

AL. ODOBESCU - UN VEAC DE ETERNITATE

În noiembrie 1995 s-au împlinit o sută de ani de când, într-un act care reflectă o disperare ieșită din marginile firii, Alexandru Odobescu își pune capăt vieții la numai șaiszeci și unu de ani. Gestul rămâne inexplicabil în esența lui, cu toate explicațiile sugerate în celebra scrisoare lăsată de scriitor, care deschidea drumul spre o interpretare senzațională a biografiei sale, rămasă din fericire fără asemenea urmări (pasiunea funestă pentru o femeie mult mai tânără, „adevăratul mormânt al inteligenței, al iluziilor, ba chiar al vieții mele”), așa cum inexplicabilă rămâne în esență chiar literatura sa, cu toate glosele care se succed de un secol încoace pe marginea ei. De un amatorism declarat, bazându-se însă pe o riguroasă metodă filologică și un rafinat simț al limbii, afectând cu modestie o inutilitate atemporală (precum și o postură modestă a autorului, de iubitor fără pretenții al cărților și al gravurilor rare, ca un Des Esseintes valah zice N. Manolescu) dar nerenuțând niciodată la un didacticism superior, prezent nu numai în lungile pledoarii pentru cunoașterea culturii noastre mai vechi, ci și în entuziastele reportaje de la adunările Astreii, despre Cipariu sau școalele Blajului (Odobescu este unul din primii apologeți moderni ai transilvanismului), populară și cultă în același timp, cultivând „măsura” clasicilor dar lăsându-se în voia capricioasă a inspirației, a pasiunii sau a întâmplării, această operă se refuză încă unei încercări globale de caracterizare printr-o expresie emblematică și memorabilă: în primul rând pentru că lecturile ei n-au fost încă epuizate.

De altfel, prima nedumerire posibilă apare încă din momentul examinării începuturilor literare ale adolescentului, care scrie părinților săi lungi epistole având caracterul elaborat al unor exerciții de stil și, uneori, chiar de compoziție, modulându-și tonul, alegându-și subiectele și personajele scrisorilor în funcție de destinatar și de ceea ce dorea el să obțină de la acesta: scrisori amabile, fanteziste, cu dorința evidentă de a fermeca și a părea fermecător, adresate mamei, scrisori sobre, afectând interesul, chiar calculul, dorind să pară preocupat de ideea instrucției, de cea a unei căsătorii convenabile etc., adresate severului și obtuzului său tată, toate acestea prelungindu-se într-un fel (prin ideea de exercițiu stilistic), dar și contrazicându-se (prin aceea de spațiu al gratuității, de căutare a unei identități artistice), prin neașteptata voință de a scrie, de a fi scriitor, pe care o dovedesc primele sale încercări literare înscrise, toate, în orbita câte unui model: *Muncitorul român* este o glosă pe o temă dragă lui Bălcescu, mentorul său spiritual la această vârstă fragedă, *Ioana d'Arc* este o traducere, iar *Întoarcerea în țară pe Dunăre* este un exercițiu retoric pe o temă cunoscută, îndrăgită de romantici. Ceea ce apare cu oarecare stângăcie în exercițiile debutului va rămâne însă o caracteristică a întregului său scris, cantonat pentru totdeauna în perimetrul exercițiului, al glosei, al digresiunii, oricât de agreabilă și de ingenioasă, invenția sau chiar construcția unei opere de ficțiune, în adevăratul înțeles al cuvântului, rămânând mereu în sfera dezideratului. Chiar *Mihnea-vodă cel Rău* sau *Doamna Chiajna* sunt mai degrabă (o spune singur în prefața volumașului din 1860) încercări de arheologie lingvistică: „m-am silit — zice el — cel puțin să păstrez, pre cât s-a putut, formele și limba *Letopisețelor* naționale...”, sau de istorie etnografică în spirit întârziat romantic: „să adun datine, numiri și cuvinte bătrânești spre a colora aceste două episoade culese din cronicile vechi”; mai mult, prin aceste încercări de reconstrucție se urmărește și „folosul lor instructiv”. Peste un sfert de veac, verdictul era și mai categoric: „două mici încercări de restituire a vechilor datine strămoșești”. Și într-adevăr, dincolo de pretenția de a imita un model celebru, *Alexandru Lăpușeanu* al lui Negruzzi, a cărei inconsistență

a fost deja arătată de N. Manolescu, nuvelele impresionează mai degrabă prin ostentația unei reconstrucții minuțioase la nivelul cadrului material, al decorului, aceasta presupunând nu numai investigația arheologică a unei mari cantități de veșminte, arme, mobile și alte accesorii de epocă (le vom regăsi în inventarele mănăstirilor cercetate în călătoriile sale, din însărcinarea Ministerului Cultelor, precum și în relatări adresate unui public mai larg, de pildă *Câteva ore la Snagov*), ci și voluptatea stranie — aici văd apropierea de *A rebours* și de poezia lui Macedonski — a numirii acestor obiecte, poezia ermetică a acestor enumerări făcute din cuvinte rare și puțin cunoscute a căror savoare Odobescu o pune primul în valoare, colorând evocator și cu o nuanță de mister textul istoric cu termeni neaoși, potriviți decorului romantic: chepeneag, cioareci, gugiuman, surguci, harșă, savanele, cabaniță și așa mai departe. Atât de importantă este puterea de sugestie a acestor nume în ochii scriitorului, încât el le păstrează și în textul francez al unei sinteze privind *Casa, veșmintele și petrecerile țaranului român*, date între paranteze după echivalentul aproximativ care era accesibil lectorului străin: *ruban* (cordele), *gaze de soie* (marama, ștergare, cârpe) și tot așa: beteală, opinci, zăbun, scurteică, salbe, poturi, ghebă, zeghe, ipingea, sarică, turieci, cioareci etc. Efectul eufonic al cuvântului, forța misterioasă de sugestie a câte unui termen nu neapărat rar, ci deosebit, vor fi de altfel mereu puse în valoare în textele lui Odobescu, inclusiv în cele fără o intenție literară precisă.

Pe de altă parte, s-a trecut prea repede peste capacitatea de cuprindere a descrierilor lui Odobescu, perspectiva largă în care știe să plaseze locurile unde se va desfășura acțiunea eroilor săi, fie că este vorba de personajele unei reconstituiri ficționale, cum e *Mihnea-vodă*, fie că e vorba de locurile unde se vor desfășura săpăturile sale arheologice. „Ca la două ceasuri cale-n jos de Florești curge apa Cricovului care, cu mii de pâraie ce se resfiră și se-mpreună, împestritează matca sa răzläțată și năsipoasă; d-a stânga, câmpia șeață se lungește până în poalele munților; d-a dreapta, malul se-nalță...” etc. începe prima sa novelă istorică, în 1857: peste paisprezece ani, descriind explorările sale

arheologice în județul Dorohoi, el va recurge la aceeași privire a reliefului înconjurător de pe o poziție superioară, descriind terenul ca un general din punctul său de observație, cum face și Bălcescu în *Românii supt Mihai-Voicvod Viteazul*: „Interiorul acestui semicerc de dealuri este ocupat cu albiile, mai mult sau mai puțin muntoase, ale apelor Volovățului și Calul care, împreunate, se scurg d-a dreptul în Prut... Dincolo de culmea care apără fundul acestor din urmă văi, se întinde bazinul Siretului... Plasa Herței stă între culmea dealurilor, între apa Mamorniței, ce curge spre nord, și între Prut...” Plăcerea deosebită a autorului de a descrie largile decoruri naturale, plăcerea descrierii în general, se observă cu ușurință și în peisajul pe care îl însuflețește prezența omului, propria sa prezență în primul rând, cel prin ochii căruia cititorul descoperă și inventariază treptat detaliile de relief, luminând parcă imensa scenă pe care urmează să se desfășoare acțiunile propriuzise, ca în călătoria din 1860 prin județele Argeș și Vâlcea de pildă: „Am trecut Oltul, ne-am pus călare și am apucat în susul apii, spre schitu Turnu. Drumul e mai întâi pe o liveadă, unde făcea căpițe de fân starețul de la Turnu; a venit și el călare după noi. Apoi ocolești un picior de munte ce dă d-a dreptul în Olt; la un loc, drumul e despicat în stâncă, astfel încât rămâne de partea Oltului o piatră cu suprafața cam plană d-asupra, pe care te poți urca pe niște trepte făcute din vremi...” etc.

Această capacitate, atât de importantă pentru un comentator al obiectelor de artă și nu mai puțin pentru un autor a cărui literatură trăiește în primul rând prin sugestiile cadrului material de o neobișnuită pregnanță, este de fapt rezultatul exercițiului, al dezvoltării unei facultăți fără îndoială înnăscute, dar și cultivate cu bună știință prin timpuriile și foarte frecventele sale exerciții epistolare. Scrisorile sale oferă o materie ideală pentru eventualul biograf care ar dori să-i reconstituie existența exterioară, pentru că înregistrează și povestesc cu lux de amănunte — întâi pentru mama sa, Catinca, apoi pentru Sașa, soția — toate împrejurările interesante și mai ales toate decorurile implicate, cu intenția, uneori declarată, de a le face pe interlocutoare să nu piardă nimic din spectacolul la care el însuși asistase; și nu era acest exercițiu

cel mai în măsură să-i canalizeze eforturile în direcția inventarierii și reproducerii, cu minuție și acuratețe, a detaliului caracteristic, acel element important al descrierii care lipsește mai tuturor prozatorilor noștri dinaintea lui Odobescu? Fără îndoială că scrisorile lui Odobescu prefigurează și din alte puncte de vedere textele sale literare, dar ele constituie în primul rând o școală pentru ochiul observatorului și mai ales pentru capacitatea lui de grupare și de sintetizare a artistului care trebuie să ierarhizeze mărimile, distanțele și formele, stabilind raporturi explicite între ele. Mai mult decât încercările de raportare a vizitelor la marile muzee văzute în adolescență, la Paris, Dresda sau Leipzig, acest exercițiu aproape cotidian făcut asupra cotidianului — asupra unui cotidian în continuă mișcare, se înțelege — creează dispoziția și totodată capacitatea de a ieși din sfera vagilor generalizări („Mais laissons ces generalites!” este unul din lait-motivele scrisorilor sale înainte de a trece la substanța relatării, adică la mărunțișurile concrete), care pot servi unui teoretician, dar nu unui prozator. Ceea ce s-a pus pe seama pasiunii sale arheologice sau a filologiei, care l-ar fi atras spre detaliu, spre excursul derivat din trunchiul principal al expunerii, spre glosa parazită pentru o desfășurare dinamică, nu este decât forma proprie în care Odobescu își poate exercita spiritul de observație: raportul este invers, și scriitorul revine întotdeauna la arheologie, la etimologie și în general la studiile analogice pentru că în ochiul său nu există cu adevărat decât amănuntul, concretul în forma sa cea mai rafinată, dar și mai elementară.

Acest concret proliferază în rapoartele sale despre călătoriile la mănăstiri și tind să încorporeze mici formațiuni narativre independente fie grupate în jurul unei piese arheologice deosebite, pe care studiosul o urmărește cu erudiția lui cumulativă până în ultimele ei înrudiri, fie pornind de la un pretext de visare, un obiect, o impresie, pentru a proiecta o posibilă dezvoltare epică într-o perspectivă pe care, ca întotdeauna, n-o va mai urmări până la capăt. Din prima categorie face parte, de pildă, descrierea portului unei jupânițe din secolul al XVI-lea,

 așa cum se combină el din imaginea votivă pe zidul mănăstirii de la

Snagov („o iie sau o cămașă de pânză subțire, cusută în lungul mânecilor cu vărgi de fir și de culori vii, dar bine potrivite, învește brațul sub largile-i cute și se încheie la mânecuțe cu o betelie decorată; altița de pe umăr e bogat cusută cu fluturi de aur...” etc), din podoabele găsite într-un mormânt („niște lungi cercei, precum se și văd la cele mai multe portrete ctitoricești din secolii aceia. O podoabă de felul acesta se păstrează în sicriul prea sfintei Filoftei din Biserica Domnească...”), sau din enumerările unui „curios document” care nu este decât foaia de zestre a Stancăi, fiica lui Dositei Brăiloiu, găsită și aceasta printre actele mănăstirii (între care „1 dulamă cu serasir cu pacea de samur și cu nasturii de aur” și câte și mai câte). Din cea de a doua categorie fac parte schițele de portret ale câte unui boier sau domnitor deosebit de ceilalți prin calitățile a căror enumerare trasează un început de biografie, de roman istoric, cum e, de pildă, aceea a lui Matei Basarab: „O! Matei Basarab, ce adânc respect îți datorează ție națiunea română pe care azi, din negura anilor, tu încă ai ști s-o înveți a-și apăra și a-și redobândi drepturile sale răpite!... În chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzețele-ți subțiri și zâmbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprâncene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi câtă finețe, câtă înțelepciune și câtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor. Îmi pare că te văd, diplomat iscusit râzând înghesuit în barba-ți căruntă când, cu un susur subțire, îți bătuși joc de agaua turcească ce venea spre a te mazili... Apoi te zăresc, domnitor cuvios și plin de dorul țării, izgonind... precupeții străini... Și-apoi iar, te văd acolo, unchiaș gârbovit dar cu ochiul plin de foc...” ș.a.m.d., într-o încercare care schițează un întreg program, un profil pictural și caracterologic, totodată, extras dintr-o succesiune de întâmplări dramatice și definitorii, ca în orice roman istoric romantic. Din textele lui se poate reconstitui un întreg program, unde comandamentul etic se sprijină pe principiul estetic și plăcerea reconstituirii e pusă în slujba sentimentului de „pietoadă datorie” către strămoși „de a deștepta suvenirea întunecată a măririlor trecute”. Această suvenire — spune Odobescu în *Câteva ore la Snagov* — este condiționată nu atât de exactitatea istorică reală („nu atât șirul exact

al faptelor reale, nu atât personajul netăgăduit ce a jucat un rol într-însele”), cât de aceea artistică, *culoarea locală*, adică „acel parfum al timpului trecut care strămută pe cititor în mijlocul întâmplărilor povestite, îi descrie localitățile ce le-au servit de scenă, îi face părtaș la obiceiurile, la credințele, la viața publică și privată, la cugetările și chiar la limba timpului și locuitorilor unde s-au petrecut faptele de care se atinge romanul”. La fel va pretinde și va încerca Hasdeu în experiențele sale de reconstituire istorică (*Ursita*, *Răposatul postelnic*) și ambele direcții vin în prelungirea unui romantism care nu-și împlinise, nicicum nu-și epuizase, resursele în acest domeniu, făcând să coincidă nașterea prozei moderne românești cu aceea a romanului istoric și pe amândouă cu interesul de ordin artistic pentru amănuntul pitoresc, pentru detaliul arheologic și în general pentru descrierea elementelor concrete care — acest interes vreau să zic — marcase poezia generației anterioare, și ea de natură principal romantică, de la Alexandrescu la Hrisoverghi sau Heliade (cel din *Mihaida*).

Plăcerea cu care Odobescu zăbovește asupra descrierilor de interioare, de obiecte, de veșminte etc. în aceste texte cu o finalitate principal practică totuși prevestește într-un fel proza din *Pseudo-kinegetikos* unde, lăsată în voia inspirației de moment și a unei neobișnuite capacități asociative, memoria scriitorului revarsă o cascadă neîntreruptă de evocări, de descrieri deci, ale unor scene trăite, alternând cu altele, immortalizate în opere de artă și văzute doar în marile muzee ale lumii. Stârnită de invitația vechiului său prieten Constantin Cornescu (cu el și cu Adolf Cantacuzino semnase Odobescu în 1857 celebrele sale polemici cu C.A. Rosetti despre teatrul național) de a-i citi în manuscris „Manualul vânătorului” și de a-i scrie o prefață, această înclinare deosebită se găsește la largul ei într-o temă care implică în același timp grija pentru detaliu și fantezie pentru depășirea lui, dincolo de liniile precise și amănunțite ale tabloului începând mai întotdeauna să se degajeze umbrele mișcătoare ale imaginației care le însuflețește.

Spirit mobil, iubitor de frumos și împins mereu mai departe de o vie curiozitate intelectuală, Odobescu găsește în tematica cinegetică a artei un minunat pretext pentru a revărsa în cadre prestabilite o

abundență de informații și reminiscențe ale lecturilor și ale trecerilor sale prin pinacotecile Europei. Ele nu sunt, în sens propriu, întâmplătoare și nici nu izvorăsc din simpla pasiune pentru frumos a autorului, deși aceasta este reală și curgerea capricioasă a textului confirmă o oarecare lipsă de organizare a discursului, cu o neglijență mai degrabă voită decât naturală, dar toate aceste mici artificii — retorice în ultimă instanță — pleacă dintr-o preocupare didactică existentă încă în punctul inițial, deși poate inconștientă: autorul tinde să inculce lectorului său, prin toate mijloacele care îi stau la îndemână, ideea că arta este un domeniu important și necesar al vieții intelectuale, că ea este nu numai mărturia, oglinda umanității în succesiunea eforturilor ei neîntrerupte de autodepășire, ci și cheia înțeleșurilor unei lumi altfel anarhice și lipsite de sens. Artă ordonează deci și extrage semnificațiile unei nesfârșite experiențe individuale, o ajută să devină sinteză. Răsfrântă în oglinda vânătoarei, ca în oricare altă preocupare vitală a omenirii, istoria ei devine materială, inteligibilă și deci exemplară; și pentru că natura rapsodică, fragmentară și discontinuă a talentului nu-i îngăduie o realizare completă a proiectului său, o „monografie” a vânătoarei privită în oglinzile artei, autorul o pune — cum a mai procedat și altădată — în rândul celor ipotetice pe care, povestindu-le, începe deja să le pună în lucrare: „Într-astfel, mintea cititorului, preumblată prin spațiu și prin răstimpuri, fără însă a pierde un minut urmele vânătoarei, ar vedea, ca într-o panoramă, desfășurându-se dinainte-i toate acțiunile pornite din această crudă dar bărbătească aplecare a firei omenești; călăuzită de o critică judicioasă și atrăgătoare, ea ar trece în revizuire toate creațiunile prin care geniul sau talentul au știut... să conceapă, să ilustreze, să reproducă și să idealizeze instinctele și faptele vânătoarești ale omului din toți secolii...”

Altfel spus, crocean înainte de Croce, Odobescu crede că narațiunea sau povestirea istorică este forma concretă a criticii de artă și că domeniul artei se suprapune, inevitabil, peste acela al vieții, cu care nu se confundă întru totul, dar pe care îl limpezește. De aici și tendința abia amintită de a introduce un principiu narativ în descrierea obiectului de artă, care nu mai este, ca în dogmatica critică clasicizantă,

ca la Dinicu Golescu de pildă, narațiunea individului privitor despre obiectul privit, ci întrepătrunderea lor, intrarea privitorului în spațiul interior al operei care se însuflețește sub privirea spectatorului și revine la o viață proprie; nu spectatorul este cel care-și împărtășește reveriile inspirate de operă, ci opera însăși se mișcă sub ochiul fascinat al privitorului care-i urmărește și-i descrie evoluția, eliberat de sub tirania poeziei statice sub care a surprins-o creatorul ei. Astfel chiar capacitatea de sugestie devine un criteriu al artei, în pofida neglijențelor tehnice sau infidelităților față de canon — cum se va vedea în cazul lui Dürer de pildă — și el este superior celorlalte, rod al studiului și al culturii, pentru că este natural, inspirat de plăcere și de capacitatea de visare.

Așa se nasc celebrele pasaje în care Odobescu compară și descrie opere de artă din diferite timpuri, cu un subiect sau cu un erou comun, în care însă diferențele de concepție, de viziune, de epocă în ultimă instanță, se traduc printr-o dinamică diferită a grupului: grupul Dianei cu ciuta, văzut în realizarea antică de la Luvru, în „Diana din Poitiers” a sculptorului francez Jean Goujon, din sec. al XVII-lea, și în gravura lui Albrecht Dürer „reprezentând vocațiunea miraculoasă a sfântului Hubert”, patronul vânătorilor, cum zice Odobescu. Pentru privitor, însăși poza în care încremenește grupul este, mai degrabă, punctul culminant al unei mișcări, de fragil echilibru, decât o postură durabilă, și adjectivele utilizate sunt dintre cele care însoțesc de regulă nume ale unor ființe în mișcare (sprinten, ager), altele având o origine verbală care le păstrează o sugestie de mișcare (sumes, coronat, despocat). Dar cel mai grăitor procedeu mi se pare a fi utilizarea unor verbe active la timpul prezent pentru a descrie o atitudine surprinsă într-un proces, o imagine ruptă dintr-o succesiune a cărei mișcare temporar întreruptă nu este contrazisă de poza, statică prin forța lucrurilor, a operei, a statuii, ci este parcă scoasă în evidență: „statuia Dianei de la Luvru, acea mândră și sprintenă fecioară de marmură care s-avântă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despicata la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea-i coronată cu o îngustă diademă, se strecoară un prepus de mânie. Peplul îi înfășoară, ca un

brâu, talia zveltă și cutele veșmântului ascund sânii fecioresc; dar brațele-i goale, unul se înconvoaie în sus — ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri, cellalt se reazimă pe creștetul cornut al ciutei. Ce neastâmpăr va fi făcând pe zeiță să calce așa iute pământul...? Pe cine amenință ea cu darda împenată...? Trămitea ea oare în câmpii etolici ai Calidonului pe mistrețul uriaș...?” și așa mai departe, introducând în simpla contemplație a unui grup statuar o multiplicitate de posibilități de dezvoltare, de secvențe temporale deci, care presupune o adevărată epică, o evoluție anume, în enumerarea latențelor închise, dar și implicate, într-o simplă atitudine, într-o simplă „proză”.

Așezat de Tudor Vianu între autorii cu un stil academizant, cu o frază arborescentă înglobând un mănunchi de subordonate care dau o impresie finală de ritm și muzicalitate, invocat de Șt. Bezdechi alături de scriitorii clasicizanți, utilizând cu inteligență hiatul și clausula masculină, revendicat de Vladimir Streinu pentru același spirit al antichității datorită simfonicității operei, caracterului său de un antropomorfism uriaș, pe care nu l-ar fi putut inspira decât „atmosfera din care se ridică și intenția unui Dinocrates de a sculpta muntele Athos în chip de om”, Odobescu pare să fie văzut de un număr important de comentatori drept un clasic întârziat, dar autentic, idee pentru care pledează cultura lui clasică, plăcerea cu care citează versuri latinești și grecești în original, impresia generală de armonie și iubire de frumos pe care o inspiră personalitatea lui. Văzută de aproape, această caracterizare se rupe în numeroase trăsături, dintre care nu puține sunt contradictorii. În primul rând armonia și frumusețea vieții sale, văzute în lumina imensei sale corespondențe și a altor documente care au mai apărut în timp, sunt mai degrabă componentele unei aspirații decât ale unei realități: sfâșiat, ca atâția alți olimpicieni, între dorințe, suferințe, manii și nevoia de notorietate, Odobescu a luptat toată viața pentru a-și compune — pentru străini dar și pentru el însuși — o mască, o ținută, iar scrisul său reflectă într-o anumită măsură dorința de a dezvălui spectatorilor doar o anumită parte a eului său. Stilul său apoi, sau în sens mai larg atitudinea sa față de lume este, într-un anume sens, foarte modern: clasicul are în general o atitudine mitică în fața realității, o

judică și o înțelege în termenii unei unități indestructibile care-și subordonează componentele; or, dincolo de aparențe, Odobescu este un spirit critic, un temperament lipsit de naivitate, care-și pune întrebări și sondează cu neîncredere tot ceea ce întâlnește, supunând materia verificării intelectului iar viața, așa cum s-a văzut, liberului său arbitru. Clasicitatea este un ideal extras din lumea himerică a artei și a istoriei (a mythistoriei), dar componentele ei sunt diverse. Plăcerea cu care autorul recurge, de pildă, la domeniul erudiției, fie pentru a se cufunda cu delicii într-însul, producând o profuziune de citate în legătură cu tema discutată, fie dimpotrivă, pentru a ironiza excesul, atitudinea găunos cumulativă a academicienilor care discută întotdeauna spețele (etimologiile de pildă, sau ortografia) și niciodată sistemele, nu este o atitudine clasică, ci modernă, amestecând în aceeași structură două perspective opuse care-și dispută nu numai întâietatea, ci și îndreptățirea, în spiritul dilemelor care macină unitatea omului din zilele noastre. De asemenea, dacă arta este văzută de Odobescu ca ceva care ne „învață”, care „semnifică”, precum în manualul lui Aristotel, calea pe care ea acționează este impresia, și anume impresia violentă (care „să mă fi oprit în loc de mirare”), ea producând nu numai plăcere, ci „acel fior de mulțumire ce resimte cugetul și inima când o idee sau o simțire, adânc încărcată, le este transmisă printr-o operă de artă, concepută cu putere și realizată cu talent” și unde e vorba de talent, de simțire și de forță, adică de elemente naturale ale înzestrării, clasicismul cedează pasul modernității.

Dar chiar îmbinarea mai multor clasicități este ea însăși neclasică, pentru că armonia și complementaritatea spațiilor este și ea o descoperire târzie: antichitatea le suprapunea, precum poezia picturii. Odobescu le disjunge însă, alăturându-le, și descoperă cititorului sugestiile înrudite ale artelor, care se completează și se continuă în spațiul imaginației, reconstituind întregul ideal al artei, un tablou cu subiect animalier de Snyders de pildă oferind privitorului nu numai imaginea vie a învâlmășelii, ci și senzația auditivă a zgomotelor produse... „și când artistul ne arată câni întărâtați dând năvală asupra unui mistreț, rupându-i șalele, mușcându-l de urechi, lăsând pe unii

dintr-înșii spintecați la pământ, pare că se și aude răsunetul lătrăturii lor, chelălăitul lor de bucurie sau de durere, grohăitul fiarei și sunetul cornului de vânătoare...”. Cam în aceeași vreme cu Macedonski, dar puțin înaintea lui, Odobescu descoperea și folosea ideea echivalențelor sonore ale picturii, forța de radiație a imaginii în toate domeniile conexe ale artei, și se lăsa cucerit de o himeră sibaritică a antichității, fie și numai în excesul de erudiție și de filologie dacă nu în cel, trăit, de viață liberă, potrivit unui ideal propriu de frumusețe și împlinire, individualism care îi refuză încă o dată statutul clasic spre care — probabil cu sinceritate — tindea cu toată ființa sa.

Putând fi considerat, cu oarecare îngăduință, o introducere în pedagogia consumatorului de artă, o propedeutică a contemplării operei și a oricărei reprezentări simbolice, *Pseudo-kinegetikos* poate fi înțeles — în perspectiva secolului trecut de la apariție — și ca un mic manual de patriotism, o „introducere la un mod de a fi” cum ar fi spus Pius Servien. Cosmopolit prin naștere și prin educație, Odobescu este profund patriot prin cultură și prin sentiment. Ca atâția alți scriitori, oameni de cultură, oameni politici „cosmopoliți” din secolul trecut și din cel care e gata să treacă, de la Alecsandri la un capăt al firului la G.M. Cantacuzino (autorul strălucitoarelor „scrisori către Simon”) la celălalt, Odobescu își iubește țara cu o discreție și o fervoare pe care nu le egalează decât dezinteresul și luciditatea sa. El nu-și face nici un capital, politic sau publicistic, din patriotism, vede și înfierează lipsurile noastre, ale claselor de sus ca și cele ale claselor de jos, dar vede și uriașele capacități, puternica individualitate a neamului, amprenta stilistică inconfundabilă pe care el o lasă pe fiecare manifestare a geniului său național, de la cele mai umile și prozaice obiecte ale vieții cotidiene, până la cuprinderea acestor trăsături într-un destin istoric. Principial, acest crez este afirmat explicit încă din conferința sa din decembrie 1872 despre *Artele în România în periodul preistoric* unde, întemeiat pe cercetările și pe experiența a douăzeci de ani, afirmă existența unui „adevărat stil românesc” în cultură, adunând fapte și argumente în favoarea tezei (discutabilă poate în sine, dar atât de necesară în acel moment) că poporul nostru „se deosebește din celelalte

națiuni vecine sau depărtate printr-o înfățișare armonică specială, prin oarecare semne eminentamente artistice, tipărite în portul și uzurile sale”, lucru pentru care „și în domeniul frumosului, românii pot fi, mai mult decât ei înșiși cred, mândri de trecutul și de prezentul lor”, autorul fiind convins că „există, în stare latentă, un instinct artistic propriu poporului român și mai dezvoltat la dânsul decât la cea mai mare parte din națiunile culte moderne” și că „chiar din puținele monumente ce păstrăm de la străbunii noștri, putem distinge în acele producțiuni ale trecutului niște caractere care constituă un stil artistic românesc, stil ce, în unele epoce mai fericite dar din nenorocire prea scurte, ale istoriei noastre, s-a învederat în opere cu care ne putem încă și acum mândri”. Toate cercetările sale, începând cu cele prilejuite de călătoriile și descoperirile din tezaurele de cultură mănăstirești, din 1860 înainte, pornesc din această convicțiune și o alimentează, o justifică la rândul lor; esul consacrat vânătoarei nu poate aduce în comparația cu operele de artă universale decât puține exemple românești, și acelea laterale, dar temeiurile „stilului” românesc îi permit autorului să le înglobeze într-un tot care porcede de la și se sprijină pe izvorul comun al tuturor acestor realizări, pe folclor, pe cultura populară, și de aceea i se consacră celebrului „basm al bisoceanului” întinderea a două capitole din carte, unde figura povestitorului e proiectată pe dimensiunile clasicității antice, iar elocința sa naturală e comparată cu cea homerică. În această viziune, ultimul capitol, cel mai plăcut pentru cititor, alcătuit doar dintr-un titlu și puncte de suspensie, urmează a fi scris de altcineva: el este consacrat realizărilor de artă ale timpului viitor, în care trecutul artistic al neamului și însușirile sale îl fac încrezător.