveniană, la tot pasul; Vitoria Lipan le cunoaște intuitiv și nu le exteriorizează conținutul (speculațiile ei țărănești au mereu un aer ezoteric). Neculai Peceneaga e un știutor ca și Samur, un lingurar cu pregătire hermetică.

Mediul pare nu odată antropomorfic și pădurea Borza (ca în *La Voragine* de Eustasio Rivera) e un soi de entitate ieșită din timp, cu gândire și activitate hotărât independente. Strigoii (Ambrozie terorizează în *Paștile blajinilor* câteva persoane), jivinele vorbitoare (din *Noptile de Sânziene*), ba încă și asiții veniți din ostroave geografice incontrollable sunt agenții unui teritoriu absolut care își trimite arareori ecourile în contemporaneitate. Efectul psihologic al acestor simptome reale este, bag de seamă, extraordinar și atunci când ele se înșiruie temeinic (precum în *Noptile de Sânziene*) rezultă o apăsătoare senzație de teroare fără motiv imediat. Apariția unui inidentificabil ins fiores cu flinta în mână, rezistența elementelor neînșuflețite, invazia aproape vie a factorului natural exercitată precis asupra locului malefic (manevră de solomonar), incendiile fără sursă, zvonurile, tot soiul de apariții, acestea sunt evenimente de Californie virgină învecinată cu ușa Tartarului insondabil. Invazia misterului în real are drept conduct de căpătâi un soi mecanism al cărui principiu funcționează în felurite

chipuri. Este mai întâi revelațiunea produsă în mediile sufletești propice, o metodă „deschisă, o împărtășire directă, o însușire de a pătrunde nesilit în miezul lucrurilor”.

Apoi avem a face cu mașinării de ordin magic, consistând în hieroglife și numere, comune în *Creanga de aur*. Un mecanism ireal și de aceea inexplicat e în *Nunta domniței Ruxanda*, unde aberația de timp și loc se produce pare-se după un principiu volitiv, fiind de ajuns să dorești cu tărie modificarea vremii:

„Intrarea în acea peșteră are un fel de ascunziș cotit, pe care trebuie să-l descoperi printre stropi. Ai să mergi cu mine și am să ți-l arăt. Însă nu acuma. Cei care locuiesc aicea știu că prin acea peșteră poți răzbate pe tărâmul celălalt – unii zic în altă lume, alții zic în alt veac.”

Un mecanism miraculos este și acela izvorând din geografiile magice precum ar fi țările exorbitante de unde omul se petrece pe tărâmul celălalt (exemplu de mitologie poporană): „Atunci acele țări vor fi fiind la marginea pământului. După cum se arată în povești, de acolo se poate trece pe tărâmul celălalt.” (*Uvar*)

Mecanic este și hazardul a cărui logică, părând în superficialitate arbitrară urmează ordine legale:

„Urmează, după cât înțeleg, a se vădi încă o verigă dintr-un lanț de fapte care pot părea neexplicabile, însă eu sunt sigur că s-au produs în virtutea unei legi ce mișcă în jurul nostru seriile de fenomene [...]. Hazardul, stimate Iacob Ioanovici nu-i decât o ordine inexorabilă a cauzelor și fenomenelor. Noi putem privi cu ochi holbați rezultatele, având aerul că nu înțelegem nimic și chiar refuzând să înțelegem ceva,

însă toate se produc în rânduială, declanșate de un factor inițial. Legăturile ne scapă, asta nu înseamnă că nu există [...]. A trebuit ca un ofițer, probabil nevino-vat, să fie asasinat în poarta bătrânilor la Roznov, pentru ca Uvar să nu mai poată pleca. Dar asasinii, dar casa bătrânilor, dar atmosfera de amenințare care l-a fixat ca și cum l-ar fi înlănțuit aici o divinitate, nu observi că se înșiruie într-o logică absurdă, care totuși pare a elimina arbitrarul?”

În fine, un esențial mecanism este memoria, a cărei obiectivitate simultană e un semn al stingerii piedicilor de timp și de spațiu: „Atunci văzuse toate. Ca și cum un glob de sticlă, plin cu un lichid de opal, ar fi pâlpâit fulgerat. Într-acea clipă veniră toate, nu într-un cortegiu orânduit și logic, ci împreună și în același timp, totuși unele suind îndărăt, înălțându-se de la sfârșit către început, printr-o asociație de imagini aproape suprapuse. Deși păreau că se rotesc, toate stătură în clipa aceea. Păliră și căzură – lăsând totuși în el acea viață străină și trecută, ca rezonanțele unor ecouri stinse.”(*Demonul tinereții*)

Mecanismele sadoveniene sunt întâiul semn al concreteții iluzorii. Acest univers miraculos a produs o umanitate adecvată, al cărei spor de magie și de neverosimil este însemnat. Avem a face, precum se observă de îndată, cu un șir de indivizi inițiați de felul lui Kesarion Breb – *Creanga de aur* – ori al lui Ambrozie (*Paștile blajinilor*; un enigmatic mocan din munți, care dresează jivinele ca un Orfeu de ogradă), cu vrăjitori, solomonari, învățați, cu o cohortă de monahi-agenți ai absolutului paralel. Magică este în această umanitate imixtiunea ei directă în modificările

temporale și intuiția asupra tot ce este nevăzut și suprasensibil. Inițiatul este misticul baroc, obsedat de o chemare enigmatică din metafizic, „cam săltat” pentru individul comun care îl meprizează suav („E venit de pe ceea lume”).

O varietate de inițiați însă fără operativitate mentală sunt instinctivii, de felul lui Neculai Pece-neaga, ori al țiganilor din *Noptile de Sânziene*, pricepători, dintr-o iute ochire, a celor inefabile. Instinctivul și deductivul (în chipul lui Levi Tof ori al lui Kesarion Breb, cu hiperfuncțiunea lor poescă și borgesiană a rațiunii) sunt formele reale ale inițiatului abstract. Alături de inițiați stau hiperboreenii, care, de nu cunosc dinafară, ajutați de însușiri magice, arcanele universale, sunt în sine dovada că enigmele există. Hiperboreeni sunt pecenegii *Noptilor de Sânziene*, tartarii din *Cuibul invaziilor*, neamurile australe - *Țara kangurului*, asiții din *Uvar*, și în genere orice soi de munteni, de felul Vitoriei Lipan, a căror izolare alpină le-a dat înfățișarea de *utopoliți*.

În sfârșit, străinul, provenit pe canal livresc din proza iluministă, este un document de observație în contrast și un conduct al iluziei ridicate la putere, căci reprezintă, perspectivistic, un ochi neutru, de autor, care catagrafiază mediul real și metamorfozele lui în universalii.

M. Sadoveanu e un prozator de formulă filosoficește modernă deși cu tehnică, la o sumară examinare, vetustă. Și totuși, sub raport stilistic câte o intuiție ieșită din comun se poate extrage din concertul baroc al frazei, încărcate de o retorică cu ornamentație secentistă, așa cum proza română nu mai produsese

până la el. Cutare fragment din *Uvar* e de o extraordinară plasticitate, în genul lui G. G. Marquez:

„A doua zi dimineață, când au ieșit localnicii în priveală, au văzut cu adevărat minune. De pe prispe, din tinzi și din șuri, kitaii se târâseră pe cele dintâi raze ale soarelui, se cățăraseră în toți prunii de prin toate grădinile și mâncau cu grabă și cu lăcomie poamele. În uniformele lor albastre, păreau niște omizi fantastice”.

Un astfel de *travelling* e pesemne în firea mișcărilor sadoveniene sufletești, căci omul iubea cinematograful, făcând înscenări și organizând, prozastic, *impromptuuri* precum acela din *Paștile blajinilor*, consistând într-un fals jaf, pus la cale cu un scop practic. De altfel, curat cinematografism e în *Nunta domniței Ruxanda*, unde modificările de epoci se produc în mediu speologic, ca și cum omul s-ar absorbi în imaginile brusc înviate, din veacuri revoluate:

„Deși nu percepeam curgerea clipelor, am mers așa mult, îmi închipui, fără să-mi aud pașii. Și văzul îmi era turbure, până ce-l simții asmuțindu-se cel dintâi. În preajma mea apăruseră oameni pe care nu-i cunoșteam. Erau boieri cu ișlice și anterie, cu bărbi mari și cu înfățișare gravă. Coborau din carâte și-i sprijineau de subsuori robi, desculți și cu capetele goale. Își făceau temenele, se apropiau unul de altul, își scoteau ișlicele, ca să-și poată săruta unul altuia, solemn măturile. M-am înveselit. Ei au trecut gravi. S-au arătat apoi tineri cu turbane, în strai de atlas colorate plăcut, încălcicând cai focoși cu zorzoane și tacâmuri de modă turcească. I-am salutat cu o înclinare a capului. Ei mi-au făcut cele trei semne de prietinie”.

Și așa mai departe, călcând treptat în lumea ireală, care sfârșește prin a împresura deplin ochiul contemplator. Cine voiește a izola cinematografia sado-veniană poate multiplica astfel de experiențe, în afara îndoielii fiind simțul modern, în idee și nu sub raport tehnic, pe care M. Sadoveanu îl avea neîndoios.

Modernă, părând a se confunda cu acel eu arhiepocal, prezent la fundarea Romei și în Războiul de la 1877, tipic în proza postnaturalistă, e acea „voce de autor” care începe ori isprăvește un roman cu un aer de certitudine documentară, acest tic de martor cosmic pe care îl avusese Balzac, fără a vorbi totuși niciodată despre sine însuși. De origine picarescă (diavolul șchiop văzând în case prin ridicarea acoperișului) o astfel de manie a trecut în forme diverse și în felurite proporții și la prozatorul modern.

În sfârșit, modernă este însăși esența lumii sado-veniene, unde, „nu s-a încheiat un proces viu de cosmogonie și nu s-a făcut încă o inventariere a tuturor cosmogoniilor existente”. Dar ce este această nepereche exegeză indirect sadoveniană? Este *realul miraculos*, în accepțiunea lui Alejo Carpentier.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Artur Silvestri, *Modernul Sadoveanu*, publicat în revista *Viața Românească*, nr. 12/1989, p. 163-171.

## Lumea armoniei Universul sadovenian

**O**pera lui Mihail Sadoveanu, membru în Consiliul Mondial al Păcii și distins în 1961 cu Premiul Lenin pentru pace, rămâne, prin cea mai profundă și inalterabilă parte a ei, expresia unei civilizații a gândului armonic, efigia unui popor pașnic și a cărui cea mai de seamă dorință nu e decât aceea de a fi lăsat să viețuiască în pace.

Prozatorul întruchipează, în felul lui, de rapsod antic și îmbătat de epos, această lume a sintezelor, această coagulare de spirit popular străvechi, venind, din substanța genuină creatoare de morală, cu o întruchipare a unei formule de viață istorică, de regăsit la Eminescu, la G. Călinescu, la Vasile Pârvan și la Iorga, la Creangă, la Lucian Blaga. Este imaginea unei umanități de noblețe originară, de populație de sedentari și de păstori, incluzând în realitățile ei omenești o formă completă de civilizație, stratificată istoricește în cadrele inițiale, durabilă prin puterea ei de a se conserva.

Pentru români, a căror istorie e un lung șir de agresiuni suportate cu bărbăție însă produse tocmai atunci când părea că se dovedește un spirit de conti-

nuitate organizată, războiul e fenomenul cosmic cel mai brutal, primejduind colectivitatea în esența ei de etnie liberă și independentă. El e de socotit a intra, pentru autohtonii carpatici, în categoria urâtului, a celui aducător de istorie negativă, producând retrăgere, defensivă, reflux.

A înfățișa istoria românească în afara catastrofei umane care este războiul ar fi cu neputință de făcut, câtă vreme o imagine adevărată a lumii acesteia e împânzită de pete uriașe de sânge. Însă astfel de mișcări grele, de mulțimi aducătoare de moarte, nu sunt înțelese la Dunărea de Jos decât ca o “răutate” a universului, ca un fapt demonic, căci oamenii așezați ai locului sunt istoricește *nu agent al expansiunii ci obiect de război*, totdeodată cu lumea unde, în acord cu natura, stau.

Zicem adeseori (și aceasta este o observație adevărată) că românii sunt o populație pașnică și înțelegătoare de univers, trăind în acord cu armoniile lumii naturale unde viețuim; această certitudine a eticului universal e provenită aci dintr-o lungă experiență a rezistenței dinaintea invaziilor și când românii zic pace zic civilizație, ei afirmă dreptul la existență națională pe pământ.

Un popor aflat, precum formulase odată cronicarul, „în calea tuturor răotăților”, nu poate să dezvolte o filosofie a războiului câtă vreme pentru el războiul e negație a principiului vital, înțeles aici nu abstract ci în concretețea unei drame geografice. Această hieroglifă de realitate istorică românească dă coerență operei sadoveniene și în afara acestui comunicat colectiv către popoare, afirmând întregimea universului, nu ar

fi de înțeles *Creanga de aur* și *Baltagul*, *Nada florilor*, *Țara de dincolo de negură*, *Paștele blajinilor* acolo unde a fi în istorie înseamnă a păstra identitatea de popor liber; e o etică a păcii care e de văzut de oriunde am lua-o dintr-o istorie consumată în convulsii.

Cine deschide această carte a naturii umanizate, care e opera sadoveniană, e fermecat de îndată de un simțământ al așezării oamenilor în cadrele lor; toate par a fi, și sunt, acolo așa cum ar trebui ele să fie.

Oamenii se adună în comunități viețuitoare în chip obștesc și gândesc răzășește cu simțul independenței față de univers, înalță sate și le păzesc, rețin tradițiile și se exprimă în datini și în epos, sunt știutori ale căilor secrete pe care viețuitoarele se mișcă milenar, au existența savantă și mintea născocitoare, stăpânind fierul și fiarele lumii, lichidele bolborositoare, legile viei și ale grădinii; sunt niște „ingineri ai sacrului”, pentru care lumea nu are mistere căci *universul pașnic e principiul civilizației lor*.

Acest *simț al armoniei* dă operei sadoveniene universalitate de esență și trebuie înțeles, din punctul de vedere al umanității, ca o soluție a păcii, a civilizației libere adică, a valorilor vieții pentru care istoria nu e decât o nesfârșită resurrecție a spiritului împotriva întunericului.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Artur Silvestri, *Lumea armoniei*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1280, 47/22 noiembrie 1986, p. 2.

## Sadovenismul literaturii române

Efectul aparent de adăugiri culturale succesive, la Mihail Sadoveanu nu fusese totuși un rezultat mecanic, ieșit din simpla acumulare de opere anonime și de autori clasificabili. El are trăsăturile unui fenomen prototipistic și original, fără totuși nimic meteoric, căci sclipirea lui nu e a unui astru strălucitor un moment ci a unei stele inedite, a cărei conformație nouă a ieșit dintr-o nebuloasă, unde formele finale se ascundeau latent, ignorate de văz.

Alții au numai precursori, el rezumă o întreagă literatură și o exprimă practic în punctul ei cosmic cel mai înalt. Fără Mihail Sadoveanu, proza românească nu ar pierde un scriitor, ar fi lipsită de ecoul ei astral și inanalizabil. Tot ce s-a scris până la apariția lui pare că s-a scris pentru el, o întreagă literatură română are aerul că năzuia să se sadovenizeze.

*Sadoveniene* sunt cărțile populare, pe care prozatorul le-a periat în limbajul cult și le-a dat dimensiunea modernă, căci Alexandru Machedon e, în fond, un dinastic Ionuț Jder în mediu exotic, iar Esop – un Neculai Peceneaga din Asia Mică: *Genoveva de Brabant* luă, de altfel, înfățișarea sadoveniană propriu-

zisă, prefăcându-se în *Măria Sa, Puiul Pădurii*. Apocrifele ecleziastice și poporane îi dădură lui Mihail Sadoveanu materia unor narațiuni cu subiect biblic care nu par a fi fost închipuite altfel decât în vederea prelucrării lor sadoveniene. Întregul continent de apocrife și ecleziastice epice are, la contemplația cu oceanul istoric întors, o adâncă notă sadoveniană primitivă. Dar cronicarii? Ei sunt sadovenieni în latura providențialistă și țărănească, precum Grigore Ureche, în aerul de melancolie intelectuală și morală, ca Miron Costin, în fine, prin locvacitate și invenție legendară, odată cu Ion Neculce.

Moldova mitologică și ireală, cu aerul ei paradisiac și ritualic, de la Dimitrie Cantemir este sadoveniană. *Divanul* prin sofistica lui juvenilă e un mic *Demon al tinereții*, iar în *Istoria ieroglică* proporția de fantastic de *Fiziolog* conține un embrion depărtat în vreme al lui *Uvar* și al *Noptilor de Sânziene*. Văcăreștii, cu amoroasele lor jelanii petrarehiste, sunt niște sadovenieni cu jubilație teoretică înaintea femeii, după cum Costache Conachi, iubitor de mașinării astronomice și amant cu vâzul inflammat, are mult din Kir Mavrocosti și din monahul Nicodim.

Retirația *Școlii Ardelene*, cu oamenii ei fanatici, cu expresia ei monocordă, este neîndoios aceea a muntenilor sadovenieni, care întrețin o civilizație veche înaintea unei alte forme de civilizare oficială. Olanda sadoveniană este Europa centrală a lui Dinicu Golescu, după cum, în Ion Ghica e, prin simțul memorialist „reacționar”, lăudător al moravurilor vremii revoluate, mult sadovenism. Cântăreții ruinurilor (care sunt expresia decorativă a disoluției) au câte ceva din

filosofia istoriei de la Mihail Sadoveanu. În Heliade Rădulescu e un Kesarion Breb care a compus *Anatolida*. Curat sadoveniană e *Cântarea României*, de Alecu Russo, un Tudor Șoimaru deposedat de pământurile orheiene.

Vasile Alecsandri, om de conac rural, cu primitivismul lui artificios și virgilian, pare a scoborî direct din *Paștele Blașinilor*, căci e un mai instruit Gheorghe Vrînceanu. Din eposul romantic (D. Bolintineanu, G. H. Grandea și I. C. Fundescu, cu contribuțiile lor) se pot izola accente de sadovenism fabulos și mitologic. *Daciștii*, cu începere de la Cezar Bolliac și cuprinzând pe B. P. Hașdeu, pe D. Bolintineanu și pe I. Pop Florantin (de n-ar fi de câteva ori pe atâția, însă mai mărunți), sunt niște mici M. Sadoveanu, fără cuprinderea filosofică a acestuia.

Titu Maiorescu e un soi Lai Cantacuzin; Ion Slavici, cu morala lui irepresibilă, iese din M. Sadoveanu (pe latura prozei rustice și eticiste), Ion Creangă e sadovenian, căci exaltă ingenuitatea ochiului țărănesc și mitizează tot ceea ce este istorice atestat.

Fără M. Sadoveanu, Calistrat Hogaș ar fi rămas un curios deponent de exaltare naturistă, fără pecetea unei rotunde filozofii cosmice. *Delta* lui Șt. Bassarabescu ar fi, în absența bălților pustii, preistorice și cu pești innumerabili, de la Mihail Sadoveanu, o curată bizarerie.

*Drăcăria* lui Ion Dragoslav și a lui I. C. Vissarion ar dispărea esteticește fără presiunea ochiului mitic sadovenian. *Spleenul* intelectualului izolat (o manie *fin-de-siècle*) ar fi scăzut în interes fără contrafortul *Însemnărilor lui Neculai Manea*. În fine, sadoveniene

sunt la M. Eminescu înclinația către evul mediu românesc, *ștefanismul* și, în fond, cea erotică fatală, adeseori fără sursă în concret, împiedicată de interdicții obscure (*Luceafărul* este Kesarion Breb și Nicoară Potcoavă). Omul liber și de mediu silvic, al lui Eminescu, e tot ce poate fi mai sadovenian (farmecul elementar, însă fără acuplare sexuală, e sadovenism în baza filosofiei naturiste).

Scriitorul român este, cel mai adesea, de extracție joasă, nefiind decât arareori un proletar, el este însă un țăran și dintre aceștia răzeș. Răzeșia lui este nu o dată vindictivă și energică, de nu cumva tinde către izolaționism și, în, definitiv, fabulos.

Cazurile de boieri cu aptitudine literară sunt rare și atipice, decurgând de aici că literaturii române îi este proprie o perspectivă sociologică de clasă mijlocie ori joasă, scrutând în vreme spre a-și identifica ascendenți, insolubilă în principiu la exotic și cu rare migrații geografice, rezultate mai ales din inițiative individuale și din accident.

Această mentalitate, cu privire în timp, de legitimist mitic, este în fond a lui Mihail Sadoveanu. El a pornit din mediul țăranesc și a investigat *Bordeienii*, făcând examenul naturalist al stării sanitare și fiziologice, a veștejit orașul care e, în fond, un semn de geografie decadentă, s-a întins în teritoriul târgoveț, clarificând aici psihologiile, a scoborât în sfârșit în fabulosul istoric, cu documentație ori cu imaginație, extrăgând din toate acestea esența sadovenismului, care este o noțiune de ordin baroc.

Sadovenismul este utopia unui om psihologic te sănătos și vital, viețuind în mediul arhaic chiar

atunci când istoricește vremea este modernă, un inițiat prin instrucție poporană ori congener cu universaliiile, un individ echilibrat cu aparent aer fanatic, ieșit mai degrabă din accentul lui inactual în raport cu presiunea evenimentelor nemijlocite.

Tot ce ține de regresivitate în arhaic și de temporal fumegos e sadovenism, precum și intuiția naturistă directă, fără impuls analitic, din pur instinct ferin. Sadovenistă e și filozofia cosmogoniilor nesfârșite, căci în universul lui M. Sadoveanu geneza nu s-a terminat, lumile germinează la nesfârșit, creând numenal îndărătul părelniciilor sale incidentale.

Această compoziție, spiritualicește irepetabilă, a însumat tot ceea ce literatura română dăduse mai de preț în latura vizionară și mitologică, în arhaic și în naturist, întocmind o lume cu aspect de sinteză și cu regim specific pur, național.

Stilisticește, Mihail Sadoveanu încheia un proces, căci absorbise esteticicește în sine periodul lui Al. Odobescu și barocul imagist al lui Calistrat Hogaș, pasta regională a lui Ion Creangă.

Din acestea și dintr-un strat inclasificabil a ieșit acest epos de canto general, cu muzicalitate polifonică, lent ca un fluviu, cuprinzător ca universul în întâia rotire geneziacă, transformatoare de materii haotice în regularitate cosmică.

În ceea ce avea proza românească inconfundabil sub raport stilistic Mihail Sadoveanu dădea unica sinteză imaginabilă.

Opera lui, precum aceea a lui M. Eminescu nu putea să aibă, stilisticește, urmași. Însă conținutistic, stimulentele fuseseră extraordinare și dacă în stil, Mihail

Sadoveanu încheia o literatură întruchipând unul din prototipii ei, sub raportul substanței avu a iniția realismul mitic modern. El rezumă un șir de experiențe ottocentești, subțiri esteticește, le dă viziunea și ideologia.

Un Liviu Rebreanu iniția romanul social modern, un Mircea Eliade – pe acela fantastic, un Camil Petrescu inova epica de ordinul analitic; sadovenian e însă romanul poetic și vizionar, mitic. Fără Mihail Sadoveanu, o parte însemnată și cu valoarea ei dintre prozatorii apăruiți îndată după el n-ar fi de înțeles.

Sadovenisme sunt, de pildă, proza lui Sorin Titel, mai cu seamă în *Țară îndepărtată*, lirica românească a lui Florin Bănescu, producțiunile așa-zis onirice precum și cutare proze fantastice, mai cu seamă acelea cu substrat mitic și fabulos, precum ar fi acelea produse de Ioan Dan Nicolescu, Andrei Brezianu, Eugen Uricariu, Mircea Oprea, Vasile Rebreanu, A. E. Baconsky (deși la acesta senzația de artificiu cărturăresc pare a contrazice arta sadoveniană).

Din *Baltagul* și din *Uvar*, din *Noaptea de Sânziene* a rezultat o umanitate inedită, de sat mitic, viețuind ritualic precum păsările după instinctul periodic, acel teritoriu populat de o vagă ațătare fabuloasă, cu document etnografic de folclor vechi, propriu țăranului, extras din cronologie și din imediatetea spațiului geografic. Combinat cu „sud-americanismul” cult al scriitorului român, cu înclinațiunile lui lirice și fabuloase, sadovenismul e în literatura română de după Mihail Sadoveanu un șablon care germinează statornic și ingenios.

Dar ce este, în sfârșit, *sadovenismul*? Un naturalism în descriția sociologică a indivizilor rudimentari precum și în examenul relațiilor sociale, naturism liric, izvorât dintr-o filosofie a cosmosului ocult, cu legi inteligibile de pe felurite trepte ale pătrunderii metafizice, un realism mitic, în fine, care dintr-un folclor alături de tradiția atestată, cu rituri de popor vechi și cu spirit adânc, insondabil și pe deasupra dicțiunea aceea înflorită și barocă, de epos final și de document biblic.

Omul scria așa cum vorbea și grația ca și cum ar fi vorbit Prozatorul român.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Artur Silvestri, *Sadovenismul literaturii române*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 966, 44/1 noiembrie 1980, *Biblioteca Luceafărul*, nr. 9, p. 29-31.

Restituirea marilor clasici  
A.D. Rachieru:  
*Pe urmele lui Liviu Rebreanu*

**E**ste în afara îndoielii că evoluția unei literaturi naționale e, într-o măsură defel neglijabilă, și o chestiune de program specific, cea mai de seamă îndemnare fiind aceea de a defini cât mai exact domeniul istoric al valorilor, ceea ce se cheamă de obicei *Istoria literaturii*. Acest fapt presupune inițiativă conjugată și nu doar pură și simplă contribuție, panorame, elaborații cu un grad oarecare de generalitate care nu sunt posibile, în idealitatea lor, decât în determinare cu optica momentană față de istoria literaturii. Când năzuința spiritului public are în vedere, în chip evident, ideea de întreg, atunci sunt de discutat, înainte de sinteze, edițiile complete, monografiile autorilor care susțin o cultură ori exemplifică, în felul lor, o epocă, un moment, o școală literară, în sfârșit – o direcție. Ideal ar fi, zic, să avem mai întâi de toate ediții și, în baza lor, monografii spre a trece apoi la construcția majoră unde asimilarea contribuțiilor parțiale este obligatorie. Adeseori, istoricul literaturii române a fost nevoit să facă totdeodată ediție, bibliografie și să schițeze monografii și a croit sinteza în procesul clasificării domeniilor auxiliare; propozițiu-

nile lui G. Călinescu, din prefața *Istoriei literaturii române*, sunt tipice și, cel puțin până la un punct, au înfățișarea unei realități perene.

Și totuși, înaintări evidente se arată a fi de atunci și până acum, o recapitulare asupra edițiilor dovedind că perspectiva istoriografică de acum are la dispoziție indiscutabil mai multă documentație decât aceea anterioară; sunt și bibliografiile ale unor reviste, desfășurări, care se rețin, asupra *periodicelor*, și, în general, onorabile panorame instrumentale cu însemnătatea lor.

A face, așadar, monografie nu mai este o faptă eroică, precum în alte vremi, ci o necesitate sprijinită de conjugarea documentară inerentă; câteodată, ediția, aflată în curs sau încheiată, stimulează spiritul critic să se exprime și apar schițe monografice care ilustrează, într-un anumit fel, gradul de înțelegere a operei. O astfel de monografie *in nuce* este aceea a lui Adrian Dinu Rachieru, intitulată *Pe urmele lui Liviu Rebreanu* (Ed. Sport Turism, București, 1986), remarcabilă în concepție și în concretețea stilistică, un pas cu semnificație indiscutabilă către monografia definitivă, pe care Liviu Rebreanu o merită cu prisosință. *Pe urmele lui Liviu Rebreanu* e, repet, eboșa unei monografii, conținând, cu toate acestea, elementele fundamentale de construcție, proporțiile unei activități, evoluția internă a creației. De aci ar putea să iasă o imagine a operei, care aici e doar sugerată însă cu accente exegetice memorabile. Este, totuși, posibilă o exegeză cum se cade, pornind de la biografie? E, mă întreb, biografia, un temei pentru examinarea creației? Adevărul este că a face desfășurarea biografiei dincolo de însușirea factologică, năzuind a reține *spi-*

*ritualitatea, sunetul sufletesc fundamental, diferența creatoare*, e tot ce poate fi recomandabil spre a înălța, mai apoi, o analiză în cadru verificat. Literatura e o îndeletnicire umană și o creație a spiritului și e în afara discuției că a explica opera este a explica, înainte de toate, omul care a conceput-o. *Pe urmele lui Liviu Rebreanu* este o astfel de biografie interioară, sforțându-se a deduce, din ceea ce este eveniment și incident, structura unei personalități. E, întâi de toate, imaginea unei spiritualități transilvane, așa cum precizează – foarte nimerit – Adrian Dinu Rachieru într-un *argument*: „Liviu Rebreanu a venit în literatura română din «cetatea naturală» a Transilvaniei. Fortăreața transilvană, cum a numit-o chiar el într-un text recent recuperat, este leagănul neamului românesc. Aici, pe aceste meleaguri strămoșești, în Târlîșaua, a văzut lumina zilei cel mai mare romancier român. A copilărit însă la Maieru, lângă Năsăud, încât o călătorie pe urmele lui de aici trebuie să înceapă. Semnele trecerii lui se păstrează vii la Maieru, ca și în toată Țara Năsăudului, ca și în alte locuri binecuvântate ale frumoasei Transilvanii. Până să-l căutăm în altă parte, pe scriitor îl vom găsi aici, deoarece în toată Țara Năsăudului, Rebreanu reprezintă un cult“.

Aceste propozițiuni, cu înfățișare patetică și caligrafiate cu emoție, conțin ceea ce e, în definitiv, fundamentul unei biografii, adică explicația antropologică. A porni o monografie de la antropologie e tot ce poate fi mai indicat, câtă vreme examinarea ulterioară a creației poate să câștige, dintr-o asemenea perspectivă, lumini noi. Caragiale, de pildă, era (demonstrația o face Sterie Diamandi, într-un text ignorat de

comentatori) aromân, adică un român de constituție străveche și din această perspectivă simțul de comedigraf ar exprima criticismul unui român *vechi* (al cărui spirit tragic, coltaneu cu elinii, se întrevede în *Năpasta*) față de evoluția *rea* a românilor regățeni, de după epoca fanariotă.

Liviu Rebreanu vine în literatura română nu doar din Transilvania ci și dintr-o regiune grănice-rească, unde noțiunea de coexistență spirituală e mai pronunțată decât în alte părți. De aici pornește și Adrian Dinu Rachieru fără a se rezuma, desigur, la aceasta. El face o descripție sociologică de medii transilvane și regățene, literare și politice, extrăgând de aci o reacție cu precădere etică și o pornire către construcția masivă, către monumental. Ar fi de neînțeles această pornire a lui Liviu Rebreanu către elaborația fundamentală, către frescă, fără componența transilvană, care înseamnă năzuința către idealitate:

„Munții sunt axiomele noastre, citeam undeva – zice Adrian Dinu Rachieru, așezând psihologia romancierului în cadrul ei natural, alpestru. În Transilvania, nimeni – presupun – nu poate îmbrățișa religia mării. Sufletul ardelenesc iubește înălțimile“.

Este expresia unui suflet etic și înfățișarea profund morală a creației lui Liviu Rebreanu aci își are obârșia. Când scoboară la câmpie și ajunge în Regat, omul vine cu acest spirit al justiției ideale, al proporțiilor lumii rezultate din consemne străvechi și voința lui de a impune o religie a muncii ca și o înțelegere pentru poporani are echivalență în poziția de restituire a unei spiritualități arhaice, pe care o propunea Blaga.

Opera lui Liviu Rebreanu e, totodată, o restaurație și un descălecat.

Aceste porniri transilvane către sud trebuie considerate nu doar regresiiuni către un spațiu al protecției ci și în felul unei reconstrucții spirituale în temeiul fundamentelor; transilvanii, precum Coșbuc, Goga, Rebreanu și Blaga, vin cu o celulă etică întărită, cu un răspuns proporțional constituit, ei au soluție pentru interogații care preocupaseră Principatele, fără a le considera, ca și acolo, sub regimul necesității.

Mișcarea lor interioară e aceea a *direcției eminesciene* însă adoptată consubstanțial și fără complicația polemicilor regățene; înainte de Eminescu, ardelenii simțeau etnic apăsarea clasei superpuse.

A desfășura aceste elemente de biografie interioară, în datele schițate aci de Adrian Dinu Rachieru, întărind soluția antropologică, explicând totul – de la sociologie și până la existența cotidiană – e a descrie un proces de evoluție a unei culturi, care, exprimând Transilvania, exprima înainte de toate spiritul românesc.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Artur Silvestri, *Restituirea marilor clasici*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1289, 4/24 ianuarie 1987, p. 2.

## Tânărul Goga

**D**e prin 1897 și până în jur de 1905, un june din Rășinari Sibiuului, student budapestan, semna prin felurite publicații ardelenesti cu tot soiul de pseudonime fanteziste, colectate din mitologia antică și din astronomie, extrase din cărți ori pur și simplu inventate pe moment. Acest S. Herib, Othmar, Pygmalion, Sanherib, Senex, Sirius, Sisifus, Yorik, Tantalus și cum și-o mai fi zis încă, era în realitate Octavian Goga.

Mai nimic din producțiunile lui de atunci nu prevestea pe liricul vaticinar și sumbru, cu vocea ca de oracol apărut câțiva ani mai târziu. Era biograficește un temperament excesiv și sensual, dedându-se plăcerilor tabagice și excitațiunii cu cafele, evocând în cronici ritmate, de fantezie, cafeleaua și berăria, amarez veșnic și grandilocvent cu un vag aer cabotin de teatru hugolian. Prin raport la contemporani, acesta nu ieșea din serie altfel decât prin vivacitate și inteligență, avea talent liric pe care îl manevra totuși într-un chip ingenuu și intemperat ocazional, precum un producător de „ziariu” particular de afecte. Părea să fie un infatigabil poet de album, aci cu un

inocent son madrigalesc, aci cu o coda în gustul poantei liricii fanteziste, având a încifra ceea ce în mediul curent era un secret al lui Polichinelle:

„Cât de ceresc e valsul lin

Și ce efect zării i-au dat

Acum ideile îmi vin

M-am învățat.

Dar a trecut... De-acum'nainte

Zburând cu-aripile-i ușoare

În veci îmi voi aduce-aminte

De-nvă-țătoare.”

Din asemenea măsuri circumstanțiale puteau ieși cel mult exerciții de ritm alert, cu repetiții și întorsături abile, așa precum ventigenarul poet ne-a lăsat, nu într-o neglijabilă cantitate. Mai rar câte un sunet elegiac putea să se infiltreze în acest coral de sărbătoare biologică primaverală, și atunci numai la proporția cogitațiunii crâncene despre univers. Aci, condiția succesului era inevitabil extremă, cu înclinațiune către fatal și teroare. Inima, de pildă, ar fi „o hienă ce dezgroapă / mormântul de iluzii și fură fericirea”.

În alt loc, fatalitatea ia aspect sanitar sub forma tristeții generate de maladie, poetului părându-i-se indicat, spre a avea succes, să-și croiască o condiție fizic. Descripția anatomiei în stadiul sicutății, ca de cadavru viu, ori deducțiile funebre din evenimentul incidental, văzut premonitoriu, ascut emoția ultimă care ar fi cu siguranță estetică, în accepțiunea poeziei juvenile.

Mai degrabă decât fizicii noștri adevărați, care vor veni după el (N. Milcu, Al. Călinescu etc.). Octavian Goga se sforța să extragă efecte din condiția de

condamnat medical. *Adevăruri trăite* evocă ftizia și e o fișă clinică a bolii, nu fără ceva disgrațios, de muribund petrecăreț, ca și *Zâmbet trist*, în fond un document de ipohondrie:

„Mi-e glasul sec și fără spor  
Și mă înneacă tusa  
De mă sfârșesc... Azi-mâine mor  
Și voi toți ați vrea, domnilor,  
Să-mi cânte vesel muza?”

Curioase în fond, aceste jelanii arțăgoase nu sunt decât retorică de clasă de compoziție. Un miez biografic au, totuși, căci Octavian Goga era pe la 1900 încredințat că plămâni îi sunt roși de tuberculoză, precum însemna într-un caiet: „O zi memorabilă. Primul act din comedia vieții mele – act care s-a anunțat, în loc de clopoțel, cu o tusă strajnică, și-n loc de cortină mi s-au ridicat plămâni în sus, scoțându-mi la iveală ceva cât se poate de rar: sânge – Te salut madame Oficiă. Din câte acte îți va consta comedia? Mai ai mult? Perfect comic – să tot râzi.”

Este aci multă exagerare și un procent însemnat de cabotinism, proprii vârstei, detectabile în ultimă analiză la tot pasul, căci junele Goga era un poseur care nu depășea media reprezentând stereotipurile curente ale momentului fiziologic universal, cu neli-niștea paradoxală a instinctului răsculat.

Cântecul goliardic de berărie, la Rusalii, jalea funerară, lirica de corespondență privată – acestea sunt reductibile la un fond afectiv comun, labil și anxios, de puber întârziat, cu activitate calorică mare. Nici erotica nu iese din datele comune, fiind emanația unui amarez mediu, cultivând poza nebuniei și a sinu-

ciderii prin împușcare ori, din contră, pe aceea a ironiei amoraliste, care e, în definitiv, frenezie de colegiu (și Jarry era *collegien*).

La această vârstă manieristă, Octavian Goga invocă potopul de flori, miresmele aiuritoare, și lacrimile ca roua, vegetala și desișul, zburătoarele admirate de manieriști (privighetoarea și porumbelul), ascunzând, poate, în această invazie naturistă, și o atracție eminesciană către dispariția prin sufocare în mediul vegetal. Pe Eminescu îl cunoaște esteticeste bine, ca și pe Coșbuc, Bolintineanu nu-i era străin și dacă admitem că liricii juvenile îi este proprie ideea de celebritate (fiecare puber e un Erostrat) nu e greu să deducem că imitația este una din căi. A utiliza, așadar, mașinăria lirică exterioară, cu condiția ca aceasta să fie notorie și prin urmare recognoscibilă, e în această accepțiune un semn de valoare și ca atare și de succes. În combinație cu stereotipiile universale biologice intră la Octavian Goga o proporție însemnată de schemă cultă. Poezia e aici un tropism cultural.

Cea mai însemnată presiune livrescă pare a fi aceea a lui Eminescu și nu e de mirare întrucât *eminescianismul* a fost inițial un curent ardelenesc. Eminesciană, cu schema versificației din *Luceafărul*, e *Atunci și acum*; în *Povestea mea* eroul e „nebuș”, însă organele nu-s sfârâmate, precum s-ar fi putut deduce ușor din ritm. „Printr-o rariște de paltini un potec încet să perde” reproduce un pas greu, care este al lui Eminescu. *Și dacă mă mai știu ruga...; Nu-i fericire pe pământ* combină pe Eminescu și Coșbuc, ca și *Dragoste și gânduri*. Aerul cogibund este cultivat cu osebire, în urmarea ideii că lui Eminescu îi era proprie

meditația (*Pe gânduri, Despărțire* – unde femeia e, pare-se, odioasă ca Dalila). *Împăcare, In calumniatores* ar fi *Scrisorile* eminesciene ale lui Octavian Goga. *Ana și harapul* evocă baladescul lui Bolintineanu, cu temperatura jovialității manieriste (curios e aci omul de culoare, arabul, rar în lirica românească). În asemenea producții conjuncturale ori mimetice ar fi cu neputință de recunoscut ceva din trăsăturile poetului matur, a cărui voce de neconfundat se va cristaliza brusc din mulțimea de zgomote străine și întâmplătoare.

Totuși, semnele ei pot fi detectate la o experiență de amănunt chiar dacă ele ar fi rămas fără cod în absența operei adulte. Într-o poezie apăsată greu de eminescianisme, un distih pare a ieși cu câțiva ani mai devreme din amorf: „Și nici durerea să mi-o spun/căci nu găsesc cuvinte”; *Buflă* (1900), elogiul funebru al unui cățel, conține întâia jelanie în gama Octavian Goga, cu tot ce însemnează aceasta: epic ceremonios și sumbru, subiect memorialistic, utopic infantil, lumea domestică pusă în planul metafizic. E momentul când senzația devine rece și, apoi, ca reacție cerebrală, „fiorii – dulci”.

În alt loc, un fluture (*la farfalla* ardelenescă) picat pe lampă și ucis e temă de reflecție în ideea, de asemenea, funebră. În momentul matur astfel de explicații au fost eliminate, distilându-se din ceea ce era acolo concepție, numai ieroglifa ermetică, alegoria.

Pigmentul esențial este însă, hotărât lucru, teribila imaginație biblică, de extracție preponderent catastrofică și ultimativă. Învierea, „clipa-nfricoșată”, potopul, înstrăinarea, narațiunile mitologice ale bătrâ-

nilor (organizarea sătească e aceea de *Vechi Testament*), senzațiile extreme (arsura), meteorologia afectivă („al patimilor criveț”), viața „pribegită”, „robia”, „renașterea”, precum și altele, din mediul profan (fata popii, lumea moartă și stricată, „muta jale”, sângele care fierbe în vine, impresia de viermuială înțepenită) – acestea sunt, fără puțința de a greși, ale unui Goga matur.

Cum de s-a produs sublimarea aceasta, a unei biografii juvenile și în fond comune într-un glas ego-tist și prin ce mister lirica de album a luat înfățișarea unui manifest generic e cu desăvârșire inanalizabil.

Liricul s-a maturizat brutal și totuși neted stilisticește producând capodopera de la debut, și-a reprimat erotica în devoțiunea față de o lege internă inflexibilă, este ca atare un poet de speță stendhaliană, un Andrei Pietraru care face versuri.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Artur Silvestri, *Tânărul Goga*, publicat în revista *Cronica*, nr. 793, 15/10 aprilie 1981, p. 2.

## Desenul esențial Tudor Arghezi graficianul

A semeni lui Victor Hugo, Arghezi fuse și un pasionat pictor diletant, spre petrecere, însă mai degrabă din speța gravurilor, iubind desenul și cărbunele căci pare a repudia, din câte știu, vopsea-ua grea, păstoasă, uleiurile propriu-zis picturale. Semn liric acesta, căci a vedea lumea prin linie și punct, în tușuri sau în creion, este a da mediului exterior o înfățișare de esență. Poetul este, dezvoltând speculațiunea, un desenator și – dacă nu este un romantic epic – ne dă artisticește stampe. Romancierul, din contră, văpșește pânza cu grele culori și lucrează cu o materie izbitor ponderabilă. Invers, Dürer este liric, Delacroix – tot ce poate fi mai romanesc sub aspectul materiei estetice propriu-zise.

Observând așadar că Arghezi este un desenator de speță materială lirică, rămâne de văzut stilul. El este în general naiv și nu iese dintr-un cadru comun decât arareori, însă din examinarea lui se deduce hotărât o filosofie. Sunt aici, mai întâi, un șir de producțiuni pur diletante și de speța recreației epicuriene, însemnând că spiritul se odihnește verbal în momentul grafic și caută o exprimare mecanică a unui tem-

porar *loisir*. Nu altfel proceda G. Călinescu atunci când, spre petrecere, zugrăvea caricat, la ședințe, pe marginea colilor de manuscris câte un chip omenesc.

O mână ieșind din neant, cu o țigară în mână (*Scrieri*, vol. I, p. 19), o siluetă scriind la o masă, cu un condei vizibil (*Scrieri*, I, 34), un profil, incert sexualicește, cu o pălărie uriașă pe cap (*Scrieri*, I, 67), o bufniță naivă, așezată într-un copac, de unde reies, apăsăți cu tuș dublu, ochii obsedați ca la Țuculescu – însă acolo cu mult mai abstract – acestea sunt, hotărât, crochiuri.

Tudor Arghezi desena în repaos copaci și crengi solitare, precum pictorii chinezi de stampe singuratice, înși văzuți în caricat, cu veștminte uriașe pe trupul obez, pălărie, chip teribil, sau o pereche bizară, cu femeia uriașă și bărbatul mărunț, filiform (*Scrieri*, III, 108, 116, 125, 147, 168). De aici nu se poate deduce, esteticicește, mai nimic și este în afara îndoielii că nu stătea în intenția autorului vreo idee obsedantă. Sunt foi de temperatura repaosului, fără cine știe ce pretenții, și a întârzia spiritul speculativ asupra lor nu poate aduce un câștig considerabil sub aspect critic.

Mult mai interesante, în schimb, sunt desenele propriu-zise, înțelegând prin aceasta o câtime de substanță-voită, un stil, precum și o materie psihologică hotărât detectabilă. Acum spiritul se mișcă în simboluri și scoate din poziție o idee de ordin filozofic; cu o oarecare imaginație s-ar putea citi factorul plastic prin elementul literar.

O eboșă în tuș, de pildă, atașată la *Oră târzie* (*Scrieri*, III, 20) reprezintă un peisaj dezolant, de po-diș cu arbori rari și drumuri paralele, precum și un soi

de munte, schițat la un colț, fragmentar și sugerând, pe lângă un soi de solitudine geologică, ideea de ascensiune din mediul relativ. Acest raport al abstracțiunii ideale cu mediul teluric, văzut într-un soi de combinațiune în proporții inanalizabile, de unde extragerea în absolut este voită și incertă, a fost exprimat liric de către poet. Ideea se cunoaște.

*Umbra* e o nălucă pointillistă, în chipul pribegiei romantice, ajutându-se la mers cu un baston ascuțit (ideea migrațiunii și anxietății singuratice – *Scrieri*, III, 66). Nava lunguiață, cu pânzele umflate și gata de aventură, corespunde, în sfârșit, sub raport simbolic, gregarității materiale reperabile peste tot (*Scrieri*, I, 109). Pare că, în desen, liricul și-a încifrat senzații lirice inițiale, de utilizare felurită, fără a da formă corespunzătoare cutărei obsesiuni.

Tudor Arghezi nu și-a ilustrat totuși, poeziile pas cu pas, spre a le da o explicație figurativă, după cum G. Călinescu desena, în manuscris, edificii și veștminte spre a le reprezenta fidel în roman. El a creat grafic în spiritul global liric iar nu în gust ilustrativ. Nu altfel este clasificabil un șir de *creioane* încadrabile în clasa producțiilor anxioase. Ele nu explică, sub aspect literar, nimic, însă sporesc deducția critică generică prin încă un argument.

Un desen stângaci reprezintă un individ văzut din spate, cu o pălărie uriașă pe creștet (*Scrieri*, II, 20). O femeie, privită din spate e, de asemenea, ornamentată cu o pălărie (*Scrieri*, II, 36). Un pescar, în barcă și cu undița în mână, este și el privit din spate (*Scrieri*, 2, 104). O femeie, cu rochie malakoff, pălărie opulentă, este văzută din același unghi (*Scrieri*, II,

153). Un bărbat, pe balustrada unui pod, privind un peisaj incert, este și el văzut din spate (*Scrieri*, II, 173). Întregă această umanitate, observată grafic aposteriori, pare a fi într-o așteptare înghețată.

Precum într-un notoriu tablou de Oelze, omenirea lui Tudor Arghezi e întocmită dintr-un soi de „heruvimi bolnavi”, în anxietate, precum ar aștepta o grozavă revelațiune.

Ceva din *lingoarea* lirică, din instabilitatea *psalmilor* a trecut și aci. Omul, văzut din perspectiva orizontului ceșos, este psalmistul care, se știe, cere divinității „din când în când, câte un pui de înger”. Cine examinează *Psalmii* în perspectivă revelaționistă, înțelege, neîndoios, ce vreau să zic.

Din acest simțământ obsedant a ieșit neîndoios și un notoriu autoportret (*Scrieri*, II, 282) cu ochii de bufniță, insomniaci și încercănați cu tuș, mustață și vag barbișon, haină fără guler, ca înainte de ghilotinare, păr puțin și rărit la creștet, cu ceva de anahoret ori de condamnat la moarte în aerul atrabilar și elegiac.

Arareori, mâna se exercită cu un instinct plastic pur și fără nici un fel de gemelitate literară. Aci, Arghezi este desenator propriu-zis și, din câte am cercetat, exercițiul gratuit este cantitativ redus. Splendid e un peisaj lacustru și singuratic, în mediul montan și cu lentoarea absentă a yachturilor plutitoare, precum o caligrafie chineză pe subiect helvet.

În sfârșit, însumând toate probele, se observă de îndată că poetul desenează omul fără simțul proporțiilor și, mai degrabă, simbolic, zugrăvește corect planetele și excelent peisajul. Ce se deduce de aici? Că în filozofia plastică a lui Tudor Arghezi umanitatea este

meprizată ca individ și inanalizabilă sub raportul psihologiei unice, revelabilă ca speță în simbol.

Vegetația pare un termen peren și reductibil la ideea elementară de contorsiune simbolică naturală, iar mediul fizic în accepțiunea cea mai cuprinzătoare e un reflex de origine divină, un obiect de contemplație și dezolant pentru spirit numai întrucât reprezintă un specimen vizibil al singurătății omului în univers.

Lumea argheziană este, în plastică, o solitudine geologică irezolvabilă.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Artur Silvestri, *Desenul esențial*, publicat în revista *Luciafărul*, nr. 943, 21/24 mai 1980, p. 6.

## Utopia livrescă la Tudor Arghezi

Făcând abstracțiuni de pamflete, care sunt document voltairian și istoric, proza lui Tudor Arghezi este hotărât excepțională și modernă. Poetul este aci liric stilicește, ceea ce sub raport estetic nu însemnează nimic, căci a vedea obiectivare și construcție acolo unde nu sunt de găsit, este cu desăvârșire neindicat, în fapt, el nu ne dă roman și nici vreo nuvelă și de a subintitulat așa una din producțiuni a făcut-o, se vede treaba, întâmplător.

Dimpotrivă, savoarea prozei vine aci din liric, adică din subiectiv și, ceea ce artisticește e valabil, stă în baza unei mișcări sufletești foarte personale. De altfel, un examen sumar pare a fi pe deplin convingător. *Cimitirul Buna-Vestire* e o colecție de portrete satirice în notoriul marasm fiziologic, cu invenție fantezistă de resurecții inexplicabile, însă cu efect esteticeste temeinic (un accent grotesc, excepțional, vine prin acumulație, precum la Scorza). *Ochii Maicii Domnului* prezintă un caz psihanalitic, precum și un tablou de sanatoriu în mediul bolnavilor mintali. *Cartea cu jucării*, în lirica ei miniaturală, face o mitologie geneziacă insolită, închipuind germinațiunea origina-

ră din materii alimentare. Cutare schiță poetică (*Zburătorul*) e din clasa realismului miraculos și poate fi asemuită, fără pierderea valorii, cu o nuvelă de Gabriel Garcia Marquez. În totul, poetul este creator de mari viziuni grotești, observând omul în ce are el mecanic, precum și un liric al revelațiunii inexplicabile, aci franciscan și primitiv, aci filosofic.

Din toate acestea, Tudor Arghezi a întocmit un soi de roman modern, caleidoscopic, citibil oricum și fără succesiune, un cadru circular prozaic sub forma unor *Tablete din Țara de Kutu*. Izvorul este Swift, invocat de autor, și este vădit că Tudor Arghezi ne dă aci un fel de utopie livrescă. De altfel, calculul se observă de îndată căci, sub aspectul creației, nimic din ce este stereotip utopic nu iese din discuție. Kutu este o insulă și un stat paralel, o Babilonie unde coexistă epoci felurite și geografii. Compoziția rasială e globală. Fauna și flora sunt teribile și insolite, istoria propriu-zisă, de invenție pură, este grozavă. Spre a da fabulației o notă verosimilă, Tudor Arghezi inventează o limbă și o literatură, o viață politică, instituții, o legislație, vecini geografici (Bașogia și Filinția). Totul este burlesc, strivit cu un ochi satiric și văzut sub aspectul exotic insolit. Cine compară faptele de aci cu elemente istorice reale, observă neîndoios asemănări, însă esteticeste astfel de judecăți nu ne sunt de nici un folos, căci a verifica în biografie evenimente explicate în operă denotă cel mult spirit polițienesc și nu critic.

Excepțională, în schimb, este ideea de a închipui o lume încheiată sub toate aspectele, deși inițial uimitoare prin mulțimea de moravuri noi și psihologicește exotice. Salutul se execută, în Țara de Kutu, prin des-

cheierea pulpanelor hainei. Localnicii sunt, spirituali-cește, instabili și, plictisindu-se ușor, schimbă numele lucrurilor la fiecare zece ani, cel puțin o dată. Un primar inițiază, spre a simplifica viața, un proiect de mentaj de sistematizare urbană:

„El dorea să strângă și să sorteze edificiile de același fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile, adunate din toate părțile într-un Parc al Statuilor, și de asemenea canalizările și bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit și administrat laolaltă decât separate. Canalurile de pildă trebuiau scoase din pământ, ca să nu-l mai incomodeze și îngrămădite, ca în șantierul unei fabrici de tuburi de beton, la diametrul și lungimile lor, în stive demonstrative în mijlocul unui parc cu lac, iar becurile electrice aveau să fie scoase din oraș și îngropate în lac, ca să-l lumineze pe dedesupt în culori.”

Împăratul Barbă selecționează dregătorii dintre jucătorii de popice, alegând pe campioni. Plata se face în „onorarii, subvenții și șperțuri”. Moneda e *șperțul*. În Kutu se interzice alcoolul și se bea totul dezalcoolizat, nu se fumează și se repudiază cafeaua, în chip de excitant. Procreația se face planificat, ca o datorie statală. Femeia, în Țara de Kutu, este precum un animal și nu are dreptul să umble călare, toacă averile în mod organizat și îngrădit, nu alege, nu e ministru ori caporal, nu se rade și nu poartă pantaloni.

De altfel, antifeminist, comentariul șicanează pe rebele și este contra apucăturilor moderne de a șofa, a trage din țigară și a se investimânta bărbătește, în raglan și pantalon.

Comerțul exterior se face cu cobilița, finanțele sunt sui-generis, impozitele – absurde. Orânduirea publică, în fine, vine de la aristocrația consacrată, „la ciupeală și la hoție”, și duce la împușcarea timp de trei luni a populației, fără discriminare, spre a o purifica de necurătenia morală.

*Tablete din Țara de Kuty* e, în literatura română, un soi de orwelliană 1984. De altfel, prozatorul este, prin nota de grotesc precum și prin răceala raționamentului absurd, un modern. El detectează, prin explorări, o populație veșnică biologicește, un soi de troglodiți, ca în Borges (acest fabulos livresc e, în esență, borgesian, recognoscibil din pricina savorii stilistice exterioare): „Și – surpriză – polul era locuit! Omenirea lui fericită nu ara și nu secera, hrănindu-se cu lingura, de-a dreptul din mare, care fierbând neîncetat, ca o bucătărie de regiment, era de jur împrejurul insulei polare o adevărată supă de pește cu raci, condimentată cu coaltar de alge și cu lotus candid. Și nicăieri nu întâlneră savanții academiei noastre o lume mai leneșă, mai putredă și mai sensuală.”

Politicește, Țara de Kuty e o *kakanie* Kafkiană: „Într-un stat bine organizat, jumătate din populație se ceartă cu cealaltă jumătate, la un ghișeu.

Deocamdată, nu au atins decât un nivel psihologic: fiecare om este vinovat și criminal, și i-am inculcat și lui sentimentul de a se simți de o sută de ori pe zi copleșit de o culpă imprecisă, haotică, enormă, de culpa de a fi cetățean al Statului din care face parte de fiu răsfățat al nației lui. Și acest sentiment salvator îl determină să viețuiască zi și noapte, sâcâit de o fan-

tomă morală binefăcătoare pentru Stat, și în panică eternă.”

Câte un tablou ludic, infantil, e parcă extras din Lewis Carroll și e modern întrucât dă o reprezentare bufonă și fabuloasă: „Acolo nici tătuții, care pe la noi se zbârcesc pe la gură și pe la nas și fac peri albi pe la urechi, nu sunt mai mari decât copiii lor și unchieșii cu obrajii rumeni se dau de-a dura, prin iarbă, amestecați cu copiii, câte un tătuț călare pe câte o spinare de băiat, câte un iepure călare pe o găină, târându-se de-a bușile prin poala Maicii Domnului, prin maghiran și busuioc.”

Nici stilisticește proza nu este barocă la un mod perifrastic, ci inventivă și burlescă. Portretul are ceva în raportul mecanic: „E uzat și diformat ca un ambalaj de sac: urzeala cedează de jur împrejur. Adipozități diluate dintr-un material cu instabile coerențe. Cusătura picioarelor e scoborâtă la gambe, subsuorile deplasate pe șolduri sunt ca la crapi, brațele și-au pierdut coltuțele și genunchii rotula: e otova și lins. Buze strânse ca gura sacului cu o sfoară cu căpătâiul deslânat al unei țcălii de călți. Poartă ochelari simbolici: doi de zero”.

Propozițiunea este prețioasă și bizuită pe asociațiuni, nu o dată absurde, instinctul invenției este rar. Hotărât lucru, *Tablete din Țara de Kutu* este proza argheziană de speță pură, utopie teribilă și o producțiune modernă, cu lumi esteticește latente, analizabile pe teren european.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Artur Silvestri, *Utopia livrescă*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 942, 20/18 mai 1980, p. 1, 7.

## Un prototip de scriitor român: Nicolae Labiș

**D**acă soarta potrivnică și împrejurările rele nu i-ar fi secerat prea de timpuriu, Nicolae Labiș ar fi împlinit cincizeci și doi de ani, depășind cu puțin jumătatea de secol care e, din unghiul literaturii, vârsta maturității definitive, clipa Operei. Alții au apucat această graniță care limpezește, totuși, o lucrare în nevăzut ori s-au apropiat de ea, lăsând o creație mai întinsă cantitativ decât putuse să ne lase, prin biografia scurtă de scriitor, acest adolescent scoborât din Bucovina și a cărui prezență meteorică printre noi are și azi însemnătatea unui simbol. Nichita Stănescu, Grigore Hagiu rămân, prin creație consolidată, în istoria literaturii, impunând respect prin însemnătatea estetică și bibliografică, Nicolae Labiș pare a fi, pentru câte un comentator din ziua de azi, doar un „principiu etic“.

Totuși, opera lui se dovedește a fi durabilă și abia azi (când evoluția unei literaturi – pe care *Primele iubiri* o prevesteau în chip admirabil – arată că Nicolae Labiș exemplifica organicitate și nu accident) înțelegerea creației prin așezare în structuri legitime dă puțința prețurii depline. Poetul era extraordinar

prin instinct și înălța la stratul cult o anonimitate populară de exponent; ceea ce e considerat, îndeobște, a fi eminescianitate, sadoveninism, este la el o substanță antropologică fundamentală, de regăsit ori de câte ori acest adânc strat ireductibil a ieșit din immanent spre a căpăta forme și un nume. Revenită în cadrele ei esențiale, la nici un deceniu după ce Nicolae Labiș nu mai era, literatura română îi confirma premoniția și lăsa să se exprime nu o înrâurire pură și simplă a poeziei lui desăvârșit aurorale și nici un exemplu moral și fără semnificație artistică mai înaltă, ci *un prototip de scriitor român*. Privită de aci, opera are într-însa ceva fundamental și plasmatic.

A presimțit, precum Eminescu, esența adânc muzicală și armonia pașnică, iubitoare de cosmos etern rotitor, a unui popor care îl dăduse pe Orfeu; a năzuit să comunice un simț al ritualicii străvechi precum pădurile nordice românești pe unde datini și erezuri arhaice se păstrează încă intacte; a semnat, fără să fie un înțelept, un fond sapiențial care ajută sufletul să rămână pur ori de câte ori istoria nepropice îl făcea să tremure, înfiorat, ca o frunză. Era un „dac liber“ din acea Moldovă alpestră, de răzeși.

Opera lui s-a desfășurat repede, așezând punți peste vremuri și accelerând fenomene implacabile, produse, odată cu ea, cu o clipă istorică mai devreme.

Era, în compoziția lui, ceva din Eminescu tânăr ajuns în Ardeal și din liniștea solemnă, slobozind puteri străvechi, a lui Tudor din Vladimiri, luând, în țara lui, partea celor care au făcut acea țară. În vremi care îl făceau pe Voiculescu să se reculegă în mari tăceri, Labiș evoca pe Cozma Răcoare. Viața lui însemnează

opera pe care a lăsat-o și dacă e să vorbim despre etică, atunci aceasta însemnează a înțelege, prin ceea ce semnifică acest lirism de esențe tari, vocația unei restaurații.

Când, peste câțiva ani, congenerii lui veniră, apărând într-o lume care se limpezise printr-un sacrificiu arătând că involuțiile erau de-acum cu neputință, ei găsiseră un reazem fundamental într-o existență care făcea timpul creației să devină ireversibil.

A examina, din perspectiva zilei de azi, opera lui Nicolae Labiș, este a redescoperi ceea ce s-a dovedit, prin mișcare necesară de fenomene, legitim, organic și apt de înaintare în temei propriu. După mai bine de treizeci de ani de la tragica ei încheiere, ea rămâne încă enigmatică înaintea unei istorii a literaturii pe care de-abia deslușirea acestui principiu de creație românească o poate face să se orânduiască în formule definitive.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Artur Silvestri, *Un prototip de scriitor român*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1329, 44/31 octombrie 1987, p. 2.

## Momentul Minulescu

Pe la începutul lui 1905, se instalase la café Kübler, venind de la Paris, un june extravagant, cu înfățișare de actor cosmopolit ori de caid interlop. Era un bărbat corpulent, cu umerii de boxer, ochii miopi ascunși îndărătul unor bizari ochelari cu rame subțiri și rotunde, înfășurat în lungi fulare multicolore aruncate neglijent în jurul gâtului precum la un veșnic bolnav de laringită, înveșmântat în câte un macferlan savant, cu mănuși la culoare și ciorapii ecosez. Acest individ pitoresc, cultivând un inefabil aer de vedetă de varieteu ori de film, era poetul Ion Minulescu. Impresia produsă printre contemporani trebuie să fi fost fulgurantă căci, pe lângă o asemenea insolită apariție boemă, omul venea la București și cu o experiență pariziană consistentă. Abandonase studiile în drept, făcuse *boema* (însă nu fără o soliditate pecuniară), publicase în *Revue Blanche* și cunoștea pe câte o notorietate europeană a momentului (Jean Moreas era unul dintre ei), avea un rar talent actoricesc și un simț al proporțiilor care venea nu atât din instinct cât din inteligență. Senzația de diletant superior și de ratat stoic pe care Ion Minulescu o crease i-a

dat pesemne întâia reverberație de celebritate publică. Literatura română avusese europeni și cosmopoliți; spre a nu vorbi de *europeismul* ei congener. Europeanii sunt V. Alecsandri și Ion Ghica, Duiliu Zamfirescu, Alex. Macedonski, cosmopoliți sunt Dimitrie Cantemir, N. Milescu Spătarul, Stolnicul C. Cantacuzino. Însă o combinație de felul lui Ion Minulescu, conștând în iluzie aristocrată și simțământ plebeu, era de tot rară la noi și în fond inedită. *Europeismul* e la scriitorul român un element grav și, esteticește, ultimativ: a supune comparației opera proprie și pe aceea alogenă este a verifica practic un resort creator local. A fi *european* însemnează la scriitorul român „a cuceri Parisul” (Macedonski nu gândea altfel, D. Zamfirescu nu avea altă obsesie).

Și în aceasta Ion Minulescu venea cu o reacție nouă. El este un mic anti-european în sensibilitate și în fond un ironist subțire, care nu pune preț excesiv pe șablonul alogen. Tot ceea ce pare a fi la Ion Minulescu erudiție, spirit cosmopolit, inteligență abuzivă e, în realitate, cadru decorativ.

Ceea ce aducea nou Ion Minulescu la noi era, în fond, o formulă inedită de personalitate literară. El are inițial simțământul aventuros și cosmopolit al lui Al. Macedonski, repudiază amatorismul și vede în literatură o profesiune, ca și acela. Însă un profesionist este în accepțiunea lui Ion Minulescu un individ cu o înfățișare de tot străină de a ipochimenului curent. El nu mai este ziaristul famelic, proletarul diletant ori boiernașul oțios cu lectura confortabilă precum nu este nici un dandy, îmbolnăvit până la manie de croiala, de dunga pantalonului și de claritatea reverului. Ion Mi-

nulescu îmbracă haina extravagantă nu spre a epata pe burghez ci din simț, ca să zic așa, comercial. El este întâiul scriitor român cu simț pragmatic, descurcăreț la un mod americanesc, iubitor de efect, de celebritate, preocupat în chip sistematic de propria lui imagine literară. Din acest amestec sufletesc de calcul și de instinct a ieșit o poezie de o formulă de tot nepereche. Omul era instruit la Paris și ar fi venit, zice-se, din simbolism. Însă Tr. Klingsor nu-i Baudelaire și Jean Moreas nu-i Verlaine. Ion Minulescu se formase intelectualicește în mediul simbolismului agonice, reținând de acolo un sentiment al zădărniceii, unificat cu acela al iluzionării.

Poetul este genial în ce privește reprezentările falacioase. El sugerează versul liber și rimează savant, în versuri complet diferite ca picior metric; simulează aerul exotic și misterios care e, în fond, pur decorativ; citează în savant din franțuzește, invocă nume de tot soiul în scopul de a clarifica și totuși de a încifra sensul liric, îi sunt proprii, în fine, *colajul* și *cifrul*. *Colaj* este la Ion Minulescu acea combinație cu efect apreciabil de jargoane diverse, ori de două limbi. Acest bilingvism precum aci: „Guerlain a botezat parfumul / Voila pourquoi j'aimais Rosine” nu dă rezultat ironic, ci întărește ideea de limbaj poetic solitar, îndepărtat încă o dată de idiomul curent, cu o scurtă senzație de limbă de ficțiune, creată ad-hoc în dicteu. *Cifrul* este la Ion Minulescu acea înșiruire cultă de prototipi culturali, stiluri, obiecte și creatori, în general sub înfățișarea unor elemente ireductibile, care, la cititorul instruit, aduc un însemnat spor sensibil:

„Strofe vechi, o mandolină  
Un Cézanne și doi Gauguin  
Patru măști de bronz:  
Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin  
O sofa arabă, două vechi icoane bizantine  
Un potir de-argint, mai multe vase vechi de Saxa pline.”

Ion Minulescu e, în definitiv, un poet baroc, cu accentul pe senzațiile simultane contradictorii și un spirit în ultimă analiza complicat, fără efecte facile ci, dimpotrivă, savante și imprevizibile, un mare inovator de limbaj poetic, comparabil cu G. Bacovia. Omul era și un ferment cultural de preț, cu neputință de stăvilit, ireductibil la o formulă, căci, fiind profesionist, simțea un impuls obscur împingându-l a produce nuvele, romane, teatru (acesta cu ceva pirandellian), pamflete, jurnalistică, în fine, curentă. Totul e văzut cu un ochi atent, modern, fără a câștiga dintr-odată o trăsătură de insurgență ireductibilă. Contemporan mai târziu cu avangarda, Ion Minulescu a călcat totuși inițial pe un drum nu prea îndepărtat și dacă stilisticește el ar fi un modern moderat, sub raport conținutistic și, în fond, ideologic el are mult din contestația avangardelor.

Cine examinează presa efemeră a vremii (de pe la 1900 până prin 1920), nu poate să nu observe un fior de contestație fără expresie clarificată și un examen al acestei perioade ar scoborî cronologic momentul avangardei românești în jurul începutului de secol XX. În acest laborator al contestației premature, Ion Minulescu este vioara întâia și de adăugăm la *Revista celorlalți* (pe care a dirijat-o în 1908, emițând și un manifest: *Aprindeți tortele*), *Insula*, *Simbolul*, *Flacăra*, *Versuri și proză*, *Seara*, avem o imagine insolită și nu

fără interes a *momentului Minulescu*. Înainte de Lucian Blaga și de Ion Barbu, cu un pas în timp înainte de Tudor Anghezi, Ion Minulescu este întâiul creator de limbaj poetic modernist în literatura română. El este contemporan cu G. Bacovia și Octavian Goga, câștigând o clipă în relativ o competiție. Însă experiența lirică bacoviană era la acea dată un moment ultim, fără emuli, precum și aceea a lui Goga (ei sunt creatorii unui limbaj poetic final); comparat cu aceștia, Ion Minulescu este prototipul formelor deschise și a posteriori fertile.

Ce ar fi însemnat lirica românească fără verbozitatea ironică și discursivitatea trubadurescă a lui Ion Minulescu? Avangarda, precum și un lung șir de poeți de formule diverse, cu, totuși, însemnate contingente, precum Ștefan Băciu, Mircea Popovici, Petre Stoica, Emil Brumaru, Mircea Ivănescu, Gheorghe Azap – ei, bine, aceștia ar fi rămas fără o sonoritate inițială incalculabilă. În literatura română, Ion Minulescu este, hotărât lucru, un *moment* și încă unul deocamdată neclasificat în chip mulțumitor, rămânând a da, la un examen amănunțit, însemnate surprize de ordin exegetic.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Artur Silvestri, *Momentul Minulescu*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 976, 2/10 ianuarie 1981, p. 1, 3.

## Artele bacoviene

**D**ezlegată de erudiția goală și grandilocvență, lirica lui G. Bacovia este a unui instinctiv, însă nu a unui incult, căci poetul era inițiat în arte, cultiva ca diletant muzica și pictura, fiind în definitiv un amator cu instrucție și un sublim novice. Substrucția poeziei lui depășește senzorialitatea care inundă spiritul de pretutindeni, izvorând din fixarea concreteței în estetic și a realului în categoric căci G. Bacovia vedea lumea prin ocheanul artelor conjugate, comunicând baroc printr-un cifru de aluzii estetice pe care le dezvoltă prin inteligență într-o proporție sporită.

Mediul lui citadin e acela al unui burg ceșos, cu turnuri de perspectivă și de retenție, emanația unei „vremi voievodale” cu arhitectura fantastă, unde catedrala severă și trufașă iese cu nava uriașă ca un vas fantastic din negurile fără vârstă. Muriu sumbru cu zidăria veche „ce stau să se dărâme” sunt ai unui astfel de halucinant ev mediu unde spiritul, aiurit de meteorologia sufletească haotică, scoboară spre a fugi de contemporaneitate.

Din arhitectura lui celulară, de foburg confundat cu temnița, unde ochiul vede „case de fier în case de

zid” și aude cum „porțile grele se-nchid”, poetul ajunge și mai jos în vreme, într-o eră insondabilă, de locuință lacustră, cu podină de scânduri și piloții grei, roși de timp. Străin de ruină, G. Bacovia și-a creat o arhitectură babilonică, prin combinarea cronologiilor, a cărei trăsătură ireductibilă este iminența deșirării.

Nimic din ceea ce este palpabil nu rămâne aici imobil și a vedea parcul, grădina, piețele și havuzul în chip de mari ideograme unde eul torturat a pus ceva din teroarea lui ireductibilă, nu mai este o extravaganță. *Artele grădinii* sunt de aceea la Bacovia o *retorică a funerarului*, un decor teatral și un loc utopic unde biologic și cimiterial se confundă. Parcul lui solitar, cu copacii goi, e devastat, fatal, mâncat de cancer și ftizie, grădina e cangrenată, un „decor de doliu funerar” unde havuzul „mai aruncă, mai plouă”, „mai plânge”. Jardineria a îmbrăcat la el culoarea sumbră a serviciului de pompe funebre.

Unica expresie vie în arhitectura fantastică și în grădinile cimiteriale e *focul citadin*, al cărui semnal sufletesc sare cu mult peste simpla necesitate practică, prefăcându-se din iluminăție într-un monstruos compus mușcător ori în prosopopeea eului liric, „afumat”, „umed”, „murdar”.

Poetul a evocat felinarele fumegoase, fanarele în culori criante, geamurile triste care se aprind, „tristele becuri cu pală lumină” și lămpile de stradă, văzând în solitudinea lor un pandant sufletesc al plumbuirii lui adânci și al inconciliabilei anxietăți. Când nu reflectă spiritul, focul citadin atinge cu o vietate agresivă, înfiorătoare, coarda cea mai profundă a spiritului dezarmat înaintea invaziei lumii curente, care vine din

toate părțile. G. Bacovia a prefăcut electricitatea într-un agent demențial și a văzut în lumină un agent patogen. Bulevardele cu „electrică lumină” pe arbori, „zăpada sclipitoare licărind electric / pe ferestre”, orașul luminat electric, dădeau „fiori de nebunie”. *Artele pirotehnice* nu mai sunt la el un moment al sărbătorii și un conduct de *loisir*, ci o torturantă represiune calculată.

Nici *interioarele* cu arta lor decorativă, nu sunt mai liniștitoare căci saloanele aurii pline de vise și odaia înspăimântătoare unde „toamna despletită / în mii de fluieră cântă” sunt provocatoare de senzații grozave ca un incendiu cu neputință de stins. Arareori, precum în *Decembre*, casa pare a fi un factor de quietudine și un loc de reclusiune tihnită (focul în cămin, fotoliile unde corpul se afundă, ceaiul, lectura), de nu am observa că odaia troienită, de unde ieșirea e cu neputință, se preface imperceptibil în cavou iar spiritul explorează involuntar momentul letal.

*Vestimentația* nu e altfel, căci straietele „funerare, de mangal”, veștmintele funebre, fustele femeilor ochite concupiscent adâncesc teroarea lirică și sporesc dacă nu impresia de funerar cel puțin sistematica fustigație a spiritului singuratic. În prelungirea fenomenologiei veștmintelor, G. Bacovia a făcut din *balet* o manifestare de același grad, trezind adică în același moment, instinctele organice și sentimentul dionisiac al vidului letal, exprimat prin „hohotire”. El observă de aceea lunecarea „baletistelor albe”, cu „degajări de puternice forme”, trezind „complexul organic”, pe „blonda-n alb” care valsa, „cu pantofi de-argint”. Invitația la vals aduce însă un efect straniu:

„Acum suspină valsul și mai rar  
O, lasă-mă acum să te cuprind...  
Hai să valsăm, iubito, hohotind  
După al toamnei bocet mortuar.“

*Baletul* bacovian a păstrat ceva din fantasticul gotic, cu danțul aiuritor unde partenerul e un strigoi.

Esența estetică a lumii bacoviene rezultă însă din muzica propagată de ea. Ca și iluminăția moroză și felinarele cenușii, ca și înveșmântarea sumbră, melodia derivată aci din eul ireductibil e în bună parte monocordă, jelalnică. Poetul ascultă clavirul care „îngână-ncet”, și o îndeamnă pe femeie să-i cânte „un cântec de mort”, precum „lugubrul marș al lui Chopin”, flaute cântă zadarnic, lira scoate sunete triste, ca și antica harfă, „flașneta plânge cavernos” ca și lugu-bra „caterincă-fanfară“, în vreme ce din locuri obscure pătrund la ureche chemări de bucium răsunând prin coclauri (ideea de rezonanță prelinsă în ecouri este extraordinară), „grele tălângi, adormite”, „valsul îndoliat”. Muzica bacoviană e, în același timp, și o explozie de zgomote asurzitoare și violente, multiplicând sonor agresivitatea impresiilor concupiscente, interioarelor tombale, e, cum s-ar, zice, o melodie electrică. Acum, „muzica sonoriza orice atom” și poetul e terorizat de „bizare cadențe”, precum ale buciului de-alarmă, de „signale de gară” și „țipătul de tren”, de gorniștii de la regiment și de sunetul streșinei, prin fierăria tuburilor bubuitoare:

„Tabla tunurilor sună aiurarea tuturor  
O grăbită alchimie, fâlfâie o vâlvătaie,  
Vai, e ora de-altădată, dungi de ploaie se-ntretaie  
Un oraș de piatră doarme... toate dor.”

Instrumentele de unde iese muzica aceasta sunt acelea ale orchestrei simfonice și mai ales clavierul dătător de aiurări, elegiac la cântarea scurtă, delirant în timp prin monotonie, buciul cu sunet prelung ca o talangă de suflet, goarna stridentă, academicele lire și harfele candid, flautele, criantul fluier, orga stricată, instrumentele „jalnice de lemn”, piculina, chitara. Lângă muzica simfonică produsă de acestea vin instrumentele muzicii concrete, indicând brutalitatea directă, precum tuburile streșinii, țigănelul de impiecat, sirena feroviară, flașnetă, caterinca, cu „serenada” insolită din topor. Ideograma rezultată de aci nu este orchestra ci fanfara, nu e concertul ci balul, muzica ieșind decât arareori din săli și din saloane și cel mai des pe stradă, în gări ori la regiment.

Orchestrația lui G. Bacovia e neîndoios cea mai grotescă sub aspect muzical din întreaga literatură română.

Pe lângă muzica ei aiuritoare, nu încap acolo alte adaosuri estetice de aiurea, așa încât a observa că poetul nu cultivă decât întâmplător pictura, însă e pictural, că evocă numai o dată filmul, însă e cinematografic, este cu desăvârșire inutil.

Teatrul propriu-zis este redus la câteva decoruri și la o terorizantă scenografie, de nu cumva, în ultimă analiză, lirica lui este în întregime de esență teatrală și atunci în drama cu înfățișare de monolog, s-ar conjuga toate artele într-un spectacol total, incomparabil.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Artur Silvestri, *Artele bacoviene*, publicat în revista *Cronica*, nr. 816, 38/18 septembrie 1981, p. 4.

## Precursorii poetului

**P**reistoria spiritului bacovian nu scoboară în literatura română mai jos de romantism și a vedea *bacovianism* oriunde e jelanie și dezintegrare pare a fi, din unghi critic, cel puțin aventuros. Bacoviană nu este plângerea inorogului, a lui Dimitrie Cantemir, căci aceasta nu emană dintr-un mediu citadin haotic, și nici timiditatea erotică, într-o consumpțiune teoretică, a Văcăreștilor și a lui Costache Conachi. Tot ceea ce izvorăște dintr-un simț acut al durerii însă fără spaima de mecanism nu este *bacovian*. Însă romanticii presimt un astfel de sentiment și calcă înaintea lui G. Bacovia prin lumile nocturne și macabre, încercați de un spleen urban și de atracția dure-roasă a septentrionului. *Bacoviană* e, de aceea, lirica aiuritoare a lui Mihail Zamfirescu, cultivând până și „râsul fatale”, precum și biografia cu mintea absentă:

„Ast răs fatale mă urmărește  
Și'neacă'n mine orice avânt  
Ziua m'atristă și mă pălește,  
Noaptea, mă'nghiață sburând prin vânt  
Atuncea singur vărs în tăcere,  
Lacrimi amare – Nu știu de ce!”

Omul era abrutizat de monotonie, adormea spre uitare („D’atâta neschimbare m’abrutizez, și’n fine/ Adorm... și dorm... și dorm”), evoca pasărea cobitoare, părăndu-i-se totul sinistru și funerar: „Totul e sinistru! Poarta solitară / Este încă-n doliu: murii înegriți!”. Puțin din lirica de strigoi, inițiată de D. Bolintineanu și pe care M. Zamfirescu o iubea, a rămas la Bacovia. În schimb, curat *bacoviană* este invocția clavirului și a fecioarei delirante, precum la macabrul Radu Ionescu, unde pianul resuscită morții, sosiți fantomatic prin apelul sonor:

„Subt mâna-mi tremurândă când pianul lin suspină  
Și tristele-i accente din sânu-i sbor încet,  
Și dulcele Bellini cu Norma lui divină  
Adoarme suferința ce arde al meu pept,  
Te văz pe dinainte-mi c’un pas ușor a trece,  
De mine te apropii la capul meu șezând;  
Și după gâtu-mi palid tu pui o mână rece  
Și alta plimbi pe piano de moarte trist cântând”.

Cu excepția câtorva zvâcniri izolate, cu origina în fond romantică (fecioara fizică și muribundă, recuziunea în fața elementelor dezlănțuite, nocturnismul, strigoi, cânturile funebre), nimic până la simbolism nu prevestea lirica bacoviană, ieșită din romantismul decadent cu însă o tinctură puternic simbolistă, care a modificat tot ce inițial era stereotip romantic. Cu Tradem și Ștefan Petică, precum și cu câțiva, mai mărunți, lirica românească era la un pas de Bacovia. *Ciorile* funebre ale lui Traian Demetrescu, evocate de poet într-o lirie de toamnă târzie, cultivând decompoziția, corbii lui notorii presimt ornitologia fantasmatică a lui Bacovia:

„Pe plopii uriași  
Coboară corbii-n pâlc de doliu,  
Cernesc al iernei alb lințoliu,  
Și, triști de foame par învinși...”

Invazia omătului sugerând lumile nordice și o moarte estetică prin congelare, este *bacoviană*, căci se combină cu aiurarea, cu delirul și cu o adâncă teroare letală:

„În aiurări  
De spaimă inima moare...  
Acoperite de ninsoare,  
Pierdute sunt orice cărări...  
Și mă învinge  
Un gând amar, știind c-odată  
Și peste groapa mea uitată  
Vor trece corbii și va ninge”.

Clavirul cu muzica lui Weber intonată de fecioara pasionată, dă o frenezie decadentă care va fi a lui Bacovia:

„Cântă încet din Weber: «gândirile din urmă»  
Poema unui geniu ce-apune maiestuos  
Adio-al unui suflet artistic, ce se curmă  
Pe-o tristă armonie cu sunet dureros!  
Și degetele-i albe pe clapele sonore  
Se-nmlădiau alene, în ochii mei privind;  
Erau în miez de noapte târzii și tainici ore...  
Parcă simțeam pe creier lângă clavir murind.”

„Aiurările” pianistului impresionaseră și pe Mircea Demetriade, într-un dublu sonet care disciplina „hohotirea” muzicii:

„Se răspândeau în juru-i în lungă hohotire  
De plânsete ce-n suflet adânc îl pătrundeau.”

Muzica funebră preocupa și pe Al. Obedenaru, admirator al lui Wagner, acela care evocă iachtul negru „imperial”, „vaporul sumbru și fatal”. Iubirea lui Cincinat Pavelescu pentru corbi nu stingea totuși un mic sentiment de teroare înaintea unui herald funebru:

„O, corbi siniștri, vă iubesc!  
Voi ce pe-al iernii alb lințoliu  
Cădeți în stoluri ce-ngrozesc  
ca niște pete mari de doliu!”

Decompoziția, mizerabilismul sugeră lui Tradem un sinistru tablou de iarnă, unde muzicanții cântând din clarinete sunt acompaniați de corbi. Cu greu s-ar putea elimina de aici fragmentele care nu sunt *bacoviene*:

„Pribegi, venind din altă țară,  
Voi muzicanți bătrâni, cu plete  
Cerșetoream cântând pe stradă  
Din clarinete.”

Monotonia, teroarea conduitei mecanice cu determinismul vârstei retrograde preocupau și pe Mircea Demetriade:

„Gânduri bizare nasc nebunia  
Mi-arată moartea ca țel dorit;  
Și se întinde monotonia

Ce peste creieri s-a răspândit” cu, în plus, o nebulosă sufletească, izvorâtă din asaltul troienelor. Norul pustiu și cetatea episcopală, inundată de toamna hohotitoare, preocupau pe Gh. Orleanu, înainte de Bacovia:

„Depart-e-n țările de ceață, într-o cetate episcopală  
Coboară seara mohorâtă în liniștea provincială  
Exil nostalgic, în odaie, înfrigurat rămân sub lampă,

Singurătatea țese pânza,  
rembrandiind ca-n-tr-o estampă  
o viață de imagini șterse: trecut de umbră și lumină”.

Aerul fatal, de poet supusamnațiunii, umblând solitar prin târg, nu este invenția lui Bacovia căci era presimțit de Ștefan Petică:

„Ci trec ca umbra-n giulgiu în nopți de rătăcire,  
Nălțând privirea stinsă spre ceruri zbuciumate”.

Instrumentele muzicale, comunicând sentimente indicibile îl preocupau și pe acesta:

„Murise însă cântul de veche voluptate  
Și triste și stinghere viorile părură  
În noaptea-ntunecată de grea singurătate  
Fecioare-mpovărate de-a viselor tortură”.  
Perspectiva cetății cuprinsă de o cronologie voievodală e detectabilă și aci.

„Cântări voievodale sunară-n amurgire  
Cu glas de altădată umplând singurătatea  
Și-n notele lor grave, de-adâncă tânguie  
Colinele-ascultară cum moare-ncet cetatea”.  
Iată și invazia corbilor, într-o lirică a cărei șovăire înaintea spaimei pare că s-a stins:

„Și umbra fu ca plumbul în turnul urgisit  
Iar corbii se-adună strigând în depărtare  
Ha, corbii se-adună strigând în depărtare  
Căci prada lor gătirăm din trupul prihănit  
Ce sta întins și rece în turnul părăsit  
Și moartea era visul suprem de așteptare.”

Cel mai *bacovian* liric român, până la G. Bacovia, era neîndoios Ștefan Petică, poetul plumbului, al ploii insidioase sub formă de bură și al ceții cenușiu, bacoviene:

Afară e-ntuneric. Încet mărunta bură  
Din cerul greu ca plumbul se cerne amorțiu  
Iar noaptea e ca moartea pe sufletul pustiu  
Și eu mă duc-nainte, pierdut în ceața sură”. Tulburat de o ritmică simbolistă, *bacovianismul* lui se despletește arareori în câte o producție de aparent verslibrism, a cărui dicție maniacală se va închea la G. Bacovia:

„Necunoscută!  
Te-am întâlnit într-o seară;  
Privirea ei pierdută  
Avea ucigătoare pară  
A visului zdrobit pe totdeauna  
A, tristul vis, zdrobit pe totdeauna”.

Din aceste latente *bacovianisme*, deduse de exegeză *a posteriori*, și valabile întrucât presimt pe G. Bacovia, totul pare a fi *bacovian* deși, în realitate, nu este. Poetul nu a ieșit din neantul fără forme, a dezvoltat ceea ce la alții viețuia embrionar și izbucnise instinctiv, a extras în fine din nebuloasa stereotipiilor simboliste ceea ce o singură dată putea fi unificat în chip inconfundabil. Din grelele romantisme macabre, purificate de zgomot și de elocință, din vagul simbolist, cețos și septentrional, G. Bacovia și-a închipuit un stil, dând preistoriei liricii sale – concretețe.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Artur Silvestri, *Precursorii poetului*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1010, 36/5 septembrie 1981, p. 2.

## George Magheru

### *Cântece la marginea nopții*

*Cântece la marginea nopții*, de George Magheru (Editura Scrisul Românesc, București, 1982), este o insolită culegere de poezii inedite rămase de pe urma unui controversat poet pe care critica vremii lui nu l-a băgat în seamă ori l-a minimizat. S-ar putea observa, de aceea, că posteritatea acestei opere de-abia începe, așa cum notează, de altfel, și Marin Sorescu, prefațatorul acestei ediții și, probabil, îngrijitorul ei (deși manuscrisul, aflăm, se găsea dactilografiat gata în arhiva familiei Magheru).

*Cântece la marginea nopții* e, mi se pare, al patrusprezecelea volum al lui George Magheru, adăugat altor șapte, anterioare, conținând teatru (dintre care unul antologic) și celor încă șase de poezii; *Poezii antipoetice* (1933), *Poeme în limba păsărească* (1936), *Poeme balcanice* (1936) precum și antologia (presărată cu inedite) *Poezii antipoetice* (1967, această întocmită de Romulus Vulpescu) par a spune totul despre autor. Cu toate acestea, spre a revizui în chip judicios *cazul Magheru* mai sunt încă multe de făcut și fragilele contribuții mai vechi și mai noi nu sunt decât de o utilitate provizorie. Un eseu, uitat într-o

recentă gazetă, de Ion Deaconescu, această prefață, a lui Marin Sorescu (în stilul care l-a făcut vestit pe poet în chip și de eseist, vehiculând în general informații preluate dintr-un dialog cu Alice Magheru despre autor) sunt *momente*, nu *documente*.

La o examinare atentă a chestiunii, George Magheru pare a fi o probă irevocabilă de *postcronism*, revelată în cuprinsul aceleiași literaturi. Nu o dată apariția unui poet însemnat ori a unei direcții noi literare, a căror pregătire pare a nu exista, modifică iremediabil raporturile curente dintre producțiile absorbite de tradiție și valorizează mecanic, într-un alt chip, ceea ce până atunci era considerat o extravaganta ori pur și simplu o literatură minoră.

Orice avangardă își caută precursori și îi cultivă, curente și școlile noi au fără excepție antologiile lor de străbunici, unele notorii, precum acelea ale supra-realiștilor. *Postcronism* nu este doar o astfel de intenționată apreciere inedită a istoriei literare, întreprinsă de inovatori, ci fenomenul obiectiv, de valorizare determinată de opere puternice, noi.

La apariția lui Bacovia s-ar fi putut vedea limpede cât din ceea ce dăduse poezia românească până atunci era, *in nuce*, *bacovian*, prin Ion Barbu putem lumina mai bine fragmente uitate din Bolintineanu, Heliade, Anton Pann; Sadoveanu atrage după el un întreg șir de sadovenieni embrionari, scăpați de uitare fiindcă, după Sadoveanu, opera lor se valorizează ca *sadoveniană*.

Operațiunea se poate extinde cu succes și întrucât îl privește pe George Magheru, în a cărei lirică de acum dorm, precum filonul prețios într-un mineral,

forme trezite de-abia în cea mai nouă poezie. *Poeme în limba păsărească* anticipase, la noi, linia lui Mihail Zamfirescu și, apoi, Ion Barbu, o lirică a nonsensului verificabilă în limbile imagine născocite de Virgil Teodorescu, Nina Cassian, Matei Gavril, Romulus Vulpescu și alții, mai noi. De altfel, *Soare și alte stele* de acum, din *Cântece la marginea nopții* barbianizează mai enigmatic, creând universul din limbajul științific cu aparențe de ocult:

„Deci Adio / Meta Adio  
Para Adio / O perfidă  
Superfidă / Hiperfidă  
Tu satanică / Divină  
Fată / O!

Adio”, ori din pura asociație sonoră, care nu generează eufonia ci o curioasă artă combinatorie, calculată atent:

„Și cad / În decade  
Fără ierarhie / În anarhie  
Marte / Mortuar,

Acru / Macrocosm”, nu, desigur, fără impresia de facilități, de fantezie gratuită.

O utopie, în *Departa-i țara calmă* își creează limbajul ei:

„Departa-i țara calmă / Ca funerara amforă  
Cu munți albi de bromură / Cu râuri lungi de camforă  
Coloanele-unui templu / Palatele de-arhoni  
Se frâng în condriomite / Se afundă-n condriomiți  
Din când în când se-avântă / Un cal de cafeină  
Cu trupul de centaur / Dar aripa-i străină.”

*Poemele balcanice*, din a căror materie a trecut ceva și în *Cântece la marginea nopții*, premerg fără,

totuși, aerul hieratic, lirica mai nouă a lui Dumitru M. Ion și turcismele lui Romulus Vulpescu (modelul îndepărtat fiind, desigur, tot Ion Barbu):

„Când nasul lui s-a destrămat  
Curgeau parfumuri uzurpate  
Curgeau legende orientale  
Ca din abisuri surupate  
Femei fără contur, pe care  
Le conturau numai miresme  
(Le pricepeai doar din parfumuri  
Adâncii ochi, finele glezne).”

Cel mai durabil element al liricii lui George Măgheru este însă acela recunoscutibil *à rebours* în poezia lui Ion Gheorghe, cu diferența că aci substanța cronologică nu e aceea neguroasă, protoistorică, arhaică, este antichitatea elină:

„Olimpienii în tainele genunii  
Se apropie de cadranul Lunii  
Zei acești, din gheață înviați  
Din nimic, de un poet creați  
Născociră înșiși din nimic.

Cosmosul cel mare și cel mic  
Dedesupt sub sfer-aceasta-a lor

Într-un templu la un țârm sonor.” Aceste sonorități brutale, precum acestea:

„Și-Olimpienii prin vrajbele genunii  
Aprig vin pân-la cadranul Lumii  
Și citind prăpastia ca nebunii

Altfel traseră cu-o funie unii”, insensibile la precizia ceasornicărească a mijloacelor exterioare, părănd a rupe totul în direcția unei viziuni care ia, ca un vârtej, totul după sine, sunt acelea din *Megalitice*, din

*Dacia Feniks*. Un „luceafăr bolnav“ prevede acele enigme, proprii lui Ion Gheorghe, rezultate dintr-o vorbire aparent apodictică unde pătrund cuvintele tari, imprevizibile, ale unei oralități purtătoare de mit:

„Poartă în abis  
(Cine vrea să-l crează)  
Hărți și bătălii  
Glorii pe sfârlează  
Fără de tulea  
Cu momeli de harpe  
Capu-i de femeie  
Trupul e de șarpe  
În puterea nopții  
Fața lui pierită  
Este ca-un craniu  
Cu goală orbită.”

O mitologie lirică misterioasă, alcătuită din instrumente grozave, din materii degradate, ca în această stea găunoasă, a pătruns în lirica românească majoră tot prin Ion Gheorghe:

„Și fiind de prisos  
Zarurile mici de os  
Fără voie cad  
Și se sting în vad  
Vai, stea găunoasă  
Luntre viermănoasă  
Ca de scorbură săpată  
Și pe dedesubt mâncată!  
Intră-o stea aproape țapănă  
În vârtelnița care o deapănă  
Altele-n mașini, care mai late  
Ca pe cânepi le topește și le bate

Astrul cel mâncat de putregai  
E tocat și luat pe un vătrai  
Altele, nepăsătoare și alegre  
Intră-n morile cu aripi negre  
Și se scurg în jos pe țeavă  
Și se-alege miezul lor de pleavă.”

*Frumoasa înviată din cuvinte*, pandant al eminescienei „frumoase fără corp“, precede tulburător  
*Zoosophia*:

„Însă negrul / Togru  
Ogru / Gros / Botocănos  
Din litera / De plumb  
Îi și destramă chipul ei / Nespūs.  
Ești ca steaua / Din țestea  
Senină / Nefăcută  
Ne-ntrupată / Pururi gata  
De a fi / Creată.”

Un fragment dintr-o *identificare* aduce cu filosofia din *Zicere la zicere*:

„Și iarba / Serba  
În murmur / Victorii  
Macii / Tălmacii  
În parfumuri / Glorii  
Spre cunoașterea / Cea  
Mare / Care-i  
Identificare / Pinul  
Suspina / Stuhul  
Își spunea / Stihul  
Și cânta / Spre cunoașterea  
Cea Mare / Care-i  
Identificare.”

S-ar putea face, în fine, și alte asemenea aplicații, sigur este că George Magheru poate fi socotit fără putință de tăgadă, drept cel mai însemnat precursor al lui Ion Gheorghe, un înaintaș singuratic, a cărui poezie, puțin cunoscută, capătă de-abia acum valori prin asocierea cu o experiență lirică coerentă și de nivel înalt.

Ar fi greșit să considerăm pe George Magheru un anticipator și atât; el era, se vede bine, un imprevizibil poet de formulă barocă, presimțind lumi lirice noi, imperfect, desigur, ca orice experimentator solitar, aflat, pentru contemporani, în afara curentelor, insensibil la avangardele trecătoare, înclinat mai degrabă către o poezie vizionară și mitică și cu câte un acces de *purism* sonor, *anti-poetic* față de regula vremii, poetic și valabil din *perspectiva postcronică* obligatorie. Valorificarea literaturii lui poate începe, într-adevăr, de acum și nu fără serioase rezultate imprevizibile.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Artur Silvestri, *George Magheru, Cântece la marginea nopții*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1093, 15/16 aprilie 1983, p. 2.

## Dragoș Vrânceanu

### *Versuri*

**S**timabilă și făptuind o reparație cu totul trebuitoare liricii românești de azi, este o întâie culegere aproape completă de *Versuri* (Editura Minerva, București, 1986), ale lui Dragoș Vrânceanu, pe care o întreprinde, într-un chip pe deplin satisfăcător, Rodica Marian. Iată un poet pe care examinările curente nu-l iau în seamă și în chip fără de îndoială nedrept, căci Dragoș Vrânceanu, vâlcean de la Băbeni, cu studii în filologie, foarte solide, la Florența, instruit în lirismul italian și cunoscător rar al lui Ungaretti, al lui Quasimodo, al hermetismului în fine, era și un poet admirabil, care ar trebui restituit așa cum se cuvine și printr-o exegeză pe măsură. Era, ca să adaog o curiozitate, și poet de limbă franceză, scriind prin 1946 un poem merituos, *Les horologes de Milan*; apoi traducător eminent și eseist subțire, cu simț al valorilor și chiar cu îndemnări către o doctrină, voind să valorifice în regim modern poezia populară, unde întrevedea și o notă mallarmeană (în *Materia literară și idealurile ei*). Avea, într-un cuvânt, operă și a trezi interesul pentru ceea ce a lăsat nu e o simplă operațiune de arhivistică literară. Editorea de acum este

edificată asupra acestei necesități, și explică bine, într-o notă asupra ediției, ce a putut face, prin această antologie (care conține numeroase inedite) și ce s-ar putea, de asemenea, întreprinde: ar fi, zice ea cu dreptate, vreo câteva volume care să cuprindă și eseistica și memoriile, poate și traduceri din liricii italieni (câteva tălmăciri necunoscute intră aci); dacă se vor face vreo-dată, aceasta e o altă chestiune. Să notez, de asemenea, și studiul introductiv, semnat tot de Rodica Marian, care e corect, deși fără imaginație, consistent și didactic, totuși foarte nimerit prin natura obligațiilor de a prezenta acum opera, ca și uitată, și de a lăsa deoparte speculațiile, oricât de subtile. Ele ar fi sunat probabil excesiv. Totuși, două vorbe despre poet merită culese, în ideea că exegeza de mâine va fi mai aplicată. Ceva italianesc rămăsese și în lirica de început a lui Dragoș Vrânceanu, căci poetul studiasse, înainte să debuteze cu Cloșca cu puii de aur (1934), în Italia, unde cunoscuse pe Quasimodo și era instruit într-un modernism temperat: contur turbure, văi adânci, gal-bene și pierdute în orizont, cetatea aproape moartă, în spațiul golit de oameni, abstract.

S-ar zice că poetul a luat culori și linii de la un Cima da Conegliano, de la Marco Basaiti, adaptând totul la un principiu local, riveran (stufăriș, bălți, rațe sălbatice); mediul maritim (nave, delfini, cetăți, pe câte un istm), e însă câștigat prin cultură. Însă pe aceste baze, poetul era preocupat mai mult de o grandioasă mitologie valahă; el face elogiul patriei, tărâm fabulos, în care copacii au nouă scoarțe și rămuriș gros precum fluviile. Fericit, el voiește să survoleze câmpii, precum un vultur beat de întindere. Steaua

sub care trăiește această lume e modernă însă de substanță izbitor rurală. Umanitatea pare că nu e ceremonioasă (deși este profund ritualizată), ci teribilă, în forma unor rememorări, tropotind într-o lume dătătoare de simțuri fruste, cu puteri străvechi.

O sursă e aici Blaga, în năzuința de a stiliza lumea mai cu seamă. E peste tot o dorință considerabilă de a preface geografiile, spre a le ridica la liniile abstracte ale mitologiei. Poetul stă pe podul Bistriței, ca Musset pe Ponte dei Sospiri (Podul de fier), cântă amazoana din pădurile românești, admiră în fine Munții Arnotei, pe care-i vede ca pe niște Alpi. Ordessos (Argeșul), un nume înadins arhaizat, luat din Herodot, e un alt element al mitologiei. Menu-morut ține fruntea, spre ascultare la pământ (Cântecul anotimpului). Istoria și geografia capătă o universalitate substanțială. Ce observăm aici? E cultivată acum o ruralitate fabuloasă, cețoasă și vagă, ale cărei principii fundamentale sunt ciobanul și turma. Evenimentele sunt enigmatice, precum sunt acestea:

„Ciobanii, cu grabă, trec prin turme  
Munții verzi, îmbrăcați de ploi  
Așteaptă miresele anului noi.”

Georgica e plină de calm, fără mișcări epice largi, în expresie curat picturală:

„În ce pustietate am întârziat?  
Un mânz care s-a rătăcit se sperie  
Și depărtându-se, ne lasă între câmp și cer  
Ah, satul ne-a pierdut din ochi  
Suntem pierduți, pierduți. Nici o ieșire  
Nu se străvede către șoseaua depărtată  
De parcă trec căruțele pe sub pământ.”

Nu altfel e lirica în Cornuri de lut, ca și în Poe-mele transhumantei, unde viața pastorală e totul. Poetul nu e însă un retrograd, el evocă în lumea lui patriarhală permanența și nu fenomenul, fuge de tot ce e părelnic, de incidental.

Chiar și în Columne, de pildă, el voiește să fondeze o mitologie, însă aci o mitologie a epocii noi, fără vigoare, căci liricul nu era Verhaeren, n-avea energia aceluia și e tare, dimpotrivă, la caligrafie. Câte o imagine, izolată din întreg, are însă un ce vizionar. Veacurile cresc, de pildă, grandios, precum arborii, în ciuda relelor intemperii, copiii se joacă sub stejari, pământul e strâns într-un brâu de voinici, șoi-mul contemplă creșterea ierburilor și țipă de bucurie. Chiar viața se desfășoară între Găinușă și vadul trac. Interesează aci stilizarea mitologică și îndemnările lirice tind să dea românilor un epos înălțător, conectat la astral, la cosmic, la universal:

„Ursa Mare e peisajul nostru  
Copiii se joacă sub stejari  
De-a țara de mâine [...]   
S-a răsturnat ce e vechi ca nisipul în clepsidră  
Și curgem pe partea cealaltă a timpului  
Pe partea cealaltă a lunii.”

În fine, tehnica exterioară are câteva mijloace ușor de detectat. Versificația e adeseori în răsucire folclorică și poetul „viersuiește”, scrie balade în metru poporan, cu poticniri, nici vorbă, fiindcă Dragoș Vrânceanu e un muntean cult, care urmărește mai mult schemele savante ritmice. Mitologizarea, folclorismul, duc chiar de la început la o schiță lirică, trasă în mișcări scurte, enigmatice. Cât de puternic ar fi

simțământul campestru, (căci poetul iubește georgica și viața păstorească) totuși natura, pământul pipăibil, teluricul într-un cuvânt, sunt cu greu detectabile aci. E în schimb multă abstracție și o iubire din cale afară de pronunțată pentru mitologii: înclinația către stilizare face din aceste compoziții un exemplu de baroc crepuscular, o caligrafie de esență populară. Ceea ce în idee e cărturăresc, în formă e stilizat. Stilizarea se vede la tot pasul, ca aici de exemplu:

„Păsări agățate în crengi  
Ciocăneau o poartă nevăzută de lemn  
Făcându-se semn / Pe sub nouri  
Oltul închipuia un cot / Să ne-nconjoare  
Cu viață cu tot.”

Cântecele de dor, stilizate și ele, se prefac într-un renașcentist „madrigal al inimilor”. Balada ia forma unei incantații genuine, unde vorbele se potrivesc muzical pe schema speciei, dezvelită:

„Iubește porumbelul / Legat cu inelul  
În păduri zeițele / Au aruncat undițele.”

S-ar putea extrage de aici urme din Montale, din Quasimodo, din italieni în fine. Accente sunt, căci vin pe canalul instrucției și din acea insolație foarte picturală a liricii, câștigată și ea culturalicește. Însă Dragoș Vrânceanu e un vitalist refugiat în caligrafii și, ca și Adrian Maniu, un pictor fugar în poezie, care valahizează peisajele școlii venețiene târzii, până la proporții mitologice și numenale.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Artur Silvestri, *Dragoș Vrânceanu, Versuri*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1261, 28/12 iulie 1986, p. 2.

## Estetica boemei Lirica lui Dimitrie Stelaru

**E**cou cu totul întârziat al simbolismului pare să fi fost lirica lui Dimitrie Stelaru, unde nu stăruiesc urme de viață regională chiar dacă poetul, cu obârșia în Segarcea de Teleorman, evocase câteodată *circul* de Turnu Măgurele. Aceasta e, dar, tristețea simbolistă a târgurilor neînsemnate, capitală la români, unde nu vom găsi decât prin imitații rare neli-niștitorul oraș tentacular al lui Verhaeren:

„Era un circ în Turnu Măgurele  
Un circ era, o pânză cenușie  
Scânceau maimuțele între zăbrele  
Și caii năzdrăvani mușcau pământul  
Pe băncile murdare nebunii nu intrau  
Și lămpile ardeau în gol  
În antice bizarerii artiste le pluteau  
Chema cordoanele de gură cască  
Bogații le priveau împodobirea  
Și ghidușiile îi veseleau  
Dar nimeni nu intra  
Ardeau luminile în gol,  
Maimuțele scânceau între zăbrele  
Și caii năzdrăvani loveau pământul.”

Ceva din instabilitatea de mic port danubian, cu viață neorânduită și lume pestriță însă năzuind fără nădejde a trăi precum în cosmopolita Brăilă trebuie totuși să fi rămas într-un strat sufletesc fundamental și din această neașezare a lumilor – tradusă în psihologie – rezultă și poezia, care e a unui boem de Balcani. La drept vorbind, Dimitrie Stelaru ar fi putut să fie un Anton Pann de după Verlaine, aducând romanța fără cuvinte la o condiție a oralității dunărene, și în măsurile lăutărești; însă liricul aspiră la mai mult.

El este cu adevărat un *bohème* de extracție simbolistă și reprezintă o tradiție nocturnă care nu-i de neglijat și nu se începe de fel cu Bacovia, deși între cititorii valahi ai lui Jules Corbière și Jehan Rictus, ai lui Verlaine și Rimbaud înrâurirea e persistentă și nu încetează odată cu stingerea iluminățiilor simboliste. Înainte de aceștia sunt, la noi, Văcăreștii și Mihail Zamfirescu, șansonetiștii de imitație franceză și emulii lui Béranger, iubitorii de Kief oriental și de cântece de taraf; după ei, vin, mai la o parte de mișcările literare și adeseori în deplină indeterminare față de ele, neliniștiții cu biografie tainică, iubind întunecimea tavernei și căutându-i plăcerile vicioase. Urme din acest spirit insurgent, totuși fără puteri prea multe, rămân la originile suprarealismului, care nu-i, în definitiv, decât o doctrină a simțurilor incontroale trăgând un fir prelung din baudelairiana inhalare a fumului de opiu. El este, fără excepție, un „înger vagabond”.

„Noi, D. Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea  
Noi n-am avut alt soare decât Umiliința;  
Dar până când. înger vagabond, până când  
Trupul acesta gol și flămând?

Ne-am răsturnat oasele pe lespezile bisericilor,  
Prin păduri, la marginea orașelor –  
Nimeni nu ne-a primit niciodată  
Nimeni nimeni  
Cu fiecare îndărătnicie murim  
Și rana mâinilor caută pâinea aruncată  
Marii judecători ne-au scris:  
«Stăruind în ceata legilor lor:  
Pe frunțile noastre galbene au scris:  
<Vagabonzi, hoți, nebuni. Lepădații noroaielor  
Casa lor e temnița. Puneți lacăte bune fiarelor>»  
Odată – poate cu înfrigatele zori vom sângea  
Și spânzurătorule ne vor ridica la cer  
Dar lasă, Dimitrie Stelaru, mai lasă –  
Într-o zi vom avea și noi sărbătoare.  
Vom avea pâine, pâine  
Și-un kilogram de izmă pe masă.”

Lumea însăși se reduce la un *assomoir*, o geografie a pierzaniei calme și acceptate fudul, cu antropologia ei de penumbră:

„Ne-am frânt oasele nedormiți și beți  
Am mângâiat, cu pletele desfrânatelor, cupele  
Vom bea până mâine și mâine, dar tăceți  
Mi s-au înecat cu izmă orbitele  
Sunt o trestie sfâșiată de vânt  
În mijlocul mlaștinii râioase  
Taverna aceasta miroase a pământ  
A cer și a fete frumoase.”

Cerșetor este și poemul, compus în această stare de mendicitate absolută, vecină cu aceea a unui schivnic:

„După atâta jale arsă în rugăciunile mele  
Pentru o murdară bucată de pâine



Sub banca din parc mai e loc  
Și pentru obositele tale oase»  
Cum lucrurile se rostogolesc  
Tot mai în iad vârându-ne!  
Ah! Tată nevăzut, primește-mi ruga:  
Prea plin paharul e și prea drăcesc.”

Lirismul este oracular, însă aparține unui fel de profet desculț, rătăcit în taverne și apoi căzut în nămoluri, subjugat de o magie a răului, mai puternică de câteva ori decât spiritul rămas imaculat. Pretutindeni, amestecurile acestea sunt nedefinite, punând în coexistență silită și barocă pe saltimbanci și pe țigani dansând ațățator și păgân *dansul voievozilor* cu heruvimii și închipuirea. Femeia este, deopotrivă, o ireală Iwa, Elra, ori o mitologică Eumene, precum și o Cezară cu ascendență eminesciană având „ochi mai puternici ca trăznetele”.

Simbolurile, dar, rămân fundamental romantice și poetul degustă nebunia, himerele și vinul, trăind într-o nocturnitate de consacrare (în *Ora geniului*), halucinat de „șarpele cerului” și de „aurul Galaadului”. El se socotește a fi „Regele Uitării”, albatrosul, „Prințul Nenoroc” într-un fel care e și al cugetătorului sărac și înfrigorat, eminescianul Dionis. Acest strat romantic (și, la români, eminescian) de magie a visului sustrage, de altminteri, *boema* de la un cult, fără semnificație estetică, al omului definitiv decăzut, afirmându-l ca „Heruvim bolnav”.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Artur Silvestri, *Estetica boemei*, publicat în revista *Lucăfărul*, nr. 1351, 14/2 aprilie 1988, p. 6.

## Roman și teorie la Hortensia Papadat-Bengescu

Fără a fi strânse, deocamdată, într-un volum, eseurile Hortensiei Papadat-Bengescu au totuși partea lor de interes. Prozatoarea colabora la fel de fel de publicații autohtone, în limba maternă sau în franțuzește, scria câte un articol cu aspect mai degrabă de foaie de jurnal decât de studiu, făcea într-un cuvânt publicistică de amator. E de mirare cum de nu s-au cercetat mai amănunțit aceste fragmente literare, ieșite din comun.

S-ar fi observat că prozatoarea noastră nu scrie articole în chip de program, nu e o Nathalie Sarraute a noastră, nu concepe o *ère du soupçon* în câmpul românesc. Întâia preocupare a ei pare a fi elucidarea pentru sine a vreunei chestiuni, analiza unui caz, într-un cuvânt așezarea artei în măsurile sufletului viu. Pretutindeni vezi cum Hortensia Papadat-Bengescu privește arta, noțiunile, conceptul, prin simpla mișcare cordială. Actul pur de creație se mută în domeniul contradicției sufletești. Intelectul și sufletul sunt în combatere, neînțelegându-se reciproc, precum în vorbirea dintre consfătuitori de limbi diferite: „Un preț al fiecărei consonanțe, un presentiment al adevărului

național și totodată o alterare a noțiunii precise... Apar valori necunoscute ale unui cuvânt cunoscut... Despuierea vorbelor de calitatea lor pozitivă și adaos de calitate complimentare... Nonsens și totodată incursiune acută în domeniul sensului... Maltratate și tratate cu reacții eficiente”. E aci o fărâmă de teorie și anume aceea a stilului confuz. I s-a reproșat autoarea lipsa de inițiere gramaticală, siluirea limbii, exprimarea cu totul curioasă, de calc franțuzesc. În fapt, Hortensia Papadat-Bengescu scria cu bună știință rău, voind a revela, prin eroarea de la știință, infinite nuanțe sufletești. Simpla desfășurare a prozei ar fi un soi de cinematografism, al cărui sens e generic și nu momentan. Autoarea aprecia, la F. Lang, iuțea teatrului, purtarea spectatorului „din surprindere în surprindere”, transfigurarea până la „senzaționalul cineastic”, reținut împrejurul unei probleme psihice. Era nemulțumită însă de lipsa inovației adânci, de prefacerea unui subiect bun – în melodramă, în „descordantă”, în „ciudată sudare”. Misterul creator ar sta, după Hortensia Papadat-Bengescu în „proiecție”: „acea basculă de dozare a elementelor, de pe care, calculate de cifre misterioase în laboratorul creației, sunt azvârlite de resorturi interioare proiecțiile”. Nu arbitraritatea pură captivă pe autor, cât sentimentul proporțiilor oculte, ascunse în materia ficțiunii. (*Vremea literară*, nr. 151, 4 dec. 1930).

De altfel, îndărățul unei vieți comune, Hortensia Papadat-Bengescu era o lunară și primea „cornul fin din prima zi de lună nouă”, cu un „gest instinctiv de adorare”, precum o preoteasă păgână de cult selenar. Semn de invelare, firește, era acesta și Hortensia

Papadat-Bengescu trăia o viață sufletească ferită de priviri comune, contradictorie, într-o sforțare teribilă de a exprima nepipăitul, confuzele voci spirituale.

Iubea introspecția și de predilecție descoperirea în sine sonorități noi, greu de notat în forma brută: „le-am strecurat uneori în scrisul meu sub forma paradoxului literar sau a licenței poetice pentru a le feri de hulă”. E aci o discreție extraordinară, o sensibilitate izbită a cărei reacție înaintea opresiunii normative este expresia cu cheie. Scriitoarea nota paradoxal, în licențe, ceea ce astăzi se spune cu dezinvoltură.

Opera ei pare o sforțare inumană de a depăși pu-doarea, fiindcă romanul Hortensiei Papadat-Bengescu e încă burghez, deși în nuanța lui contradictorie, criticistă. Nu-s fără interes cutare experiențe senzoriale, asupra cărora prozatoarea dădea știri credule. Omul ar fi „o mașinărie” și pe baza acestei teorii, ea făcea tot soiul de ipoteze, inanalizabile științific, și ca atare cu neputință de demonstrat. Vedeă, spre pildă, cu palmele și transforma tactilitatea în vedere. Avea certitudinea absolută a acestor fapte parapsihologice. Era convinsă, de la o vârstă fragedă, că poate umbla pe apă și a făcut chiar și o baie de probă, sfârșită cu un eșec. Pe litoral, se mira mai degrabă de scufundarea piciorului în apă decât dacă ar fi pășit, pedestră, pe deasupra mării. Era la Hortensia Papadat-Bengescu un fantastic al normalității, provenit din faptul că ea însăși trăia anormalul cu acuitate, având despre lumea înconjurătoare reprezentări anapoda, ca despre un tărâm straniu. Prozatoarea avea și zguduiuri de esență metafizică și vorbea, în diletant, despre substanța nematerială a sufletului, despre emanații și zone aeriene trupești.

Ceva din energetismul lui Ostwald ca și din simpla bibliografie spiritistă a trecut și aici: „Cred că energiile sufletești au o substanță proprie științifică încă nematerializată și funcțiile ei. Din această substanță pornesc emanații care înainte de a se risipi formează în jurul trupului nostru o zonă neutră, totodată izolatoare și nepermeabilă.”

Aureola iconografică ar fi – zice Hortensia Papadat-Bengescu – nu o formulă pur artistică ci o reprezentare a faptului obiectiv. Teoria celebră a *trupului sufletesc* (*ectoplasma* din spiritism) e o învălmășire de energetism, de idei luate din ocultişti de tot felul. Prozatoarea aștepta, de altfel, „configurația, desenul trupului sufletesc, primejdioasa lui fotografie. Aștept sângele simțirii în eprubetă, carnea lui în forceps, sublima dovadă materială a imaterialului”.

E de văzut în aceste note, uneori inexacte, mereu exaltate, un principiu de creație pe care Hortensia Papadat-Bengescu l-a aplicat neîndoios și ale cărui efecte le avem în desfășurarea operei. A rezultat de aci o creație în care notația clinică se combină cu imaginarul, clădit pe o simplă dezvoltare a datelor cunoscute, căutând a exprima în cuvinte nevăzutul, energiile sufletești, *trupul aerian* impalpabil al omului prin care spiritul se corporalizează într-o utopie umană, mijlocitoare pe scara cosmologică. Și, prin aceasta, Hortensia Papadat-Bengescu e o prozatoare barocă.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Artur Silvestri, *Roman și teorie*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 926, 4/26 ianuarie 1980, *Biblioteca Luceafărul*, p. 30-31.

## Înainte de Urmuz

Oricât ar părea de bizară literatura lui Urmuz și dezlegată, așa cum și este, de înșiruirea comună de școli și curente, totuși o preistorie românească, dacă nu folclorică, în orice caz cultă, se poate deduce. Scriitorul n-a apărut din neant, alții se încercaseră în asemenea curiozități mai înainte și chiar dacă involuntare, se pot izola urmuzianisme, așa cum a făcut ici și acolo G. Călinescu (în *Istoria literaturii române*), chiar la o sută de ani înainte de Urmuz.

Cât din toate acestea îi trecuse scriitorului pe sub ochi este în ultimă analiză de o însemnătate minoră, deși s-ar putea observa că o parte din presa umanistică a vremii, la origine caragialiană, îl interesa categoric. Nu sursologia e aici totul, ci o înclinație către absurd care și-a găsit, odată cu Urmuz, expresia omogenă. Urmuziană, prin absurd, e descripția de „locuri minunate și peste măsură ciudate” întreprinsă de Pitarul Hristache, la 1817, în *Istoria faptelor lui Mavrogheni vodă*, începând de la teroarea criminală (spânzurări, trageri în țeapă și altele de acest soi) primate cu naivitate. Un Turnavitu, nume iubit de Urmuz, era printre favoriții lui Mavrogheni și Pitarul Hrista-

che nu îl uită. De altfel o ediție din această *Istorie*, a apărut în jur de 1900 prin osârdia lui Gh. Adamescu iar la 1911 un N. Docan reproducea cronica unui anonim despre Mavrogheni comparând-o cu ceea ce știa de la Pitarul Hristache.

Șovăitoarea formulă urmuziană, de la Pitarul Hristache, e însă la Mihail Zamfirescu în *Muza de la Borta rece* (1873), curată literatură absurdă. Această operetă bufă, antijunimistă, emana precum se știe de la *Revista contemporană*, în scop polemic și distructiv, însă făcând fără voie un pas enorm către avangardă. O mică prezentare de zei antici e, prin demitizare, urmuziană. Joe fumează ciubuc, slobozind adesea lumini electrice, Apeline „apare într-un costum zdrențăros dar tot încoronat de lauri; este șchiop; coardele lirei ce ține sunt de sfoară de Brașov. El târăște o targă în care zace Brutnărescu“.

Lirica scornită de Mihail Zamfirescu într-o manieră parodică a poeților junimiști întrevide în multe puncte, stilul din *Cronicari*. O epigramă pusă pe socoteala lui Brutnărescu e o probă: „O! Doamne, o drăguți ostași și popi de foc / zăpada este verde și fructele se coc.” Alte exerciții ludice nu sunt decât o presimțire a mecanismelor avangardiste:

„O! brudi, O! refugiu nevârsnic, sunt copil  
Nevârsnic, o! refugiu, o! brudi, o asil  
Și gheața ca și focul sunt tot de cașcaval  
O barcă peste arbori s'avântă către mal.”

Rimele mecanice adăugate la anacronisme par extrase chiar din *Cronicari* de Urmuz:

„Că Ștefan Domnul cel mare ca poetul Mencicof  
A jucat conțină oarbă lângă turnul Malakof

Că Ioan gură de aur, ca și Sfântul Nicodim  
Purta frac cu nasturi galbeni.”

Călătoria lui Brutnărescu spre Olimp poate fi  
alăturată de utopia urmuziană a ilogismelor lumii  
văzute de „căruciorul cu manivelă“:

„Văzui oameni de hârtie  
Cu mustăți de chihlimbar  
Văzui urși în uniformă  
Slavonească pe un nor  
Și p-un munte fără formă  
Rațe fripte la cuptor  
Văzui fraze d-ale mele  
Șchioape, slute în cătușe  
Și alătura de ele  
Epigrame făcând duș.”

Curat urmuziene, prin aceea că ating însăși ideea  
de literatură, producțiile parodice ale lui Mihail Zam-  
firescu mergeau dincolo de logic prin alte exemplifi-  
cări, aproape automate, ca aici:

„Pe pod pe la Spiridon  
Trece un car cu scoarță  
Sufletul tău n-are credință  
Dacă nu ți-am fost pe plac  
La ce m-au adus de la Buzău?”

Sau ca aici: „Lovește-mă lele în spate c-un bul-  
găre de iască /Să știe toată lumea din țara românească.”

Înainte, așadar, de a pune sub semnul întrebării  
însăși literatura, simțul instinctiv al avangardei pă-  
trundea în literatură sub înfățișarea, scuzabilă esteti-  
cește, a umorului. Urmuzianisme sunt, ca atare, de  
găsit într-o bună parte a producției umoristice, de  
speță jurnalistică, mai ales de inspirație caragialiană.

*O mare chestie spiritistă* (de la 1893), parodiind pe Hașdeu, descria cum spiritul lui Ghiță „a ieșit din corp. Peste câțva timp trebuia să intre într-un corp și prin urmare intra în corpul lui Niță. Ce se întâmplă însă? Niță, fără să știe istoria cum s-a făcut încarnarea lui, vrea să cheme pe Ghiță“ etc.

„Miticismele“ caragialiene cultivau un absurd curat; un portret al lui Tony (Bacalbașa) era curat urmuzian: „S-a pierdut un Tony (...) muncitor (poartă întotdeauna mănuși galbene cu trei butoni), intelectual. Miroase grozav a Oppopponax, Chypre etc. (vezi Prospectus complet de la Maison Lubin et Co.). Mic, nervos și drăcos, se iritează extrem când glumești cât de inocent asupra socialismului științific, atunci devine mușcător“. Chiar și Tony Bacalbașa dădea semne că ar presimți pe Urmuz cu astfel de raționamente cazone despre geografie: „Întinderea unei țări cuprinse între două paralele și ai cărei locuitori au zile mai lungi sau mai scurte decât a vecinilor lor se numesc climă (...). Ca să afli ce-i clima, iei o țară și-o vâri pentru 24 de ore între două paralele. După aia faci o anchetă pe la cetățeni și-i întrebi: «Măi leat, cum ți-s ție zilele? Mai lungi sau mai scurte decât ale vecinilor?»” Urmuziene, pe canal parodic sau umoristic, producțiuni bizare ori ingenioase precum sunt acestea n-ar fi produs modificări în optica asupra literaturii dacă nu ar fi apărut, mai târziu, avangardele. De altfel, excluzând de aci pe Mihail Zamfirescu, un adevărat dramaturg grotesc, nu sunt semne că vreunul dintre acești precursori ar fi luat în serios exercițiile lor ludice, și că și-ar fi imaginat pentru ele un viitor. Nu este însă și cazul lui Dallocriu (Nicolae Oprea Dinu), un

extraordinar prozator ignorat, care trebuie socotit adevăratul precursor al avangardei românești înainte chiar de Urmuz, ale cărui schițe și nuvele au mult din inovațiile acestui necunoscut.

Într-o curioasă producțiune, *Inginerul Tinca* (Ed. Dragonilor de foc, Pitești 1914), Dalloclin nu urmuzianizează, în principal, ci dezvoltă, înainte de naivi, o pictură naivă, luxuriantă, ca de Rousseau le Douanier (fericit, iazuri, nicoree, tămâie albastră din vilaetul Yemen etc.). Cea mai durabilă parte din acest roman fantast e probabil aceea care presimte suprarealismul visului, al lui Breton din *Najda*, al picturii metafizice. Portretul fantezist e și aci, cu asociațiile arbitrare urmuziene încă estompate: „Era sărac lipit... Făcuse rotațiunea dezastrului, dar n-o măsurase, cu toată matematica lui, căci tocurile de la ghetete i se mișcau ca pe două roțile de mosorel... el abia călca de rușine. Câțiva nasturi de la haină îi lipseau! Un păr blond, în care domnea Simunul, îi cădea pe delaturile gâtului într-o atmosferă îmbâcsită de rușine.” Însă asociativitatea mergea la Dalloclin în sensul unui fantast baroc.

Seria urmuziană a literaturii române se exprima-se așadar și până la Urmuz și toți aceia care au creat apoi o școală de emuli și imitatori (G. Apunake, Moldov, Jacques G. Costin, V. Dobrian, Jonathan, A. Zarembo) nu au făcut decât să întărească, sub raport cantitativ, o perspectivă care se exprimase și avea, prin aceasta, creată și preistoria ei.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Artur Silvestri, *Înainte de Urmuz*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1089, 11/19 martie 1983, p. 3.

## Soarta unui precursor Urmuz

Fată de însemnătatea considerabilă a operei, aşezată pe drept cuvânt printre acelea care au prevestit uimitor avangarda românească şi europeană, puţinătatea creaţiilor lui Urmuz pare a fi pur şi simplu de necrezut. Sunt, în totul, nu mai mult de cincizeci de pagini, cuprinzând câteva schiţe (unele subintitulate *roman* sau *poem*), o fabulă care circula oral şi nu s-a găsit în manuscris, trei-patru concepte de reflecţii pe tot soiul de teme, câteva scrisori şi atât.

Autorul era însă un maniac al stilului, lucra, precum I. L. Caragiale, cu o minuţiozitate afară din comun şi s-au găsit teancuri de manuscrise cu variante nu de tot diferite faţă de forma finală însă cu câte un cuvânt modificat, o virgulă, o întorsătură de frază. El copia de cinci-şase ori o schiţă întreagă spre a experimenta, poate, efectul în întreg al unei cratime.

S-ar putea zice, prin urmare, că a rămas puţin de la Urmuz fiindcă el scria ticăit, insistent la amănunte, corijând la infinit, ca un chinez, câte un milimetru dintr-o statueta. Cu toate acestea, la spiritul lui migălos şi maniacal s-a adăugat, spre a reduce opera cunoscută cât mai mult cu putinţă, şi un destin ostil, a

căruia desfășurare mai cu seamă postumă e în multe laturi uluitoare. Este probabil că Urmuz a scris mai mult decât se știe și, într-o ladă de o mărime impunătoare, se găsiseră prin 1930 și niște caiete groase, pline de cugetări, complete, care ar fi adus poate o semnificație acum imprevizibilă a operei lui Urmuz.

S-au pierdut! S-au pierdut și câteva zeci de compoziții muzicale, sonate și, pare-se, chiar simfonii: un doctor militar le luase ca să le consulte și, după moartea aceluia, nu s-a mai aflat nimic din partiturile împrumutate. Nici urmă de ele, cum s-a așezat uitarea definitivă și peste poeziile, în felul cronicarilor, care circulau oral printre actori în jur de 1930. Nu s-a găsit cine să le culegă.

Scrisorile, câte se cunosc, sunt puține și fără însemnătate literară: niște bilete de familie și atâta tot. Actele juridice, dacă și acelea pot intra în vreun fel în discuție ca operă, n-au fost văzute, din câte se știe, de nimeni deși se propusese odată să fie scoase pentru studiu din arhive. Adăugând la acestea că nici până azi nu avem clarificată biografia lui Urmuz, reconstituită câteodată patetic și nimic mai mult, înțelegem că misterul cel mai adânc și un șir de coincidențe fatale care au obstrucționat pe cercetător împing și mai mult proza urmuziană în ceață. Mitul ei, alimentat încontinuu, nu e însă pozitiv, dimpotrivă.

Oricum ar fi, Urmuz rămâne un caz dintre cele mai pasionante, un precursor solitar care s-a exprimat alături de curente. Contemporan cu el și cu o carte apărută în 1914 (*Inginerul Tinca*), Dalloclin (Nicolae Oprea Dinu) despre care încă nu se vorbește după cum ar merita, presimte suprarealismul pe latura ma-

gică și visătoare însă pornind de la simboțiști, de la reverie și din *Gaspard de la nuit*. Urmuz nu preia aparent de nicăieri, dar *urmuzianism* exista înainte de el în folclor (așa cum rămâne de demonstrat) și în poezia cultă, la Mihail Zamphirescu, la Depărățeanu, în proza lui Caragiale, a umoriștilor de pe la 1880 și de mai târziu.

Cum însă nu aceștia făcuseră curente literare ci dimpotrivă, ilustrau bizarul care a crescut întotdeauna indiferent de istoria literară ideală a manifestelor și a programelor, înțelegem de ce Urmuz nu dezvoltă nimic organizat și părea să creeze totul din nimic. El exemplifică, în fond, categoria autorilor indiferenți la fenomenele normative; ca să-l așezăm într-o serie de prototipi, el este un Dinicu Golescu al literaturii române moderne.

Multă vreme s-a putut susține, fără prea mari riscuri, că am avea în Urmuz un amator străin de sentimentul artei, compunând ca să-i distreze pe alții (rude, prieteni și colegi), un naiv care ar fi revoluționat mentalitatea asupra literaturii printr-o desăvârșită revoltă involuntară.

Când s-au găsit însă manuscrisele lui și s-a putut confrunța totul prin elementare operațiuni filologice, a rezultat fără nici o îndoială că nu conștiința literară era aceea care îi lipsea lui Urmuz. Un trudită maniac al creației laborioase precum la cei mai înrăiți dintre adepții literaturii somptuoase, e, nu încapă îndoială, un scriitor în toată puterea cuvântului. Naivitatea lui, care se poate, probabil, dovedi, ține numai de difuziune și nu de creația propriu-zisă; el nu este Rousseau

Vameșul, el este Franz Kafka al nostru, obsedat de literatură spre a nu muri de urât.

Când se vor excepta acele fragmente urmuziene care tratează despre literatură și o parodiază într-un chip care nu pune la îndoială numai o tehnică sau alta ci însăși ideea clasică de estetic se va înțelege mai clar despre ce este vorba.

Fără Urmuz nu avangarda ar fi întârziat, ci o întreagă literatură hotărât modernă ar fi fost mult mai greu de înțeles. El a creat nu doar un stil care, imitat de mulți (Moldov, G. Cugler, Madda Holda ș.a.), nu putuse să dea izbânzi majore, ci a îndrăznit, cel dintâi, să interogheze fără prejudecăți legea clasică.

S-ar putea face încă o sumedenie de observații, mă rezum însă numai la două: recunoscut de istoria literară și sanctificat de avangarda ajunsă astăzi la Academie, Urmuz nu are o ediție științifică și nici o monografie care să explice, după merit, acest moment. Destinul straniu lucrează și azi.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Artur Silvestri, *Soarta unui precursor*, publicat în revista *Flacăra*, nr. 12/25 martie 1983, p. 14.

## Cartea unei generații: *Jurnalul* lui Octav Șuluțiu

**S** - a tipărit de curând (prin osârdia lui N. Florescu, istoric literar scrupulos) *Jurnalul* lui Octav Șuluțiu, alcătuit din fragmente, scris cu intermitență timp de 10 ani. Faptul a stârnit în presă și reacții nedrepte care acuzau pe editor de colaborare cu autorul, ca și cum autenticitatea operei în chestiune n-ar fi dovedită. Sar deci peste cutare iritație inexplicabilă și mă grăbesc să spun că *Jurnalul* e un document excepțional, notabil din toate punctele de vedere. Mai întâi cultural – căci pe Octav Șuluțiu generațiile tinere îl ignoră cu desăvârșire.

Criticul e încă nerecuperat integral, căci zac și acum în revistele vremii o mulțime din contribuțiile sale, romancierul nu și-a găsit încă pe comentatorul simpatetic. A murit relativ tânăr, fără a-și duce vocația până la capăt și cine îi contemplă azi producția rămasă, are mai degrabă senzația unui labirint. Apt pentru literatură, O. Șuluțiu nu s-a fixat statornic pe un teritoriu și asemeni lui Mihail Sebastian nu s-ar putea spune precis dacă e critic sau romancier. De altfel, această indecizie l-a urmărit pretutindeni, căci psihologicește era un visător care își propunea să facă

(în gustul Julien Sorel), carieră. A fost foiletonist, deși vocația sa mergea către eseu. A scris romane și n-a dus la sfârșit vreo construcție critică. Începea neconștient câte o producție în proză, însă o arunca la o parte după scurt timp, însetat de Operă, de acea înfăptuire fără limite de spațiu și vreme. De unde am dedus toate acestea? Din jurnal, neîndoios, căci O. Șuluțiu e dintre acei scriitori pentru care însemnarea zilnică este însuși exercițiul gândirii despre sine.

A scrie un jurnal presupune îndărătul așa-zisei libertăți a mijloacelor, o curată retorică, restrânsă pe tipuri în desfășurare. E mai întâi jurnalul exemplar, unde omul se pictează umflând proporția, în gustul memorialisticii care este expresia unui eu triumfător. Megaloman și întotdeauna vid în planul psihologiei, jurnalistul exemplar scrie direct pentru posteritate, ca în fața unei oglinzi. E cu desăvârșire imposibil a mai vorbi în atari cazuri de sinceritate. Ea a fost gătită de propriul eu în expansiune.

E, pe urmă, jurnalul de lucru, în chipul caietelor de însemnări, al camusianelor *Cahiers*. Aci biografia exterioară (ani, zile, evenimente) e într-un fel nulă căci s-a absorbit în emoția pur culturală, de factură intelectuală, care descrie mai adânc fenomenologia eului decât notația lapidară și terestră.

În fine, al treilea tip de jurnal e acela maioreșcian (și la proporția universală, al lui Gide) adevărată foaie a febricitării morale, fără retorică, făcut în unicul scop de a expurga eul de toate efectele vieții maligne. Un astfel de jurnal reprezintă (vorba unui critic) o „față ascunsă a lunii”.

Nu altfel e și caietul zilnic ținut de Octav Șuluțiu. Toate contrazicerile proprii, iritația și deznădejdea, ura, jubilația, iubirea și timiditatea, meliorismul (spre a nu-i zice pe nume: arivism) sunt aici revărsate fără reținere, *à nu*. Alături de *Șantier* al lui Mircea Eliade, *Jurnalul* lui Octav Șuluțiu este sinopticul cel mai exact al acelei generații care își făcuse din autenticitate, introspecție și psihologism programul ei literar. O. Șuluțiu reprezintă un adevărat caz. Îndărătul cumpărării sale, în gustul Perpessicius, era însă un anxios (lupta cu „carnea”, urmărind ca Lafcadio Wlouiki abstința creatoare, se amoretă de femei însă fără nici o inițiativă, era tentat de droguri etc).

Punea, ca M. Sebastian, semnul egalității între viață și literatură, privind cum se oglindește una în alta. Era un om cu finețe psihologică deși nu pe bază intuționistă, ci ascuțită prin teorie (era tare la cărturărie și experimenta în romanul nostru pe Freud). Toate acestea într-un plan general, căci sunt, în jurnal, cel puțin două linii fundamentale din a căror întretăiere ies cele mai spectaculoase efecte. E aici, neîndoios, tabloul nașterii unui critic.

„Simt în mine vocația de scriitor – zicea O. Șuluțiu până să debuteze - talentul de poet și impresiunea de critic; totul într-un (amalgam) confuz, care se va defini, poate, cu timpul”. Așa și era, fiindcă trebuie să înțelegem că la el planul vocației a luat-o pe dinaintea vocației însăși. O. Șuluțiu era sigur că viața lui stă în critica literară și de atunci tot ce a făcut (lectură, spectacole, întâlniri) a servit acestei păreri apriorice. Îndată ce publică un articol într-o revistă de liceu, are

senzația uriașă a vocației: „Voi deveni ceva. Trebuie! Și voi fi!” zice O. Șuluțiu gâduit de emoție.

Numaidecât începu să-și desfășoare planul său asupra ascensiunii literare: ia cu asalt „porțile revistelor”, scrie pretutindeni, solicitând colaborări (eșecurile sunt notate lapidar, cu pudoare), notează ca o rubrică mondenă evenimentele culturale, merge la cenecluri, la șezători, ca să fie văzut și să vadă pe ce lume literară trăiește. N-are preferințe și era în stare să facă orice – reportaje, note de voiaj, caricaturi, note, foiletoane. Ține o cronică proprie a vieții literare (notează apariții de cărți, are păreri curioase, unele acide, asupra unor celebrități ale zilei). La acea vârstă, O. Șuluțiu era, dacă ne-am lua după jurnal, un mic Rastignac care urăște și înjură, deși se simte nu o dată apăsător de împovărațoarea sa misiune.

Suferă profund (vârsta, amorul, starea financiară) și ne dă a înțelege că a face critică e neîndoios urmarea unui complex. S-ar fi scăpat de anxietățile lui punând pe alții sub lupă spre a dovedi că sunt imperfecti și ar fi eliberat astfel acel instinct al dominației propriu criticului literar.

Că în fapt nu este așa, ne-o dovedește Octav Șuluțiu în persoană. Răutățile lui, suave, se exprimă numai în secret (pe foaia de jurnal) și n-au trecut decât rareori în producția critică. Acolo, O. Șuluțiu e, dimpotrivă, un intelectual fin, echilibrat, puțin aulic, deși fără afectarea lui Vl. Streinu, dovedind că a face critică literară e a înfrâna pornirea către persoana fizică a unui autor spre a-i prețui la dreapta valoare opera ca și cum ar fi a unui anonim.

Însă cât de captivant e jurnalul! El dovedește încă o dată că proprie criticii literare e calea spinoasă a înțelegerii, mai degrabă decât superficialitatea detractării. Nimic din acest roman balzacian al „introducerii” n-a trecut în activitatea de critic a lui O. Șuluțiu. Fiindcă e aici mult balzacianism, în sensul tipologic, și nici nu se putea altfel, câtă vreme psihologia omului era a unui labil care, spre a răzbi în viață, are nevoie de planuri, de stratageme și de sforțări. Romanul unui critic și romanul unui tip balzacian, acestea s-ar putea extrage cu ușurință din *Jurnalul* lui O. Șuluțiu.

Contradictorii în stare genuină (căci adevăratului critic îi sunt străine calculul și planificarea) ele se împletesc aici întrucât înțelesul acestei cărți excepționale este acesta: de a ne explica întrucât rațiunea poate înfrânge ura, răzbind peste moment și impresie, până la acea linie obiectivă de unde înțelegerea adevărată este cu puțință.

*Jurnalul* lui Octav Șuluțiu putea fi, de s-ar fi înfățișat în chipul romanesc, cartea generației sale.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Artur Silvestri, *Cartea unei generații*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 755, 43/23 octombrie 1976, p. 3.

## Pius Șerban Coculescu

### *Introducere la un mod de a fi*

*I*ntroducere la un mod de a fi (Editura Scrisul românesc, 1987, ediție cu prefață și note de Grigore Traian Pop) este, după *Estetica* (tradusă acum câțiva ani), a doua dintre creațiile lui Pius Servien reeditate în vremea din urmă, ceea ce, chiar dacă e cu totul insuficient, poate să fie un semn că se va face ceea ce trebuia făcut de multă vreme.

Opera lui, impunătoare cantitativ și de o însemnătate pe care deocamdată nu o înțelegem la dimensiunile adevărate, rămâne încă un obiect de muzeu pentru cultura occidentală (unde creatorul s-a exprimat, uneori cu o virtuozitate care i-a adus laude) și e, în cea mai mare parte a ei, ignorată de români, a căror specificitate e totuși ilustrată într-un chip admirabil de acest, încă, uitat. Ca și Matila C. Ghyca, Pius Servien (pe numele adevărat Pius Șerban Coculescu) și-a câștigat notorietate prin creația scrisă în franțuzește și, ca și cel dintâi, a venit cu soluții pe care mediile de adopțiune nu le înțelegeau întotdeauna până în cutele cele mai adânci. Este, în creația lor, o năzuință către proporție, către ritm și muzicalitate, un cult al armoniei și o revigorare a unui fond hotărât străvechi, pe

care nu le putem considera altfel decât în felul unui *spirit getic*, resuscitat în epoci moderne de acești danubieni care aduc, încă o dată, Europei o formulă de gândire care aparține unei Europe a originilor.

Ceea ce este, la Matilda C. Ghycă, „secțiune de aur”, proporție numerică și armonie interioară a lumii, este, la Pius Servien, simț al ritmurilor, muzicalitate și corespundere între arte, o estetică sincretică, proprie civilizațiilor care afirmă cosmosul. E, în aceasta, o lege immanentă de esență tracă, și orfismul resuscitat, pe care aceste creații îl arată, trebuie considerat o formă de raționalitate în temei tradițional, o experiență depusă în celula cultă a unei colectivități și care, abia acum, cu alt instrument pricepător, se dovedește a fi știință. Așadar, *Introducere la un mod de a fi* redeschide, însă pe terenul românesc, ceea ce Paul Valéry numise, la 1930, „cazul Servien”: un caz aparținând, zice el, unei personalități de Renaștere, cu participări în muzică și pictură, în poezie și proză, în estetică și în științele exacte. E, totdeodată, și cazul unei creații aparținând unui scriitor român, a cărui operă e, cel puțin într-o parte a ei, scrisă în românește și care trebuie integrată acestei literaturi. *Introducere la un mod de a fi* e una din aceste creații, care trebuie alăturată poeziilor din *Curgând clepsidra* (din 1920) și celor care, prin anii '30, apăruseră în *Convorbiri literare*. Adăugând la acestea un jurnal, de aproximativ 350-400 de pagini, scris în românește (și păstrat fragmentar) avem imaginea unui scriitor în toată puterea cuvântului, apt de examinări serioase; în definitiv, Alexandru Sahia ori Al. Davila nu au o creație mai întinsă cantitativ. Cazul Servien ilustrează paradoxul

unui precursor care e poet, la 1920, în gustul *jocului secund* al lui Ion Barbu, și care, în *Introducere la un mod de a fi* presimte o neliniște a năzuințelor către integral, ilustrată, între alții, și de Mircea Eliade în *Oceanografie*, în *Insula lui Euthanasius*. Acest existențialism înainte de existențialiști ar merita o analiză de amănunt pe care nu o voi face aici. Sigur este că astfel de creații indică o curioasă precocitate fără evoluție în cuprinsul literaturii române: *Curgând clepsidra* conține poezii ale unui june de nici 18 ani, *Introducere la un mod de a fi* apare la Craiova în 1927 (Pius Servien se născuse cu probabilitate în 1902). Opera lui își exprimă trăsăturile fundamentale la această vârstă juvenilă și chiar dacă *Jurnalul* se continuă până înainte de moarte, în 1959 (fiind scris, repet, în românește) stratul lui fundamental, care rămâne în natură etică, nu e altul decât cel ilustrat de *Introduce-re la un mod de a fi*.

Acest opuscul, de dimensiuni aparent nesemnificative, are însemnătatea unei chei sufletești și nu e întâmplare că Pius Servien în traduce, în 1932, în franțuzește, cu modificări neglijabile; *L'Artiste, Lettre d'un scribe accroupi* dezvoltă în mediul parizian doctrina sapiențială din *Introducerea...* românească. Proza lui, de factura confesiunii morale, e hotărât nouă prin formulă și excepțională prin stil. Această introspecție, a unui sceptic care se închipuie a deține imaginea unei drame universale, e modernă și de aici s-ar putea trage un fir al *autenticismului* care tulbură, cel puțin pentru un deceniu, proza românească a vremii și poate și pe aceea a unei epoci mai recente. Însă esența ei nu stă în acea tulburare a eului fără soluții și,

dacă e să deducem originile românești ale acestui mod de a fi, ele trebuie căutate în „cărțile de înțelepciune” din Evul Mediu și de mai încoace, în meditația eminesciană din *Sărmanul Dionis*, în *Memorialele* lui Vasile Pârvan, (a cărui operă propriu-zis literară ar merita, în sfârșit, o examinare pe măsură). De altfel, Grigore Traian Pop face aluzie la această componentă pârvaniană a *Introducerii...* și cred că nu greșește, chiar dacă sunt necesare, spre a păstra proporțiile, și alte precizări. Totuși, *Introducerea...* aparține, ca și *Memorialele*, unui gânditor „păgân”, cu instinct eroic și deopotrivă solar, sceptic prin cunoașterea unei lumi înțelese, în gust baroc, ca teatru și, cu toate acestea, hotărât să i se opună prin răspunsul etic. Omul e, totdeodată, un sceptic și un stoic. Stilul însuși comunică această năzuință către armonie dincolo de dezastre (unde trebuie să înțelegem eminesciana *ataraxie*) și în exprimarea lui eliptică, păstrând câte ceva din acea limbă genuină a lui Mallarmé, din *Divagations*, Pius Servien a pus o emoție adâncă și atât de veche încât pare fără vârstă, slobozind un idiom arhaic, care vorbește stratului anamnetic al spiritului, conducând sufletul fără intermediar discursiv.

Două cuvinte despre ediție, care e, nici vorbă, necesară și a cărei însemnătate e, mai întâi, aceea că există; probabil că, de aci, restituirea unei opere de întâie mână se va urma mai organizat decât înainte. Un studiu foarte inteligent și punând accentele acolo unde sunt necesare (aparținând lui Grigore Traian Pop) arată că înțelegerea acestei creații e posibilă și că lipsesc, deocamdată, numai inițiativele sistematice. Sunt câteva obiecții de făcut, nu esențiale, și care nu pri-

vesc efortarea, considerabilă, a editorului de a scoate la iveală această creație demnă de admirat. Mai întâi, cineva a insistat să păstreze pe copertă numele folosit de autor la apariția *Introducerii...* în 1927, adică Pius Șerban Coculescu. Însă, dacă vom edita poeziile semnate, în 1920, Pius Șerban, vom utiliza acest nume? A pune autorului numele care l-a făcut celebru, adică Pius Servien era la îndemână, și nu cred că lui Grigore Traian Pop îi aparține această idee, cum să zic?, bizară. Apoi, o întâmpinare pe care o fac, căci mă privește pe mine (ca editor al unor fragmente din *Jurnal...* în *Manuscriptum* nr. 3 și 4/1985, 1 și 2/1986). *Jurnalul* nu e tradus (cum susține Grigore Traian Pop), căci e scris în românește și nu e adus de la Paris făcându-se o selecție din ceea ce am găsit acolo: Leon Negruzzi, care deține un exemplar din această creație inedită, mi-a pus la dispoziție tot ceea ce exista în arhiva lui, gest pentru care îi mulțumesc încă o dată.

Împrejurarea că Ion Deaconescu posedă (din arhiva V. G. Paleolog) câteva zeci de pagini ale acestor inedite (cu începuturi din 1933) și în posesia mea se află alte 300 de pagini din *Jurnal* (dintre 1952-1958) indică, fără dubii, că manuscrisul original avea proporții considerabile și din el s-au păstrat numai bucăți. De altfel, nu se cunosc, deocamdată, alte manuscrise ale lui Pius Servien (aflate în România ori pe aiurea) ceea ce e partea dramatică a biografiei unui român, odinioară celebru la Paris.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Artur Silvestri, *Pius Șerban Coculescu, Introducere la un mod de a fi*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1311, 23/6 iunie 1987, p. 2.

## Alexandru Balaci

### *Jurnal italian*

Alexandru Balaci o scris enorm despre cultura italiană și asta de peste treizeci de ani. El s-a interesat, monografic, de Petrarca și Machiavelli, de Dante și Leopardi, a publicat mai multe volume de *Studii italiene*, iar din 1969 a fost directorul Bibliotecii române din Roma. Prin urmare, nimic mai normal decât scrierea cărții *Jurnal italian* (Ed. Albatros), în care poți surprinde cu mare exactitate mișcărilor sufletești ale criticului italianist, ba, mai mult, îl prinzi chiar în momente de mare efuziune.

Cartea e, în adevăr, un jurnal, conține, adică, notații la fața locului despre diferite împrejurări și călătorii, despre persoane întâlnite și așa mai departe, și lucrul se observă numaidecât. Primul capitol e *Laus Romae*, un elogiu solemn făcut Cetății Eterne, o adevărată emblemă pentru starea de spirit a lui Alexandru Balaci în fața artei italiene. Dar mai departe peste ce dai? Mai departe e descrisă, cu tâlc cum o să și vedem, viața unui român care îndeplinește sarcina de emisar al culturii noastre într-o țară străină. Alexandru Balaci se duce la conferințe și expoziții, face vizite, se reculege în fine „de tumulturi pe Via Appia”, vizitează

monumente de artă, suie pe munți, alpinistic, calcă, într-un moment de lirism, dalele străzilor din Palermo și toate astea dau nota de jurnal oarecum intim, de care am mai vorbit. Însă locul unde scrie autorul e o altă țară și, ca atare, jurnalul personal capătă un accent nou.

*Jurnalul* are și rol de însemnare de călătorie, dar nu a unui voiaj repede, plin de neprevăzut și de farmecul turismului grăbit, ci este o inițiere. Povestind cum s-a pătruns de spiritul culturii italiene, Alexandru Balaci ne instruește și pe noi, cititorii. Forumul și Columna Traiană, Piazza San Marco, întreaga urbe romană – acestea pot fi descoperite în orice ghid turistic, dar omul pasionat caută, mai presus de pitoresc și incidental, emoția purificată până la vibrațiile esențiale, continue. Cum am zis, puține unde de pitoresc, de culoare locală a călătoriei. Cum ajunge la Milano, Alexandru Balaci a și fugit la Domul gotic, înfipt în cer, trecând iute printre blocurile înalte, americănești. Să nu se vadă aici un defect, ci, din contra, o notă esențială, fiindcă autorul are un mare *pathos cultural*, e un exuberant, potrivit, ca temperament, cu locurile pe unde se află.

Mișcat de artele plastice și de literatură. Alexandru Balaci nu uită să dea referiri la Montale, Carducci, Mazzini și Pascali, Jacopone de Todi și Michelangelo. Vizita într-un oraș poate fi pretext pentru evocarea unei personalități. De altfel memoria culturală e trează mereu, încât nu e loc care să nu-i evoce intelectulului nostru un fapt artistic de seamă.

Dar, se-nțelege, nu acesta e tot conținutul Jurnalului italian. Cele mai felurite vești sunt comunicate

acum. Se face o mică istorie a școlii române din Roma, un omagiu lui Miron Radu Paraschivescu, citim extrase dintr-un interviu, aflăm pe cine a întâlnit autorul și cum, știri despre viața culturală italiană și răsfărângerile noastre acolo etc. Acest amestec, care are farmecul său, până la un punct, între viața palpitantă de fiecă zi și liricitatea intelectualului rămas singur în fața operelor de artă, dă autenticitate cărții. Sunt și amănunte picante, spectaculoase, ca acela despre proprietarii de cai care stimulau bidivii la galop cu smoală fierbinte.

Interesul stă aici în altceva: Alexandru Balaci nu vizitează străinătatea cu giubea și cu straie pitorești, levantine, cu suflet de valah apăsător de turci, ca Dinicu Golescu, ci cu o deschidere spirituală, cu dorința de dialog, care sunt ale culturii noastre mature. E vorba nu o dată despre expoziții de pictură și conferințe, simpozioane, toate acestea desfășurate de România în Italia. Așa, o întreagă viață culturală, de popularizare a valorilor noastre, cunoscută prin anunțul de ziar, pătrunde cu amănunte în conștiință, făcând să vibreze mândria națională. Alexandru Balaci jubilează la o „recunoaștere europeană a poeziei românești”, când Eugen Jebeleanu a fost premiat în Sicilia, iar în Valle Giullia gândește cu mare intensitate la munții Bucegi. Asta dovedește o mare calitate patriotică: schimbând aerul deasupra, păstrează sufletul neschimbat.

S-a mai spus că inima criticului pulsează cu bătaii foarte sonore și repezi, el e, adică, un pasional. Și, în adevăr, el vede imens și comunică exaltat. Mai toate sunt somptuoase și magnifice, superbe și clădite „în proporții euritmice”, unice, colosale, teri-

bile. Iată ce vorbe sensibile are Alexandru Balaci despre una și despre alta: „Cizelată de marea artă a anonimilor, fuga coloanelor de la Monreale sugerează însăși fluiditatea și euritmia apelor care curg perpetuu spre infinit” (pag. 32). „Melancolia generată de aspirația atingerii unor cercuri imposibile, cade ca o ploaie de lumini triste” (pag. 183).

Iată o Veneție extrasă din poziția ei geografică, ruptă de coloristic, de pestriț: „Vei avea totdeauna mândria de a ști să mergi în Veneția, și pe uscat, cunoscându-i profunda stare decrepită, putreziciunea inexorabilă. Vei descoperi miile de pisici, iedera și crăpăturile care cuceresc definitiv zidurile umede, roase de sărurile mării și de bătaia permanentă a valurilor. Totdeauna Veneția va semnifica mitul unicității sale” (pag. 127). Sau: „Parcă toate aripile zborurilor s-au frânt în Pietà Rondanini” (pag. 166).

Cu toate acestea, intensitățile nu-s egale și prelungite. Într-un loc, (pag. 26 și nu doar acolo), lângă descriția unei galerii cu figuri ascetice de papi, stă o comunicare despre taxele impuse de Papa Leone curtezanelor. Aliajul e, firește, picant, dar procedul are și neajunsurile lui. Tocmai când te umpli de sonoritățile frazei, când urci o scară suitoare a emoțiilor, ești aruncat cu bruschete în alt mediu, în altă umoare. Dar, ce mai vorbă, acestea sunt capriciile oricărui tip de jurnal. Ba originalitatea îi vine dintr-aceasta, fiindcă e „compus ca mozaicurile, din fragmente, din emoții și amintiri” (pag. 177).

„Aceste însemnări au căutat ipostaza unei Italii culturale, în care oamenii consideră romantic peisajul, o stare sufletească. Ele pot fi oricând reluate, cu *Jur-*

*nal italian*, fiind o carte deschisă, fără început, fără sfârșit”. Așa spune autorul pe ultima filă a cărții. Nu pot să nu mărturisesc că am citit cu o mare plăcere cartea lui Alexandru Balaci. El problematizează ușor, dar *Jurnal italian* e, în adevăr, un jurnal, nu o carte eseistică, precum *Drumuri prin memorie* de Octavian Paler. Elogiul Italiei mustește de sucuri precum rodia coaptă: „În gigantica prismă a Italiei s-au putut răsfrânge toate peisajele lumii, peninsula decantând simetriile universului antropomorfic. Ea este țara frumuseții și a istoriei. Extraordinara forță galactică care (sic!) a plăsmuit Planeta i-a cristalizat contururile într-o geografie a esteticii” (pag. 5).

Și, de fapt, oricât de *jurnal* ar fi, volumul devine, nu o dată, un vast poem epic, rupt de tăceri, ca și cum autorul ar fi gătit de emoție în fața monumentelor, fiindcă Alexandru Balaci trece cu inima dilatată și entuziastă printre splendori.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Artur Silvestri, *Jurnal italian*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 607, 50/15 decembrie 1973, p. 9.

## Ochiul matematic

### Memoriile lui Octav Onicescu

Întâiul volum, *Spre realizarea deplină*, din *Memoriile*, în curs, ale lui Octav Onicescu depășesc cu mult interesul unor astfel de producțiuni a căror însemnătate e, în general, preponderent documentară și mai puțin literară atunci când nu provin de la un scriitor. Octav Onicescu e un savant celebru, o autoritate mondială în matematici și cosmologie, așa-dar documentul uman sau istoric ar fi trebuit să intereseze mai întâi. Așa și este, memorialistul a fixat într-un chip foarte precis „o lume care s-a dus” și nu cred că am putea să-i facem obiecții de natură documentară care să rezulte din comparația între ceea ce scrie el și ceea ce scriu alții: scrupulozitatea autorului, care atunci când nu memorează un fapt îl verifică prin terțe persoane sau prin documente propriu-zise, face aceste memorii pe deplin creditabile.

Nu însă aceasta e noutatea izbitoare adusă de ele, căci era de așteptat ca un matematician să aibă cultul exactității: *Spre realizarea deplină* e și o foarte interesantă producție literară, una dintre cele mai valoroase, în felul ei, dintre cele apărute în ultimii zece ani. Să observ că nu avem a face, precum la N. Iorga, cu o

istorie egotistă și vie, torențială, amplă ea un fluviu, de unde memorialistul să iasă cu imaginea mitizată. Însă nu doar prin scurtele sugestii teoretice sânt aceste memorii... memorabile, ci și prin literatura propriuzisă. Cu spiritul lui precis, aplicat și minuțios, O. Onicescu ne-a revelat, în amănunte, o lume de târg românesc de pe la 1900 și o copilărie aproape poetică, de unde se țin minte cel puțin câteva tablouri de o mare suavitate. Mica schiță naturalistă cu un copil în singurătatea de junglă a peisajului, ieșind din grădini, trecând dealuri, lanuri de orz, pădurici, pajiști, apoi orașul, cu cofetarul care ține cilindrul cu înghețată pe cap, mânăstirile cu vânăturile lor, credințele țărănești, sporturile vremii (oina, patinajul, acrobațiile la bară), sunt fragmente de monografie afectivă, părți dintr-o viață cotidiană în provincia românească la 1900. Nu și unicele, căci Octav Onicescu a descris admirabil pe Ciolac, proprietarul de moșii, potcovăria fascinantă, vagabondajul prin lumea cocostârcilor, a ciocârliei, complicat de dorința copilărească dar simpatcă de a întâlni un lup, casa copilăriei, aflată într-o constelație de unde se rețin obligatoriu locuințele notabilităților Construcția, palpitană prin migală, a unui zmeu și lupta cu zmeele formează o mică proză cu subiect infantil, care ar putea intra într-o antologie de mărturisiri. Cu aceste *Memorii* de Octav Onicescu, literatura română a mai câștigat nu doar un memorialist de întâia mână ci și un prozator, fără discuție, demn de tot interesul.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Artur Silvestri, *Ochiul matematic*, publicat în revista *Flacăra*, nr. 1452, 14/8 aprilie 1983, p. 10.

## Vladimir Streinu

### Portret din imaginație

Cum era Vladimir Streinu ca scriitor, care e nota personalității sale atât de curioasă totuși, aproape inanalizabilă acum, la mai mulți ani de la moarte? El suferea de fragmentarism, contemplând omenirea pe latura aspirației mai mult decât pe aceea a întregului constituit și avea pe deasupra și oareșicare dispreț filozofic pentru unitate. Vladimir Streinu era față de Tudor Vianu la antipod. El veștejește normele având totuși nostalgie pentru forma unită într-un întreg, întâmpină cu finețe obiectul fără a-i face catagrafia, fixând ochiul pe o parte în a cărei înfățișare e definibil întregul.

Privirea lui este simultan telescopică și apropiată și nota operei lui Vladimir Streinu este eseismul fragmentar, mai mult artizan decât aprețuitor, o critică de poet cu iubire de formule grozave care prefac textul într-o profeție ermetică.

Cât de straniu personaj! Scria complicat, însă veștejea pe Lucian Boz pentru incoerența unui comentariu, se așeza în felurite unghiuri de aprețuire, dar condamna pe Călinescu, a cărui personalitate ar fi fost însăși întruchiparea lui Proteu. Vladimir Streinu

avea ceva din spiritul lui Odobescu, întâmpinând opera cu ocolișuri, amânând o înfăptuire definitivă spre a se dedica unei chestiuni noi, care i se părea pe moment mult mai ispititoare. Din Odobescu a păstrat acea finețe de mare aristocrat, a cărui ocupație e mai degrabă contemplația, colectarea unor cărți rare, a stemelor, interesul pentru teritorii la întâia ochire minore sau, în tot cazul, în afara interesului curent, făcându-l pe om – straniu și învăluindu-l de notorietatea unui erudit cu ciudățenii.

Vladimir Streinu e un mare intelectual nefixat, a cărui operă durabilă există prin grozava asumare a unor teritorii literare pe care nu le iubea. A făcut cronică literară și a scris despre cărți, dar celebritatea lui Pompiliu Constantinescu, adevărat secretar literar al timpului său, n-a căpătat-o.

A scris poezii stimabile, din care patru sau cinci se pot salva oricând dinaintea vremii ruinătoare.

S-a manifestat în estetică, făcând o teorie sau alta, pe baza unei erudiții remarcabile, dar n-a fost un fondator, ca Vianu.

S-a interesat fragmentar de istoria literară, părăsind iute domeniul, producând câteva mici monografii.

S-a exprimat, în fine, într-un teritoriu care era până la el feuda profesorilor de liceu, aceia care studiau picioarele metrice și versificații după tipicul latinesc, lăsând de o parte procedeele noi tratate cu dispreț ca decadente. Din acest decadentism poetic, Vladimir Streinu și-a făcut obiectul lui pe care l-a explicat magistral și aproape fără putința vreunei replici: *Versificația modernă*.

Vladimir Streinu e un scriitor fără domeniu întemeiat, cu pasiuni erudite aparent magistrale, însă cu o precizie și cu o finețe extraordinare.

Și, cu toate acestea, Vladimir Streinu nu e un scriitor eșuat. Spre senectute, acest bărbat falnic ca un semizeu, de o frumusețe aulică, se înfrătea liric cu tufa de ciuline, făcând o profesiune din drasticitate.

Nu era în aceasta o exagerare, ci semnul unei platoșe de gheață a unui izolat, pe care poetul o crease, maiorescian, toată viața. Țepos, ca un pelerin al unei virtuți necunoscute, el însuși nu-și cunoștea zeitatea.

Glacial ca un fiord, vibra în închipuire trepidând sub povara unui gând de bărbătești vânători.

Se înconjură de zale grele dar cugeta cu imaginația îndărătul lor, dezlegându-se de previziuni și anticipații, superb Des Esseintens al criticii noastre, expresia pură a imaginației, ca un arabesc.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Artur Silvestri, *Vladimir Streinu. Portret din imaginație*, publicat în revista *Argeș*, nr. 165, 5 / mai 1985, p. 7.

## Masca lui Odobescu

Cum sosi la Paris, prin 1852, lui Al. Odobescu îi intrară în cap numai gânduri himeriste. Lua ore de meditație cu Dumesnil, se înscriesese mai apoi la Collège de France, unde asculta cursurile de comparatism ale lui J.J. Ampère, ale lui Ph. Chasles. Nimic din exaltarea cam năbădăioasă a școlarului din Valahia nu mai rămase acum. Tânărul devora tot felul de cărți aride, contribuții de tot didactice, găsind voluptăți acolo unde alții sufereau în chinuri grozave. Euforic în a citi capodoperele, exaltat filozoficește, beat de călătoria londoneză unde văzu niște rămășițe antice – el este ca și Niccolò Niccoli, florentinul care își risipise averea în achiziții de manuscrise și de cărți rare. Astfel, nici Al. Odobescu nu rămânea mai prejos și comanda fără încetare ediții scumpe în centrele europene, înfricoșând pe tatăl cam strâns la mână, ale cărui epistole amenințătoare rămân totuși fără efect. Tânărul se stabili devreme într-o înfățișare ostilă vremelniciei rupând iute cu adolescența, făcându-se impozant și abstras ca o statuie. Era un *cortigiano*, un om de lume fără reproș, dar sub această impasibilitate lineară, de chip elin, înconjurat

de plete tăiate geometricește, Al. Odobescu ascundea un spirit focos, doritor de voluptăți cât mai multe. Era, într-un cuvânt, un epicurian, un goliardic pentru care erudiția are înțelesul unei ocupații imobile, care stabilizează anxietățile lui tinerești. Evadă într-un rând la Marsillia și stătu acolo, într-o taină absolută: Eros îl ținti de foarte tânăr cu arcul său negreșit. Totuși, nimic nu lasă a se vedea pe chipul lui Al. Odobescu această slăbiciune vițioasă care mușcase iremediabil din carnea destinului său.

Viața lui va fi un roman care-i va întrece în răsunet opera. El dispare, nu o dată, fără urmă, ducând o existență dublă ca Dorian Gray, risipind sume enorme pe câte o carte rară, în limba ei de origine, nu în ediții economice, de popularizare. Această epocă furtunoasă din viața lui Al. Odobescu este înconjurată de nebulozități și e probabil că o cercetare temeinică va aduce lumini senzaționale. E sigur însă că în mintea lui foșneau mari închipuiri. Făcu plan peste plan, evocând în minte episoade din cărți ori imagini plauzibile, însemnând totul pe hârtii, ca să nu se piardă în veșnicie niciuna dintre cugetări sau din intenții.

Ca și Petrarca, Al. Odobescu avea și el vesta lui de piele (sub forma, desigur, a unui bloc-notes mai modern) pe care nu scria versuri, în ritmul pasului, ci nesfârșite proiecte literare, rămase cu toatele în aspectul unei simple fundații.

De acum datează câteva eboșe, lăsate iute în pagină, despre un ospăț antic, în gustul lui Petronius, o evocare a lui Socrate și alta a lui Arion, în fine, un subiect roman, printre altele, pescuit din cărți și dat ca original, deși numai numele erau întocmite. E aici o

extraordinară absorbție a realității sub stăpânirea închipuirii și, plănuid toate acestea, Al. Odobescu le și vedea realizate, iar el se credea deja un scriitor cu o activitate eliadescă, un pionier.

Înșir spre lămurire alte câteva proiecte din care omul nu realiză până la urmă mai nimic. Voia să traducă peste 10.000 pagini, propagând la noi pe antici și pe moderni, făcând o muncă de propagator și de îndreptător cultural, pentru țările românești.

Plănuia o groază de nuvele, dintre care una cu subiect fanariot, în aceeași schemă care era a epocii, un *Urban Grandier*, un *Decebal* și un *Ioanițiu, craiul românilor*, din care cu greutate se poate deduce despre ce ar fi fost vorba. Închipuia și niște cursuri de vulgarizare, prefăcându-se într-un înțelept comunicator de adevăruri consimțite, urmărea să producă o gramatică „raționată” a limbii noastre, critice și tot felul de cărți, cu cele mai neînchipuite conținuturi (tratate de educație, cursuri de vulgarizare, istorii care țineau să îmbrățișeze totul de sus). Nici Eliade Rădulescu nu-și propusese o atât de nebunească operă și în mintea lui Al. Odobescu planurile roiau ca o galaxie din care cu greutate se năștea câte o lume. Omul suferea de o anume lipsă de aplicație practică, pierzându-se până la urmă într-o operă de colecționar și de erudit în care nu cantitatea ci adâncimea este nota valabilă. Totuși nu abdică iute de la acest program nemaiîntâlnit, față de care *Biblioteca universală* era numai un bagatel. Se întoarse în țară, la 1854, făcu muncă de pionier și deșteleni câteva domenii în care se lucrase până atunci numai cu entuziasmul și fără substrat științific. Inventarie monumentalele noastre, luând în

această grea acțiune, ca ajutori, o seamă de literați ai vremii, făcând, dar cu știință, pentru noi ceea ce îndeplinise Poggio Bracciolini pentru vestigiile romane, schiță două-trei programe de viitor, întemeie *Revista română*, al cărei sens era enciclopedic, se apucă de muncă temeinică, punând în loc toată știința lui de carte. Din comparatisme (avea cărți în domeniu și privea culturile printr-o suprapunere erudită, cu intuiția calității) scotea „instinctul artistic al poporului român”, ba chiar și nota științifică a neamului. El normează, fără a pune un *veto* maiorescian, drumul artei viitoare, înțelegând în cuprinderea lui, raportul între factorul tradițional și actualitate.

Omul avea încă planuri teribile și se căznea, cu mari exhibiții financiare, să le îndeplinească. Și, dintr-o dată, într-un moment care nu se poate nota cu precizie, conduita lui Odobescu suferi o metamorfoză.

Fără a abdica din viața obștească, el începu să renunțe chiar la planurile realizabile, dovedind un oareșicare dezinteres pentru încheierea unei opere. Se poate presupune că precaritatea mijloacelor și viața agitată i-au măcinat una câte una energiile, se poate ca urieșenia proiectelor să-l fi speriat și pe el. Însă Al. Odobescu nu era, chiar atingând vârsta lui Matusalem, omul unei fundări statornice.

Caracterologic, părea un instabil dezgustat de viață și trăind cu capul în fumuri anacronice, indecis și ușor de tras pe sfoară, erotolog și cu viață de taină. El este asemeni lui Pasadia, și opera lui, câtă este, presupune mai mult o glacialitate față de rezistența ei decât o încredere în planul persistenței. Odobescu deveni în scurt timp autor de prefete (*Pseudo-*

*Kineghetikos* nu-i altceva), de rapoarte academice, de notițe de introducere în chestiune, fără să uite producerea unor nuvele în care factorul impersonal este baza. S-ar zice că omul pregătea o enciclopedie universală, într-un domeniu exhaustiv și antropologic, și se așezase pe o muncă treptată ca pentru cinci sute da ani. Aici stă neîndoios înțelesul operei lui Al. Odobescu. Focul arzător al tinereții, plănuirile nebunești, se sublimează cu vremea într-o muncă de bucher, foarte fin, dar cu spaima concepției originale și, fricos de critică, contempla producția sa cu humor, făcând ironii acolo unde nu era cazul. În fapt, omul era un insensibil în gustul dandysmului, pierzând treptat exaltarea juvenilă și închipuindu-se tot mai mult într-o figură de savant *ricaneux*, care știe atât de multe încât i se pare o vanitate a le comunica. Când ieșea din acest cerc vicios, Al. Odobescu se apropia de câte un subiect curios, făcând o demonstrație de forță ironică și erudită, sau câte o *causerie* grațioasă.

Reduse la neant pe Bolliac, arheolog de vacanță, care susținea „uzul fumatului” la dacii preistorici, concepu ca o jucărie savantă „Prânzul academic din 15 sept. 1871”, dar pierdea simțul realității, pe măsură ce înmulțea în minte știrile pur savante.

Ochiul lui se făcu un panoptic cu lentile culturale și totul era judecat acum în planul valabilității istorice. Întâlnind un bețiv pe drumul Snagovului, se gândi îndată la cutare versuri din Sihleanu. Când evocă înecul unei femei, limba rostește de la sine o terți-nă dantescă. Pe Timotei Cipariu îl vede ca pe un personaj rembrandtian. Chiar arheologia, în fine, n-avea la el sens științific, ci mai degrabă estetic, „deșteptând

în suflete o fecundă admirație pentru perfecțiunea formelor și ideilor”.Ce îl pasiona pe Odobescu? Talentul lui, de o finețe extraordinară, se exprima de minune în mărunțișuri. Făcu o analiză la *Heraldica națională* (în acest domeniu al blazoanelor care va fi iubirea lui Mateiu I. Caragiale) interesat de influențele și de formele cât mai abstracte ale expresiei omești. Traduse câțiva *mimi* de Herondas, din pasiune pentru dramaticul pur, de mișcări scurte, aproape niște interludii (elogia de altfel gesticulația, nota școlii franceze de actorie). La inaugurarea *Ateneului Român* cuvântă despre clădirile antice cu dom circular și, în alt loc, făcea aprecierea limbilor pe principiul muzicalității (elina – era o melodie; limbile moderne – un babilon). Întreaga lui ținută deveni acum și mai rece, făcută dintr-o carne marmoreeană, inalterată de niciun vițiu învederat, elină într-un cuvânt. Era imposibil ca un *dandy* în acel înțeles de introducere a unui calm antic în agitația vieții moderne. E în aceasta și o înfățișare ostentativă, de ins blazat din prea multă erudiție pentru care noutatea e numai o formă de reproducere conjuncturală de prototip.

Știința lui Al. Odobescu se transformă nu într-o operă de enciclopedist, după plănuirile lui juvenile, ci luă calea unei erudiții de colecționar. Omul era interesat de curiozități, gata să improvizeze strălucitor dar impasibil, situat într-un punct înalt de contemplație, pentru care contribuția științifică devenea o formă de ironie și de divagație.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Artur Silvestri, *Masca lui Odobescu*, publicat în revista *Steaua*, nr. 355, 12 / decembrie 1976, p. 28.

## Morala unui portret C. Dobrogeanu-Gherea

Venit, în 1875, din Rusia țaristă cu un aer de descălecător *gauchist*, C. Dobrogeanu-Gherea făcu în literatura română o carieră hotărât nepereche. Persoană simpatică prin mizerabilism ca și prin nota rebelă, de Jean Valjan urmărit de Ohrana, sărac și migrator, el vine cu o conformație sufletească inedită și amestecată, unde se combină, în proporții inanalizabile, fanaticul și nomadul. Omul era cu deosebire interesant, depășind neîndoios opera puțină și întocmită în sudori, valabilă în felul ei și istoricește cu neputință de ignorat. C. Dobrogeanu-Gherea aduce, biograficește, simțul experienței și ceva aventuros în modificările repezi de meserii detectabile în acest chip numai la prozatorul american. Începuse prin a fi calfă de fierar, apoi deveni plasator de mărfuri și comis-voiajor, afacerist păgubos, meșteșugar nepriceput, patron de spălătorie în folosul Crucii Roșii, în fine, birtaș la Ploiești, cu inițiativă și apoi hotărât notoriu.

Rar se găsise până la acea dată vreun scriitor român, care să îmbrățișeze atâtea slujbe, ba, dimpotrivă, căci literatul nostru, în general ciocoi provenit dintr-o categorie socială medie, visa, pe scurt, stabili-

tate oțioasă și creează în reclusiune, fiind ca Alecsandri boiernaș cu moșie, ziarist ca Bolintineanu și Granda, magistrul ca Heliade (acestea sunt prototipuri). Însă Gherea vine cu aventura biografică, precum și cu o excepțională morală a creației, căci el n-a șovăit în a ține restaurant feroviar, perpetuu deschis, și în a concepe, între picături, studii de critică literară.

Literatura ar fi, ca atare, un exercițiu secret al omului exterior și etica ei nu iese din marginile îngăduite global. Cine examinează biografia lui C. Dobrogeanu-Ghera (teritoriu psihologicește palpitant, ca un *roman policier*) și îi consultă corespondența este izbit de puținătatea obsesiunilor curat literare. Arareori criticul face speculații în scrisori, el pare a fi mai degrabă un negustor cumsecade și necăjit, înglodat într-o mie de greutate inerente. Unui amic îi cerea în acești termeni ajutorul, sub forma materiei trebuincioase sudurii: „După cum prea bine știi, am deschis un atelier, deodată însă s-a iscat un scandal; pentru sudarea crățiților este nevoie de lignit, iar la Ploiești nu se găsește nicăieri..Ce-i de făcut? Din fericire, pleacă acum Alexandru și noi l-am însărcinat să cumpere o sută de oale de lignit (dar nu cocs).” Acestea, la atelierul de fierărie, căci restaurantul îi va fi înghițit energii de zece ori mai numeroase, după cum nota criticul însuși, excedat: „Un restaurant în gară e prin sine una din cele mai grele afaceri ce se pot închipui. Zgomotul de la gară, fluieratul mașinilor, dangătul clopotului, fuga cu care intră și trec pasagerii prin restaurant... nervozitatea... toate acestea creează o atmosferă de adevărată nebunie... și în această atmosferă trebuie să trăiești ani [...]. Astfel, primii opt ani

am lucrat încontinuu zi și noapte... opt ani aproape n-am dormit în pat, ci două-trei ceasuri pe noapte, pe banca restaurației în așteptarea sosirii trenurilor... Nu știu dacă studiile mele sociale și mai ales nu știu dacă studiile mele critice au valoare și câtă valoare au, dar ceea ce știu e că în condițiuni așa de puțin favorabile n-a scris nimene.”

Cu excepția lui G. Ibrăileanu, această compoziție sufletească torturată e tot ce poate fi mai străin criticului român care e, în general, o voce oficială, reprezentând Universitatea ori jurnalistica, sforțându-se a fi profesionist, cu tot ce decurge de aci. Hotărât lucru, văzută în raport de biografie, critica lui C. Dobrogeanu-Gherea este biruința creației asupra mediului ostil. Dacă biograficește Gherea fuse un sublim diletant, înfundat în Ploieștii cu *va-et-vient* ceferist, psihologicește spiritul lui acoperea un domeniu vast, european. Este un autodidact, informându-se nesistematic și caprițios, curios de toate, la curent cu ideologia vremii, inițiat în estetică, avid să citească tot soiul de contribuțiuni de ultimă oră. Din Ploiești, el se simțea, carevasăzică, laolaltă cu Hennequin și cu Guyau, cu Pisarev și Elisabeth Browning. O tenacitate de epistolograf umanist îl ținea în legături europene durabile. Scriitorul român are neîndoios înclinațiune europeană, fapt observabil cu ușurință și pe deplin întemeiat. Însă *européismul* lui este mai mult... lingvistic, iar nu ideologic. Este european, în această accepțiune, cine scrie în limbi accesibile, cu predilecție franțuzește, iar de la Alecu Leonard și până la Héléne Vacaresco, scriitorul român știuse a-și compune opera în chip, uneori, bilingv (Bolintineanu și

Alecsandri sunt cazurile notorii). Gherea n-are acest instinct al propagării ancilare (deși era inițiat în vreo cinci limbi străine), el vede totul ideologicește și este contemporan cu Engels și cu V. G. Korolenko în spiritul cunoașterii intelectuale reciproce. Acest simț, de *européism intrinsec*, detectabil la Hașdeu, la diplomați, la N. Iorga, mai aproape de noi, la Adrian Marino, este intuit, în chip hotărât, de socialistul C. Dobrogeanu-Gherea. Din restaurantul gării uriașe din Ploiești, cu acoperișul țuguat ca un coș de transatlantic, birtașul Gherea coresponda pe întreg continentul. Torturat biograficește și smuls din placiditatea negustorească prin creație, sensibil cordial la rumoarea Europei, C. Dobrogeanu-Gherea pare a fi un spirit hotărât modern, contradictoriu, abstras în creație din condiția contingentă a observației. Avea neîndoios instinct de prozator; criticele tăioase, volubile și cu o limbuție retorică sunt depășite în vivacitate numai de patru-cinci critici, și aceia cu o notorietate ulterioară.

În proza propriu-zisă (eliminând creația pură din critică, de altfel rară, căci Gherea este un scientist monist și etic) el ne-a dat un singur fragment (*Amin-tiri din trecutul depărtat*), însă acesta este excepțional, mai cu seamă sub raportul cantității directe de viață. Sunt pagini memorialistice, acestea, cuprinzând o răpire spectaculoasă, la Galați, unde jandarmii țariști îl arestează pe Gherea într-un stil de comando modern. Atras de răpitori, omul e transportat în vagon special în Rusia și întemnițat. Apoi, i se joacă o farsă, ajungând la o pușcărie notorie, e, în fine, surghiunit. Aci, narația încetează și n-avem decât a regreta că omul n-a lungit descripția și evocarea propriu-zisă spre a ne

da o nuvelă biografică, pe tema claustrării și a violenței politice. Proza lui C. Dobrogeanu-Gherea, puțină, este umbra unei vieți curat palpitate, românești, ignorată, vai, de literatul român din felurite vremi.

Dacă sub raport exterior Gherea este incomparabil cu Maiorescu, aventuros, sublim nefixabil, balzacian, stârnind simpatia prin sentimentalisme (Maiorescu n-are biografie), în schimb esteticeste comparațiunea îl zdrobește. Faptele se cunosc, nu insist, și ar fi, în sfârșit, fără sens a stabili, prin examen, întrucât critica românească este *maioresciană* ori *gheristă*.

Ceea ce este Maiorescu în estetică este Gherea în politică, un întemeietor de curente, un ferment și o normă. Unul este opoziționist, *rău*, cu tendință, altul grăiește oficial: și este malițios din rezoluție. Gherea este *proletar*, Maiorescu *olimpian*. Întâiul este pătimaș, fervid, partizan, celălalt – senin în suprafață, cu emoția purificată până la concept. Unul vede esteticul prin fațios, altul – în echilibru. Gherea este inflamabil și turmentat, Maiorescu marmorean și, stilicește, geometric și mineral. La examenul istoric, ei se completează rezultând *in nuce* un bloc de unde a ieșit critica românească, cu afinități felurite față de una dintre direcțiuni. Fără școală și emuli, creator de operă cantitativ redusă, însă stimulativ ca un ferment de vin în fierbere, C. Dobrogeanu-Gherea este, în critica românească, expresia unei creații în sine neterminate, clarificate de timp.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Artur Silvestri, *Morala unui portret*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 944, 22/31 mai 1980, p. 6.

## Contemporanul 100

I virea la Iași, pe la mijlocul verii lui 1881, a unei publicații tipărită grosolan, cu o literă imperfectă și pe o hârtie palidă ca de împachetat mărfuri, însemna, în ciuda unor astfel de inevitabile vicisitudini, un eveniment. Revista, de formula enciclopedistă, voind a propaga știința și combătând plagiatul, repeta în plin mediu ottocentesc un spirit de secol luminist, părănd a izvorî din sfortărea unei mâini de oameni, susținuți numai de un infatigabil entuziasm. Totuși, adevărul nu era acesta, întrucât *Contemporanul* nu apăru în chipul unei publicații familiale ori de grup, ci era emanația unui simț istoric impalpabil care plutea în aer și a cărui expresie fuse acest periodic, tipărit de un particular cumsecade (Th. Codrescu), om nevenal și pitoresc, lucrând dezbrăcat în zețarie, trăgând paginile în avans față de plata cu mult mai târzie.

*Contemporanul* n-a ieșit din neant și nu este rezultatul unei idei izolate, el este efectul unui mediu febril și democrat care își căuta expresia publicistică potrivită. Puțini dintre aceia care au dat, cu gândul și cu biografia, o trăsătură inedită revistei, erau inși necunoscuți, majoritatea, din contră, era alcătuită din

intelectuali tineri inconformiști, intolerant ideologicește, cu idei încă tulburi și în continuă ebulițiune, dintre aceia a căror prezență contemporană provoacă anxietate spiritului stereotip și germinează în timp incomparabil mai mult decât cuprinsul armonic și didacticist. Pe la 1880, ideea curentă asupra *socialismului* se contaminase de frica publică față de nihilști și de puitorii de bombe.

Cine citea pe Karl Marx, pe Lassale, pe Kropotkin, pe Proudhon, acela era de îndată bănuțit a depozita muniție, a complota împotriva uvernului, a se antrena la tir cu revolverul în poligoane secrete.

Ceea ce par insolite biograficește la socialistul român dinaintea de *Contemporanul* sunt din contră activismul radical, creator de mari scene memorabile de viață, europeismul și, mai mult, internaționalismul, simțul misionar cu tot ce presupune acesta, *y compris* temnița și, în fine, sacrificiul biologic în interesul cauzei superioare. Prin activism, socialistul elimină opera și exultă viața, pune geniul în biografie și disprețuiește produsul meditației de cabinet care este efectul unui spirit sedentar și contemplativ. Puțin din ceea ce este activitate curentă a trecut și în literatură, având a regreta de aceea absența din tabloul prozei românești a unui șir excepțional de evenimente a căror înregistrare ar fi înaintat tematologia noastră cu o jumătate de veac. Transporturile clandestine de literatură „roșie” prin contrabandă, depeșele cifrate, întâlnirile misterioase cu parolă, treceri de frontieră în travesti, tipografiile ilegale, societățile secrete cu coduri (una, din 1878, avea căciuli de biber ca semn distinctiv), cărțile îngropate de frica rușilor, colocviile

oculte cu poliția, filajul, evaziunile nocturne, excluderea icoanelor din casă, acestea sunt indimenticabile pânze de roman senzațional, alături de care *Misterele Parisului*, rămân un artifact fără imaginație, în aceste biografii românești care au lăsat cu mult literatura în urmă, stă o întâie compoziție sufletească inedită, pe care de-abia proza modernă o va recupera sub raport estetic. Socialistul e și un spirit internaționalist ei mai ales european cu expresie iarăși preponderent biografică, având o viziune bizuită pe concordie și pe optica relativistă, admitând diversitatea caracterologică și morală. Apartenența socialiștilor români este de altfel multicoloră, având a număra pe lângă mulți români (bucovineni și basarabeni), pe J. B. Hetrat – un francez, pe frații Rosetti, de os grecesc, pe mulți ruși, din a căror radicalitate răsăriteana a ieșit impresia de inflexibilitate teroristă, care nu este adevărată.

Izvorând din ideea că patria socialistă este mondială, socialismul se cultivă oriunde, pleacă în Belgia precum E. Lupu și C. Mille, ca V. G. Morțun la Paris, urmând itinerariul junelui român cu instinct migrator, la Petersburg, în Elveția, ba chiar, precum Ștefan Basarabeanu, în America. Un soi de Che Guevara era dr. N. Russel, expulzat din România în 1881, nomad prin Anglia și Hawaii, prin S.U.A., în Filipine, Japonia și China. Un ser tare, de geografie universală ca pe vremea patruzecișioptului străbătută eu pasul și spintecată cu ochiul, pătrundea inevitabil în cultura românească pe acest canal socialist și din acel moment Americile, Asia și Europa extremului Occident nu mai erau niște puncte pe hartă, ci fragmente de biografie al căror procent integrator, față de literatura

ulterioară, rămâne greu de calculat. Mediile pitorești, geografismul fără prejudecăți și, în fond „europeismul” fără complexe – acestea sunt spiritualicește și creația socialiștilor. Această toleranță în spațiu se combină cu totuși o inflexibilitate doctrinară de unde rezultă un soi inedit de misionarism democratic, cu înclinație către civilizare, luminare și document sociologic, care ne dă un compus de idealism ideologic și de naturalism descriptiv, fatal pentru literatură, însă incalculabil pentru cultură. Socialistul e întâiul care descoperă esteticeste Delta, văzută ca o Amazonie de nedefrișat, și pe omul elementar de acolo, un fel de *bon sauvage* a cărui prezență în proza românească era fără precedent. Obsesia Deltei, văzută literar de Șt. Bassarabeanu, atinsă biograficește pe alții, porniți într-acolo precum călugării europeni în America de Sud (Eugeniu Lupu se sfârși la Sulina, G. V. Maricea se stabili în Tulcea, mai sunt și alții).

Ceva din *sămănătorism* și *poporanism* stă aci într-un stadiu embrionar. Mai presus, așadar, de produsul ei durabil și ca atare de operă, socialismul până la *Contemporanul* și după aceea, aduse în cultura românească un număr de compuși biografici de cel mai înalt interes din al căror studiu psihologia artistică a tras un câștig enorm. Socialismul ne-a adus pe individul eroic și radical, inflexibil, netezind înțelegerea mentalităților doctrinare emise de Camil Petrescu și, cât ar părea de curios, de Mircea Eliade. O întregă generație neliniștită, având în program rectificarea valorilor în baza unei expertize violente, precum aceea a intelectualilor de prin 1930, stă în nuce în acei ani dinainte de *Contemporanul*.

Socialismul a extins ochiul sufletesc și l-a plimbat peste Europa și peste oceane, a prefăcut manualul de geografie în jurnal de voiaj, a stins sentimentul că românul e provincial și nu întâmplător Al. Macedonski precum și alții, în majoritate simboțiști, fuseseră inițial îmbătați de drapelul roșu. De origine socialistă este și intuiția că obiectul estetic poate ieși de oriunde, dacă ținem seama că proza *Contemporanului* a revelat teritorii insolite, biografii mizerabiliste, medii evitate până în acel moment din pricina oroarei ciocoiești de „prostime”. Și, în fond, imperisabil și fără pereche în literatură sunt acele imagini fulgurante, extrase din viață cu un blitz, precum casa din Sărărie, pipa istorică a doctorului Russel, bărbile căuzașilor socialiști, aerul sălbatic cu ceva modern hippy al lui Ioan Nădejde, samovarele etern sub presiune spre a întreține lungi polemici doctrinare, bacalaureatul Sofiei Nădejde, care a scandalizat Ieșii cu pasiunea ei de știință și cu pălăriile înalte, mitologiile demonice din jurul lui I. Nădejde, și, mai apoi, Sala Franzelaru, cu școala de dans, unde în pauza dintre polcă și un pas de patineurs era vorba despre Bakunin, Jean le Vagre și Karl Marx. Nimic din ce ne-a dat literatura *Contemporanului* nu e pe măsura acestei biografii neobișnuite a „contemporaniștilor” dinainte de revistă și din istoria ei, o literatură în fond latentă căci din ea s-a ivit, ca un abur, ceva din spiritual modern al culturii noastre de mai târziu.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Artur Silvestri, *Contemporanul 100. Orizont spiritual socialist*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1001, 27/4 iulie 1981, p. 1, 3.

## Principiul jurnalismului Iosif Vulcan

Nimic nu ar fi putut prevesti în Iosif Vulcan (1841-1907) spiritul modern care se ivește de pretutindeni în compoziția lui culturală. Fiu de cleric unit, dintr-o familie cărturărească și cu izbăvitoare vederi conservatiste, cu frica lui Dumnezeu, omul intrase la 10 ani într-un gimnaziu *praemostrans* orădean, făcând apoi dreptul și științele de stat la Pesta (1859-1863). La nici douăzeci de ani tăbărâse pe jurnalistică (în *Telegraful român*, *Gazeta Transilvaniei*, *Amicul școlii* și în câte altele). Nu trecuse de 22 de ani când publica o gazetă *Umoristul* (1863), apoi alta, *Gura satului* (1867) și, în fine, *Familia*, al cărei patriarh va fi vreme de mai bine de 40 de ani. Un unchi budapestan, cu relații, îl introduse, mai dinainte în presa maghiară: bolnav de gazetărie, Iosif Vulcan nu ierta nimic.

El este printre primii jurnaliști români profesioniști, știind aproape totul în materie de ziar, culegând știri în fuga trăsurii și a trenului, însemnând, cu hârtia pe genunchi ori pe podul palmei, așezând notele în calandru, cu hainele pline de cerneala tipografiei ca un fochist de funinginea locomotivei. Acest americă-

nesc stil de viață, care nu mai este acela al gazetarului din era poștalioanelor, e tot ce poate fi mai inteligibil pentru omul modern.

Proprii gazetăriei settecentiste și de mai târziu sunt știrile monotone și reduse la un singur domeniu, maximum câteva: ziarul era, la acea oră, un buletin comercial ori modern, un consilier public care înlocuia pe sfătuitorul de taină al principelui renașcentist.

Lentoarea comunicării împiedicată de absența cablogramelor și de complicatele poște cu olăcari, n-avea cum să nască acea foială de noutăți, de știri senzaționale și de „bombe” fără de care omul de azi n-ar mai putea trăi.

Modernul Iosif Vulcan părea, însă, a merge cu câțiva pași înaintea vremii lui, repudiind trăsura și iubind ca atare deplasările iuți, feroviare. El este printre primii adoratori ai trenului, jurnalistica lui și spiritul enciclopedist, care face de toate și nu termină nimic, sunt efectele unei asemenea mentalități de modern în plină mișcare. Ca și la alți transilvăneni, modernitatea ia la Iosif Vulcan înfățișarea unei anxietăți geografice ofensive: omul călca pământul, călătorea în Europa (prin Bavaria, Turcia, Boemia, Franța, Germania) și pe acasă, voind a lua și un control de temperatură politică: *eupeismul* lui, într-o vreme când Europa își forma statele unitare naționale este, fără îndoială, o probă de luciditate.

Așadar, omul viețuia cu spiritul în viitor, americanismul lui începea încă de la pasiunile feroviare. Prin 1877, Iosif Vulcan călătorea vara cu trenul voind să scurteze mișcarea în timp, selecționând prin calcule precise, făcute dinainte, ca un călător de azi cu ghid

Michelin, câteva locuri mai interesante. Simțul observației este la el acut, Iosif Vulcan este printre primii care au văzut în literatura română gara roind de oameni, vagonul fierbinte de tren, universul citadin trepidant, trăind prin telegrame, ziare, în „nădușală” și „aer otrăvitor”. Pentru el, trenul e un conduct al paradisului naturist, un instrument de repede întoarcere la natură, la „miriadele de flori ale câmpului”.

O călătorie de la Budapesta către Munții Apuseni era văzută de ziarist ca o vacanță totală, cu tot ce presupune aceasta: oroarea de civilizație, de jurnale, de oraș, de, în fine, știrile rapide de presă. Fuga de modern se petrece însă, curios, tot cu mijloace moderne căci mai mult decât prin câteva peisaje de viață citadină și feroviară (așteptarea în gări, de exemplu, cu portofoliul pe care schițează o poezie)

Iosif Vulcan e aproape de noi prin optica modernă a trenului. Senzația fantastică a mersului cu trenul îi plăcea. Panoramele căii ferate, cu „vederi și mai încântătoare”, îl desfată. Tablourile în mișcare fac din tren un instrument al senzaționalului și surprizei. Impresionismul călătoriei cu trenul unde „toate se schimbă și nu se mai repetă” și „variațiunea e continuă” a trecut și în acest tip de proză a mișcării, modernă prin aceea că pare reportericească, bătând în ritmul aproape al unui telegraf. Cinematografismul feroviar dădea ici-colo și câte o surpriză absolută și Iosif Vulcan experimenta oniricul trecerilor prin tunel.

Însă de la Buda către Apuseni el făptuia și o regresivitate în vreme picând, din tren, direct în birjă și apoi în trăsura din câmp. Lentificarea cronologiei, rezultată din raportul trenului cu trăsura, era la el o

condiție a *loisir*-ului: ca un citadin de azi, Iosif Vulcan făcea, cu toate comoditățile, o baie de țară. El nu se ruraliza, căci poziția urbană îl îndepărtase de rusticitate; birja, un vehicul eminent urban, pătrunsă în munți era încă o indicație a ierarhiei.

Călătoria lui cu hipomobilul se producea, de altfel, în „bandă”, cu chefuri, cu râuri de băuturi și mâncări, cu joc, ca o schiță de *belle-époque* de unde nu lipseau nici fotografiile. Hoardele vilegiaturiştilor în coloane de trăsură, cu coviltire sau descoperite, dau o întâie imagine de plezirism modern, de citadinism migrator năpădind rusticul cu o dragoste anxioasă de natură.

Dacă impresionistul este omul trenului, căutătorul de peisaje nemișcătoare este acela al trăsurii (presiunea picturii naturiste e un motiv); pretutindeni, omul vedea „panorama” sau „prospectul”, elogiind, ca un studios străin, omul alpestru și simțul libertății nemărginite. Această înclinație de colecționar de senzații fruste lua câteodată și forme senzaționale: voiajorul nu se ferea să coboare în mină și să călătorească cu calul în baia subterană, într-o trăsură trasă pe șine.

Deși călăria nu-i place, priveliștea unei partide de călărie i se pare picantă: conduită de plezivist, amator de câte o rară distracție la hipodrom. O cavalcadă e comentată de aceea cu scepticism bătrânesc, omului îi plăcea, este limpede, confortul trenului; distracția hipică, adorată mai ales de femei, nu-i părea decât un capriciu nevricos.

Spiritul lui Iosif Vulcan era și sub raport propriu-zis literar hotărât modern. El promova în gazetărie romanul în foileton și traducea din senzaționaliștii

Ponson de Terrail și Paul de Kock, pe Zola, Maupassant și Dostoievski, făcând pe fanaticul romanului în care se încercase, de altfel, pe cont propriu și nu fără succes.

Într-o proză ardelenescă cu roman arborescent, baroc și melodramatic (de felul lui Atanasie Marinescu, I.C. Drăgăescu-Teochar-Alexi) Iosif Vulcan alunga profetismul și fantomele modificând perspectivele românești de la istoric la social.

Cu *Sclavul amorului* (1873-74), inițiase romanul de familie, *Fata popii* (1886) călca pe urmele lui Slavici, în fine *Barbu Strâmbu în Europa* (1880) era un curat roman julesvernian, lizibil și azi, o producție cât se poate de potrivită pentru Iosif Vulcan, acest modern al trenului, al gazetăriei frenetice și al telegramei.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Artur Silvestri, *Principiul jurnalismului*, publicat în *Revista Transilvania*, nr. 2 / februarie 1985, p. 40; 41.

## George Călinescu asupra *Vieții Românești*

**E**xaminată în chip sumar, optica lui G. Călinescu asupra *Vieții Românești* pare a fi mai degrabă defavorabilă estetică: doisprezece scriitori, descriși în *Istoria literaturii române* (1941), cam optsprezece pagini cu totul nume în general fără ecou major, dacă eliminăm pe G. Ibrăileanu, Calistrat Hogaș și Gala Galaction. Și în adevăr, ce însemnătate au în absolut Dumitru C. Moruzi, Octav Botez, Constanța Marino-Moscu, Izabela Sadoveanu, Spiridon Popescu, D. D. Pătrășcanu, Jean Bart, Radu Rosetti, cosmopolita Alice Călugaru? Sub acest aspect, *Viața Românească* părea a-i fi dat lui G. Călinescu reprezentarea unei grupări de *minori*, închisă în limita cronologică a unui moment (1906) de unde practic nu putea să mai iasă, deși revista înaintase în vreme încă vreo treizeci și ceva de ani după înființare.

Privită statistic, *Viața Românească* n-ar avea scriitori și în ultimă analiză nici o componentă numeroasă, căci G. Călinescu împrăștie încă vreo zece-cincisprezece colaboratori importanți în alte capitole, iar pe întemeietori (P. Bujor și C. Stere) îi desparte, pare-se, arbitrar. În realitate, nimic mai neadevărat

căci în chip irevocabil P. Bujor e un produs socialist, cronologicește anterior. C. Stere este așezat corect printre romancierii. M. Sadoveanu are locul meritat în *Analiza fondului etnic*, G. Topârceanu și ceilalți figurează întemeiat printre moderniști și așa mai departe.

Însemnătatea *Vieții Românești* în accepțiunea lui G. Călinescu nu este aceea de a fi creat scriitori esteticește ieșiți din comun, ci în admiterea teoriei sacrificiului național. Când publicația a pierdut tendința și a devenit un magazin eclectic, ea a dispărut ca mediu literar istoricește valabil. *Viața Românească* ar fi așa-dar sinteza unui moment cronologic monoton. Și o grupare cu interes exclusiv inițial, a cărei descriere istorică, odată ce au fost examinați întemeietorii, ar fi superfluă.

La momentul 1906, G. Călinescu face analiza criticii lui G. Ibrăileanu; a-l descrie pe C. Stere în chip de doctrinar nu era de nici un folos pentru tabloul factorului estetic. „Aceia care au venit mai apoi nu aduc trăsături de tot inedite, ba dimpotrivă, dădură o ținută antispecifică (revistei), contrară cu totul, tradiției sale”. De stau ori nu așa, faptele sunt totuși în mare pe potriva descriției călinesciene, observând totuși că, deși câștigând cu timpul „nespecificitatea”, *Viața Românească* a mers totdeauna mai la stânga, ținându-se așadar către acea parte de unde a venit mereu progresul.

Sigur este că a examina în amănunt pe alți critici de la *Viața Românească* de vreme ce G. Ibrăileanu e discusut în detaliu, ar fi părut redundant. Dar cum îl vede G. Călinescu, G. Ibrăileanu e un mare precursor, cel mai însemnat critic român al vremii, rectificând pe

Maiorescu și pe Gherea și presimțind pe E. Lovinescu, ale cărui reacții antiibărăileniste i se par lui G. Călinescu fără temeii.

„Soluția intermediară a lui Ibrăileanu – observă G. Călinescu – se conciliază cu estetica cea mai autonomistă; căci dacă se concede că în planul valorilor o operă e produsul libertății, nimeni n-a contestat vreodată că opera luată ca fenomen social oglindește mediul. Și cum critica estetică propriu-zisă nu constă decât într-o simplă judecată afirmativă ori negativă de valoare, orice conceptualizări sub raportul conținutului sunt nu numai permise dar chiar obligatorii, critica nefiind cu putință fără prelungirea prin cercetări relaționale a experienței estetice prime”.

S-ar deduce de aici un G. Ibrăileanu autonomist, dar cu măsură, căutând a concilia pe Maiorescu cu Gherea. Mai mult, pe unde trece, G. Ibrăileanu „nu face decât să exprime cu mai multă vioiciune speculativă, ideile pentru care alții îl combat”, făcând operă de precursor imperfect în expresie, care iese cu mult din atmosfera constrictivă a vremii sale. „Ibrăileanu a intuit cercetările tipologiei germane, pe care e clar că nu le cunoștea, și după care, concepte, ca romantic și clasic, gotic și elin etc., nu sunt simple momente istorice ci categorii universale în care cu necesitate se desfășoară cultura umană.” Apoi, a emis ideea „de o justețe desăvârșită” după care un artist e selectat felurit de epoci diverse cronologic, traducând în termeni sociologici constatarea că artistul fiind un absolut, inefabil în esența lui e multiplicat prin interpretare la infinit. G. Ibrăileanu anticipează și noțiunea de conformism, apoi „sincronismul și diferențierea lui E.

Lovinescu, formulate strâns cu cincisprezece ani înainte spre a fi combătute în chiar numele lor”, mai mult, el aplică la „critică, cu anticipare, metoda de evocare a lui Proust”, care consta în a „emite valuri-valuri de considerații, de asociații și de distincții, lăsând în drum o mulțime de paranteze și întorcându-se spre a pune numeroase note”.

Dacă toate acestea privesc aptitudinea uimitoare a lui G. Ibrăileanu de a vedea acum conceptualizări valabile mâine, în ce privește teoria specificului național el pare a merge strâns înaintea lui G. Călinescu însuși.

„Este mai presus de orice îndoială – zice G. Călinescu – că un scriitor român, prin sânge, trebuie să aibă neapărat o nota distinctivă națională, chiar când imită (și originalitate integrală nu există în artă). În cele mai evidente localizări, Alecsandri rămâne specific.” Și mai mult: „Deci toată problema specificului se reduce la a stabili *à posteriori*, pe temeiul operelor scrise de români și fără a condiționa valoarea, care e un dat prin incondiționat. însușirile tipice ale literaturii naționale.”

Constatările nu pot avea decât un caracter de instructivitate sociologică și de instrument de sistematizare și de îndreptățire a unei istorii literare. Așa s-ar fi părut că înțelege lucrurile Ibrăileanu, dar în realitate el inversează termenii, văzând specificul aprioric fără a-l putea descrie în chip palpabil vreodată.

Dar și atât este de ajuns spre a vedea că, pentru G. Călinescu, *Viața Românească* e în abstract echivalentă cu G. Ibrăileanu (care fu „adevăratul ei redactor și animator”). Locul *Vieții Românești* pare să fi fost

limpede în cronologia literară călinesciană: ea este un moment sintetic, o grupare dintre cele patru ale literaturii române (altele sunt *Junimea*, *Literatorul* și *Sburătorul*), unite toate în jurul câte unei reviste, iar dintre acestea, singura care a venit cu o idee valabilă despre teoria specificului național.

Însă teoria specificului național e, în accepțiunea lui G. Călinescu, corpul final de concepte deduse dintr-o istorie literară, suma ei, rațiunea de a exista (el însuși sfârșește *Istoria literaturii române* cu o asemenea fenomenologie pe scurt), așa încât *Viața Românească* ar reprezenta un pas hotărâtor în a face sinteza specifică de noțiuni.

Strangulând cronologia *Vieții Românești* la un moment inițial, prin eliminarea acelor care au venit pe urma lui G. Ibrăileanu, G. Călinescu voia pesemne să spună că el singur vine din acest moment sintetic și părea a scrie o întregă istorie a literaturii române cu o perspectivă care era, în substrucția ei, a *Vieții Românești*.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Artur Silvestri, *Revista și specificul național*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 991, 11/14 martie 1981, p. 3.

## Metoda reeditărilor

**I**nstructivă în ceea ce privește istoria presei românești, este o metodă pe care, cel puțin înainte de 1900 însă și după aceea, o aplicau majoritatea revistelor, mai ales acelea literare. Cine ar sta să răsfoiască astfel de pagini vechi ar observa că nu o dată apar ici și colo felurite articole reproduse din alte publicații, proze reeditate, poezii culese din volume care apăruseră mai înainte cu câțiva ani sau mai mulți.

Revista literară românească, dinaintea de 1900, are de aceea o înfățișare de florilegiu și, sub raport istoric, de rezumat al unui spirit național integral.

Un sentiment al întregului cultural pare a impulsiona astfel de inițiative și nu mai miră azi pe nimeni că bucovinenii reeditau în reviste pe valahi, iar ardelenii pe moldoveni. Ca și în epocile vechi, cronicărești, ideea unității culturale era, prin aceste aparent inofensive reproduceri, ca și înfăptuită și în definitiv, spiritul coagulant, care a ținut literatura română în stare de normalitate (deși politicește Unirea nu se înfăptuise) se poate explica și plecând de aici.

Un repede examen al *Tribunei poporului* documentează asupra unei asemenea idei. Ziarul reprodu-

cea pe munteni, pe moldoveni, în general pe contemporani, însă asemenea reeditări actualiste practica la ora aceea și alții. Nota cea mai captivantă e și nu e aceasta, căci odată cu reproducerile contemporane, *Tribuna poporului* edita mult din clasicii literaturii române, așa cum se prezenta ea la ora aceea. Acest tradiționalism viu, exprimat prin modele, de parcă Asachi, Eminescu, Creangă și Alecsandri ar fi scris chiar atunci, dă o perspectivă tulburătoare asupra sentimentului omogenității culturii.

Prezența clasicilor pornea indiscutabil din sentimentul valorii, tribuniștii aveau în vedere observația că valorile generează, prin contemporanizare, valori. A pune alături de Emil Isac și de Coșbuc poezii de Alecsandri și de Eminescu înseamnă a face o involuntară frescă de istorie literară pornită din ideea continuității de valori.

Un Agârbiceanu și un Slavici publicați lângă Creangă dădeau semn că proza nu scade, sub raportul valorii, însă bineînțeles și al temei, în semnificații.

Cu toate acestea, observația se poate întinde mai mult, prin aceea că reeditările aveau în ele un tâlc. Nimic nu pare întâmplător, atunci când dintr-o operă în general consistentă era ales un fragment și nu altele.

Iată, de pildă, pe Vasile Alecsandri. În *Tribuna poporului* apăreau, într-un rând, *Altarul mănăstirii Putna* și *Dumbrava roșie*; era, fără îndoială, prezentă aici ideea resuscitării simțului patriotic. Din lirica lui Bolintineanu era, la 1904, republicată *Muma lui Ștefan cel Mare*: acel veac eroic și acel popor demn, ca o rasă străveche, căpătau încă o dată actualitate.

Să observ că ideea eroică luase o înfățișare hotărât organizată, căci dintre creațiile lui Cipariu se găseau drept actuale mai multe portrete de bărbați admirabili: S. Bănuțiu, Heliade-Rădulescu, Fl. Aaron, Laurian. Interesant este că nu lipsea de aici nici gândul de a da literaturii române dimensiunea de literatură a românilor, adică aceea a unei literaturi omogene, indiferent dacă la ora aceea teritoriile românești erau sau nu unificate.

Însă metoda reeditărilor avea și o altă semnificație, ca să zicem așa, esopică. Să fi fost întâmplătoare republicările, în 1903, ale prozei lui Ion Creangă, *Ioan Roată și Cuza Vodă* (în ideea că Unirea principatelor ar fi trebuit, mai târziu, continuată) ca și aceea a fragmentelor din *Cântarea României* de Alecu Russo, acea jelanie extraordinară după țara miraculoasă a vremilor dintâi?

Hotărât, explicația nu stă în hazard, metoda reeditărilor avea în presa transilvană sensul activismului politic.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Artur Silvestri, *Metoda reeditărilor*, publicat în revista *Lucașfărușul*, nr. 1146, 16/21 aprilie 1984, p. 3.

## Spațiul eminescian al păcii

Când, pe la 1054, Europa se împărți spiritua-licește în două lumi, Imperiul Roman se năruise de mai bine de cinci sute de ani și chiar dacă Bizanțul supraviețuise, aceasta nu era decât o formă de succesiune. Succesiuni trebuie considerate, de asemeni, și imperiile de titulatură romană și de conținut barbar, răsărite în Europa de apus și această obsesie a hegemoniei de drept roman nu explică rupturile, însă predispoze organizările umane la aceste încheieri.

Multă vreme, Bizanț și Occident rămaseră în deplină despărțire de doctrină și când, la 1453, Constantinopolul se prăbuși, părea că nimic nu împiedică expansiunea dinspre Occident să ajungă, în domeniul spiritualității, fapt împlinit. Totuși, această catastrofă a istoriei politice nu ajunsese să fie și un dezastru al spiritului, căci tradiția se dovedi încă o dată mai puternică și găsi, în substanța Europei răsăritene, un principiu ordonator. Înaintea înaintării Occidentului se așează o soluție elină, reformulând – în regim medieval – prototipul grecesc și Europa de răsărit răspunde la asaltul conceptului de imperiu cu rezistența etnicului. Universal nu e, din acest punct de vedere, imperi-

ul care federalizează elemente eterogene, *universală e unitatea organică*, coagulată pe căi naturale, sedentară, și, dinaintea eurocrației războinice e pusă democrația intuitivă a popoarelor. Dacă Occidentul a dezvoltat până și pe teren spiritual un drept al războiului (întrucât *conquista* din America de Sud nu e decât un război religios) Răsăritul e predispus la un drept al păcii, fiind inapt de Reformă ca și, înțelegem de aci, de Contrareformă. De altfel, rădăcinile Europei de dinainte de tulburările migratoare sunt nu hegemonice, cât ecumenice și dacă propriu spiritului european îi este *sentimentul unității distinctive*, atunci Europa începe fără de îndoială, în 325, la Niceea, când despărțirea de eretica Asie Mică se vădi a fi hotărâtă.

E un moment genetic, unde s-au distilat nu puțin tendințe, compatibile totuși câtă vreme ajung la un echilibru; e un fundament pentru orice îndemnare în direcția unității și ori de câte ori Occidentul a cunoscut contestări de doctrină el a pus, drept unitate doveditoare, măsura patristică, răsăriteană. E, spre a completa imaginea și un moment spiritual străromân indicând poate un Bizanț înainte de Bizanț, însă unul fără conceptul de imperiu, o spiritualitate romană, însă post-provincială, dintr-o provincie rămasă autonomă sub raportul administrației și pe cale de a coagula într-o etnogeneză. În această provincie cu gândire de Europă a estului, fără dată precisă de spiritualizare nouă *tradiția păcii este străveche și cursivă*, scoborând în vremi neguroase, pe când, la Dunărea de Jos, un conducător get cu nume necunoscut se împotriva unei năvăliri persiene. Această răspundere exponențială față de ai săi este irenică, dezvoltând un instinct al

protecției de păstor și atunci când țările de o limbă și de o simțire comună de la Carpați și din teritoriile danubiene nu vedeau organizări politice manifeste, aceia care rămâneau să-i îndrepte pe oamenii locului erau aleșii unei credințe, întotdeauna întemeiată pe echilibrul lumilor de jos și de sus. La români, dreptul păcii e însăși condiția de a exista, câtă vreme aici se întâlnește istoricește atâtea voințe supraetnice de cotropire; a gândi universul în termenii unei etici a universalității ființei (și, de aci, a popoarelor) este ireducibilul răspuns românesc. Când Dromihete le arăta macedonenilor că năvălirile sunt, în ultimă analiză, inutile, el dădea întrupare, întâia oară, unui gând care e presimțit de poporațiile de aici încă din epoci obscure, când se ridicaseră mai întâi și întâi securile de război. Această filosofie a păcii, ascultând de un gând secret al împăcării cu universul, e originară, continuă și totdeauna ajunsă la expresia cea mai înaltă odată cu Eminescu. A gândi istoria în chip înțelept și cu sentimentul încheierilor naturale de dincolo de plângerile clipei, care pot fi accident, a întruchipa acest gând în corespundere cu dreptul universal al fiecărei națiuni și a răspunde, în aceste margini, mitologiilor dominației (care acelea fac întâi și întâi războaiele) este a răspunde original, tradițional, *a da lumii o măsură a umanului*, care vine din lumi străvechi și cu o continuitate verificată. Acest spațiu doctrinar al păcii trebuie numit, de aceea *spațiul eminescian*, potențat cu noi valori în contemporaneitate.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Artur Silvestri, *Spațiul eminescian al păcii*, publicat în revista *Argeș*, nr. 182, 10 / octombrie 1986, p. 16.

## Gheorghe Asachi Enciclopedistul

**S**tăruința iluministă către *civilizațiune* a lui Veniamin Costache, a lui Lazăr Leon-Asachi, se urmează cu fiul celui de pe urmă, Gheorghe (1 martie 1788 – 26 iunie 1869), care e probabil că n-ar fi izbutit a face ceea ce, în cele din urmă, a făcut, fără un reazem patern și fără purtarea de grijă a știutorului de carte multă, paisian, care fusese Veniamin. Însă acțiunea lui umple golul și pune temelii și este greu a ne închipui cum s-ar fi înfățișat pașoptismul moldav fără această contribuție în toate privințele salutară. La drept vorbind, Gheorghe Asachi leagă pe Veniamin Costache de *pașopt* și stă, alături de Gheorghe Lazăr și mai tânărul decât ei Heliade Rădulescu, între aceia care nu lasă a se consuma în zadar o sfortare, întreprinsă de mulți, știuți și anonimi, de a se împotrivi apăsărilor fanariote.

Aceasta e, de altminteri, și legătura pe care în straturi de cultură manuscrisă și populară o întrevădem la Anton Pann și mai târziu la Picu Pătruț, ieșiți dintr-o tradiție, regenerată atunci, de copiiști și de caligrafi, al cărei clasic e, înainte de 1800, Dionisie Eclisiarhul. Vremurile, dar, se schimbaseră acum și

trebuiau îndreptări organizate, proiecte sigure și nu doar retrageri în manuscris în vederea conservării unui fond de romanitate uzurpată.

Această întâie restaurație cultă va fi în Moldova aceea a lui Gheorghe Asachi. Începuturile sunt, de altminteri, la școli înalte și tânărul urcă în Polonia, ca și Ureche și Costin, învățând la Liov (1796–1803; 1803–1804). De aici și până la Viena depărtarea intelectuală nu-i mare, de vreme ce gimnaziile din Lemberg prelungesc către răsărit o formulă ireductibil habsburgică.

Gheorghe Asachi ajunge astfel în Viena cu spirit nemțesc și cu tradiție în ale ingineriei și stătu acolo nu puțin, de la 1805 la 1808, învățând multe și arătând curiozitate, pentru științe mai cu seamă.

Totuși, o finețe sufletească și un temperament impetuos trebuie să fi avut, căci de la Viena el trecu în Italia și rămase la Roma vreme de patru ani (1808-1812), încercându-se în poezie și în pictură, cultivând adică o fire artistă poate nativă. Când, la 1812, Gheorghe Asachi se întoarce la Moldova el repetase, fără a voi, un ciclu întreg de învățătură europeană, pășind în școlile leșești pe urmele istoriografilor moldavi (de secol al XVII-lea) și la Viena și Roma unde călcaseră odată Șincai și Maior, Budai Deleanu, Samuil Micu și Stolnicul Cantacuzino. Această *geografie a instrucției românești* făcută la școli înalte (și de unde lipsi doar Constantinopolul, acum fără nici o însemnătate) e îmbrățișată dintr-odată de *il moldavo*. El nu merge doar la Liov și nu doar la Roma, năzuind a se forma integral și laic.

Între scoborârea către Bizanț a Evului Mediu și exodul parizian, din ottocento (înspre îndeletniciri mai liberale), românii trecuseră o lungă epocă de educație, într-o Europă centrală de obârșie latină, pe care Gheorghe Asachi o rezumă. Știința lui de carte se dovedește în fine enciclopedică, însă enciclopedismul este la el pragmatic. Omul arată a avea dezvoltat în grad înalt *cultul datoriei* și poate și o psihologie sacrificială, socotind cu probabilitate că nimic din ceea ce e nefolositor nu-i bun.

Înainte de toate, așadar, Gheorghe Asachi face figură de fondator. El întemeiază o școală românească la Iași, în 1813, introducând aici, între altele, cursul de inginerie; apoi, fiind referendar la Epitropia Învățămintelor Publice (1820–1849) înființează școli ori le reface. Când nu sunt cărți de învățătură, Gheorghe Asachi alcătuieste el manuale și dacă profesorii trebuitori lipsesc se îngrijește a-i aduce pe cei buni ori le ține locul cât îi stă în putință.

Izbânzile sunt mari și, la 28 martie 1828, la *Trei Ierarhi*, începură a funcționa, prin osârdia lui Asachi, Școala Normală și gimnaziul cu învățătură în românește, pe care, după o vreme, la 26 iunie 1835, le însoți Academia Mihăileană. Pe aceasta, Asachi, instruit la Universități străine, o visase ca un fel de Florența pe Bahlui, chiar dacă de tot tardivă, căci omul închiupia totul urieșesc și la proporții comparabile cu acelea ale *civilizațiunii*. În scurt timp, Asachi ar fi voit să șteargă o distanță de secole.

Însă ideea de învățătură publică nu se opri la reforma școalelor, educația fiind înțeleasă aici, cu dreptate, într-un sens fără îndoială modern. Educație ar fi,

aşadar, şi teatrul românesc pe care, la 15 noiembrie 1836, Asachi îl fundează sub numele de Conservatorul Filarmonic-Dramatic. O schiţă de teatru jucat în româneşte, la 1816 (când se pusese, în casa lui Constantin Ghica, o pastorală prefăcută, după *Mirtii şi Cloe* a lui Florian, de tânărul referendar) arătase, de altminteri, unde avea să ţintească iniţiatorul.

Cu acestea toate, reformele nu încetară şi, înainte chiar de a face teatru şi universitate, Gheorghe Asachi scoase pe 1 iunie 1829 un ziar, *Albina românească*. Aceasta şi încă alte, numeroase *foi* şi *gazete* vădesc o minte repede pricepătoare de nou şi o energie cu obiective moderne de mirare într-un mediu care de-abia lepăda caftanul şi imineii. *Alăuta românească* (1837–1838), *Arhiva Albinei* (1844–1847), *Gazeta de Moldavia* (1850–1858), *Spicuiorul moldo-roman* (1841), *Icoana lumii* (1840–1841, 1845–1847) alcătuiesc, în fond, o bibliotecă populară pe care *Almanahurile*, născocite spre *învăţătură şi petrecere* (între 1847–1869) o completează în chipul cel mai nimerit.

Este afară de orice îndoială că aci reprezentările cu proiect sunt neîntâmplătoare şi instinctul de gospodar se vede pretutindeni şi, când nu găseşte în Moldova ceea ce îi este de trebuinţă, Asachi nu ia de la alţii ci întemeiază el, căutând un *fond* pentru *formă*. O moară de hârtie la Piatra Neamţ, o tipografie cu înlesnire în a reproduce litografiile (*Institutul Albina*), acestea nu-s gânduri de acţionar cu voinţă de-a se îmbogaţi, ci gesturi practice şi în folos popular.

Spiritul gospodăresc se vede pretutindeni, ca şi dorinţa de a se vârî, nu fără calificare, în toate. Asachi

culesese folclor și, chiar dacă rezultatele nu s-au păstrat (căci un incendiu îi distruge casa din Iași, la 1827, și înghite caietele cu însemnări), ideea este de tot lăudabilă. S-a exercitat în lingvistică, fiind știutor de limbi străine multe, de polonă, germană și italiană, descurcându-se și în franceză, engleză și rusă ca și în latină. Avea idei în materie de înaintări ale limbii românești și propune, în *Omul literat*, restaurația unei exprimări în termeni de Cazanie.

Pictura e, deopotrivă, aceea a unui virtuoz și în aceasta Gheorghe Asachi se manifestă foarte de timpuriu, rămânând îndrăgostit de peniță până la vârstă senectă. El prinde a se pregăti în desen la Viena, când nu împlinise încă douăzeci de ani, însă pictor devine de-abia la Roma, unde frecventează saloane faimoase și, la drept vorbind, are ce învăța, însă litografiile lui (multe, încă necunoscute) nu păstrează din finețea formelor netezite de Canova decât precizia, Asachi fiind un caligraf de îndemnări clasiciste și inspirat, precum romanticii, dintr-o istorie autohtonă care nu și-ar fi găsit interpreții la vreme.

Pictorul voiește a umple și aici o absență, pe care nu o dată intelectualul o deplânge. Desenator cu vocație, Asachi se încearcă și în arhitectură, unde știința inginerescă îl ajută, înălțând încă de tânăr o casă în Liovi și alta la Iași, aparținând, aceasta, principesei Elena Sturza-Păstrăvaru.

Când se întoarce la Moldova, el deschise un clas de arhitectură la Școala Domnească și-l convocă aici pe vienezul Johann Freiwald, colaborând, mai apoi, cu fiul acestuia, Gustav, la înălțarea Mitropoliei. *Obe-liscul leilor* și mai multe vile în Copou aparțin, prin

concepție, tot lui Asachi, a cărui locuință, purtând pe frontispiciu o deviză (*Pacea și al meu repaus*) de bună seamă că o gândise tot el.

Aceste ocupații cu aer artist nu-s cu totul explicabile fără participarea științelor exacte și putem zice că arhitectul și pictorul au căpătat exactitate din cunoașterea proporțiilor, a geometriei îndeosebi. În Lioiv, Asachi urmă cursuri de inginerie, ca și la Viena, unde, pe deasupra, se documentă într-ale astronomiei cu J.T. Burg. Astfel încât, la Școala Domnească nu-i fu greu a ține curs pentru *agrimensori* alcătuiind, ca manuale, o algebră tipărită (și alta rămasă în manuscript), o geometrie și o trigonometrie. La *Albina*, știrile economice și geografice, industriale și de geodezie sunt, fără îndoială, făcute de Asachi care era, mai mult decât atât, și arheolog, de bună seamă că, totuși, amator.

De altminteri, simpatia pentru antichități se născu la Roma, unde muzeisticul se înfățișează cotidian și nu-i de mirare că o publicație târzie o divulgă *Arhiva Albinei pentru arheologie română* (1844-1847). În toate acestea, istoricul e, de bună seamă, prezent: el se ocupă cu examinarea de cronici (făcând laolaltă muncă de arhivist și de epigraf), nădăjduind a scoate materie literară dintr-însele ca și câte un document oareșicare din folclor. O cronologie a Moldovei, de la 1865, urmează încercările mai vechi de pe pomelnice și din letopisețe, și ceva de istoric literar în stare tulbure e cu puțință a se întrezări în astfel de operațiuni.

Omul era o enciclopedie însă arată, la drept vorbind, un enciclopedism de almanah. S-a încercat în multe și a reușit în mai tot ceea ce a întreprins. Izbânzile, ca să zicem așa, nu sunt durabile însă, după 1840,

când apar *pașoptiștii*, ciclul istoric al lui Asachi se încheie. Totuși, literatura lui se impune în acest prelung crepuscul. Poezia e laolaltă horatiană, romantică și ossianică, formulându-se în ode și meditații, balade și imne, o componentă didactică fiind inclusă aci.

Concepția lui e însă mai degrabă umanitară și abstractă, poetul simțind că trebuie să cânte concordia, amicitia, amorul și muzele, când nu transportă în poeticul epic evenimente din vremuri de demult. Nu aceste documente sunt esențiale, deși uneori ele dau o senzație de lirism pur și mecanic, modern cu totul, ci efortul de a introduce în literatură istoria și mitologia. Poetul care studiase, în diletant, arheologia și ascultase cântecul poporan voiește a redescoperi ipoteza cultă din folclor și când aceasta nu se observă inventă mitul. *Dochia și Traian*, de pildă, e făcută „dupre zicerile populare a românilor cu itinerarul muntelui Pion”. Totul e, de altfel, grandios și secret: Ceahlăul se înfățișează ca un Kogaion, sanctuar al lui Zamolxis, Jijia ascunde cetăți înecate (obsesie care va fi și a lui Eminescu) și, în totul, un aer magic, unde intră comunicări cu spectre prin descântece și farmece, animism (cu prefacere în piatră, pești, viță de vie și copaci) nu se poate contesta.

Dincolo de neizbânzi, Asachi reamintește o vechime documentată prin folclor și traduce celtismul romanticilor contemporani cu el printr-un foarte nimerit suflet dacic care-i completează formația, până la un punct prea de tot romană. Nu-i însă la el nimic din latinomania Uniației, prelungită până la *Dicționarulu* lui Massimu și Laurian, iar italianismul lui Heliade stă aici în măsuri temperate.

Pretutindeni, Asachi stăruie în căutarea unor *straturi de unitate*, el, care fuse, la o vreme un particularist moldav și un separatist (ceea ce lasă o dezagreabilă impresiune), iluzionându-se, mai înainte de aceasta, că țarul ar fi fost cumsecade cu românii. Unitate ar fi putut să fie, dar, romanitatea, plăcută mai cu seamă ardelenilor de unde se trăgeau, prin ascendență, Asăcheștii, însă o romanitate în amestec cu autohtonii, adoratori ai cerului limpede de pe muntele Pion. Unitate ar fi putut, mai apoi, să fie limba codicelor vechi, manuscrise și întruchipând psaltiri și sinaxare, hrisoave și ispisoace.

Unitate, în fine, ar fi trebuit să fie o mitologie păgână, cu vârstă incontrollabilă și în orice caz foarte veche și care, de nu-i scoasă din document, e slobozită de suflet pe căi inefabile.

Asachi presimte, prin acestea toate, pe Hașdeu și este întâiul care, năzuind a vedea o lume românească europeană, dă o soluția în termeni autohtoni.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Artur Silvestri, *Enciclopedistul*, publicat în revista *Luciafărul*, nr. 1348, 11/12 martie 1988, p. 3.

## Tânărul Pârvan

În 1902, pe coridoarele Universității bucureștene putea fi zărit adeseori un tânăr mărunț și slab, călcând cu măsură ca un om matur, privind cu timiditate în jur, de parcă întreaga lume ar fi fost răuvoitoare. Veștmintele, de o abia perceptibilă patină a vechimii însă îngrijite, nu îl scoteau din comun prin eleganță; aerul lui de prelat fără ordin nu era decât încă un semn al pauperității biruite prin demnitate. Acest tânăr, pe care ochiul grăbit cu greu l-ar fi remarcat dintre colegi, se modifica într-un fel miraculos la examene și la seminarii. Minteaa lui, care pierduse teama de judecățile exterioare, se încorda atât cât era de trebuință și în junele cu aspect de mic funcționar sărac se trezea brusc un savant tânăr și original, știutor de carte solidă, informat, perseverent, tenace.

Într-o lume universitară unde valoarea părea că triumfă, omul nu putea să treacă neobservat și nu din întâmplare un șir de celebrițiți, precum N. Iorga, Ion Bogdan, I. Bianu și D. Onciul se sforțară să-l păzească pe *tânărul de viitor* de mulțimea piedicilor pe care un băiat fără mijloace avea să le întâmpine. Puțini știau însă că de îndată ce termina seminariile, Vasile

Pârvan, căci acesta era studentul miraculos, se grăbea la un pension privat, *Ene Bălteanu*, unde, spre a câștiga un ban făcea muncă de pedagog în condițiuni uneori primejdioase. Insultat și odată chiar bătut de un elev recalitrant, pe cât se pare un fecior de bani gata dintr-o familie de macedoneni, tânărul savant se plângea ministrului instrucțiunii, fără nici o șansă și, din pricina acestui acces de dignitate, își pierdu repede slujba. Nu însă și admirația profesorilor lucizi care se îngrijiră să-i găsească un post de „scriitor” la Biblioteca Academiei. Scăpat de teroarea lipsei de bani, el se putu dedica pe deplin științei. Și nu fără succes, deși la acea dată Vasile Pârvan își căuta mai degrabă domeniul predilect, stabilit pentru câțeva vreme în Evul Mediu românesc și în esențiala chestiune transilvană. Ar fi voit, de aceea, să facă o monografie Al. Papiu-Ilarian, pe care poate că o și terminase, propunând-o Academiei și unor gazete ardelenesti. Puțin din aceasta a și apărut ici și colo nu și întregul, căci publicațiile academice, controlate de Gr. Tocilescu, nu i se deschideau. La 20 de ani, bine orientat în știință, V. Pârvan căuta pe români în *Cronica Notarului Anonim al regelui Bela* și întreprindea și un studiu comparat al surselor acelu secol îndepărtat. Cerceta documentele slavo-române, culegea însemnări de pe manuscrise vechi și încerca să examineze, într-o cărticică temeinică, *Șapte ani din istoria Moldovei. Alexandrel-Vodă și Bogdan Vodă* (1904).

Despre toate acestea se mai scrisese, Vasile Pârvan nu deștelenise un domeniu istoric și cercetările lui, admirabile prin seriozitate, vădesc mai mult un efort de a învăța rigoarea istoriografică precum niște teze

de practicant cu mari gânduri de viitor. Licențiat la 1904 și apoi bursier *Hillel* prin concurs în Germania, Vasile Pârvan sosea în 1904, de Crăciun, la Jena. De aci viața lui își câștigă irevocabil linia pe care, până la sfârșit, omul nu o va părăsi. În ciuda pauperității izbitoră, nimic din energia unui arivist nu se întrevedea în conduita lui. Spiritul lui Vasile Pârvan nutrea țeluri care depășeau individul, oroarea de relativ era uriașă. Mai mult decât repede trecătoarea viață de vedetă, el îmbrățișa ideile colective, soarta noroadelor, destinul național. Nu întâmplător se dedă jurnalisticii ofensive (la *Neamul românesc* și la *Voința națională*) susținând pe Iorga; totuși, gazetăria nu-i fuse de ajuns căci ideea de a revigora simțul istoric la un popor aflat într-un moment crucial nu putea să ia chip fără opere fundamentale, fără baza unei culturi naționale salutare.

Jurnalist pasionat, Vasile Pârvan știa să se oprească la vreme și să se retragă în solitudinea Operei. În istoria românească scobora și mai mult: în 1905 îi apăruse un studiu despre *Relațiile lui Ștefan cel Mare cu Ungaria* și altul despre *Începuturile poporului român*, o recenzie la o carte despre Dacia traiană se transforma în 1906 prin extensie, într-un studiu solid. Tot de atunci datează *Salsovia*, un fragment dintr-un studiu neterminat despre straja romană la gurile Dunării. La 24 de ani, în 1906, Vasile Pârvan își descoperise teritoriul istoric virgin, al său Far West era Dacia romană și aceea protoistorică: pionier perfect, el se resemnase la gândul că o viață de om nu rezolvă în istoriografie, totul, dar poate zdruncina inerții. Extraordinară este la el maturitatea, Vasile Pârvan părea a fi intrat în cea mai explozivă tinerețe

biologică cu mentalitatea unui adult, înzăuat morali-cește, impenetrabil la chemările turbulente ale vârstei. Comparat cu tânărul Lovinescu, Vasile Pârvan nu avea la 25 de ani aproape nimic din șovăielile tipice ale unui tânăr. Gândul la steaua lui care va răzbate îl apără de mizeriile unei biografii ancilare. Gazetele românești îl solicitau, omul făcea arareori câte un apel privat în scopul unui debușeu jurnalistic. Scutit de turpinadele ambițioase ale altora, Vasile Pârvan pu-nea, în gazetărie, condiții ferme. La *Viața Românească*, de pildă, cerea o colaborare pur științifică, stinge-rea cenzurii redacționale, independență, în fine, sub raport politic. Încurcăturile inerente la un tânăr (arti-cole pierdute, scrisori fără răspuns, capricii redacțio-nale) îi stârneau reacții senine: omul avea un umor robust, de țăran împăcat cu fenomenele, însă nimic nu izvora la el din capriciu ori din neseriozitate ci din scrupul științific și din prea multe solicitări. Un simț al culturii independente îl feri, încă de la început, de umilințele pe care un tânăr părea obligat să-le îndure. Vasile Pârvan nu ierta nimic din ceea ce ar fi putut să sufoce autonomia, și plecarea lui de la *Viața Româ-nească* se consumă printr-o epistolă către Stere de o demnitate exemplară: „Iată în sfârșit o dată când sun-tem cu totul de aceeași părere: că anume trebuie să plec de la V.R. (...). Toate acestea ca o digresie de ordin academic, întrucât V.R. nu mai are acum nici o legătură cu mine”. Tânărul Pârvan întruchipează, ho-tărât, o mare idee morală.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Artur Silvestri, *Tânărul Pârvan*, publicat în *Luceafărul*, nr. 1063, 38/18 septembrie 1982, p. 1, 7.

## Cultura ciclurilor istorice lungi Vasile Pârvan

Între reeditările ce aparțin unui fond ireductibil de simțire literară românească, opera lui Vasile Pârvan își are, de bună seamă, locul ei, alături de acelea aparținând lui Hașdeu, Eminescu, Iorga și Călinescu. În fond, aceștia reprezintă o adevărată penta-dă directoare ce ne legitimează în universalitate ca popor și înalță omul român în planuri de cugetare ce depășesc cu mult regimul clipei și pătrund în sempitern.

Acest bărbat, cu biografie exterioară aproape fără semnificație, ce s-a zidit într-o operă de fapt încheiată în ciuda prea scurtei și dramatic curmatei sale vieți, reprezintă o idee de etică a cărturarului român ce-ar fi putut, în alte vremuri și cu alte temeieri de creație, să fie un anonim, precum anonimi rămăseseră cei ce ne-au lăsat *Miorița* și *Meșterul Manole*; însă Vasile Pârvan ilustrează această biruință împotriva uitării erelor prea adânci de istorie și o izbândă a sufletului român asupra unei istorii ce prea adeseori a însemnat existența „în calea tuturor răotăților”. Puțin înțeles în stricta contemporaneitate și mai puțin evocat de cei ce îl urmară, Pârvan rămâne poate nu atât

un filosof-mit, precum l-a înfățișat G. Călinescu, ci mai degrabă acela ce a făcut posibilă o întregă restituire a unei părți, poate chiar a celei esențiale, din ceea ce suntem și, prin aceasta, cel ce a impus luarea în posesiune a totalității culturale române. El desăvârșește, de fapt, ceea ce începuse Hașdeu și a dat anvergură lirică (adresându-se adică unui suflet ce se caută fără a se fi găsit încă) istoriografiei lui Nicolae Iorga și a îndrumat pe G. Călinescu, poate mai mult chiar decât Ibrăileanu și Iorga însuși, făcându-l să fie cel ce este prin concluziile ce privesc, în *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, esențialul specific național. Mai mult decât arheolog, el este un istoric de viziune cum avuserăm foarte puțini și, peste aceasta, este un filosof și un istoric al culturii comparabil în penetrație cu cei mai de seamă cărturari ai veacului în aceste discipline de studiu.

Va mai trece încă, multă vreme poate, până când se va putea aprețui mai drept și cu măsuri mai senine moștenirea acestui savant ce era, deopotrivă, și un mare, incomparabil, scriitor.

La drept vorbind, o restituire treptată – cea din-tâi, de fapt, între argumentele ce susțin o valorificare în toată puterea cuvântului – s-a produs în vremea din urmă, astfel încât putem spune că avem astăzi reprezentări ce sprijină efigia lipsită de impurități de mâine. Cele patru ediții ale cercetării de amurg care este *Dacia, civilizațiile antice din Țările Carpato-danubiene* (traducere și îngrijire de Radu Vulpe, în 1957, 1958, 1967 și 1972), *Începuturile vieții romane la gurile Dunării* (1974, cu aceeași purtare de grijă a lui Radu Vulpe, ce rămâne discipolul fervent și merituos), o

ediție de *Scrieri* (1981, alcătuită de Alexandru Zub, cel mai pătrunzător dintre comentatorii operei celui ce a scris *Idei și forme istorice* – moment fundamental în recuperarea unei imagini elocvente și care, de fapt, ar trebui continuat sub forma unei ediții complete de *Opere* pe care nu se întrevede altcineva în afară de Al. Zub capabil s-o întocmească la cel mai înalt nivel posibil) și, în fine, *Getica* (1985) – capodopera eruditului și cu adevărat carte de căpătâi – configurează dimensiunile contribuției de răscruce pe care a dat-o arheologul, istoriograful, gânditorul.

Dar scriitorul ce medita visând cu ochii minții captivați de alunecări de nave eline? Îl aflăm în *Memoriale* editate, fragmentar, în 1973 și integral în ediția de *Scrieri* din 1981 mulțumită osârdiei lui Al. Zub, ce-a simțit drept obligatorie restituirea marelui poet de versete antice care era Vasile Pârvan. Ceea ce rămâne deocamdată accesibil doar cercetătorului stăruitor (*Contribuții epigrafice...*, un număr de minoria, cercetarea juvenilă privitoare la Alexăndrel Vodă și Bogdan Vodă, alte câteva, puține, studii) nu reprezintă decât elementele secundare, nu însă neglijabile, ale unei opere oricum prezentă în conștiința culturii române de azi cu fiorul ei tulburător și cu îndrumările fundamentale. Căci esențial este a spune, astăzi încă, și înainte de a se dovedi la trecerea vremii, uimitoarea profunzime a imaginii ce ne-a dat-o Pârvan despre noi înșine: descoperindu-ne un trecut de o impresionantă vechime el a contribuit – în proporții ce încă nu se pot măsura întrutotul – la încredințarea că suntem un popor cu ciclul istoric lung, rezemat pe o continuitate de câteva ori milenară și pe o unitate ce nu și-a găsit

întemeierea abia în istoria europeană a erei creștine. Cine a dat *Gânditorul de la Hamangia* l-a dat și pe Brâncuși și cine a închipuit *Hora de la Frumușica* a fost apt a se exprima și prin Lucian Blaga, prin Argezi. Vechimea ne justifică și ne explică viitorul (de care suntem capabili – precum spunea Călinescu – nu în virtutea tinereții noastre, ci tocmai datorită unei impresionante organicității cu obârșii ce se pierd în evuri fumegoase), fiind posibil mai degrabă prin acea istorie biruită, ce nu ne-a modificat esențial.

De fapt, lecția lui Vasile Pârvan, ce rezultă tocmai din vederi ale unor epocile și depărtări de timpuri peste care se așează punți ne arată că, acolo unde odată a crescut cetatea și cetatea s-a năruit lăsând poate iarba să crească pe deasupra, a rămas, triumfător, duhul ei, ce a putut renaște apoi în clipe prielnice.

Aceasta este, de fapt, lecția continuității unui popor capabil să înalțe – unul peste altul orașe peste orașe și sate peste sate, ca la Troia, o Troie căreia, prin *Miorița* și prin Creangă suntem contemporani.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Artur Silvestri, *Cultura ciclurilor istorice lungi*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1063, 32/12 august 1989, p. 1, 7.

## Un pârvanian: Dinu Adameșteanu

În vara lui 1969, pe o arșiță ca de Bărăgan, care făcea pământul să se fărâmițeze, însoțeam la niște săpături arheologice, undeva aproape de Marea Mediterană, în orașul Policoro, pe profesorul Dinu Adameșteanu, pe atunci suprintendent al anticităților Basilicatei. Omul, un român meridional oacheș, din Vlașca, de statură mijlocie dar robustă, înveșmântat în niște pantaloni ușori de doc, largi, și o cămașă cadrilată, cu mânecile suflecate, era pentru mine reprezentarea cea mai convingătoare a arheologului pur, mai cu seamă atunci când ajuns printre șanțuri adânci și înțârcuiri enigmatice se simțea pe deplin în mediul lui care nu era actualitatea.

Trăsăturile feței lui negricioase, distinse, cu obrazul brăzdat de două cute pronunțate pornind de sub ochii încercânați și până la buzele groase, erau colectate, parcă, de privirea aproape somnolentă, de cele mai multe ori abstrasă căci, asemeni savanților adevărați care nu mimează ci trăiesc totul pasionat, Dinu Adameșteanu era la tot pasul preocupat de obsesia lui care este și astăzi arheologia. Nimic însă, la el, din cercetătorul exultant și adeseori superficial, gata

de generalizări iuți și senzaționale: dimpotrivă, omul lua, cu uimire, în mână câte un fragment de vas antic, îl răsucea, îl curăța cu palma grea ca de țaran îl așeza apoi deoparte meditând și abia după cine știe câtă vreme, când probele se adunau în cantitățile trebuincioase, punea un diagnostic și compunea o comunicare concisă, doctorală, peste care însă nu se mai putea trece. Văzută cu ochi grăbit, opera lui Dinu Adameșteanu pare a fi a unui colecționar, cu manifestări în tot cazul mai rare, însă aceasta e o simplă impresie pe care profunzimea operei și de la un punct anvergura ei o contrazic.

Cine ar sta să examineze bibliografia (pornind de la simplul memoriu de lucrări) ar observa numai-decât că pretutindeni este vorba de chestiuni, în felul lor, definitive. În plus, totul pare a pregăti marea sinteză care, fără puțință de tăgadă, este *La Basilicata. Storia e monumenti* apărută în 1974 și de unde, recent, s-a extras într-o versiune abilă un însemnat fragment, tradus în românește cu titlul *Civilizații antice din Italia meridională* (Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983). Este, curios, o pasionantă contribuție care depășește comunele cercetări arheologice, sobre și precise ca un raport ori ca o catagrafie: autorul e, neîndoișor, și un gânditor pentru care studiul lumilor dispărute aduce materia cea mai nimerită și pentru reflecție.

Dinu Adameșteanu e, prin esența lui metodologică, *un pârvanian*, probabil unul dintre cei mai însemnați. El a și început, de altfel, studiul arheologiei, la București, într-un mediu în care fascinația lui Pârvan continua încă să se exercite la o temperatură foarte înaltă. Scarlat Lambrino, Gr. Florescu, Vasile

Christescu, Radu Vulpe, profesorii, prin '30 ai lui Dinu Adameșteanu, sunt, este fapt notoriu, discipoli fideli ai lui Vasile Pârvan și urmele pe care anii românești de formație le-au lăsat se văd, la savantul stabilit înainte de război în Italia, până azi.

De altfel, modelul Pârvan e și pentru Dinu Adameșteanu o certitudine: arheologul nu face din aceasta un secret și, de altfel, a explicat, nu demult, însemnătatea soluțiilor anterioare în explicația coloniștilor grecești. El își propusese, în sinteza lui, „cunoașterea așezărilor epocii fierului și a contactului stabilit de acestea cu lumea coloniilor elenice de pe coastă, a momentului și a manierei în care s-a produs acest contact; o problemă, aceeași, care îl preocupase și pe Vasile Pârvan cu aproape 60 de ani în urmă”.

Pârvaniană nu este aici numai tema, ci, până la un punct, și dezvoltarea ei, căci Dinu Adameșteanu e nu doar un arheolog admirabil, ci și un scriitor științific foarte interesant. Descripții amănunțite și expresive de obiecte sunt la el, ca și la Pârvan, numeroase: omul lasă nu doar măsurătorile reci să vorbească ci și sensibilitatea, care e a unui cunoscător de artă veche foarte documentat. Tot soiul de statui, de teracote, de oinochoe, de amfore și lekynthos, de cratere, oglinzi și kriofori par a ieși, de îndată ce ochiul arheologului se îndreaptă către ele, din muțenia lor, „vorbind” emoției istoricului care recrează clipa cea repede dispărută.

Am văzut, la *Museo Siritide din Policoro*, și eu numeroase din aceste obiecte pe care Dinu Adameșteanu nu doar le-a adus la lumină, dar le-a și explicat cu o remarcabilă abilitate a expresiei, în același timp

academice și literare și înțeleg poate mai bine decât alții, cât este erudiție și cât este artă în arheologia lui Dinu Adameșteanu.

Însă astfel de elemente, prin care el urmează pe Vasile Pârvan, nu sunt izolate. Dinu Adameșteanu are asupra tradiției culturale românești o concepție dintre cele mai pozitive.

El a învățat, de pildă, de la Scarlat Lambrino câte ceva despre aerofotometrie și a dezvoltat acest soi de investigație într-atât, încât e azi socotit printre cei mai de seamă specialiști ai lumi. Triumf al științei, căci pe fotografiile de teren, luate din avion, de la înălțime, părănd ca o pictură abstracționistă, expertul vede acolo unde sunt fortificații, planuri de cetăți, concentrări de locuințe, temple, canale pe care individul comun nu le distinge.

Specialist în arheologia, ca să zic așa, „începută din văzduh”, Dinu Adameșteanu exemplifică și o viziune mai elastică asupra civilizațiilor, cu origina, și aceasta, în cercetările lui Vasile Pârvan.

El s-a preocupat, în principal, de Magna Graecia, care este sudul italian colonizat, acum două mii cinci sute de ani, de greci. Un studios de concepție mecanicistă și centralistă, s-ar fi rezumat să descrie doar efectele civilizației eline, însă Dinu Adameșteanu nu s-a oprit aici. Cercetările lui, continuând pe acelea din *Getica* și *La pénétration hellénique* au și o însemnată proporție de istorie a civilizațiilor, în ceea ce privește raporturile dintre coloniști și indigeni. El începe să creeze, admirabil, teze noi încă de la examenul artistic și observă că stilurile sunt, în Magna Graecia, combi-

nate, cu origini eclecticice și cu neputință de fixat într-o arie unică.

Așa apare, în adevăr, originalitatea inițială a civilizațiilor zise mai târzii, printr-o retortă cu aluviuni numeroase, a căror combinație nouă naște un compus prin sine original. Odată ce acesta se dezvoltă omogen, el generează un stil nou.

Dacă reflexul colonizării e, în cultură, imitația, la un moment primordial, aceasta nu vrea să spună că în timp raportul indigenului cu colonistul ar rămâne eminentamente pasiv. Dinu Adameșteanu a demonstrat că avem aici un proces reversibil și că în ceea ce privește Magna Graecia, atunci când era gata înfăptuită prima unitate de civilizație, s-a produs, cum era și natural, revolta fondului indigen: aborigenii aveau, de altfel, în secolul al IV-lea î.e.n. o artă hotărât originalizată. Efectul produs, cum zice sugestiv autorul, „de aluatul culturii elenice în plămada indigenă” nu era decât, să zicem așa, ocazia stilistică, acea „plămadă” devenise, imperceptibil, „aluat”.

Pentru Dobrogea, procesul a fost revelat, cu mulți ani în urmă, de Vasile Pârvan; pentru Italia meridională – de Dinu Adameșteanu. Ce imagine mai elocventă s-ar putea închipui decât aceasta, a tradiției confirmate de Dinu Adameșteanu, acest admirabil arheolog și gânditor pârvanian?<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Artur Silvestri, *Modelul Pârvan*, publicat în revista *Luciafărul*, nr. 1105, 27/9 iulie 1983, p. 1, 6.

## Nicolae Bălcescu

### Recucerirea memoriei

Întâia expresie a unui enciclopedism critic în cultura românească trebuie socotită a fi, în opera lui Nicolae Bălcescu, *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei și până acum* (1844), un opuscul conținând un proiect de studiu conjugat și, deopotrivă, de examinare a documentelor, năzuind a însoți, prin aceasta, dimensiunea enciclopedistă cu o metodă critică, aceea care, înainte de toate, dă criteriile imodificabile și asigură durabilitatea unei viziuni.

*Puterea armată și arta militară...* pornea de la absențe și de la goluri, considerând, cu dreptate, că *o istorie adevărat națională ne lipsește*, însă nu istoria propriu-zisă ca fenomen obiectiv și nici documentația ei. Documentele sunt, însă inițiativele românești în a le colecta și a face sinteză ar fi lipsit: istoria „zace încă supt praful cronicelor și documentelor contimporane. Nimeni până acum nu s-a încercat s-o dezgroape.” Și încă nu toate inițiativele, ci mai degrabă acelea românești căci, zice Nicolae Bălcescu, istoriile, câte se scriseseră, n-au făcut decât biografia *stăpânilor*. Așadar, a scrie „istorie românească” ar fi a

scrie „istoria poporului românesc”. Așa fiind, rezultă că istoria însăși e o formă enciclopedică de vizionare a unui obiect prin el însuși divers.

Aceasta reclamă, înainte de toate, prezența laolaltă a evoluției ideologiilor și a lumii sociale, a moravurilor și comerțului, a culturii și mentalităților, a face, într-un cuvânt, Enciclopedie: „Nimeni nu ne-a reprodus cu acurateța – adaugă Nicolae Bălcescu – instituțiile sociale, ideile, sentimentele, obiceiurile, comerțul și cultura intelectuală a vremilor trecute.”

Apoi, documentația încă neadunată atunci și care, pentru un istoric, e trebuincioasă ca și aerul însă anevoioasă și pretinzând sforțări mai presus de puterile unui om, Nicolae Bălcescu propune, pentru istoria ca enciclopedie, o altă adunare, posibilă, de enciclopediști și, prin aceasta, o elaborație în colectiv, aptă a recupera prin sinteze parțiale ceea ce încă era cu neputință de îndeplinit de o singură minte. „Nu pot pretinde a fi istoricul țării mele”, zicea el și în aceste vorbe nu mai răsună umiliința retorică a lui Eftimie și Azarie, ci o tristețe de om lucid și pentru care veacuri de rupturi se consumaseră într-un mod dramatic.

Așa încât, *Puterea armată...* este doar o ipoteză și o încercare de metodă, o propunere care să acopere, provizoriu, goluri, ieșită din sentimentul unei necesități de neamănat.

„Cât de mare trebuință însă am avea de o asemenea istorie!” – zice Bălcescu, încercându-se a recupera ceea ce era de făcut cu mult înainte de el și nu fusese cu putință din motive de nenoroc.

Istoria însă este acum o chestiune de misiune: „Prin această mică scriere, imperfectă în mai multe

priviri, am voit numai să arăt chipul și drumul ce ar trebui a se lua spre a se scrie o istorie, încredințat că, târziu sau curând se va ridica și între români un om, care să aibă curajul și vrednicia să ia asupra-și această înaltă sarcină.”

În totul, istoria e văzută de Nicolae Bălcescu ca evoluție a unui popor, înlănțuind fenomene cu organizate: „Soarta părinților noștri a pregătit pe a noastră; instituțiile lor sunt baza instituțiilor noastre.” Suntem, așadar, consecința unui proces cu vechime și un popor *cu părinți* și cu instituții tradiționale, evoluția fiind, ca european, o confirmare a unei realități sociale de popor vechi și organizat încă de la începuturi în cadre europene. Alții au găsit mai târziu ceea ce românii găsiseră în vremuri imemorabile – aceasta e ideea. La drept vorbind, Bălcescu vorbește din Europa despre o Europă unde în chip natural românii există.

Punctul lui de vedere este al unui european fără complexe inutile de inferioritate. „Publiciștii de acum ai Europei luminate” nu propun românilor ceea ce ei nu cunosc, ci întăresc doar organizări aci tradiționale, luminismul ei, cu „drepturile sfinte ale omenirii” sunt aci tradiție și apărarea acestor principii este, la români, o etică și nu doar ideologie de o clipă.

Este limpede că Bălcescu voia să corecteze o viziune prea de tot deterministă, făcând, aceea, din revoluționarii români o reflectare a *luminismului* european și aceasta arată că, în gândul lui, exista o altă tradiție pe care o socotește demnă de a fi resuscitată.

Intuiție excepțională: într-adevăr, *luminismul* vine aici, prin fanarioți și prin habsburgi, reformismul iozefinist și populismul de *graeculi* școliți la Paris și

cititori ai enciclopediei franceze nu sunt de ajuns spre a explica o revoluțiune pornită de la niște țărani din țara aurului jefuit și de la un pandur din Gorjul Tismanei. Există aci o presimțire a istoriei de recesivități și recuceriri fundamentală la români; intervenția catastroficului, a grelelor împrejurări care amintește de istoriografia moldavă, de Miron Costin de o pildă, nu afectează întregimea acestor tradiții ci doar părți, rămânând doar, pe acestea, a le resuscita.

Astfel văzută, istoria devine o soluție pentru contemporaneitate și, deopotrivă, proiect. Revoluția, dacă se va face, (căci suntem, cu *Puterea armată...*, la 1844) va fi organică și nesângeroasă ori nu va fi deloc, ea nu ar năzui la răsturnări, ci la *regenerație*. Istoricul nu-i, aci, reformist și gândul lui nu traduce un program cu mărginiri de spirit burghez, el presimte necesitatea de a valorifica, în termen nou, ceea ce s-a dovedit valabil în condițiile date și a lega o tradiție de acolo de unde ea se subțiasă și devenise inactivă. Doctrina „regenerației” îl așează pe Nicolae Bălcescu în precursoratul eminescian.

Regenerația nu-i doar un proiect politic ori militar și istoricul nu este aci un iuncher cu îndemnări către conspirație și sediiune, el este mai înainte de toate, un om al gândului, un gânditor, și un om al scrisului, socotind că o continuitate adevărată e mai cu seamă aceea realizată într-un intemporal al spiritului. Istoric fiind, Nicolae Bălcescu propune literaturii române o ipoteză de evoluție unde regenerația se întemeiază mai întâi pe istorie și alege pentru aceasta un ligament fundamental într-o literatură care trăise, încă de multă vreme, prin istoriografii. Uvrajurile stu-

diate de el nu-s cu necesitate doar document, ele sunt deopotrivă, spirit și literă, literatură adică, și nimic nu ne împiedică a observa că, în mijlocul veacului al XIX-lea, Bălcescu invocă o literatură de letopiseți, de învățături și istorii, toate manuscrise și aparținând mai cu precădere ultimei sute de ani. Puține din ele sunt anterioare clasicismului istoriografic moldovenesc și, la drept vorbind, doar unul, acela al *Învățăturilor lui Neagoe Basarab* (opțiune altminteri esențială căci propune o etică, posibilă, a elitei naționale contemporane cu el); cele mai multe aparțin epocii manuscrise, acelu secol al XVIII-lea enciclopedist și rustic (descriș atât de convingător, în câteva studii recente, de Ciprian Zaharia) și unde cronicile sunt editate prin copiere și nu la tipografie ci, din nou și ca în Evul Mediu, la scriptoriu.

Bălcescu citește și citează pe Radu Greceanu și pe Cantemir, pe Ureche, pe Stoica Ludescu, pe Costin și studiază, dintre străini, pe Bonifinius și Dlugosz. Acestea sunt bibliografia și obiectivul corecțiilor istoriografiei clasice moldave după cum Sulzer și Engel, consultați aci, constituiseră temă de examinare pentru Școala Ardeleană.

Istoricul reînnoadă un fir de acolo de unde trebuia, renunțând la tradiția incompletă a romanității de strictă observanță uniată și propune o reproducere îmbogățită a unei istoriografii cu adevărat lipsită de condiționări. El combate, ca și Dimitrie Cantemir, imaginile deformate, cu tradiție în istoriografia imperială și propune o altfel de optică: românii nu-s *barbari*, ci un popor cu civilizație ordonată de principii abia mai recent confirmate de evoluția europeană, mai

înceată aceea și uneori șovăielnică. Ei au o tradiție și nu-i vina lor că aceasta nu se vede când nu se dorește a se vedea: „Într-înșa mai cu seamă am vedea că, în acele veacuri ce numim barbare, părinții noștri adoptară niște instituții întemeiate pe niște principii pe care publiciștii de acum ai Europei luminate le găsesc de cele mai raționale. Într-înșa am vedea că drepturile sfinte ale omenirii au găsit totdeauna apărători într-această țară, că părinții noștri le-au cunoscut, le-au prețuit, s-au jertfit pentru dânsle.” Românii au „rangul” lor ce „li se cuvine între popoarele Europei” și întârzierea acestei recunoașteri face trebuitoare operațiuni altfel superflui. Istoria și scrierea corectă a ei însemnează, pentru români, nu hiperbolă, ci restaurarea unei imagini adevărate, triumful adevărului. Nimic nu ne împiedică a zice, cu documente, că întâia armată cu permanență din Europa (așa cum zice Nicolae Bălcescu) este aceea a românilor și, în treacăt fie zis, această Reconquistă științifică, unde hotărâtoare e proba, continuă într-un anumit sens pe Cantemir și pe Stolnic, însoțindu-se atunci cu Kogălniceanu și preșimțind pe Hașdeu și Eminescu, Iorga, Pârvan, G. Călinescu și Lucian Blaga.

*Discursul asupra metodei*, al lui Nicolae Bălcescu (care este *Puterea armată și arta militară...*) inaugurează, de aceea, un proiect de restaurație istoriografică națională.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Artur Silvestri, *N. Bălcescu, Recucerirea memoriei*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1363, 26/25 iunie 1988, p. 6.

## Călătorii din alte vremi

### Documente de istorie autohtonă

Întâile vehicule apărute în cultura românească sunt, de bună seamă, acelea biblice înfățișate prin zugrăveli pe zidurile vechilor ctitorii. *Tetraevangelul*, *Sinaxarele*, puzderia de hronografe religioase tălmăcite în slavonește și popularizate mai apoi de către copiiști au, față de această literatură fără cuvinte, o posterioritate cronologică indubitabilă căci, înainte de adaptarea Bibliei prin cuvinte, lumea ei pătrunsese la români prin imagini.

Acest Ev Mediu românesc, cu imaginație providențialistă, e, cu toate acestea, un lung Ev Mediu autohton căci mai nimic din ceea ce pictorul religios trebuia să desfășoare mural nu rămânea la dimensiunile civilizației inițiale. El scoboară mitologia în lumea lui nemijlocită și chiar dacă era împins de canoane să închipuie mărginit, nu avea puterea de a se susține, realității proprii.

Popoarele de sfinți, înfățișate pe pereți, sunt mulțimile vieții curente a zugravului anonim, carele grozave, huruind prin Vechiul Testament, sunt căruțele vremii lui, apucate de la moși, bărcile miracolului isusiac sunt luntrile monoxile, de la Istru.

Erminia era, pentru zugravul român, o pură indicație scenografică și atunci când el trebuia să învie mitologia îi rămânea, spre a o însufleți, teritoriul întins al vieții; spiritul arheologic, reconstitativ, nu e al medievalului care vede pe Iisus ca și pe un țăran de prin satul lui.

Așa cum, spre a face o mai numeroasă armată creștină, prelații traduceau Biblia în limbile popoarelor barbare făcând-o, în acest chip, inteligibilă, zugravul punea, în liniile canonice, etnografia locală.

## Locomoția unei lumi de țărani

Așadar, în acest cronici murale, închipuind tablouri de Biblie țărănească, e substanța autohtonă pătrunsă acolo prin fatalitatea adopțiunii. Vehiculele Bibliei pictate sunt, fără de îndoială, vehiculele acelei vremi românești; ele adâncesc prin cultură nota țărănească virtuală, adăugând la ea o și mai acută materie a civilizației rurale.

Biblia, fiind o emanație a unor neamuri, primitive, fără invenție tehnică, este lumea locomoției țărănești și căruțele ei, caii, luntrile providențiale plăceau culturilor cu un considerabil caracter rural, cum era, într-o bună măsură, și aceea feudală a românilor.

Cultura începea, ca atare, prin accentul țărănesc și în absența umanismului occidental, iubitor de greci și de latini, locomoția românească fu lipsită de carele alegorice, de litiere și de cvadrige, pătrunse abia mai târziu pe un canal erudit și artificios. Locomoția cul-

turii românești feudale e locomoția biblică, adaptată la condițiile sătești locale. În biserica mănăstirii Voroneț, de pildă, o ridicare la cer a Sfântului Ilie e zugrăvită în chipul unui drum de cărare, unde sfântul e ascuns pe jumătate în căruța lui adâncă, cu roțile mari.

Căruța Sfântului Ilie, de la biserica brâncovească din Făgăraș, e ca o brișcă transilvană.

O icoană a Sfântului Ilie, de la biserica Gorgani din București, îl reprezintă pe acesta urcând la cer, într-o căruță trasă de un echipaj.

Lumea țărănească, aceea a căruței și a brișcii, era proiectată de zugravul religios pe un enorm cer sufletesc și pe catapeteasma mănăstirilor.

Canonul bizantin îl reprezenta pe sfânt, urcând cu căruța spre cer în carul solomonian, însă cum vehiculul e văzut în chipul căruței românești scitice, fără leuci, ușoară, pentru tracțiune repede.

Potrivirea cu o lume autohtonă mergea, fără îndoială, mai departe și a reprezenta pe sfinți în chip de vizitii, la un popor care l-a dat mai apoi, pe Moș Nichifor Coțcariul, nu era departe de adevărul realității.

## Vehicule ale visului

Însă carele de foc, prevestind grozave cataclisme nu sunt românești și aduc cu ele imaginația eshatologică, teribilul baroc, dacă nu chiar trezesc ecouri de vechi cult arhaic. Ele au legături în mitologiile solare străvechi, întruchipează, mai apoi, apoteoza imperială dar prin *commendatitia animae* au o semnificație

funerară. Un vehicul reprezentat cultural, nu mai e realist un obiect ci o hieroglifă de sedimentații culturale, o nebuloasă de sensuri care trec, prin individ, în act.

Pentru români, viețuitori într-o lume unde calul e și un vehicul de preț, cabalinele nu întruchipează o pură ilustrație mitologică.

Într-o civilizație feudală, de cavaleri, Sfântul Gheorghe, care e un sfânt călăreț, ținea locul boierului a cărei condiție pedestră era de neimagineat.

Calul exemplifică mitul biblic însă mai vârtos decât acesta – ideea de ierarhie. Inadaptabile, însă absorbite pas cu pas prin cultură, sunt aci alte soluții în locomobile. Dacă arca lui Noe nu place spiritului românesc, lipsit de ideea catastrofei finale prin aceea că are un pronunțat simț cosmic, îngerii ilustrând o utopie umană, îl captivară.

În bisericile maramureșene, Sfânta Treime e înconjurată de evangheliști și de îngerii zburători; îngerii păzesc, în alte părți, roata apocalipsului și zboară pretutindeni, chiar și în miniaturile așezate pe manuscrise.

Acest potop de îngeri, sporit apoi și de literatură, aduse mitologia unui regn pur, cultivat de lirismul erotic și, prin apocrifele despre Lucifer, o întâie senzație de zbor în prăbușire, de cataclism cosmic în urmarea unei judecăți domnești definitive.

În Biblie, îngerii apar la tot pasul ca și cum ar fi mânați de un misterios mecanism și această idee de miracol creștin aduse, e de crezut, o imagine fabuloasă despre lume, valorizată mai târziu prin lirism.

Desfășurând levitații, omul vremilor feudale fu-se, cu toate acestea, străin de ceruri și cu greu s-ar putea închipui în această lume de reprezentări alego-riche o viziune a pământului privit de sus.

Zugravul medieval și, odată cu el, scriitorul îm-brățișează universul prin ierarhii, așezând ochiul im-perfect artistic, pe treapta cea mai de jos.

O miniatură din vremea lui Matei Basarab, de pe un *Tetraevanghelier* din 1643, reprezintă pe evanghe-listul Matei isprăvind, alături de un pupitru unde zac pana și cernelurile, să scrie cărțile sacre.

El este scriitorul acelor vremi grozave, solitar și umil, îndărătul căruia stă, ca un principiu moral, înge-rul izbăvitor.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Artur Silvestri, *Călătorii din alte vremi. Documente de istorie autohtonă*, fragment din volumul *Vehiculele litera-turii române*, publicat în *Almanah BTT*, 1989, p. 132.

## Dan A. Lăzărescu

### *Imaginea României prin călători*

Întâia sinteză de factură hotărât imagologică, pe care o avem abia acum este *Imaginea României prin călători*, schițată de Dan A. Lăzărescu și proiectată să se desfășoare în mai multe volume, dintre care cel dintâi e dedicat intervalului cronologic dintre 1716-1789 (Ed. Sport Turism, 1985). Autorul, care ne dăduse mai demult o solidă *Introducere în shakespeareologie*, e, fără îndoială, dintre aceia care simpatizează cu inițiativele insolite și, cu toate acestea, necesare unei culturi și *Imaginea României prin călători* e de privit din această perspectivă.

Acum, el nu pornește în prospeția unui teritoriu cu totul vid, deși examinările parțiale care se făcuseră nu aveau înfățișarea sistematică pe care o au acestea de azi (căci imagologia e, orice s-ar spune, o disciplină științifică recentă). Cu Nicolae Iorga, mai cu seamă (în *Istoria românilor prin călători*'), cu Paul Cernovodeanu (*Imaginea țărilor române la călătorii străini din secolele XVI – XVIII*) și (*Societatea feudală românească prin călătorii străini – secolele XV-XVIII*) și cu instructiva cercetare a lui G. Lăzărescu și N. Stoicescu (*Țările române și Italia până la 1600*) se

întreprinsese câte ceva, pornind, cu Iorga, de la o intuiție a imagologiei și apoi de la îndemnări de metodă nouă. Un studiu al lui Adrian Riza despre *Ardeal* (apărut, vreme de câțiva ani, în revista *Transilvania* și deocamdată rămas acolo are legături cu asemenea preocupări. Totuși, o hartă sistematică a României văzută cu ochi străin nu se poate compune din asemenea cercetări, unele admirabile, altele lăudabile, și este meritul lui Dan A. Lăzărescu de a face pentru întâia oară un desen precis și conceput cu rigori: examenul lui este pretutindeni al unui savant, preocupat de clarificări în direcția științei.

Mai întâi de toate, Dan A. Lăzărescu a expus într-o prefață cuprinzătoare principiile pe care le-a pus în lucrare, spre a explica, atunci când face analizele propriu-zise, temeiul câte unei disociații. A extrage dintr-o materie adeseori tulbure o imagine a României în optică străină este, zice el, o îndeletnicire nu ușoară și care presupune măsurători mai multe decât cele normale, obligatorii totuși din motivul unei subiectivități de vedere care poate strica și ceea ce înregistrase corect. O imagine e, în absența temeiurilor științifice, o materie aptă de a fi transmisă, printr-un soi de „folclor științific” (formula este a lui A. Riza), falsificând pentru un public ignorant, ceea ce la origine putea să fie cel mult o realitate parțială:

„Numeroase informații, zice Dan A. Lăzărescu, a căror falsitate istoricii români au evidențiat-o de multă vreme și care nu-și mai află rostul în vreo carte de istorie a românilor, capătă, în schimb, importanța cuvenită într-o asemenea lucrare de imagologie, căci ele au putut contribui la făurirea unor imagini neveri-

dice în opinia publică europeană, pe seama poporului nostru. De la caz la caz, va trebui deci să ne străduim să detectăm izvorul care a îngăduit o asemenea imagine istorică sau socială deformată, ori motivația specifică publicistului sau informatorului acestuia care a favorizat făurirea ei. Istoria Românilor trebuie deci să se îmbine, de la epocă la epocă, și cu istoria Europei și cu etapele culturii.”

Din moment ce imaginea rezultă dintr-un contact adeseori superficial (și nu o dată mediat) cu lumea românească, ar reieși că imagologia este destinată verificărilor, prin raport la realitatea documentată. Ea are a porni „din lăuntru în afară”, „în speță de la realitățile românești, așa cum s-au oglindit ele sub formă de imagine”. Suntem aci în domeniul unei discipline de aspect genetic. Spre a distinge mai bine o astfel de materie, este necesar, mai întâi, a stabili în-deletnicirile și chiar compoziția etnică a celor care generează imaginea. Ei sunt, sub raportul etniei, aparținători ai populațiilor cu orânduire de fel imperial; apoi sunt, din unghi profesional, politicieni, savanți, diplomați, călători și publiciști între aceștia trebuind să numărăm două categorii distincte, români francofoni și străini care viețuiesc temporar în România. Cu excepții neînsemnate, e de văzut că politica are și în acest domeniu funcțiunea ei și ar fi extravagant a pretinde acestor autori să se rețină de la trebuințele unei activități care nu este întotdeauna legată de răceala științei. Chiar și atunci când ochiul străin este onest și voiește a vedea cum se cade (având independență relativă și fiind lipsit de interese imediate în România) imaginea poate să se tulbure din motivul intermediari-

lor. Sunt rari, zice Dan A. Lăzărescu și are dreptate, străinii care se străduiesc să înțeleagă în materie de români mai departe de informațiile pe care clasa superpusă le dă (suntem în vremi fanariote).

Deseori falsificările pornesc de la raporturile fragmentare ale europenilor, informați asupra României de o aristocrație alogenă, fanariotă, în bună parte, în sud și în est și maghiară în Ardeal. Din știrile dragomanilor constantinopolitani, ale boierilor francofoni din Principate, ale nobilimii maghiare ce poate ieși în materie de istoria României? Ceea ce ar rezulta de aici este o nebuloasă de știri, cifre, previziuni, dibuire istorică și documentație parțială și de unde imagologul ar trebui să deducă „elementele stăruitoare”, desfăcându-le de elementul conjunctural, de „notațiile subiective frecvent discordante”, de „numeroase și surprinzătoare reticențe și ignoranțe”. O imagine este un șir de stratificații între care unele depuneri pot fi active (din rațiuni uneori imprevizibile) și altele recesive, trebuind să ținem seama, în studiul transmisiilor care se întreprind, de rațiuni care au deseori origine politică europeană. Pe scurt, românii ar preocupa Europa de pe la începutul epocii fanariote din rațiuni dintre cele mai felurite. În Settecento, motivele sunt în număr de trei: „chestiunea Orientului”, insolitul „fenomen fanariot, și „comerțul prin Strâmțori”.

După 1821 și până la 1848 avem a face cu imagini corectate prin raport la modernizarea societății românești, legată în chip exclusiv de „francizarea limbii de salon” și de negoț (prin circulația pe Dunăre în vase cu aburi); apar studenții români în Europa și se produce călătoria lui Dinicu Golescu. După 1848

sunt de văzut ideile de Independență și de Unire; după 1859, elocventă este poziția față de Cuza. Apoi, Independența și, în fine, unirea Transilvaniei cu Principatele Române. Față de istoria românească adevărată pe un astfel de tablou nu sunt noutăți mari, însă trebuie să vedem aci inteligența imagologului care a scos, dintr-o puzderie de aluviuni, substanța medulară.

În realitate, imaginile au contururi cu totul incerte și când trece la examinările propriu-zise, Dan A. Lăzărescu lasă să se vadă mai bine tulburările adeseori profunde privitoare la istoria românească. El pornește de la fanarioți, a căror propagandă în Occident mergea în direcția unui fals; Constantin Mavrocordat, de pildă, voia să se prezinte drept un despot luminat. Românii, ocupați de o xenocrație înapoiată și antinațională, nu sunt decât un instrument în iluzia unei resurecții, aceea a Imperiului bizantin. Cele mai numeroase surse occidentale știu câte ceva despre români, întotdeauna pornind de la fragmente și când nu sunt hotărât rău-voitori astfel de exploratori în Principate, au o perspectivă care este a lumii occidentale și nu înțeleg sensul istoriei popoarelor așa-zise mici. Del Chiaro, de pildă, semnaleză istoria fără izvoare a românilor, memoria, subțiată a clasei superpuse, împrejurarea că la români boierii sunt mereu „hicleni” și îl trădează pe vodă. Optica e mereu cantacuzinească și alte știri sunt pitorești, cum ar fi acelea privitoare la Șerban Cantacuzino. El știe geografie, are informații etnografice și este instruit în privința religiei, alcătuind și cronologii de domni, însoțite de caracterizări succinte. Ceea ce îl obsedează este imperialismul turc, însă imaginea pe care o lasă asupra României e aceea

asupra unui teritoriu care ar trebui împărțit între *Ma-rele Turc* și *Augustul împărat*. O *Istorie ecleziastică*, întocmită de un abate, Fleury, înainte de știrile oferite de Cantemir Occidentului, nu are mai mult decât câteva rânduri despre români, și toate ne semnificative: limba este de origine tulbure, un voevod, Latco, ar fi simpatizat cu catolicii, Vlad Dracul s-ar fi asociat cruciaților, valahul Ioniță ar fi păstrat legăturile cu Roma catolică. Perspectiva e aici a unui occidental, cu respect față de catolicitate și pentru care românii nu sunt altceva decât un popor de schismatici, marginali, poate că latini. Niște relațiuni de călătorie, ale lui sir Porter și ale savantului Boscovich, dau o imagine a românilor explicați prin ideea de Imperiu Otoman: pentru ei, domniile fanariote au și un aspect ocult. Mult mai izbitoare e dimensiunea secretă a fanarotismului la J. L. Carra care scrisese, la 1777, o istorie a Moldovei și a Valahiei, cu multe imprecizii care vor folosi apoi și altora; era un aventurier, fugăr din Franța și „iluminat” în direcție francmasonică, a cărui optică ține de difuzionismul luminist pentru care Europa are o rațiune de a fi din punctul de vedere al dirigerii de conștiințe.

Acest Carra e unul dintre aceia care configurează un proiect de recuperare a Orientului, în urmarea unei obsesii de împărțire a lumii, după croială occidentală, care în vremi tulburi, precum acelea, a făcut nu o dată carieră (un studiu, solid, al lui Trandafir Djuvara, din 1914, este capital pe o temă cum este aceasta). În sfârșit, un ofițer, Guynement de Keralio, folosind informații luate și de la Cantemir, este întâiul care aduce substanța de substrat getismul, și mulțimea

de știri privitoare la vestimentația getică, la cetăți, și la Zamolxis, este surprinzătoare prin raport la moment. Alții, cum ar fi generalul Baur, un cartograf, fac catagrafie. Ignaz de Raicevich este autorul unui studiu meticolos, croit din perspectivă austriacă, în vederea unei invazii. Domenico Sestini e un savant interesat de abstractul românesc, Francesco Grisellini dă întâile imagini ale *Banatului timișan*, alții desfășoară imagini ale problemelor Mării Negre din perspectiva diplomației europene.

În totul, este un extract de mentalitate europeană văzută în aspectele ei exclusiviste: pentru Europa, românii nu sunt decât o populație aproape orientală, barbară, de o latinitate îndoielnică, trăind sub imperii și care trebuie elogiată pentru coagularea populară și certată pentru administrație și rânduială socială, acestea foarte simplificate. *Imaginea României prin călători* este, încă de la întâiul volum, un rezumat de istorie românească reflectată în Europa, cu intuiții uneori admirabile cum ar fi aceea a noțiunii de *Aufklärung* (așadar *Luminism*) înțeleasă ca o întâie îndemnare către euro-centrism; când mentalitatea intelectuală ajunge la noțiunile de libertate, de egalitate și de drept universal al omului, ea descoperă, cu toate acestea, ideea de supremație a Europei. Este un paradox pe care un studiu de imagologie, cum este cel al lui Dan A. Lăzărescu îl desfășoară prin efectele lui *à propos* la români.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Artur Silvestri, *Dan A. Lăzărescu, Imaginea României prin călători*, vol. I, în revista *Luceafărul*, nr. 1250, 17/26 aprilie 1986, p. 2.

## Vehiculele literaturii române

**M**ai înainte de cronicari niciun vehicul adevărat nu tulbura spiritul scriitorului român, în afară de biblicele care de foc și de boierescul cal domnesc, pătruns acesta în câte o fugoasă machetă, în două rânduri, de viață directă în materie eclesiastică. Era de trebuință ca literatura să se dezbrace de ritualistică și de spiritul obstrucționist bisericesc spre a vedea lumea în jur și a descrie ceea ce ochiul vedea fără ocehanul *Noului Testament*. Totuși, nici cronicarii nu sunt niște umblăreți, ci mai degrabă sedentari, esteticește, voind a contempla umanitatea din perspectiva moșiei și a demnității ierarhice, străini de plăcerea mișcării în spațiu și de aventurismul marilor explorații. Acest temperament oțios, care este al lui Grigore Ureche și al lui Ion Pillat, de nu cumva se colorează sumbru, la Miron Costin și la Pârvan, se întărește în literatura română încă de la întâile manifestări cu valabilitate estetică.

„Nomadismul” diplomatic al lui Milescu Spătarul nu indică nicidecum o constituție de aventurier, căci valahul nu e Marco Polo și nici Camoes, ci mai degrabă o inițiere geografică rezultată din amenința-

rea biologică cea mai profundă, dintr-un, pe scurt, compus anxios. Voiajul lui chinezesc, „Siniada” lui diplomatică sunt, de aceea, niște elemente secundare, interesante din unghiul observației exotice și cu mult mai puțin din acela al instinctului migrator.

Nici Dimitrie Cantemir, care era spiță de domn și călărea, precum nici Ion Niculce, om de la țară, cu mentalitatea de pedestru, nu dau semne a se preocupa de circulația pe glob, deși întâiul era un monden cu biografia tulbure, al cărei reflex estetic se putea întări cu narațiunea de călătorie. Cu mult mai curios e Stolnicul Constantin Cantacuzino, care ne-a lăsat un lapidar jurnal de navigație maritimă, până în Italia, plin de rara, la noi, fervoare a mișcării pe apă. Din „pânzarul” moldovenesc, omul picase pe o corabie robustă, reprezentând, în ochii lui de *paysan de Danube*, Europa. Cele câteva mențiuni „luministe” despre vehicule sunt întâmplătoare și provin de la eclesiaști ori de la „bobor”, însă cu aceasta nu am adus nimic nou. A observa în fond vehiculul, înălțându-te de la simpla condiție utilitară, este în fond a vedea diversitatea, înaintarea tehnică a umanității și dovedește, în ultimă analiză un raport sufletesc al eului cu obiectul. Din echitația iluministă și din călătoria cu căruța nu puteau ieși mari intuiții despre geografie și nici spectaculos psihologic, căci acestea sunt vehicule străvechi, asimilate filozoficește de om, care mai întotdeauna le explică precum pe niște prelungiri ale anatomiei, semnalul unui moment repetat de atâtea ori încât este vital ca respirația și ca nutriția. Întâiul tehnicoman al literaturii române, pasionat prin aceasta de vehicule, este, în afara discuției, Dinicu Golescu, om al poștali-

onului, picat într-o Europă mașinistă, torturată de ideile forței mecanice, grăbită a se mișca și a scurta distanțele continentale. Întâia dată un scriitor român, iubitor de atelaje de cai, descrie vagonul cu aburi, se plimbă prin orașe modernizate, unde, alături de cai, de căruțe și de trăsură, circulă omnibusul, iar pe canale piroscaful. Cu el, decăderea forței hipice nu s-a produs deocamdată, și acest uriaș pas înainte e făcut de Ion Ghica, spirit liber, iubitor de iuțeală și de confort, neprinzând calul pentru că admira trenul, acest poștalion fără cai și mânat de vaporii diabolici de apă.

Totuși, contemporan cu Ion Ghica este N. Bălcescu, care trăiește în evul mediu și se abstrage din tehnica ultimei ore, într-o lume a cailor care, pe lângă puritatea lor estetică, de animal reprezentând proporția, este și însemnul unui revolut cavalerism. La fel și Alecu Russo, în vreme ce N. Filimon, fotograful românesc al vremii, nu se complică sufletește nici la stânga nici la dreapta. Totuși, procentajul modernilor pare a fi mai însemnat și iubitorii locomoției mai iuți răzlesc din noroadale de admiratori ai cabalinei. Piroscafele heliadești, trenul lui Ion Ghica și al lui Kogălniceanu dovedesc că literatura vedea mai departe decât orizontul local, se europeniza și tehnic, pornind în propășire cu o idee globală integratoare. Însă izbitoare este aci nu coexistența căruței și a locomotivei, ci sublimarea acestui conflict în tabloul exotic și rococo.

La V. Alecsandri, vehiculele exotice se sprijină totuși pe o solidă circulație tradițională și în *Doine*, drept vehicul e bătrânescul armăsar folosit în cadru rustic, în pădure, în călătoriile de agrement și în rapturile de bandiți. În mediul turcesc e preferat caicul

iar, din unghiul reflecției abstracte, – luntrea care e plutitoarea cea mai generală. Însă omul, obsedat de crepuscularitate, aristocrat deși superficial, și întâiul nostru *dandy* neexprimat pe de-a-ntregul, era un „venețian” de pe Siret care lauda gondola sau gondoleta, scriind și o poemă unde se dovedește priceput în materie, căci îi dă sfaturi lui Toni, gondolierul.

Perspectiva gondolei, care e vehiculul plezirist de vacanță și boieresc prin oțiu, generează speciile frivole, precum barcarola, cançoneta, balada. De altfel, V. Alecsandri este întâiul poet român care celebrează yacht-ul, ceea ce fără discuție e o exhibiție teribilă, prin raport la contemporani. Un *caigi*, adică luntraș la caiac, este și D. Bolintineanu, a cărui poezie exotică se înțelege bine numai prin consultul dicționarului de limbi turanice. El preferă, de aceea, vehiculul oriental și somptuos, caicul cu catarg aurit și răpitorul femeilor din serai, văzut și în chipul vehiculului tăcut al iubirii și al crimei. Însă cu aceștia, exotismul machiatist s-a stins și rarele excursii japoneze ori intercontinentale de la simboțiști și de la alții izvorăsc dintr-o viziune erudită și sentimentală, din depresivitate, decât din controlul senzației biografice. Vehiculul literaturii române devine, pentru un lung șir de scriitori, o idee mai cu seamă sociologică, având a alege dintre căruță, poștalion și tren, mai pe urmă automobil (deși Gh. Asachi elogiase un zbor cu balonul aerostatic, totuși aviația nu apare, esteticeste, decât mult mai târziu). Odobescu și Hajdeu sunt mai sedentari, din categoria cronicarilor, deși întâiul e un european monden, iar cel de-al doilea – un vitalist. Maiorescu, om de extracție rustică, e însă un pasionat

feroviar în afara orașului și „taximetrist” în urbe, angajând trăsurile de piață. C. Dobrogeanu-Gherea, viețuia trepidant și, precum rezultă din memorialistică, n-a uitat vaporul, de data aceasta forțamente sub înfățișarea unui remorcher, și nici trenul. Cu această compoziție (deci facem abstracție și de ideile comunitariste, de stânga), el precede cu câțiva pași pe simboțiști, a căror perspectivă a trenului pare congeneră.

Dar Eminescu? Aci ne întoarcem în abstractul călăriei, orișicând s-ar produce aceasta, căci lumea lui eroică și regală, văzând universul dintr-un unghi strivitor, este a unei spețe necunoscute, trăind din exploatarea ecvestră. Când nu este eroic și ca atare cabalin, vehiculul eminescian e o abstracție metafizică, anticipând proza ficțiunii științifice, exprimată printr-o rază inefabilă, mai iute decât galaxiile, precum Hyperion, ori dintr-o accidentalitate fizică, promovând levitația. E cazul *Sărmanului Dionis*, însă și al altora, căci rarele mențiuni moderne și feroviare sunt puține și fără semnificație (călătoria de la Berlin la Postdam e un pretext pentru o erotică).

Trenul este însă pasiunea lui I. L. Caragiale, maiiorescian prin aceste preferințe, căci pe lângă tren, omul care era citadin, promova și birja. A extrage în acel moment materie din mediul C.F.R., iată o idee tot atât de modernă, precum e aceea de azi a lui Arthur Hailey, de a studia în *Roșile* pe automobiliști.

Un fanatic al trenului, repetând junisma atracție pentru biografiile comode era și A.D. Xenopol, ale cărui *Amintiri de călătorie* sunt o catagrafie a căilor de comunicație, urmând pe Dinicu Golescu, însă cu mult mai modernizat. Trenul pasionează pe simboțiști

(reflexul lui Verhaeren și al liricii franceze decadente) și în jur de 1920 intrase într-atât de viguros în literatura română, încât apariția lui nu mai izbea, esteticeste, pe nimeni. Atunci când, în *Răscoala*, Titu Herdelea cobora din tren spre a vizita la țară moșia unor amici, trenul cucerise proza românească și făcuse perspectivele mai repezi. A călători de aceea cu expresul *Bioram*, precum Camil Petrescu, nu părea deloc extravagant. Unicul prozator interbelic care meprizează voiajul feroviar este Mihail Sadoveanu. Pasărea biblică „de foc” cu aspect apocaliptic îi dădea mari iritații, căci lumea lui este a unui pedestru, din moment ce pedestritatea e o condiție a contemplației și a inițierii.

Umanitatea lui, tiranizată de mersul pe jos, este retrogradă față de tehnică, deoarece se retrage în absolut și rarele mijloace de locomoție mai rapidă nu ies din cadrele unui univers abstract, retras din istorie și mânat de instinctul regresivității în arhaic. Trăsura, spre pildă, la cea oră un vehicul vetust, e și un conduct al memoriei, căci prozatorul circulă rar cu aceasta și mai ales în scop reconstitativ. Însă „unghiul trăsurii” este o expresie potrivită pentru Sadoveanu având prin lentoarea ei înfățișarea canonizată a mersului pedestru, prelungit în roată. Rarele extravagante locomotorii, precum ar fi automobilul *Oakland* al lui Gh. Vrânceanu (din *Paștele blajinilor*), „iroplanul” și pasiunea lui C. Mavrocosti pentru zborul vertical, sunt elemente neglijabile, a căror prezență sporește paradoxal impresia de irealitate. Cu mult mai curioasă este optica lui Octavian Goga față de locomoție, căci omul venind de la țară avea acel sedentarism adânc, exprimat prin scrierea de scrisori și nu prin mișcarea indi-

viduală în spațiu. Deși pribegia este invocată la tot pasul, poetul călătorea, în poezie, puțin și numai cu faietonul, care fiind un vehicul de palat, spori cu câteva procente proporția de mondenitate anxioasă a lui Octavian Goga. Pentru spiritul lui, trenul era ca orișice vehicul civilizată, un monstru pleistocen, sălbatic și neguros, cu aspect de bestie cu ochii roșii, un balaur. Însă de îndată ce țărănismul lui s-a metamorfozat în politică” pedestrul inițial se prefăcu într-un feroviar pasionat. Acum, Octavian Goga face călătorii cosmopolite cu trenurile expres, care „zboară” pe câmpii, traduce emfatic câte o poezie feroviară, și atâta vreme cât vigoarea politică nu-l lăasă, ne dădu producții alerte, cu un *va-et-vient* feroviar. Din această perspectivă schimbătoare și în fond instabilă, ieși, atunci când spiritul încordat de vitalitate își prăbuși coloanele, o lirică a degradării sufletești, exprimată prin alegorisumul acvatic, indicator al labilității. Luntrea, însemnând ceea ce este muritor, vaporul scufundat și cetatea subacvatică Ys – iată suportii alegorici ai liricii finale produse de Goga.

Însă față de Ion Minulescu, spiritul lui Goga este al unui medieval picat o clipă în lumea trenurilor și revenit în mediile lacustre. Asemeni lui Al. Macedonski, pasionat de velociped și închipuind vapoare uriașe, din categoria ambarcațiunilor *science-fiction*, Ion Minulescu e un modern din categoria telegraficilor, pentru care lumile exotice nu mai sunt un obiect de explorație, ci o regiune geograficește vecină ale cărei efluvii sosesc cu transatlanticul și cu corabia, împreună cu mirosurile de coloniale. Efectul tehnicii moderne pare a fi și avangarda, unde șirurile de tele-

xuri lirice și de înregistrări pe bandă magnetică ale spiritului izbesc ochiul exegetului. Însă vehicule nu sunt, căci a repudia examenul lumii obiective sufocată de mișcările obscure mentale este a exclude tot ceea ce provine din mediul cotidian, *y compris* locomoția. Modernii sunt, la acel moment, alții și mai cu seamă aceia care, socotind trenul drept un vehicul vetust, exaltă automobilul și viteza lui independentă pe șosele. Printre întâii vitezomani ai autostrăzii este G. Călinescu, a cărui *Carte a nunții* dă câteva momente rutiere de mare șoc, mai cu seamă că omul iubea machinetta de două locuri, ca o bombă aerodinamică, a cărei iuțeală dădea mari senzații futuriste. Nu altfel vedeau mișcarea în spațiu N. D. Cocea și Camil Petrescu, observând că la cel de-al doilea automobil e un obiect românesc esențial. Ce s-ar fi petrecut cu Ștef Gheorghidiu în absența călătoriei cu mașina? Câte probe ar fi avut mintea lui febricitantă?

A călători cu mașina era în acea clipă un eveniment monden și expresia unei extraordinare vitalități locomotorii. De aci și până la Radu Tudoran și Chiril Tricolici, acesta pasionat și de cursele automobilistice, mai era numai un pas pe care literatura contemporană l-a făcut. Dar avionul? Cu avionul călătoresc puțini înainte de explozia sociologică a aviației, adică în acea epocă în care aerobuzul, aeroplanul, bimotoarele și hidroavionul aveau încă un aer de noutate tehnică absolută. Îndată după 1950, însemnătatea estetică a vehiculului scade în chip simțitor și rămâne vie numai nota sociologică. Puțini sunt aceia care în acest moment pun materie literară în locomoție, și mai puțini scriitorii a căror înclinație către mediile profesionale

(automobilism, marină, aviație) să fie persistentă. Calul a rămas în literatura română vehiculul absolut, imperisabil la eroziunea sociologică a vremii. Eliminat aproape douăzeci de ani, prin invazia tehnicii și științei, el capătă odată cu acei poeți ai câmpiei metafizice un loc nou, acela de mit rustic al vieții de șes. Dacă pentru vitaliști calul e un semn metafizic, pentru estetiști el întruchipează Pegasul, inspirațiunea, și se înfățișează ca o creatură himerică, înzestrată cu aripi pentru levitațiune. Arareori, calul sublimează virilitatea ori vigoarea. Vehiculele țărănești, precum ar fi căruța, persistă numai în proza țărănească, a lui Marin Preda și a altora, cu observația că ea stimulează numai pigmentul decorativ și nu întărește optica ei proprie. Berlina, poștalionul și diligența – iată un șir de vehicule istorice, ieșite din uz, a căror invocare, în lirica lui Petre Stoica sau Emil Brumaru e un conduct al reveriei, un stimulent al memoriei și în fond o restituiție a unei istorii posibile.

Mult mai numeroase sunt automobilele, mai cu seamă în proza realistă, și, într-o proporție mai mică, avioanele, a căror invazie în mediul literar românesc este totuși cu mult mai mică prin raport la prezența lor publică curentă. Cât privește vehiculele prozei *science-fiction*, acestea sunt produse de cabinet, ale unei imaginații de proiectant care dibuie forma.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Artur Silvestri, *Vehiculele literaturii române*, fragment volumul cu același nume publicat în *Almanahul Luceafărul*, anul 1982, p. 199-202.

## Prima istorie literară românească *Conspectul* lui Vasile Gr. Pop (I)

**P**e la 1875, un tânăr de nici 25 de ani, venit din Bucovina în București cu gândul de a face poezie și cercetări folcloristice, publica, la *Typographia Alecsandru A.*, un *Conspect asupra literaturii române și literaturilor ei de la început și până astăzi, în ordine cronologică* urmat, la nici, un an diferență, de o parte a doua, mai consistentă, aceasta, sub raport cantitativ.

În spatele acestui titlu prevestitor de aride înșiruri didactice, se ascunde însă o adevărată istorie a literaturii române, iar autorul ei, Vasile Gr. Pop, este primul nostru istoric literar cu adevărat modern. Omul se născuse la 1850, începuse cu poezie și scosese, la 1872, chiar și un volum, *Aurora Bucovinei*, însoțit, curios, de o „privire fugitivă asupra literaturii române în genere ear în special asupra mișcării litterarie din acea provincie a Daciei”, o schiță de nici 50 de pagini, dezvoltată ulterior în *Conspect*. Lirica lui Vasile Gr. Pop nu mai stârnește astăzi nici o emoție, afară de, să zicem, câte un catren conținând o plimbare cu trăsura cu patru cai la Săftica, tip de poezie a preumblării boierești, de câteva ore afară din oraș; „poeziile popo-

rale” bucovinene, culese de el probează scrupulozitate și denotă că tânărul era îndreptat bine în folcloristică.

Partea cea mai trainică a operei lui Vasile Gr. Pop rămâne tot *Conspectul*, reeditat recent de Paul Lăzărescu (Ed. Eminescu, 1982), în condițiuni demne de laudă (prefață, note copioase, transcriere modernă a ortografiei câteodată bizare a vremii aceleia). Spiritele lucide rămân dezorientate în fața ignorării care a înconjurat această producție, o spun încă de la început, cu merite excepționale; Paul Lăzărescu, editorul de acum, ne ajută însă a clarifica acest caz. Este, mai întâi, vorba de o acuzație de plagiat” pe care contemporanii nu o făcuseră totuși și care s-a impus, Dumnezeu știe cum, odată cu trecerea anilor și în lipsa unei înțelegeri raționale a chestiunii.

Din perspectiva modernă, ceva trebuie să fi fost și editorul a stat să verifice, atent, așa încât trebuie crezut pe cuvânt: câte un fragment biografic, câte o știre, câte un paragraf din *Conspect* provin din *Lepturariul* lui Aron Pumnul, din *Pantheonul românesc* de Iosif Vulcan, din *Analecte* de T. Cipariu. Cu toate acestea, ideea de plagiat cade, Vasile Gr. Pop comunicase într-o prefață că o parte din biografia ar reproduce „pasagii caracteristici” din Pumnul, Cipariu și Justin Popfii. În plus, atât cât e biografism în istoria literară nu se putea modifica, de la o carte la alta cu totul și dacă judecăm bine datele observăm că pe urmele lui Pumnul ori ale lui V. Gr. Pop au călcat toți aceia care, mai pe urmă, au scris istorie literară inclusiv N. Iorga și G. Călinescu. Fiind vorba mai întâi, de biografia, care circulă de la un pionier la altul fără sentimentul unei proprietăți, nu s-ar putea vorbi de

plagiat sau de compilații. Cine va examina primele istorii literare de după V. Gr. Pop, de exemplu acelea ale lui Gh. Gh. Arbore ori Ioan Lăzăriciu, niște manuale care abreviază *Conspectul*, va vedea cu adevărat ce este aceea compilație. Meritele indiscutabile ale acestui mare precursor nici nu provin, de altfel, din culegerea de biografii, așa încât ar fi superfluu să insistăm asupra chestiunii, fără semnificație, a plagiatului. Ignorarea lui V. Gr. Pop trebuie căutată, așadar, în altă parte și ea se datorează unei relative tăceri care l-a întâmpinat încă din epocă și pe care superficialitatea posterității a agravat-o. Nu întotdeauna urmașii îndreaptă rapid erorile comise de aceia care îi precedă, ba mi se pare că judecățile nedrepte, dacă au un cât de mic consens, rămân neverificate în chip secular. Seninătatea celor care se bizuie pe posteritate nu pare a fi întemeiată, urmașii sunt adeseori grăbiți și asaltați de fenomenul viu, impenetrabili la reexaminări mai drepte, la revizuri. O politică a tăcerii, care în critică nu e nouă deloc și a fost totdeauna primejdioasă, are, în prezența unei puternice confrerii, toate ușile deschise către impunerea unei imagini viciate asupra fenomenului imediat. Soarta *Conspectului* este încă o probă: contemporanii s-au mișcat puțin și imprevizibil, posteritatea n-a mai citit nimic și a emis judecăți din ce în ce mai abreviate. La apariția *Conspectului* cea mai consistentă recenzie e aceea întreprinsă de Grandea, în *Albina Pindului*, o cât se poate de curioasă întâmpinare, corectă în general și pitorească prin examenul autocritic aproape... masochist pe care cronicarul îl întreprinde. „*Conspectul* – zice el – umple un gol însemnat în bibliografia noastră” însă

autorul n-ar avea spirit critic fiind plin de o bunătate nocivă: „Regret că nu pot să împărtășesc buna opinie ce are despre mine domnul Pop. Ceea ce am produs până acum sunt simple încercări și nici o dată aceste încercări nu-mi vor da dreptul să ocup un rând măcar în istoria literaturii române”.

O notă, probabil a lui Hașdeu, din *Revista literară și științifică* (1876) salută *Conspectul* cu obiecția „lipsei unei unități de direcțiune”; în fine, la Halle în *Zeitschrift fur Romanische Philologie* – opinia pare mai lucidă – căci pentru nemți V. Gr. Pop ar fi dat cea mai bună lucrare românească în domeniu.

*Convorbirile literare* nu cuprind vreo mențiune și presupunerea lui P. Lăzărescu, după care omisiunea s-ar datora unui tratament pozitiv aplicat de V. Gr. Pop lui Hașdeu, adversarul junimiștilor, mi se pare pe deplin întemeiată. Oricum ar fi, posteritatea nu a făcut, până de curând, dreptate, ba, dimpotrivă, a contribuit enorm la adâncirea uitării. N. Iorga îl citează de trei ori pe V. Gr. Pop, în note de subsol, G. Călinescu îl menționează, în fugă, la *Bibliografie*, un Iuliu Dragomirescu dă știri vagi despre el, preluate mecanic și de Mircea Eliade *à propos* de Hașdeu (V. Gr. Pop e botezat acum Gr. Popp). Refrenul plagiatului pare a izvorî din injuriile brutale administrate acestui precursor de D. Popovici care observă „fidelitatea pe care puțini plagiatori au avut îndrăzneala s-o afișeze”. După acesta, „serioșii” istorici literari care nu mai citesc nimic iau compilația sau plagiatul drept un element peste care nu se mai poate trece. Comedia posterității e spectaculoasă: Ov. Papadima, de pildă, n-a deschis *Aurora Bucovinei* și scrie despre V. Gr. Pop fără o

minimă documentare, Stancu Ilin crede că acel *con-spect* ar fi o compilație „larg cunoscută”.

Marin Bucur, întâiul, de altfel, care a vorbit apă-sat despre meritele lui V. Gr. Pop îi atribuie o lucrare apărută în 1838 pe când acela nici nu se născuse. Cele câteva articole pozitive (ale lui M. Bucur, L. Kalustian) și, acum, prefața lui Paul Lăzărescu, nu par a fi mișcat câte ceva din placiditatea unei posterități ingrate. Un examen nou, aplicat asupra *Conspectului*, demonstrează însă cu totul altceva și dă aceluia care îl întreprinde surprize de tot felul. Vasile Gr. Pop și-a imaginat istoria în două părți, apărute separat, una în 1875 și alta în 1876, cu o diferență, probabil nu în-tâmplătoare, de titlu: întâia se ocupă de „literatura română și literatorii ei” (până pe la 1860), a doua – de „literatura română și scriitorii ei” (*s.n.*). Am impresia că V. Gr. Pop ar fi voit să indice, cu aceasta, o modi-ficare a simțului estetic produsă în jur de 1850: auto-rul român n-ar mai fi, începând de atunci, un *literator* ci un *scriitor* în toată puterea cuvântului. A gândit sau nu aceasta este fără importanță, mă rezum deocamda-tă să observ că partea a doua a *Conspectului* e, într-o bună măsură, o istorie literară despre contemporani, întâia de acest fel la noi, adusă, cum s-ar zice, la zi.

Nu doar prin aceea că se sforța să dea o istorie e, așadar, el un pionier ci și prin condițiunea, obiectivă, de a se aplica pe o materie contemporană în mișcare, tulburată, precum se știe, la 1875, de toate exclusivismele. Acest eroism al spiritului care dește-lenește sare în ochi încă din prefața întâiului volum: V. Gr. Pop știa că „o istorie a literaturii în adevăratul sens al cuvântului” se va putea face abia mai târziu.

Însă truda lui nu-i părea inutilă atâta vreme cât era izvodită dintr-un sentiment, admirabil, al anonimității: „Nu! cică precum s-a zis deși nu ne putem încă gândi la o istorie a literaturii, totuși (conspectul, *n.n.*) prezintă un folos oarecare: pentru prezent o satisfacție morală, de a ști literatura noastră arhaică, puțină, neînsemnată, cum va fi fost, din timpurile nebuloase și furtunoase ale istoriei noastre și adusă până în timpul în care trăim; iar pentru viitor, bazat pe aceasta criticul va afla un tărâm deja format, și când va fi sosit timpul să se cugete și la o istorie a literaturii, materialul fiind după puțină adunat, lucrarea-i va spori cu pași repezi”. Astfel de propozițiuni, de o stimabilă modestie, nu sunt însă și adevărate, *conspectul* lui V. Gr. Pop era chiar de la început o istorie literară, corectă, cu toate fundamentele gata. Omul se sforța, mai întâi, să izoleze literatura de politică și exclusese din conspect pe publiciștii care au jucat și rol politic, avea idee de valoarea estetică întrucât pentru el literatura e formată „numai din acele producțiuni care conțin un fond încorporat într-o formă nepieritoare”.

Mai sunt și alte idei, unele absolut merituoase. Înainte de G. Călinescu, V. Gr. Pop credea, cu dreptate, că istoria literară și critica nu sunt străine ci colaborează: a stabili „o istorie a literaturii (e) treaba criticilor”. Față de *Analectele* lui Cipariu, de *Lepturariul* lui Aron Pumnul și de *Bibliografia chronologicalică română* a lui D. Iarcu, *Conspectul* lui Vasile Gr. Pop era un mare pas înainte.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Artur Silvestri, *Prima istorie literară românească*, publicat în *Luceafărul*, nr. 1067, 42/16 octombrie 1982, p.1, 7.

## Prima istorie literară românească *Conspectul* lui Vasile Gr. Pop (II)

Însemnătatea *Conspectului* produs de Vasile Gr. Pop depășește însă cu mult intuițiile încă haotice despre critică și istorie literară, despre eliminarea „culturalilor” din istoria de valori și altele de același fel pe care azi le admitem aprioric. Cât călinescianism embrionar era acolo s-a putut vedea cu ușurință, mai interesant fiind a urmări acum înfățișarea propriu-zisă a literaturii române așa cum o fixa, întâia dată la 1875, V. Gr. Pop. Omul pornea de la ideea că literatura ar fi, în general, „primitivă” adică populară, epigrafică și, în fine, alcătuită din documente și opere complete, laice și ecleziastice.

Istoriile literare care i-au urmat au dezvoltat, cu precădere, cea de-a treia categorie, mai mult G. Călinescu și mai puțin N. Iorga: apte a intra într-o istorie estetică sunt, după aceștia, mai cu seamă producțiile hotărât artistice. Folclorul, epigrafia – iată elemente pe care istoria din ultimul secol le-a pierdut pe drum.

Cu toate acestea, în concepția lui V. Gr. Pop ele nu puteau lipsi căci acest pionier se sforța să înceapă cronologia literaturii române cu mult mai dinainte decât o vor face urmașii. „Complexul întârzierii” nu

se născuse la acea oră și *Conspectul* socotea drept o întâie formă de literatură română pe aceea produsă în Dacia antică. O literatură în acea provincie romană a existat fără îndoială, deși asupra acesteia ne lipsesc deocamdată urmele organizate.

Câte ceva a fost și înainte de romanizare și dacă socotim pe scriitorii greci din Scythia minor s-ar putea vorbi de literatură chiar înainte de era noastră. Mai încoace, probele sunt și mai concludente, cercetarea, e drept lentă și adesea eroică, tinde acum să-i dea dreptate lui V. Gr. Pop.

Pentru acea vreme, ideea lui era uimitoare deși nu inexplicabilă: spusese ceva despre acestea Hașdeu, inițiatorul adevărat al unei astfel de mișcări fusese, în 1837, Kogălniceanu (în *Rumänische oder Wallachische Sprache und literatur*).

Acești precursori nu o dată mai dezlegați de prejudecăți decât noi, gândeau grandios și fascinant. Negurile care acoperă întâile manifestări literare, crede V. Gr. Pop și crede bine, ar putea fi împrăștiate prin considerarea tradițiilor drept literatură (în folclorică se descurca, de altfel bine, în limitele vremii lui).

Dacă nu folclorică, adaogă V. Gr. Pop atunci acea, să-i zicem, *literatură protoromână* ar fi, prin definiție, eclesiastică. Așa și era, a demonstrat-o abia acum Ioan Gr. Coman și pare-se că sugestia veche a lui V. Gr. Pop are o vitalitate mult mai mare decât s-ar putea crede.

Autorul știe de Neagoe Basarab (despre care se va pronunța, în 1879, și Hașdeu), văzut ca un adevărat erudit al epocii sale, prețuia pe Coresi, *Palia de la Orăștie*, pe Gr. Ureche (care ar fi dat „prin această

atât de însemnată scriere – *Letopisețul* – o putere mare literaturii noastre”), pe Varlaam (cu polemica în jurul *Cazaniei*), pe Miron Costin („istoric vestit și totodată primul poet român”), pe Dosoftei („înzestrat și cu talentul poetic [...] întrecând prin ușurința limbii și eleganța expresiunilor pe Costin”), pe „ilustrul cronograf” Dimitrie Cantemir, „cel mai erudit al timpului său”, pe Niculce, pe Antim Ivireanul, pe „neuitatul istoric” Petru Maior și pe Samuil Klein, Văcăreștii, Gh. Șincai („prin el literatura prinde aripi mai puternice făcând o transgresiune la secolul al XIX-lea”).

Nu cred că s-ar putea rectifica, în condiții de obiectivitate, acest tablou stabilit de Vasile Gr. Pop de unde nu lipsește nici o figură impunătoare a literaturii române vechi; de altfel, nici G. Călinescu nu mizează pe alte valori.

S-ar putea obiecta că literatura veche avea scriitori puțini și că valorile, câte sunt, sunt bătătoare la ochi, observație, de altfel fără temei aici la 1875 de abia se restituiseră colecțiile de cronici (prin osârdia lui Kogălniceanu) iar sentimentul ierarhiilor propriuzis estetice nu despărțise net artistul de „cultural”. Intuiția lui V. Gr. Pop față de valori era însă indiscutabilă și o probază, încă o dată, imaginea pe care ne-o dă asupra literaturii de după 1800.

Coloana vertebrală a epocii e, în optica lui, formată din Heliade, C. Negruzzi, Bolintineanu, Alexandrescu și Alecsandri; ce s-ar mai putea adăuga? Din mulțimea de literați mărunți și de scriitori merituoși, Vasile Gr. Pop îi alegea pe aceștia spre a reprezenta „periodul întâi al renașterii literare”.

Privite de acum, din perspectiva epilogului dată de istoriografia literară care i-a urmat, judecățile lui Vasile Gr. Pop sunt neverosimile prin profunditate. Omul nu era junimist dar prenumăra în *Conspect* pe mulți autori de la *Junimea*, unii chiar infertili: Pogor, Th. Rosetti, Ianov.

Știa, așadar, că nu se poate face abstracție de *Junimea*, observând, chiar, într-un loc, că junii depărtați de *Convorbiri literare* sunt puțini, deși credea că unii dintre junimiști sunt împinși prea departe de idei cosmopolite. Independent, Vasile Gr, Pop avea ideea că marii scriitori ai vremii lui sunt Eminescu, Maiorescu, Hașdeu; Macedonski, Slavici. Examinând acest șir nu avem șocuri de nici un fel și ar fi de mirare că lipsesc de aci Caragiale și Creangă. Totuși, Caragiale nu debutase la acea oră, în teatru.

Despre Eminescu cel care publicase până atunci relativ puțin aprecierea este, urmând pe Maiorescu, superlativă: „Unul din cele mai frumoase talente, și am putea zice chiar cel mai important talent ivit pe scena nouă de mișcări a literaturii noastre”. Într-un moment când Eminescu era privit mai degrabă ca o bizarerie, a-i fixa un astfel de loc în istoria literaturii e semn de maximă acuitate.

Maiorescu îi trezește un deplin entuziasm: „Numele T. Maiorescu înseamnă – după constatarea a mulți – o epocă în mișcarea literară a românilor”. Hașdeu, admirat mai cu seamă pentru cantitatea monumentală a operei (care „ar putea forma vreo 20 tomuri”) e un alt idol: „Acest însemnat scriitor întrece prin valoarea scrierilor sale, mai ales istorice, pentru

profunda sa erudițiune, mai pre toți istoricii români de până astăzi”.

Despre Slavici, „acest june talentat”, Vasile Gr. Pop găsea un cuvânt pozitiv: are „o limbă ușoară, populară, talent original și o judecată profundă [...] calități împreunate cu o inteligentă și erudițiune”. V. Gr. Pop credea, și critica de după el nu l-a urmat îndeaproape, că Slavici avea erudițiune de critic serios pe terenul istoric: examenul de azi îl confirmă. Tânărul Macedonski, care nu avea mai mult de 22 de ani, e întâmpinat cu urale:

„De dorit e, ca Al. Macedonski să-și imprime toate poeziile sale într-un volum, căci ar forma un buchet frumos in literatura noastră.” Presimțirea: unei cariere înconjurată de ostilitate ni se pare azi pur și simplu uimitoare: „Junele poet, cu toată activitatea sa literară, cu toate elogiile ce i s-au făcut, a fost și este încă prada calomniatorilor”.

Inaptitudinea politica a lui Macedonski îi apărea clară: „Ceea ce cu drept cuvânt i-am observa lui Al. Macedonski este ca să nu se lase târât în valurile politice [...] ci să urmeze pur calea literară, pe care-și poate câștiga un nume mare”.

Hotărât, Vasile Gr. Pop avea o afară din comun intuiție. A spune despre tânărul Eminescu că e un mare poet, a observa că Macedonski are un talent ieșit din seriile curente, a ști sigur că Maiorescu și Hașdeu, înși exclusiviști care nu se suportau reciproc, sunt în realitate mari contemporani, a socoti că Slavici e talentat și erudit și că Ion Creangă există ca scriitor deși nu publicase literatură, ei, bine, aceste judecăți nu sunt puțin lucru, ele însemnează enorm pentru un

tânăr, precum Vasile Gr. Pop, nu doar un intelectual cu simț istoric ci și cu indubitabilă vocație propriuzisă critică.

Ar fi extravagant să admitem că acest *conspect* nu are și erori, majoritatea constând în hiperbolizarea, totuși moderată, a câte unor autori pe care posteritatea nu i-a calificat. V. Gr. Pop n-avea „organ” pentru N. Filimon și I. Ghica dar exalta pe G. Missail, G. Bengescu, Petrache Poenaru, H. Myller, pe I. V. Adrian (amicul lui), pe D. M. Preda, pe S. Niculescu, pe Eufrosina Homoriceanu și Ioan Cartu, nega, cu brutalitate, pe Iosif Vulcan și I. Pop Florentin. Nu sunt, cu toate acestea, stridente tulburări de ierarhii ci, mai degrabă; șovăiri inerente unei istorii literare contemporane, care studiază fenomenul în mers, fără o cât de mică perspectivă istorică. Nu mai puține sunt, să zicem, erorile lui Eugen Lovinescu, neglijabile la acesta, ca și la V. Gr. Pop prin valorile stabile pe care le revelează. Totuși, lauda lui C. Negruzzi și I. Mandinescu nu pare excesivă.

Ar fi inexact să apreciem în acest *conspect* ideile în ebuliție proprii începătorilor de drum, precizia diagnosticianului, imparțialitatea.

Vasile Gr. Pop era și un istoric literar de felul lui G. Călinescu cultivând biografismul amplu și pitoresc, baroc, aproape epic. El ne-a descris pușcăriile lui Bolliac, vânătoarea lui N. Rucăreanu, duelurile lui N.T. Orășanu, „tropisme” lui Al. Pelimon care călătorește vara și imprimă iarna ce a scris peste an, viața prelatului Veniamin Costache, ucenic la popii greci, bățut la talpă ca școlar. Nici contemporanii nu scapă: V. Gr. Pop știe că T. Boian stă la moșie și s-a retras din

literatură, că G. Missail lucrează opere colosale, că Laerțiu își rescrie fragmente, publicate, dintr-un roman. Accentul colorat, biografic și verva formulistică – acestea sunt călinesciene.

V. Gr. Pop nota „stăruința de fier” a lui Iancu Văcărescu, „nutrimentul” cărturăresc al lui Mumuleanu, înfățișa pe Millo prigonit de rude, pe Dora d’Istria, izolată într-un mariaj internațional, pe Anton Pann, poetul „junilor de la prăvălii”, pe M. Zamfirescu, cel care „îmbrățișează cariera de birocrat”. Sagacitatea, agravată și de perfectul simplu, epic, (deși istoricul literar nu era oltean), biografismul colorat, vivacitatea curioasă de toate și gureșă, acest într-un cuvânt *călinescian* demonstrează încă o dată că stilul lui G. Călinescu e, în fapt, stilul criticii literare românești, detectabil la N. Iorga, la Ibrăileanu, la D. Russo, la, acum, iată, Vasile Gr. Pop.

S-ar mai putea face și alte semnalări: omul avea păreri moderne și salută verslibrismul (pag. 82), știa de Th. Gautier (ca critic), era de părere că renașterea românească nu pornește de la 1848 ci din 1812, 1821, 1838 (ceea ce de-abia acum am admis și noi) iubea, în general, pe scriitorii poligrafi, cu inițiative în toate domeniile; presimțind, poate, necesitatea muncii eroice cu orice preț, dădea note bune unor tineri (G. Tocilescu, B. Florescu, D. A. Laurian. G. Dem. Theodorescu) pe care istoria literară i-a confirmat și, cât privește pe Leon Negruzzi și Ioan Mandinescu, stimulează și azi pe cercetătorul fără prejudecăți să procedeze la o revizuire.

*Conspectul* lui Vasile Gr. Pop este, aşadar, o istorie literară excepțională și, de aceea, ignorarea ei pare fără putință de tăgadă, de neexplicat.

Totuși, o explicație ar exista: sub raportul concepției, V. Gr. Pop era un istoric de emanație hașdeiană ale cărui intuiții, privitoare, mai ales, la epocile vechi posteritatea nu le-a urmat. Fără ereditate în concept, omul avea să rămână doar prin exactitatea neverosimilă a unor judecăți și, ca să zic așa, prin adâncimea unor formulări. Însă judecățile, inițial eroice, se colectivizează cu vremea și par, la o privire înapoi, banale; cât privește formula, rămâne întotdeauna acela care spune mai colorat, mai profund și memorabil.

Anonimatul visat de Vasile Gr. Pop este, iată, condiția istoricului literar.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Artur Silvestri, *Prima istorie literară românească (II)*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1068, 43/23 octombrie 1982, p. 6.

## Nestor Vornicescu și Vechimea literaturii noastre

O contribuție de întâie mărimă privitoare la istoria literaturii române în momentul obârșiilor ei și mai târziu în Evul Mediu până către baroc, este aceea a dr. Nestor Vornicescu<sup>49</sup>, intitulată *Primele scrieri în literatura noastră – sec. IV–XVI* (Craiova, 1984). Este o sinteză aplicată asupra unei materii foarte bine definite de producțiuni de natură spirituală, începătoare la noi înainte de anii 400 și continuate în chip neîntreput, mult mai aproape de noi decât se crede de obicei.

O întâie observație care se poate face este aceea că prin studii cum este acesta, originile literaturii române sunt stabilite cu mai mult de o mie de ani mai devreme într-o așa-zisă perioadă *străromână*, reprezentată de mai bine de cincisprezece autori. Este o însușire fundamentală aceasta, însă ea nu trebuie defel absolutizată; cei care s-au exprimat deocamdată asupra acestei sinteze au semnalat, în chip exclusiv, *teza*

---

<sup>49</sup> IPS Nestor Vornicescu, Mitropolitul Olteniei la acea dată, dr. în teologie, membru de onoare al Academiei Române, pasionat cercetător al istoriei și literaturii străromâne.

*străromână* și au lăsat (cu puține excepții, una sau două) deoparte celelalte idei care nu sunt însă neglijabile. Nu e vorbă, magia obârșiilor este considerabilă și ar fi de înțeles ca o asemenea ipoteză să ispitească mai degrabă. Totuși, acest șoc produs la recenziți are o explicație și aceasta constă mai ales în... ignoranță. Mai întâi, că teza străromână nu mai e demult o ipoteză să ispitească. Ideea epocii străromâne este, de altfel, în istoria literaturii românești, una dintre ideile pierdute, cum se zice, pe drum și jugulate de un canon de istoriografie occidentală.

Când am comentat în 1982, reeditarea *Conspicuității* lui Vasile Gr. Pop, de la 1873, am observat că și pe acela îl preocupă ipoteza străromână; și pe Kogălniceanu înaintea lui, de asemenea, câte ceva spusese, pe tema aceasta, și Dimitrie Cantemir, care poate că știa mai mult decât noi și avea în mâini o documentație care probabil că s-a pierdut cu totul.

O istorie a acestei idei în istoriografia românească literară ar fi pasionantă și poate că se va face într-o zi. Sigur e, în acest moment al cercetării, că obârșiile literaturii române trebuie stabilite în jur de anul 350. Cum însă documentația este deocamdată puțină și nici măcar jumătate din ea nu e tradusă în românește, a încerca acum, fără inițiere serioasă în greacă și în latină (acele producții sunt scrise în aceste limbi) să croiești o istorie literară pornind de aci este o curată aventură. Sunt de trebuință ani de eforturi conjugate, mai întâi, spre a impune definitiv periodizarea aceasta care pare a fi extravagantă, dar nu este nicidecum așa.

Am scris în altă parte despre literatura străromână și nu revin asupra acelei schițe de istorie literară a

acelei epoci. Cred, totuși, că sunt obligatorii câteva precizări. Întâi, perioada, care poate părea prea timpurie: dar nu este. Bulgarii consideră începuturile literaturii bulgare prin secolul al IX-lea, odată cu Chiril și Metodi; sunt la ei istorici literari care o încep și mai de demult. Sârbii, cu secolul al XII-lea, sunt mai întârziți, însă, de asemenea, au față de schemele curențe, câteva secole în plus.

Și unii și alții fixează la obârșii o literatură de esență patristică; scriitorii străromâni nu fac altceva. Ba încă se află nu doar cronologic înaintea acestora și se poate zice, după cum observă Nestor Vornicescu, și că scrierile daco-române au fost pentru ei o materie doctrinară utilă, mai ales că încadrarea slavilor, care sunt pentru noi circumvicini, s-a produs pentru spiritualitatea răsăriteană în secolele IX-X, mult după *străromâni*.

În ceea ce îi privește pe aceștia, este indiscutabil că literatura pe care au dat-o este mult mai consistentă, nu doar ca număr de autori ci și ca bibliografie: adeseori, atribuirile care se fac sunt întemeiate pe o tradiție și nu pe știință și cu siguranță că studiile vor clarifica și alte paternități, unele poate uimitoare (o idee pe această temă – la Gh.I. Drăgulin, în privința operei lui Dionisie Pseudo-Areopagitul care ar fi, într-o parte a operei, a scitului din Dobrogea, Dionisie Exiguus, un notoriu străromân).

Însemnătatea contribuției lui Nestor Vornicescu este însă mai presus de o emoție de moment, aceea generată de ideea literaturii străromâne. Contribuțiile lui, serioase, documentate, merg pe o pânză a vremii mult mai întinsă decât aceea a obârșiilor; trei sferturi

din această sinteză nu sunt dedicate acelei epoci ci acelor următoare, până în secolul al XVI-lea.

Cercetătorul a izolat un corp doctrinar, de esență spiritualistă, a cărui întărire a urmărit-o de la străromâni și până dincolo de marginile Evului Mediu; ecourile acestuia sunt prelungi și ele pot să fie identificate până azi, sub cele mai felurite înfățișări, s-ar putea zice că aceasta e, dacă nu coloana vertebrală a literaturii române, în orice caz una dintre arterele ei vitale. Există, din acest punct de vedere, o anumită notă originală conservată la români; toate literaturile europene încep cu asemenea creații ori prelucrări, însă cele mai numeroase le abandonează la sfârșitul Evului Mediu, lăsându-le într-o recesivitate care e întreruptă foarte rar.

La români această trăsătură nu e prezentă, ea a conservat, pe latura morală, acest fond intelectual și nota ecologică proprie literaturii române e în strictă determinație cu el.

Dr. Nestor Vornicescu observă, de altfel, că acest corp literar „a format o școală universală în care s-a urmărit formarea unui om moral integru [...] un om care să aspire către desăvârșire” (pag. 147).

Ideea de universalitate indicată aici pare că nu este la locul ei însă adevărul nu este acesta; prin aceste continui contribuții de esență etică literatura română a fost nu doar de la începuturi sincronizată, cum se zice, cu Europa, însă a mers întotdeauna alături de marile mișcări de idei, uneori cu un pas înaintea lor.

Evul Mediu occidental care exista schițat în secolele V-VI la Dunărea de Jos, a fost creat în baza unor asemenea texte; școala carolingiană se întemeia

pe ele și mai apoi Scotus Erigena nu le lăsa deoparte. Toată literatura medievală e, la occidentali, întemeiată pe acest fond, și criteriul valorizării e pentru toți erudiția în materie. Suntem, poate, în secolul IV la Dunărea de Jos, într-un Bizanț înainte de Bizanț. Ori de câte ori se iviseră, la occidentali, inovațiile ereziace, doctrina oficială se întorcea la sursele gândirii de acest fel care sunt răsăritene și, la români, erau active. Diferențieri există totuși și notez câteva.

Renașterea era cu neputință de închipuit, cu datele occidentale, în Bizanț și în mediile bizantine cum era și cel de la Dunărea de jos, căci sensul Răsăritului a fost întotdeauna canonic, scripturistic, fidel și fără asimilația aristotelică și platoniciană, obligatorie pentru renașteniști.

O *Renaștere* este însă în Răsărit și aceasta se produce, cu datele locale, în secolul al XIV-lea sub forma curentului isihast. Ea ar trebui studiată din această perspectivă, așa cum și sugerează, de altfel, Nestor Vornicescu (pag. 151 ș.u.).

Impunătoare este în această contribuție demonstrația spiritului de continuitate, care a și călăuzit, mai apoi, literatura românească și i-a dat coeziunea pe care o cunoaștem.

De la străromâni (Ioan Cassian, Dionisie Exiguus, Niceta de Remesiana, Laurentius de Novae etc.) și până la Nicodim de Tismana, Filotei, Ioan Honerus etc., bibliografia contribuțiilor spirituale nu se modifică; în majoritate, ceea ce impulsiona epoca începuturilor e prezent și în plin Ev Mediu românesc.

S-ar putea zice chiar mai mult, tipologiile literare românești par a fi exprimate, în bună măsură, încă

de la momentul originilor. Acești autori sunt, ca și aceia care îi urmează, polemiști, doctrinari, autori de exegeze, de poezie devoționistă, de omiletică.

Dacă Dionisie Exiguus este un enciclopedist, cum observă Nestor Vornicescu, acest prototip va fi dezvoltat de Cantemir, Hașdeu, Iorga, Eminescu, Blaga și nu numai de ei. Polemist doctrinar este și Ioan al Tomisului dar mai apoi și Varlaam, după el cronicarii, Cantemir de asemenea.

Coerența întregului se observă și, prin aceste contribuții speciale, iese și mai bine la iveală, cu probe venite din domenii unde cercetarea curentă nu se încumetă de obicei.

O asemenea contribuție, fundamentată pentru Evul mediu literar românesc, este aceea a lui Nestor Vornicescu.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Artur Silvestri, *Fondul principal al culturii române, Vechimea literaturii noastre*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1204, 22/1 iunie 1985, p. 2.

## Cuprins

Mariana Brăescu, <i>A fost un proiect, a rămas un vis</i> ...	7
Teodora Mîndru, <i>Explicații la o carte</i> .....	9
G. Călinescu, <i>Approape de Elada</i> .....	13
Actualitatea călinescianismului .....	18
Ibrăilenismul lui G. Călinescu .....	23
Ibrăileanu precursorul .....	29
Portret de critic tânăr. Eugen Lovinescu .....	35
Critica franceză. Eugen Lovinescu .....	40
Citadinism eminescian .....	46
Mihai Eminescu. Metodul genetic .....	51
Chipul artistului tânăr. Mihail Sadoveanu .....	54
Modernul Sadoveanu .....	59
Lumea armoniei. Universul sadovenian .....	77
Sadovenismul literaturii române .....	80
Restituirea marilor clasici. A.D. Rachieru, <i>Pe urmele lui Liviu Rebreanu</i> .....	87
Tânărul Goga .....	92
Desenul esențial. Tudor Arghezi graficianul .....	98
Utopia livrescă la Tudor Arghezi .....	103
Un prototip de scriitor român. Nicolae Labiș .....	108
Momentul Minulescu .....	111
Artele bacoviene .....	116
Precursorii poetului .....	121
George Magheru, <i>Cântece la marginea nopții</i> .....	127
Dragoș Vrânceanu, <i>Versuri</i> .....	134
Estetica boemei. Lirica lui Dimitrie Stelaru .....	139
Roman și teorie la Hortensia Papadat-Bengescu ...	144

Înainte de Urmuz .....	148
Soarta unui precursor. Urmuz .....	153
Cartea unei generații. <i>Jurnalul</i> lui O. Șuluțiu .....	157
Pius Șerban Coculescu, <i>Introducere la un mod de a fi</i> .....	162
Alexandru Balaci, <i>Jurnal italian</i> .....	167
Ochiul matematic. <i>Memoriile</i> lui O. Onicescu .....	172
Vladimir Streinu. Portret din imaginație .....	174
Masca lui Odobescu .....	177
Morala unui portret. C. Dobrogeanu-Gherea .....	183
<i>Contemporanul 100</i> .....	188
Principiul jurnalismului. Iosif Vulcan .....	193
George Călinescu asupra <i>Vieții românești</i> .....	198
Metoda reeditărilor .....	203
Spațiul eminescian al păcii .....	206
Gheorghe Asachi. Enciclopedistul .....	209
Tânărul Pârvan .....	217
Cultura ciclurilor istorice lungi. Vasile Pârvan .....	221
Un pârvanian: Dinu Adameșteanu .....	225
Nicolae Bălcescu. Recucerirea memoriei .....	230
Călătorii din alte vremi. Documente de istorie autohtonă .....	236
Dan A. Lăzărescu, <i>Imaginea României prin călători</i> .....	241
Vehiculele literaturii române .....	248
Prima istorie literară românească (I) .....	257
Prima istorie literară românească (II) .....	263
Nestor Vornicescu și vechimea literaturii noastre .....	271
Index nominal .....	279
Lista revistelor în care a publicat Artur Silvestri ..	281

## Index nominal

Adameșteanu, Dinu .....	225-230
Arghezi, Tudor .....	98-102, 103-107
Asachi, Gheorghe .....	209-216
Bacovia, George .....	116-120, 121-126
Balaci, Alexandru .....	167-171
Bălcescu, Nicolae .....	230-235
Călinescu, George .....	3-17, 18-22, 23-28, 198-202
Coculescu, Pius Șerban .....	162-166
Eminescu, Mihai .....	46-50, 51-53, 206-208
Gherea, C. Dobrogeanu .....	183-187, 188-192
Goga, Octavian .....	92-97
Ibrăileanu, Garabet .....	23-28, 29-34
Labiș, Nicolae .....	108-110
Lăzărescu, Dan A. ....	241-247
Lovinescu, Eugen .....	35-39, 40-45
Magheru George .....	127-133
Minulescu, Ion .....	111-115
Odobescu, Alexandru .....	177-182
Onicescu, Octav .....	172-173
Papadat-Bengescu, Hortensia .....	144-147
Pârvan, Vasile .....	217-220, 221-224, 225-230

Pop, Gr. Vasile .....	257-262, 263-270
Rachieru, Adrian Dinu .....	87-91
Rebreanu, Liviu .....	87-91
Sadoveanu, Mihail .....	54-58, 59-76, 77-79, 80-86
Stelaru, Dimitrie .....	139-143
Streinu, Vladimir .....	174-176
Șuluțiu, Octav .....	157-161
Urmuz .....	148-152, 153-156
Vornicescu, Nestor .....	271-278
Vrânceanu, Dragoș .....	134-138
Vulcan, Iosif .....	193-197

Reviste și periodice  
în care a publicat Artur Silvestri  
în perioada 1972-1989

**I. Reviste românești:**

- |                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| 1. LUCEAFĂRUL                     | 20. România literară   |
| 2. Amfiteatru                     | 21. Săptămâna culturală  |
| 3. Argeș                          | 22. Scânteia Tineretului                                       |
| 4. Astra                          | 23. Suplimentul Literar<br>Artistic al Scânteii<br>Tineretului |
| 5. Ateneu                         | 24. Steaua   |
| 6. Carpații                       | 25. Teatrul  |
| 7. Contemporanul                  | 26. Tomis  |
| 8. Convingeri comuniste           | 27. Transilvania   |
| 9. Convorbiri literare            | 28. Viața militară   |
| 10. Cronica                       | 29. Viața Românească   |
| 11. Flacăra                       | 30. Viața studentească   |
| 12. La datorie                    | 31. Almanah estival  |
| 13. Limbă și literatură<br>română | 32. Almanah Luceafărul   |
| 14. Manuscriptum                  | 33. Almanah pentru Patrie                                      |
| 15. Munca                         | 34. Almanah BTT –<br>Turism și istorie                         |
| 16. Orizont                       | 35. Almanah BTT –<br>Vacanța                                   |
| 17. Pentru patrie                 |  |
| 18. Pro patria                    |  |
| 19. Ramuri                        |  |

**II. Reviste în limbi străine:**

1. Actualités Roumaines (1981-1984)
2. Romanian News (1981-1984)

**ARP**  
**Asociația Română pentru Patrimoniul**  
**Publicațiile înființate de**  
**ARTUR SILVESTRI**  
**se pot citi la următoarele adrese:**

- **ARTUR SILVESTRI** - site - [www.artur-silvestri.com](http://www.artur-silvestri.com)
- **ANALIZE ȘI FAPTE** – [www.analize-si-fapte.com](http://www.analize-si-fapte.com)  
revistă de actualități – semnalează principalele articole din celelalte reviste, știri, evenimente
- **LUCEAFĂRUL ROMÂNESC** – [www.luceafarul-romanesec.com](http://www.luceafarul-romanesec.com)  
revistă de literatură: proză, poezie, cronici
- **NEAMUL ROMÂNESC** – [www.neamul-romanesec.com](http://www.neamul-romanesec.com)  
revistă de opinie și dezbateri: dosarele istoriei contemporane
- **ECOUL** – [www.revista-ecoul.com](http://www.revista-ecoul.com)  
revistă de creație: actualitate, proză, poezie
- **EPOCA** – [www.revista-epoca.com](http://www.revista-epoca.com)  
revistă de știri și opinii alternative despre actualitate
- **MONITOR CULTURAL** – [www.monitor-cultural.com](http://www.monitor-cultural.com)  
revistă de opinii, critici, articole inedite, dezbateri literare
- **TÂNĂRUL SCRIITOR** – [www.tanarulscriitor.com](http://www.tanarulscriitor.com)  
revistă de literatură pentru tinerii scriitori: proză, poezie
- **O CARTE PE ZI** – [www.o-carte-pe-zi.com](http://www.o-carte-pe-zi.com)  
cronici, recenzii, comentarii la cărți
- **DACOLOGICA:** – [www.studiidacologice.com](http://www.studiidacologice.com)  
studii de istorie străveche
- **CĂRTICICA ROMÂNEASCĂ PENTRU COPII:**  
[www.carticicaromaneascadecopii.com](http://www.carticicaromaneascadecopii.com)
- **SEMĂNĂTORUL - EDITURA ON LINE** - [www.editura-online.ro](http://www.editura-online.ro)
- **SEMĂNĂTORUL** - [www.semanatorul.ro](http://www.semanatorul.ro)

**BIBLIOTECILE ARP – ON LINE**

- **Biblioteca on-line – CĂRȚILE LUI ARTUR SILVESTRI**  
[www.cartileluiartursilvestri.com](http://www.cartileluiartursilvestri.com)
- **Biblioteca on-line** – cărți editate de ARP  
[www.biblioteca-online.ro](http://www.biblioteca-online.ro)
- **Biblioteca gratuită on-line** – cărți primite de la autori –  
[www.bibliotecagratiitaonline.com](http://www.bibliotecagratiitaonline.com)

---

**Adrese de corespondență:**

- [mariana.braescu.silvestri@gmail.com](mailto:mariana.braescu.silvestri@gmail.com), materiale pentru publicare, referitoare la Artur Silvestri
- [publicatiile.arp@gmail.com](mailto:publicatiile.arp@gmail.com), alte materiale pentru publicare, în revistele ARP

La prețul de vânzare se adaugă 2% reprezentând valoarea timbrului literar ce se virează conform legii

**Comenzi și donații**

Persoană de contact **Maria ANGHEL**  
telefon 021.317.01.10  
telefon/fax: 021.317.01.14  
mobil: 0744.380.643  
e-mail: anghel.maria@gmail.com

**Adresă poștală:**

Asociația Română pentru Patrimoniu  
Strada Cântărețul Macarie nr.6, sector 1  
București, cod poștal 010648

sociolog Teodora MÎNDRU: coordonare documentare  
Alexandru MÎNDRU: tehnoredactare, corectură  
Corina REZAI: tehnoredactare, copertă  
Georgeta DENCU: culegere, documentare  
Cristina BUNEA: culegere, documentare

apărut 2011  
BUCUREȘTI-ROMÂNIA

Lucrare executată la „BUCUREȘTII NOI“ S.A.

