

TITU MAIORESCU ȘI ROMANTISMUL ROMÂNESC

GABRIEL NEDELEA*

1. Caracteristici și deziderate ale romantismului

Romantismul a declanșat în culturile est-europene cele mai multe și mai consistente dintre procesele modernizării. Sfera sa semantică a cunoscut o dezvoltare continuă, de un proteism derutant, și a generat, pe de o parte, multiple paradoxuri, iar pe de alta, în regim de răspuns, un extraordinar apetit teoretic. Bibliografia a devenit pur și simplu inhibantă pe această (supra-)temă, prin exhaustivitatea și calitatea analizelor efectuate, fiind dublată de o serie de traduceri ce au alimentat perspectivele comparatiste.

S-a constatat că „romanticitatea, în sensul de *forma mentis*, își desfășoară deplin virtualitățile în cadrul curentului romantic, caracteristic secolului al XIX-lea”, cu diferențe semnificative între epicentrele culturale occidentale și cele central- și est-europene, iar după epuizarea curentului, „ca modalitate productivă și canonică a literaturii, continuă să subziste sub specie individuală, cu mai multă or mai puțină vigoare, intrând într-o nesfârșită varietate de aliaje și interferențe”¹. Romantismul s-a prelungit, fără să i se cunoască un final propriu-zis, mai ales în spațiile în care a fost *importat*, unde a ajuns sub formă eclectică, infuzat cu idei iluministe, absorbind și primele etape ale mișcărilor moderniste.

Romantismul a fascinat și fascinează cu precădere prin invocarea/invocația absolutului, a idealității, a excepționalismului, a genialității și a transcenderii rațiunii, respectiv, prin promisiunea libertății și/ sau a armoniei totale. O mare parte dintre caracteristicile ce i se atribuie se regăsesc și

* Lect. univ. dr., Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere; email: gabriel.nedelea.macedon@gmail.com.

¹ Paul Cornea, „Din nou despre romantismul românesc (post-scriptum după 20 de ani)”, în *Delimitări și ipoteze*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 100.

în curente din amonte și din avalul său, pe cursul istoriei ideilor, de unde și dificultatea unei definiții. Însă din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea până la jumătatea celui de-al XIX-lea au fost amplificate, interconectate și motivate de dezideratul „regenerării cosmice”, urmărit din ce în ce mai sistematic, prin valorificarea instinctualului și a imaginației și prin afirmarea superiorității *cunoașterii estetice*. În acest interval a început propovăduirea faptului că „însăși educația omenirii depinde de cultivarea Frumosului, iar Binele și Adevărul pot fi văzute, într-un anumit sens, drept consecințe ale acestuia”², după cum a sesizat, alături de alți cercetători, Virgil Nemoianu.

Din rațiuni epistemologice, în studiile de specialitate și în discursurile exegetice s-au pus în discuție *ideile* asociate doctrinei, fiind mai ușor de obiectualizat și obiectivat, și mai puțin *procesele, atitudinile sau comportamentele* romantice. Raportul maximal al creatorilor și receptorilor cu arta și filosofia e o moștenire a acestei paradigme, devenită, mai ales în prima etapă, cea cunoscută și prin sintagma *High Romanticism*, un soi de soteriologie. S-au atribuit *puteri purificatoare estetice*, cultivându-se convingerea „că sacrul se exprimă prin Frumos mai degrabă decât prin Adevăr și Bine”³. Însă opera, prin care acest principiu fundamental al universului s-ar manifesta, solicita un travaliu extraordinar, fiind extrem de greu nu numai de săvârșit, ci și de recunoscut, de împărțășit.

Una dintre cele mai cuprinzătoare descrieri ale fenomenului estetico-ideologic, pe care teoreticienii au căutat să-l segmenteze, să-i închidă linearitatea, prin care și l-au reprezentat, undeva la jumătatea secolului al XIX-lea, îi aparține lui Novalis. Iconicul autor susținea *romantizarea lumii*: „Conferind faptului comun un sens înalt, celui obișnuit o infățișare misterioasă, celui notoriu demnitatea necunoscutului, celui finit aparența infinitului, *romantizez*”⁴. Acțiunea s-ar desăfșura, de fapt, în două sensuri, în mod necesar antitetice și complementare deopotrivă: „Cu semn schimbat decurge operația pentru ceea ce este superior, necunoscut, mistic, infinit – entități care în stringența acestui context sunt supuse logaritmizării, dobândind un sens curent. [...] Potențare alternativă și coborâre”⁵. Sunt *operații* pe care le

² Virgil Nemoianu, *Triumful imperfecțiunii*, în *Trilogia Romantismului*, Traducere de Carmen-Veronica Borbély, București, Editura Spandugino, 2014, p. 923.

³ *Ibidem*, p. 929.

⁴ Novalis, „[Despre procesul romantizării]”, în *Arte poetice. Romantismul*, volum coordonat de Angela Ion, Selecția, prezentarea și traducerea textelor pentru limba germană de Sevilla Răducanu, București, Editura Univers, 1982, p. 24.

⁵ *Ibidem*.

regăsim, într-adevăr, în textele literare și în cele filosofice, precum și în discursurile mixte, respectiv, în disciplinele umaniste ce au intrat atunci, potrivit lui Virgil Nemoianu – în locul citat mai sus, în matca epistemologică pe care le-o cunoaștem și astăzi, cu predispoziția lor interdisciplinară, tatonând granițele științelor *tari*. Imaginației i s-au recunoscut ponderea și atribuțiile gnoseologice. Novalis vedea în acest *proces* „o potențare calitativă”, calea prin care se putea „regăsi sensul originar”, „operația” ce face ca „eul egoist să se identifice cu eul superior”⁶. L-a asumat, așadar, ca angajament ontologic și ca inițiativă existențială, de restituire și reafirmare a tainelor.

Există o serie de trăsături generale ale romantismului și romantizării, rezultate din conlucrarea rațiunii cu imaginația. Paul Cornea a fixat „elementul ireductibil al romantismului” prin prisma a șase nuclee ideatice: „[1] depășirea finitudinii în scopul resorbirii prăpastiei dintre subiect și obiect” – prăpastie deschisă de iluminism; „[2] egotismul”, definit de „conștiința imperativă de sine însuși, interiorizarea, solitudinea; asumarea individualității, originalitatea”, împins, la apogeu, până la forme patologice; „[3] aspirația spre genuin, auroral, existență nefalsificată”; „[4] simțul misterului”; „[5] reacția intensivă a sensibilității”; „[6] poetică a invenției, spontaneității, persuasiunii emoționale”⁷. Toate au fost duse, în *High Romanticism* la extrem, sub alibiurile autenticității, transcenderii și aspirației spre absolut. Nu numai creațiile artistice și literare sunt marcate de acest spirit, ci și cele filosofice, istorice și, din multe puncte de vedere, cele științifice, în genere.

Ulterior, în ceea ce s-a numit perioada Biedermeier, aceste perspective au fost dezamorsate, în mod natural, cu varii consecințe: formarea piețelor libere de bunuri simbolice, cu desfacere în aproape toate categoriile sociale. O mulțime de practici culturale își au originea în deschiderea spre cultura de masă/ cultura populară din această a doua perioadă. Au rezistat însă și viziunile tari, alimentate de *nostalgia după absolut*.

2. Trăsături și manifestări ale romantismului românesc

Dacă renunțăm la prejudecata și beneficiile omogenității și corespondențelor cu paradigma vest-europeană, constatăm că romantismul românesc are o desfășurare oscilatorie. Undele emise dinspre epicentrele francez și

⁶ *Ibidem*.

⁷ Paul Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 11.

german, în special, ajung nu numai târziu și diluate, ci și cu aluviuni iluministe. La o lectură atentă a corpusului literaturii din perioada pe care se consideră că a dominat-o, adică din a doua treime a secolului al XIX-lea, constatăm, pe de o parte, o slaba asimilare a codului romantic, pe de altă parte, o detașare interesantă.

A fost remarcată inaderența la romantism a primilor scriitori ce aveau, în cele din urmă, să fie integrați în acest curent. Fiind printre puținii istorici literari de la noi care au evitat romantizarea descrierii romantismului, Ioana Bot sesizează că pentru generația afirmată în jurul anului 1840, „intenționalitatea imaginarului literar nu este orientat spre creație, ci spre împodobirea realității – și limbajului – existente”, ceea ce „nu e suficient pentru a reîntemeia un imaginar poetic”. Practic, după cum demonstrează exegeta, „chiar atunci când caută să scrie după canoanele romantismului (occidental), pașoptiștii scriu, cel mai adesea, «în stil vechi», iar imaginariile pe care le propun se resimt de pe urma acestei duble afiliere”⁸. Acest aspect poate fi interpretat și într-un sens pozitiv, adică autorii caută să răspundă unor nevoi ideatice reale, în primul rând, impuls mai puternic decât mimetismul estetic și chiar decât dezideratul sincronizării. În fapt, „primii noștri romantici (sau preromantici, întrucât divizarea este, la nivelul resurselor poetice, dificilă) erau mai interesați de valoarea de vehicul ideologic a romantismului, după modelul revoluționar occidental, decât de modificările unor paradigme estetice”⁹. Pașoptiștii au folosit romantismul și ca mijloc, tip de codificare și canal de diplomație culturală, și nu într-un sens autocolonizator, ci, dimpotrivă, pentru afirmarea identității naționale.

Spiritul romantic, deprins cu precădere în școlile pariziene, a determinat elita autohtonă să-și pună problema individualității colective și individuale, adică să-și conștientizeze și să-și valorifice, maximalist, până la mitizare, folclorul, istoria și *personalitatea*. S-a urmărit, pe această cale, participarea la realitățile politice imediate – prin reconstituirea și configurarea specificului național, grefat pe esențializarea trecutului și narativizarea lui ca *tradiție*, într-o limbă română supusă, astfel, modernizării. S-a recurs, în acest sens, atât la literaturizarea literaturii, cât și la literaturizarea istoriei și a culturii populare rurale.

⁸ Ioana Bot, „Imaginarul romantismului românesc”, în *Enciclopedia imaginariilor din România. Vol. I. Imaginar literar*, volum coordonat de Corin Braga, Iași, Editura Polirom, 2020, p. 135.

⁹ *Ibidem*, p. 134.

După cum s-a conchis, fără niciun echivoc, „cursul romantismului nostru este ascensiv, și nu declinant”¹⁰, avându-și vârful creator în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin opera lui Mihai Eminescu, iar pe cel al receptării și exercitării influenței pe întregul parcurs al secolului al XX-lea. Despre propagarea ideilor și atitudinilor romantice perene au scris cât se poate de lămuritor Paul Cornea, Virgil Nemoianu și Ioana Bot, în lucrările pe care le-am citat, nuanțat și cu diferențe semnificative. Autorul *Triumfului imperfecțiunii* a insistat, spre exemplu, pe răspândirea și fecunditatea ideilor specifice direcției Biedermeier, referindu-se la situațiile din culturile occidentale. De fapt, spune istoricul literaturii, „fiecăre generație a secolelor XIX și XX a avut parte de un neoromantism al său propriu, într-un sens fie strict literar, fie mai amplu, teoretic sau ideologic”¹¹.

În schimb, în cultura română, așa cum anticipase în articolul din 1889 Titu Maiorescu, eminescianismul a constituit fondul ideatic, devenit cod axiologic, pentru evoluția literaturii române, care „va începe secolul a 20-lea sub auspiciile *geniului său*” (s.n.)¹². Criticul recurge, iată, la termenul de geniu, ce constituie confirmarea cea mai înaltă în registru romantic. Exegeza operei celui ce avea să fie uns *poetul național* a contribuit din plin la crearea și perpetuarea mitului *autorului mesianic*, valoarea și autoritatea sa literară fiind transferate și asupra *publicisticii* ideologice și politice. Or, sub impresia *operei totale*, oraculare și inepuizabile, s-a dezvoltat, și romantica, în sensul tare al cuvântului, disciplină numită eminescologie, concept folosit și astăzi, dar acoperind și lucrările demistificatoare, ce au ieșit din zona encomiastică, *hagiografică*, lucrări ce au întâmpinat însă o rezistență conservatoare extraordinară, provocând adevărate scandaluri.

3. De o parte și de cealaltă a romantismului românesc

S-a scris puțin și doar tagetial despre încercările de ieșire din romantism. Principalele motive sunt că sub înrăurirea acestei paradigme s-au modernizat limba și limbajele umaniste românești, cu concursul unei personalități în

¹⁰ Paul Cornea, „Din nou despre romantismul românesc (post-scriptum după 20 de ani)”, p. 104.

¹¹ Virgil Nemoianu, *Triumful imperfecțiunii*, p. 947.

¹² Titu Maiorescu, „Eminescu și poeziile lui” (1889), în Titu Maiorescu, *Opere. I. Critice*, Ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și artă, Univers enciclopedic, 2005, p. 645.

care s-a proiectat figura *omului deplin al culturii române*, după cum reiese și din continuarea citatului anterior: „forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire de până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești”¹³. Exprimarea lui Maiorescu e de această dată de factură romantică, dar discursul său critic a depășit în numeroase rânduri, mai ales în articolele de până în 1889, această manieră de a pune problema.

În termenii propuși de Virgil Nemoianu, junimismul are o evidentă dimensiune Bidermeier, identificabilă și în scrierile eminesciene. Inclusiv cele trei „reproșuri”, din „Direcția nouă...”, aduse autorului *Epigonilor* pot fi interpretate în această grilă: „deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate”¹⁴. Argumente în acest sens sunt și cele trei calități, prin care Eminescu se dovedește nu numai „poet, poet în toată puterea cuvântului”, ci și „om al timpului modern”. Maiorescu *lucra* cu ce avea la dispoziție, Alecsandri, tânărul Eminescu, Samson Bodnărescu, Theodor Șerbănescu, Dimitrie Petrino, Matilda Cugler-Poni – cei din urmă, de un chinuit și mimetic romantism, cu efuziuni ce duc mai degrabă în pastişă. La Eminescu se întrevădeau „farmecul limbajului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și, pe lângă aceste (lucru rar între ai noștri), iubirea și înțelegerea artei antice”¹⁵. Se adaugă și *ironia puternică* și *aprofundată*, deci o atitudine deschisă, ce putea evolua în mai multe direcții. Criticul îl opune pe poet tocmai celor elogiați în *Epigonii*, cu excepția lui Alecsandri, dar mai ales lui Ion Heliade Rădulescu, singurul antecesor căruia i s-a atribuit, în fond, viziunea de tip *High Romanticism*. Pare și o răfuială personală a lui Maiorescu la mijloc, dar poziția antiromantică e de netăgăduit. De altfel, titlul articolului semnalează *ieșirea din romantism*, cel puțin din acela pașoptist, atitudine consolidată, dacă ne raportăm la întregul demers critic, prin respingerea, fără echivoc, a patriotismului în artă, de unde și acuza de *cosmopolitism*.

S-a scris despre gustul clasic al autorului primelor *Critice* românești, însă această caracteristică n-ar trebui înțeleasă într-o notă retrogradă, ci ca efect al tendințelor și modelor europene post-romantice. Mai mult, în pragmatismul său, care, de asemenea, i s-a imputat, Maiorescu nu distingea axiologic între principalele coduri culturale ce-i erau contemporane. Nu a aderat

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Titu Maiorescu, „Direcția nouă în poezia și proza română” (1872), în *Opere*, ed. cit., p. 172.

¹⁵ *Ibidem*.

propriu-zis la niciunul, așa cum o făcuse Eminescu („Eu rămân ce-am fost: – romantic”). Se vede această atitudine și în modul în care s-a referit, în general, la romantism. A utilizat noțiunea de puține ori. Primele dați o face abia în articolul „Literatura română și străinătatea”, din 1882, text gândit pentru a confirma „Direcția nouă în poezia și proza română”, prin reliefaarea ecurilor avute de traducerea autorilor români în spațiile de limba germană și prin câteva încercări comparatiste, raportându-se la modul în care prozaatorii junimiști au întrebuințat fondul național, poporan, în concordanță cu „omologii” lor occidentali¹⁶. Apreciază autenticitatea și, deopotrivă, posibilitatea atingerii unor trăiri universale, pe această cale, forțând o distincție în contul dezideratului căutării fondului: „Figurile romantice din societatea înaltă sunt întrucâtva rezultate ale convențiunii; simțirile lor sunt în mare parte meșteșugite prin *modă* și trecătoare ca și moda. [...] Însăși firea omnirii și nu moda convențională este obiectul artei novelistice, de aceea tipul poporan este materialul ei, și nu figura din salon”¹⁷. S-a discutat îndelung despre hibeale teoriei pe care Maiorescu a încercat-o aici, dar nu s-a ținut suficient cont că urmărea același deziderat al găsirii *fondului*, prin intermediul culturii populare înțelese însă nu numai ca folclor, adică prin prisma creațiilor cu valoare artistică (aflate deja într-un stadiu foarte avansat de monumentalizare), ci ca ansamblu de reguli și practici sociale, ce determinau și profilurile individualității.

Impresia că această „teorie a romanului” e una ratată s-a creat și pentru că lucrurile sunt amestecare de critic, respectiv, aceasta n-a fost dedicată unui curent anume, nici măcar unei epoci, ci invocă un criteriu general al specificității, care îi include și pe Sancho Panza, și pe Madame Bovary, și pe Vicarul de Wakefield, și pe Miron al lui Slavici. Insită și pe interesul pe care acest tip de proză îl generase în lumea apuseană atât pentru elemente de identitate pe care le conține, cât și pentru „*emoțiunile estetice din chiar izvorul cel curat al vieții sale populare*”. Este adevărat că „în ciuda precauțiilor luate cu privire la «măsura estetică» a operelor vizate, invocarea «originalității naționale» ca probă a valorii lor «absolute» echivala cu introducerea unui cal troian în aparent inexpugnabila cetate a autonomismului estetic

¹⁶ Am propus o analiză a contextelor și conjuncturilor a articolului din 1882 în studiul „O analiză a strategiilor politico-literare aflate la originea articolului maiorescian *Literatura română și străinătatea*”, în MERIDIAN CRITIC No 2 (Volume 45) 2024, disponibil pe <https://meridiancritic-nou.usv.ro/wp-content/uploads/sites/52/2025/05/I.11.-Nedelea-Gabriel.pdf> - accesat ultima dată pe 5.10.2025.

¹⁷ Titu Maiorescu, „Literatura română și străinătatea”, în *Opere*, ed. cit., p. 558.

maiorescian”¹⁸. A fost însă o mișcare forțată de realitatea din teren, adică de producția literară pe care o avea la dispoziție.

Maiorescu a revenit cu lămuriri în două rânduri. Prima dintre ele, în ordinea importanței, nu în cea cronologică, o regăsim în „Răspuns la discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu, rostit la Academia Română în 16 mai 1909”. Criticul se vede nevoit să relice mai multor acuze formulate de noul membru, care se abate de la protocolul expunerii activității predecesorului său, Dumitru C. Olănescu-Scanio, și se lansează într-o polemică prin care-i viza nu numai pe Vasile Alecsandri, Octavian Goga, Ioan Slavici, ci și pe promotorul fostei „direcții noi”. Duiliu Zamfirescu acuza tocmai romantizarea, după convențiile occidentale, a vieții populare românești în scrierile autorilor amintiți. Contraargumentele formulate de Maiorescu sunt similare aceloră din „Literatura română să trăinătatea”, însă mai elaborate și mai clare. În primul rând, afirmă că nu găsește fundamentat verdictul că personajele lui Slavici ar fi „anemice și nefirești”, că „nu sunt din carne, ci din carton”: „Însă critica nu o cred îndreptățită, și modul cum dezlegi d-ta «enigma» descrierii acelor figuri «anemice și nefirești» prin faptul că d-l Slavici și Popovici-Bănățeanul ar fi crescut în licee și universități germane și ar fi împodobit flăcăii din satul lor de naștere cu romantismul cărturarilor din Viena, îmi pare lipsit de teme”¹⁹. Criticul nu se rezumă la dezmințirea mimetismului, ci revine și asupra modului de întrebuițare a *ethosului* popular. Iar din demonstrație transpare criteriul plauzibilității, mai degrabă într-un sens realist:

„Nu e lucru ușor (am recunoscut-o de la început) a argumenta în materie estetică. Voi încerca totuși să-mi susțin părerea că multe din nuvelele d-lui Slavici ca și nuvelele lui Popovici din *Viața meseriașilor* sunt creațiuni cu acea deplină aparență a realității în care se încheagă arta adevărată.// Că nu poate fi vorba de fireasca atribuire a unui romantism exotic la figurile poporului românesc rezultă din analoaga înzestrare a sătenilor cu simțămintele cele mai înalte și delicate tocmai în schițele, nuvelele și romanele țărănești din acele literaturi occidentale unde introducerea unei culturi străine la elementele autohtone e exclusă”²⁰.

¹⁸ Andrei Terian-Dan, *Teorii, metode și strategii de lectură în critica și istoriografia literară românească de la T. Maiorescu la E. Lovinescu. O abordare comparatistă*, București, Editura Muzeul Literaturii, 2013, p. 58.

¹⁹ Titu Maiorescu, „În chestia poeziei populare. Răspuns la discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu, rostit la Academia Română în 16 mai 1909”, în *Opere*, ed. cit., pp. 780-781.

²⁰ *Ibidem*, p. 781.

Maiorescu relevă cum cultura populară românească, bine înțeleasă, nu manipulată romantic, poate asigura autenticitatea unei opere. Se observă, cu această ocazie, consecvența perspectivei, deși trecuse un sfert de secol de la *teoretizările inițiale*, timp în care Slavici publicase *Mara*, iar Caragiale devenise și un redevabil prozator, făcându-se, astfel, trecerea spre proza urbanului sau, cum se exprimă Maiorescu spre finele intervenției pe care am citat-o, spre „complicările sufletești ale societății înalte”, care „sunt o problemă din ce în ce mai interesantă în proporție cu creșterea culturii, și ele își vor afla înfățișarea firească în literatura noastră”²¹. Dar, cel mai probabil, nu prin modul în care s-au concretizat în literatura lui Caragiale aceste realități se aștepta criticul, în deceniile șapte și opt, să se petreacă această trecere. Există, de altfel, un *crescendo* al realismului lui Ioan Slavici, având o primă etapă, după cum au sesizat Mihai Zamfir și Nicolae Manolescu, subsumabilă mai degrabă spiritului *Biedermeier*²².

Totuși, literatura de inspirație populară continua să satisfacă principalele criterii maioresciene. Reconfirmarea și explicitarea lor limpezește, practic, aserțiunile din „Literatura română și străinătatea”:

„De unde vine această identitate a aspirării ideale în mijlocul unor realități materiale așa deosebite [de la o literatura națională la alta]? Din convingerea intuitivă a marilor scriitori că în cugetul poporului – fie oricât de lipsit de cultură cărturărească, ba uneori îți vine să zici tocmai fiindcă e lipsit de ea – germinează și poate prinde rădăcini dezvoltarea celor mai curate și alese simțăminte omenești./ Căci nu numai pe calea gândirii abstracte, îngrămadite în felurite sisteme, poate ajunge omul să-și dea oarecare seamă de tainele vieții, ci și pe calea instinctivă a simțământului. [...] simplicitatea țărănească nu exclude frumusețea lirică, precum nu exclude energia epică, nici chiar conflictul dramatic”²³.

Nu pare să fie vorba doar despre apărarea din inerție a vechilor teoretizări și opțiuni. De altfel, opera lui Duiliu Zamfirescu e mult mai aproape de idilismul *biedermeier*, de import, decât *Moara cu noroc* și *Mara*. Sigur, nici în cazul lui Maiorescu nu putem discuta despre formularea unei grile *realiste*, dar o bună parte dintre argumentele sale converg spre ieșirea din romantism. E, mai degrabă, un discurs de tranziție, unul care nu legitimează

²¹ *Ibidem*, p. 782.

²² Am propus o grilă de lectură în acest sens, cu bibliografia aferentă, în articolul „Ioan Slavici și ieșirea din romantism”, în revista *Ramuri*, nr. 2/ 2025, disponibil pe <http://www.revistaramuri.ro/index.php?id=6287&editie=227> – accesat ultimat dată 5.10.2025.

²³ Titu Maiorescu, „În chestia poeziei populare. Răspuns la discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu, rostit la Academia Română în 16 mai 1909”, pp. 781-782.

scriitorii români prin racordarea la un curent, ci, dacă ne raportăm la articolul din 1882, prin introducerea lor într-o listă de autori care îi cuprindea pe Cervantes, Flaubert, Dickens sau Turgheniev ș.a. Criticul avea să respingă antagonismul succesiunii curentelor în „raportul” critic, din 1903, la *Încercări critice* de H. Sanielevici: „Autorul se lupă în zadar să adapteze diferențierea occidentală între clasicism și romantism la mișcarea noastră literară”, catalogând o astfel de departajare ca „extarvagantă”²⁴. De altfel, Junimea nu s-a înregimentat sub un curent european unic. A cultivat un soi de democrație, din aceste punct de vedere, după cum sesizează Maiorescu în mai multe rânduri, inclusiv când scrie despre romanticul Leon C. Negruzzi și relația sa cu gruparea ieșeană, în 1890. A găsit benefică tocmai diversitatea, care se înscrie, totuși, în limitele *Biedermeierului*, în sensul său cel mai larg. Diferențele au fost semnalate într-un mod pozitiv, pentru potențialul lor de a lega relații de complementaritate: „Cele mai disparate spirite s-au putut însufleți în acest contact [junimist]: veselul voltarian Pogor cu sistematicul politic Carp, melancolicul Theodor Rosetti cu (pe atunci) humoristicul Iacob Negruzzi, [...] înaltul visător Eminescu cu nemilosul observator Caragiale”²⁵. Cei din urmă reprezintă, în fond, vârful romantismului, respectiv, prima desprindere *realistă* de romantism, în toată puterea cuvântului, din literatura română.

Maiorescu a trecut și drept critic de direcție. Virgil Nemoianu îl consideră „mentorul riguros victorian al României în chestiuni estetice”, surprinzând, astfel, și atitudinea pe care am analizat-o în detaliu în acest studiu, dar o pune exclusiv pe seama intervenției asupra promovării „aspectelor realiste, grave, Biedermeier și victoriene din opera lui Eminescu”²⁶, atâtea câte au fost. Or, ar fi mult prea puțin, dacă ne-am baza numai pe asta. Există, după cum am văzut, numeroase alte probe și dovezi în articolele considerate „marginale” din *Critice*. Dar raționalistul Maiorescu nu putea forța mai mult decât a făcut-o grilele de lectură. În plus, pentru impunerea, consolidarea și, apoi, apărarea *direcției noi* a fost nevoie să recurgă nu numai la o serie de concesiuni, dar și la volute retorice și, cel mai important, la valorificarea culturii populare, trimitând în repetate rânduri la Herder, dar tratând-o într-un mod mult mai *realist*, mai aproape de nucleele tematice și de atitudinile specifice literaturii post-romantice.

²⁴ Titu Maiorescu, „H. Sanielevici: «Încercări critice». Raport de T. Maiorescu”, în *Opere*, ed. cit., p. 1095.

²⁵ Titu Maiorescu, „Leon C. Negruzzi și «Junimea»”, în *Opere*, ed. cit., pp. 655-656.

²⁶ Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea Romantismului*, în *Trilogia romantismului*, ed. cit., pp. 399-400.

În linii mari, efortul critic maiorescian n-a estompat propagarea romantismului, care, în spațiul autohton, n-a produs refluxul realist din culturile occidentale, ci, dimpotrivă, valuri succesive de resurrecție a acestuia. De pildă, Macedonski trâmbița, în 1892, nașterea „poeziei moderne”, care, se spunea, în acel articol-manifest, „a început să graviteze către un ideal cu totul superior și tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bâlci ale antitezei”²⁷(s.n.). Întocmai ca în cazul lui Maiorescu, tot antiteza, ca element specific al romantismului, era vizată. Numai șapte ani mai târziu, scriitorul cu veleități teoretice suna întoarcere la romantism: „Abstragere de viață reală, reîntoarcere și urcare nouă către frumos, triumf al poemei simțurilor, fanteziei și cugetării, iată nevoia ce, în stare manifestă sau latentă, trăiește azi în toți. Simple consecințe ale acestei nevoi sunt: aristocratizarea poeziei; ascensionarea spre ideal; regravitarea împrejurul a ce se va numi neoromantism, idealism sau altfel, în fine, toate mișcarea intelectuală a timpului”²⁸. Nu ne surprinde în niciun fel această repliere, acum, când știm cum a pendulat Macedonski între mai multe formule și ideologii literare. El a și inițiat o polemică împotriva lui Maiorescu, însă fără un fond ideatic semnificativ, dusă, mai degrabă, spre pamflet.

Concluzie

Paradoxal din multe puncte de vedere, Romantismul s-a instaurat, aproape hegemonic, în cultura noastră, după moartea lui Eminescu, fapt pe care Maiorescu însuși pare că l-a acceptat, chiar l-a impulsionat, în articolul ce i l-a dedicat viitorului „poet național” în 1889. Însă autorul primelor *Critice* moderne autohtone a indicat și alternativele, practicând, în eforturile sale de sincronizare cu „Europa cultă”, o critică de direcție subtilă, solicitând autenticitatea scrierilor și racordarea lor într-un mod *realist* la cultura populară, respingând raporturile mimetico-romantice, pe care le imputase la începuturile sale pașoptiștilor. De fapt, Maiorescu a reușit să evite discuțiile directe despre apartenența scriitorilor la un curent sau la altul, aspect ce devenea secundar câtă vreme convențiile aveau să fie puse în slujba adevărului și

²⁷ Alexandru Macedonski, „Poezia viitorului”, în *Opere. III. Publicistică – Literatorul*, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Introducere de Eugen Simion, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, 2007, p. 84.

²⁸ Alexandru Macedonski, „În pragul secolului”, în *Opere*, ed. cit., p. 97.

a unui *fond* original/ originar. Teoria romanului pe care a propus-o în „Literatura română și străinătatea” confirmă această atitudine, iar discursul riguros și raționalismul ni-l înfățișează pe Titu Maiorescu, într-adevăr, ca o figură victoriană. Deși greu de distins între soluțiile de tip *Biedermeier* și argumentele ce converg efectiv spre realism și/ sau spre post-romantism, în genere, pot fi aduse suficiente probe care să susțină crearea unui cadru de transgresare a romantismului atât prin conținutul articolelor maioresciene, cât și prin politicile culturale întreprinse de mentorul și promotorul *generației noi în poezia și proza română* din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din primul sfert din cel de-al XX-lea.

Bibliografie:

- Arte poetice. Romantismul*, volum coordonat de Angela Ion, Selecția, prezentarea și traducerea textelor pentru limba germană de Sevilla Răducanu, București, Editura Univers, 1982.
- Bot, Ioana, „Imaginarul romantismului românesc”, în *Enciclopedia imaginariilor din România. Vol. I. Imaginar literar*, volum coordonat de Corin Braga, Iași, Editura Polirom, 2020.
- Cornea, Paul, *Delimitări și ipoteze*, Iași, Editura Polirom, 2008.
- Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor*, București, Editura Cartea Românească, 2008.
- Macedonski, Alexandru, *Opere. III. Publicistică – Literatorul*, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Introducere de Eugen Simion, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers enciclopedic, 2007.
- Maiorescu, Titu, *Opere. I. Critice*, Ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și artă, Univers enciclopedic, 2005.
- Nedelea, Gabriel, „Ioan Slavici și ieșirea din romantism”, în revista *Ramuri*, nr. 2/2025, disponibil pe <http://www.revistaramuri.ro/index.php?id=6287&editie=227> – accesat ultimat dată 5.10.2025.
- Nedelea, Gabriel, „O analiză a strategiilor politico-literare aflate la originea articolului maiorescian *Literatura română și străinătatea*”, în *MERIDIAN CRITIC* No 2 (Volume 45) 2024, disponibil pe <https://meridiancritic-nou.usv.ro/wp-content/uploads/sites/52/2025/05/I.11.-Nedelea-Gabriel.pdf> - accesat ultima dată pe 5.10.2025.
- Nemoianu, Virgil, *Trilogia Romantismului*, Traducere de Carmen-Veronica Borbély, București, Editura Spandugino, 2014.
- Terian-Dan, Andrei, *Teorii, metode și strategii de lectură în critica și istoriografia literară românească de la T. Maiorescu la E. Lovinescu. O abordare comparatistă*, București, Editura Muzeul Literaturii, 2013.

ABSTRACT: This paper examines Titu Maiorescu's attitude toward Romanticism, focusing on the extent to which Romantic principles and sensibilities permeate his critical writings collected in *Critice*. It offers an analytical synthesis of European Romanticism in general and of its Romanian expression in particular, starting from the hypothesis that several of its core principles, methods, and thematic nuclei have endured – albeit in transformed guises – into the present. The study is grounded in the premise that, although Romanticism can be historically delimited – whether as *High Romanticism* or in its more diluted Biedermeier forms – the Romantic parenthesis within European thought and culture has never fully closed. Against this background, the early attempts to transcend Romanticism become all the more significant – attempts that, as this paper argues, can be traced within Titu Maiorescu's work and his broader cultural policies.

KEYWORDS: Romanian Romanticism; Mihai Eminescu; Titu Maiorescu; Biedermeier; Maiorescian criticism.