

CONSTANTINESCU, S. I. 449 bis



BIBLIOTECA FACULTĂȚII
de
Limba și literatură română

Cota

11618

Inventar

6845

POMPILIU CONSTANTINESCU

S C R I E R I

1



CONSTANTINESCU, S. I. ...

10.4494

POMPILIU CONSTANTINESCU

SCRIERI

1

Ediție îngrijită de
CONSTANȚA CONSTANTINESCU,
cu o prefață de
VICTOR FELEA

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE LINGVISTICĂ
INVENTAR CĂRȚI Nr. 6845

1967

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

ROBERT A. COLEMAN

SCIENCE

THE
SCIENCE OF
THE
UNIVERSE

THE SCIENCE OF THE UNIVERSE

PREFAȚĂ

Dacă ar mai trăi și astăzi, Pompiliu Constantinescu ar avea o vîrstă la care un critic își exercită încă spiritul și condeiul în sinteze revelatoare, poate în opere monumentale, rod al unui contact neîntreput cu domeniul și problemele literaturii. Și nu ne îndoiim că acest critic, mort prematur, la 45 de ani (în 1946), s-ar afla în fruntea criticii românești nu numai prin prestigiul scrierilor anterioare, ci și prin ceea ce, cu puterea de muncă și rara abnegație ce-l caracterizau, ar fi dăruit în continuare literelor noastre. Disparația sa a însemnat curmarea celei mai pure cariere critice din cîte am avut, pură — după cum se va vedea — în sensul cel mai bun, mai înalt al cuvîntului; el n-a fost însoțit de nici una din marile slăbiciuni, de ordin moral, pe care le aflăm adeseori legate de personalitatea criticilor de seamă. S-a bucurat de un avantaj, de loc neglijabil pe o anumită latură, în profesiunea aleasă: nu a scris nici poezie, nici proză. S-a mulțumit să fie creator pe un tărîm învecinat, reliefînd „valori pe o ecuație personală“. Nu a fost deci nici tentat să-și „înfrumusețeze“ stilul, nici constrîns la subiectivismul și otrăvile literatului — în multe asemenea cazuri mediocru — față de literatura confracților. S-a ivit în arena criticii cu pasiunea pentru lectura atentă și pentru judecarea dreaptă a celor citite. Învestit cu harul simplu al cronicarului, acela de a consemna totul cu o singură meșteșugire, a deplinei clarități.

Primul pas însemnat în viață l-a făcut afirmîndu-și independența personală, fără ostentație, dar cu fermitate, și totodată precizîndu-și poziția moral-estetică față de profesorul său de la Facultatea de litere, criticul Mihail Dragomirescu. Refuzul de a-și da doctoratul

sub auspiciile unor teorii pe care nu le împărtășea i-a fixat parcă de la început traiectoria biografică: neîntreruptul calvar al profesorului pe la diferite licee. A trăit și a îndurat tot ceea ce un profesor dintre cele două războaie mondiale știm că a trăit și a îndurat, mai ales când cinstea și conștiințiozitatea l-au împiedicat să profite de pe urma compromisurilor etice și a pactizărilor politice. Dotat cu talent pedagogic, având o pregătire superioară și un vast orizont intelectual. Pompiliu Constantinescu a fost un profesor de calitate, iubit și apreciat de elevii săi. Aceștia au intuit în el pe omul care depășește, prin înțelegerea și activitatea sa, cadrul strîmt al obligațiilor profesionale. Dar adevărata lui vocație, aceea de critic, s-a manifestat de timpuriu și cu consecvență, în ciuda ocupațiilor de altă natură, copleșitoare uneori. Condeciul criticului, întors cîteodată către pamfletul social și politic, a susținut ideile înaintate ale profesorului, dreapta lui indignare împotriva unui învățămînt aservit politicanismului burghez. Din tot ce a scris în această privință se vede o cunoaștere aprofundată a situației școlare din acea vreme, și în rîndurile lui se relevă o maximă seriozitate în abordarea problemelor care-l afectează. Niciodată n-a scris astfel de lucruri din lipsă de alte subiecte sau ca să-și exercite fantezia stilistică. Omul, profesorul și criticul au fost una și aceeași persoană, fără fisuri, manifestîndu-se în domenii diverse, cu o unitate de temperament, de caracter și de concepție desăvîrșită. Faptul nu a rămas fără consecințe; pe de o parte, o autoritate sporită, prietenia celor ce îl cunoșteau mai îndeaproape, stima unor spirite alcece; pe de altă parte, dușmănia și ura celor vizați într-un fel sau altul de cuvintele lui neșovăitoare și adeseori aspre, tranșante. A avut dușmani perfizi în nenumărații publiciști mărunți sau meschini ai epocii, dușmani puternici în unul sau altul din politicienii zilei, care încercau să reducă la tăcere scriitorul șicanînd omul. Chiar N. Iorga, atît de sensibil la critică și de un violent subiectivism, avea motive să înlătore, măcar din învățămînt, pe un tînăr care îi analiza cu atîta pătrundere și severitate slăbiciunile de literat și unele exagerări de istoric literar.¹ Tînărul începător, pornit la drum cu un punct de vedere bine conturat, nu s-a sfiit să atace pe un maestru al criticii, ca E. Lovinescu, la apariția

¹ Art. *N. Iorga*, în vol. *Mișcarea literară*, București, 1927, Ed. „Ancora”, p. 12; *D. Iorga și literatura contemporană*, în *Ţreimea*, an. VII, nr. 359, 361, 362, 363, 364, 365, 366, din 1934.

în a doua versiune, definitivă, a primului volum din *Critice*, închinat sămănătorismului.¹ Indiferent de justetea argumentelor, gestul rămâne caracteristic și nu va fi contrazis niciodată în viață. El nu a avut idoli, nici chiar printre clasici. Sainte-Beuve și I. L. Caragiale au fost două însemnate pasiuni ale spiritului său, și totuși, vorbind despre ei, nu și-a lustruit condeiul, nu a făcut din elogiul singurului instrument de investigație a operei lor. Poziția aceasta — s-o numim criticistă, în sensul maiorescian al cuvântului — a fost permanentă la Pompiliu Constantinescu, și în publicistică, și în opera critică, de un perfect echilibru în toate împrejurările. Criticul însuși, cu diferite ocazii, și-a definit în mod clar atitudinea, cum reiese, de pildă, din aceste cuvinte ce trebuiesc reținute: „Față de marii noștri scriitori e bine să ne dezbărăm de respectul oficial; admirația critică este singură în stare să conserve patrimoniul lor literar, să-l pună în justa lui valoare și să-l perpetueze în prețuirea succesivă a generațiilor. Pentru Caragiale avem un cult, dar nu idolatrie [...]. De aceea e bine ca ori de câte ori simțim ceva fals în alcătuirea lui s-o spunem fățiș, s-o subliniem cu tărie, ca nu cumva din grija de a-l vedea mai complex să-l vedem și neadevărat.“²

Dacă n-a avut reticențe față de clasici sau față de personalități marcante care dominau epoca lui, cu atât mai puțin a cedat unor presiuni politice sau ideologice. Nici în viață, nici în scrisul său nu întîlnim imixtiunea unor principii de compromis ori numai gratuite, străine de convingerile-i ferme, axate pe o mare și lucidă rectitudine morală. N-a fost nici adulatorul, nici profitorul regimului trecut; dimpotrivă, a suferit toate consecințele neplăcute ale unei ținute demne, de intelectual cinstit, nevoit să-și câștige existența în condiții vitrege și umile. Colaborarea sa la reviste se efectua numai în măsura în care îi era asigurată libertatea de opinie. Când *Revista Fundațiilor regale* a trecut în mod evident spre ideologia dreptei fasciste, pretinzînd colaboratorilor inflexiuni de un anumit gen, Pompiliu Constantinescu a refuzat să mai figureze în paginile ei pînă la apariția „seriei noi“ (septembrie 1945).

El era conștient de pericolul pe care îl reprezenta pentru critica literară, ca și pentru celelalte activități creatoare, o atitudine inte-

¹ Art. *Sămănătorismul*, în rev. *Mișcarea literară*, an. II, nr. 32—33, 20—27 iunie 1925.

² I. L. Caragiale, „Opere“, vol. IV și V, în *Ūreimea*, an. XI, nr. 558—567, din 1938.

resată, versatilă, supusă tuturor fluctuațiilor politicianiste, atât de răspîndită în publicistica vremii. Și atrăgea, pe bună dreptate, atenția confracților săi asupra riscului mortal care îi pîndește o dată cu acceptarea oricărui fel de compromis: „De altfel, astăzi numai acei cronicari literari, fie de la cotidianele politice, fie de la revistele literare, au izbutit să-și afirme prestigiul de critici cînd ei înșiși și-au făcut un crez din independența de atitudine. Critica săptămînală nu-și află rațiunea de a fi decît prin competență, libertate de opinie și repudiere a mezalianțelor cu politica, fie și numai literară. Cronicarii care fac strategii de amabilitate amicală și inimizități față de cei din afară sunt condamnați la efemerida ziaristică, fără a doua zi.”¹

Pentru a sublinia încă o dată condițiile în care criticul lucra, vom aminti că profesoratul — uneori împărțit la mai multe licee — îi răpea aproape tot timpul de peste zi și îl obliga la mari cheltuieli de energie.

Critica lui era creația ceasurilor nocturne, după necesarul și obositorul tribut impus de vicisitudinile cotidiene; era oficierea tîrzie a celui ce credea în misiunea și răspunderea scrisului propriu. În felul acesta, varietatea și abundența articolelor sale în revistele vremii ne îndeamnă să ne gîndim la un efort eroic de a cuprinde și de a judeca tot ceea ce literatura și cultura noastră produceau cît de cît valoros în momentul respectiv. Numai o mare vocație putea duce — în împrejurările amintite — la rezultate atît de apreciable, la un adevărat monument critic, ivit parcă fără efort, asemenea Minervei gata înarmată din capul lui Zeus. Într-adevăr, scrierile lui Pompiliu Constantinescu nu lasă nici o clipă impresia produsului elaborat cu greu, a lucrului chinuit, forțat.² Se citesc cu plăcere, ca orice literatură de idei veritabilă, în care e prezentă și personalitatea autorului.

Despre personalitatea lui Pompiliu Constantinescu — umană și critică, într-o perfectă conviețuire, de altfel, în cazul său — au fost

¹ Art. *Perpessicius*: „Mențiuni critice”, II, în *Ureimea*, an. VII, nr. 344, 1 iulie 1934.

² După mărturisirile d-nei Constanța Constantinescu, soția criticului, acesta era preocupat fără întrerupere de problemele literaturii. Mîntea sa era un laborator continuu de idei, sugestii și asociații de ordin critic, și utiliza orice răgaz pentru a-și consemna părerile. Se împlîna, deci, să aibă în lucru mai multe articole deodată. Așa se explică, în parte, continuitatea, lipsa de goluri în activitatea sa, precum și existența unor însemnări apărute în ultimii ani în revistele noastre.

rostate încă din timpul vieții aprecieri competente, care converg de obicei spre un același profil etic și literar, cu foarte neînsemnate variații. Mărturiile contemporane — să ne referim la cele serioase — pot întregi sau cel puțin pot autentifica schița de portret încercată mai sus; tocmai de aceea vom transcrie câteva din ele, în ordinea apariției lor, pentru a da cititorului o certitudine în plus. Scriind în 1927 despre *Mișcarea literară*, volumul de debut al criticului, Felix Aderca remarcă: „Cine cercetează însă paginile acestui tânăr critic își dă seama de calitatea inteligenței lui, de lărgimea de zăre și mai cu seamă de conștiința și de efortul spre conștiință în prezentarea, în judecarea, în cântărirea fenomenului literar“¹.

Ceva mai târziu, cu ocazia celui de al doilea volum, *Opere și autori*, G. Călinescu își caracteriza confratele din imediata apropiere (colaborau la aceeași revistă, *Viața literară*), însă cu toată obiectivitatea: „D. Pompiliu Constantinescu este într-adevăr un critic în toată puterea cuvântului. Are pentru aceasta constituția morală și predispoziția spirituală. E poate singurul critic mai tânăr care nu depășește nici odată stricta obiectivitate și care recenzează totul fără deosebire, deși ar putea evita inimiciția prin tăcere. [...] Dintre criticii noi, văd în d. Pompiliu Constantinescu pe singurul în stare să facă o bună istorie literară, într-atâta îl ajută seriozitatea, aspra idee de răspundere și tendința de a generaliza fenomenul literar.“²

Vladimir Streinu scria, la rîndul său, în 1938: „Dar probitatea i se conturează cu atît mai luminos cu cît se simte sustrăgîndu-și judecățile de sub puterea pasiunilor de breaslă. E chiar de-a dreptul admirabil ca simplii cititori, care doresc o îndrumare onestă, să aibă un critic stăpîn pe sine, cu funcțiune săptămînală. Și în d. Pompiliu Constantinescu îl au. Căci nu se poate uita că d-sa a găsit pentru romanul unui confrate critic, care vroise să-l discrediteze cu grele

¹ *Sburătorul*, an. IV, nr. 11—12, serie nouă, mai—iunie 1927. În același timp, în *Viața literară* (an. II, nr. 54, 4 iunie 1927), Al. Bădăuță scria despre tînărul critic cuvinte nu mai puțin concludente: „Mobil, dar posedînd strict știința valorificării amănuntului caracteristic, d. Pompiliu Constantinescu este, fără îndoială, cel mai dăruit dintre criticii tineri: cartea sa a izbutit să închidă plastic — dincolo de jocul suplu și viu al unei robuste minți critice — adevăruri din care zvîcnesc, adesea, fulgerile unor intuiții literare neobișnuit de adînci. *Mișcarea literară* a marcat, deci, mai mult decît un simplu debut.“

² Art. *Pompiliu Constantinescu*, „*Opere și autori*“, București, Ed. „Ancora“, 1928, în revista *Viața literară*, an. IV, nr. 100, 12 ianuarie 1929.

cuvinte, disponibilități de simpatie. Această conștiință, pînă la care ofensa nu ajunge, ni se pare exemplară.“¹

Lovinescu a consemnat pe parcursul anilor, în succinte caracterizări, figura criticului. Cuvintele pe care le vom transcrie aici, apărute în volumul *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943), reprezintă o confirmare a unor păreri mai vechi și cea mai sugestivă subliniere a resortului etic aflat la baza profesiunii de critic: „Locul și-l datorește [P. Constantinescu] în primul rînd calităților morale indispensabile oricărui critic: seriozitatea profesională izvorită dintr-o mare conștiință a rolului împlinit ca un sacerdoțiu laic, obiectivitatea deci, curajul și lipsa de oportunism. Cu aceste însușiri, criticul avea elementele necesare ale unei meserii care cere mai întîi de toate probitate sufletească, egalitate temperamentală. El se aplică astfel asupra obiectului studiat numai din dorința de a-l lumina, și nu de a se pune în lumină pe sine; e o jertfă a persoanei sale, prin care tocmai și-o sporește.“²

La acestea să adăugăm și cuvintele sensibile și sugestive ale lui Tudor Arghezi, scrise la moartea criticului, în 1946; ele se orientează spre aceleași virtuți amintite și înainte: „L-am întîlnit din cînd în cînd, și de la întîia strîngere de mînă, cu ochii în ochii lui de majolică, am simțit că dau mîna cu un om cinstit. [...] În critică, proporționalitatea dintre om și scriitor e mai obligatorie decît în scriptura artistică, unde licheaua se distribuie și se pierde în imagini și prozodie. Talentul necesar nu e chiar prima și indiscutabila cerință; e nevoie mai ales de ținută de om. Pompiliu Constantinescu a fost întîi un asemenea om.“³

Dintr-o astfel de structură morală s-a ivit și s-a dezvoltat critica lui Pompiliu Constantinescu, timp de peste două decenii, între 1924 și 1946, impunînd un nume și o autoritate indiscutabilă. Omul ponderat și lucid, dar nu lipsit de pasiune și căldură, grav, fără pedanterie, ironic și tăios uneori, a trecut întreg în scrisul său, dîndu-i acel fluid convingător care captează îndată azeziunea cititorului. Zi de zi, cronicarul obiectiv a studiat cu atenție cea mai frămîntată, mai contradictorie și mai bogată perioadă a literaturii noastre, reușind să discearnă ca nimeni altul firul capricios al valorilor autentice în dedalul producției literare moderne.

¹ Art. „Figuri literare“ de Pompiliu Constantinescu, în *Revista Fundațiilor regale*, an. V, nr. 11, noiembrie 1938.

² *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, 1943, Ed. „Casa școalelor“, p. 351.

³ *Tablete de cronicar*, 1960, E.S.P.L.A., p. 132—133.

Pompiliu Constantinescu face parte din cea de a treia generație postmaioresciană (G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Perpessicius, Vladimир Streinu, T. Vianu), cum o numea Lovinescu¹, generație care „s-a născut «estetică», cum te naști cu ochi albaștri; a fost «maioresciană» fără să știe; nu și-a cunoscut înaintașul și nici nu s-a ocupat de dînsul exegetic. Numai evenimentele literare din urmă le-au trezit, într-o măsură oarecare, o conștiință maioresciană, simțul solidarității spirituale și nevoia apărării poziției lui care e și a lor.”² Numind-o „estetică” și „maioresciană”, Lovinescu înțelege prin asta că generația de critici care continua propria sa acțiune se situează în albia cea mai fecundă a criticii românești, deschisă de spiritul lucid al lui Maiorescu; înregistra totodată saltul făcut de critica mai tină în judecarea fenomenului literar; aceasta ajunsese să utilizeze în mod firesc criteriul estetic, prin fine disocieri între valorile eterogene, nemaivînd de dat acel gen de bătălii în care s-au consumat generațiile anterioare încercînd să definească structura specifică a artei. Insuși climatul istoric se schimbese după primul război mondial, perspectivele sociale și artistice s-au lărgit, și dintr-o dată protestul împotriva vechii societăți a devenit mai acut. Ecurile tuturor mișcărilor înnoitoare în artă — ca să ne referim numai la ele — s-au făcut resimțite și la noi; avangardismul de toate nuanțele și-a expus, mai mult sau mai puțin zgomotos, principiile și produsele în reviste efemere. Dacă politicește el nu a însemnat decît o huiduială ineficientă împotriva colosului burghez, care fusese zdruncinat de Revoluția din Octombrie, pe plan artistic influența lui a fost salutară. Să precizăm. Nu teoriile iraționaliste sau anumite tendințe de a dezagrega unitatea psihicului uman au ieșit învingătoare în acel moment, ci căutările novatoare, conceptul modernității în artă, cu acea complexitate, luciditate și tinută intelectuală pe care le presupune. A învins, de fapt, echilibrul dintre tradiție și inovație, s-a maturizat spiritul culturii noastre, ajuns la o mai limpede conștiință de sine. Opere cum sînt acelea semnate de Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu concretizează tocmai acest spirit modern și matur al literaturii noastre, din care nu lipsesc însă nici

¹ Contribuția lui Lovinescu la istoria criticii noastre rămîne pînă acum esențială. Periodizarea și clasificările sale se bazează pe un punct de vedere obiectiv, așa încît ele își păstrează, în linii generale, valabilitatea.

² *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 322.

coordonatele adânci ale tradiției sau ale realității autohtone. Criticii generației a treia — alături de un maestru ca Lovinescu — au avut de investigat și de promovat o literatură scrisă în acest climat, contribuind ei înșiși la precizarea și la explicarea acesteia. În controversa dintre tradiționaliști și moderniști, Pompiliu Constantinescu, încă de la începuturile sale — care coincid cu epoca amintită — se exprimă într-un mod comprehensiv, estetic, mod pe care nu-l va părăsi nici mai târziu: „În fond, socotim că punctul de plecare al discuțiunii e vicios; singurul criteriu, pe care critica și-l poate legitim pune, e al *valorilor creatoare*.”

Astăzi, curentele literare coexistă; grupările de scriitori constituiesc un mozaic: alături de un realist, în aceeași epocă, un expressionist; alături de un simbolist, un temperament clasic. Diversitatea aceasta cere un unghi vizual de largă comprehensiune. Curentele sunt realități indiscutabile, însă nu se valorifică decât prin coeficientul creator pe care-l aduc.¹

Profilul intelectual al criticului stă întreg sub semnul acestui unghi de vedere estetic — nu estetizant, cum se va vedea — aplicat literaturii, însoțit de un gust sigur și de un spirit critic mereu treaz. Format de timpuriu prin lecturi bogate — clasicii noștri sau marii scriitori și critici din secolul trecut, îndeosebi francezi — Pompiliu Constantinescu a trecut prin seminarul de literatură al lui Mihail Dragomirescu (discipol al lui Maiorescu), de unde a reținut, pe lângă exemplul pozitiv al unei nobile pasiuni literare, ideea intens accentuată a priorității criteriului artistic și poate ceva din intransigența maestrului. Prin această filieră își va fi intensificat desigur contactul cu opera lui Titu Maiorescu, față de care își va spune părerea atât de precis și de nuanțat abia mai târziu, în 1940, cu ocazia cen-

¹ Art. *Tradiționalism sau modernism?*, în vol. *Mișcarea literară*, p. 7—8. Semnificativ e și ceea ce se spune în continuare: „Intrînd în miezul controversii, vom întîlni însă adevărata și cea mai gravă neînțelegere dintre tradiționaliști și moderniști. Fiindcă, mai ales cei dintîi, pun chestiunea pe curentul literar, și nu pe valorile creatoare, discuțiunea lunecă pe o pantă în care criteriul estetic se ruinează; tradiționalism a început să însemneze, la noi, întrebuintarea, ca sursă de inspirație, a unui singur fel de material artistic. Dar, fiindcă utilizarea acestui material nu conferă nici o valoare estetică, prin simpla lui punere în circulație, atunci atitudinea grupului se transformă într-o cruciadă gregară, ce apără o formulă fără viabilitate, devenită fetișul unor nechemați.”

E vorba de acronismul — pe atunci! — al unei situații care, printr-o ciudată reversibilitate, s-a reconstituit uneori, sub o formă ușor modificată, și în anii noștri.

tenarului maiorescian, precum și în anii următori.¹ Întreaga aparatul literar-estetică va fi pusă în slujba unei minți lucide, a unei logici consecvente și a unei intuiții pătrunzătoare. Din primii ani ai carierei sale, Pompiliu Constantinescu se angajează — cu o clară conștiință critică — în disputele vieții literare. Nu își asumă, ca N. Iorga, un rol ideologic, de apostol al vreunei doctrine politico-sociale noi, căreia să-i aservească și literatura, nu lansează nici teorii estetice sau critice de genul „științei literaturii“ sau „capodoperei“, susținute de M. Dragomirescu, ori ca aceea a „sincronismului“ lovinescian; el se mărginește să fie *critical* prin excelență, martorul și interpretul fenomenului literar, foiletonistul atent la întreaga arie a literaturii românești, cu grija selecției mereu vie. Asta nu înseamnă că nu ia atitudine față de diferitele manifestări ideologice și culturale care i se par dăunătoare sau primejdioase pentru buna dezvoltare a scrisului contemporan. Spirit raționalist, cu înclinații spre rigoare și limpezime clasică, respinge orice imixtiune în domeniul literaturii a unor idei, canoane, tendințe pe care le socotește străine de legile funciare ale artei. Criticul e, după el, un „exeget meticolos înarmat cu lupa rațiunii“²; această caracterizare i se poate aplica și lui, dar nu fără a o completa cu altă formulă, aceea a criticului *interpret* al operelor pe care le *recrează* dintr-o perspectivă personală, posesor al unui limbaj adecvat.

Când observă, de exemplu, recrudescențe ale sămănătorismului retrograd, nu ezită să le combată: „Ideologia sămănătoristă, păstrînd o atitudine în care tradiționalismul se confundă cu o formulă mecanică, iar curentul literar cu insinuarea unor nonvalori ce respectă cu sfințenie un material de inspirație strict limitat, își continuă existența, printr-un anacronism estetic. De aceea, d. Iorga vorbește, cu o lărgime de spirit inexplicabilă, de versurile d-lui Al. Scepkin, și nu de ale d-lui Blaga; se declară încîntat de proza d-lui Sandu Teleajen și a fulgerat în contra romanului *Ion* al d-lui Liviu Rebreanu...“³

¹ Trebuie să remarcăm însă că, încă de la primii pași, tînărul critic se situează sub patronatul spiritual al lui Maiorescu, creionîndu-i efigia într-un medalion (*Titu Maiorescu*), publicat în revista *Ritmul vremii* (an. I, nr. 2, martie 1925, p. 25). Aici apar în germen unele din ideile sale, dezvoltate mai tîrziu în articolul omagial *Titu Maiorescu față de noi*.

² *Opere și autori*, București, Ed. „Ancora“-S. Benvenisti & Co., p. 172.

³ Art. *Tradiționalism sau modernism?*, în vol. *Mișcarea literară*, p. 9.

Cu intransigența tineretii comentează în 1925 cartea lui Lovinescu despre sămănătorism¹; i se pare că acesta nu aplică destul de obiectiv și de cuprinzător criteriul estetic în valorificarea literaturii invitate în cadrul acestui curent. Îl afectează în mod special optica învâstă asupra creației lui Sadoveanu, cât și asupra lui Iosif: „Privit prea legat de curentul sămănătorist, zugrăvind-l prin tendințele operelor ce se integrează acestei *mișcări culturale*, marele talent al lui Sadoveanu apare — pînă la un punct — micșorat și falsificat în studiul d-lui Lovinescu”. Și, în continuare: „nici Iosif, talent minor, dar realizat în opere remarcabile, nu apare deplin valorificat.”² Dar sămănătorismului îi recunoaște și o latură pozitivă, ca fenomen care — istoricește necesar — a dat expresie artistică sensibilității noastre naționale; „sămănătorismul a fost punctul culminant de creațiune al spiritului autohton”³, sînt cuvinte care trebuie completate cu altele pentru a avea părerea justă a autorului despre acest curent: „Sămănătorismul e atitudinea estetică cea mai legată de spiritul rasei; explicabil, prin treapta de evoluție a sufletului național, întîrziat în formule rurale, sămănătorismul e însă o mișcare ce depășește granițele înguste ale regionalismului; el este o categorie a sensibilității noastre literare, ajunsă la expresie în configurația unor componente prea simple. Însuși punctul de plecare al literaturii noastre culte are puternice rădăcini înfipte în solul rural: marele povestitor Creangă purcede de aici; lirismul descriptiv al d-lui Sadoveanu (realizarea dominantă a acestei categorii de sensibilitate) își trage izvoarele din aceeași stîncă.”⁴

¹ E vorba de vol. I din *Critice, Istoria mișcării „Sămănătorului”*, ediție definitivă, Ed. „Ancora”, București, 1925.

² Art. *Sămănătorismul*, în rev. *Mișcarea literară*, an. II, nr. 32—33, 20—27 iunie 1925. În numărul următor al revistei (34—35 din 4—11 iulie 1925), Lovinescu semnează un răspuns, *Cuvinte pentru critici mai tineri*, din care desprindem începutul, semnificativ pentru relațiile dintre cei doi critici: „Procesul pe care mi-l face d. Pompiliu Constantinescu chiar în coloanele acestei foi, în chestiunea «sămănătorismului», e neîntemeiat în fond și inacceptabil în formă. Critica pragmatică a lunecat de mult la practicile politice; împotriva afirmației inexacte ce domină chiar și domeniul îngrădit al faptelor controlabile avem totuși un stăvilar puternic: indiferența e o forță morală de care se macină orice rea-credință. În d. Pompiliu Constantinescu am prețuit încă de la început un simț de autoritate, una din cele mai solide calități ale unui critic; nu trebuie să uite totuși că autoritatea purcede dintr-o strictă probitate intelectuală. Efecte literare se pot scoate din orice atitudine; autoritatea critică nu iese decît din obiectivitate.”

³ Art. *Liviu Rebreanu*, în vol. *Opere și autori*, p. 113.

⁴ Art. *Regionalism literar*, în vol. *Opere și autori*, p. 187—188

Ocaziile de a-și manifesta orientarea intelectuală raționalistă și gustul estetic echilibrat și sigur, format din frecventarea marilor autori, nu întârzie să se ivească. Abia intrat în arena publicisticii literare, tinărul critic nu trece cu indiferență pe lângă ideologia mistică a marelui istoric Vasile Pârvan. Fiind unul dintre auditorii acestuia, criticul îi face un portret pătrunzător, pentru ca apoi să-i combată atît ideile cît și formulările apărute în lucrări ca *Ideii și forme istorice* și *Memoriale*. Poziția și metoda criticului sînt nete; toată schelăria ideologico-literară a savantului este redusă la proporțiile normalității: „Într-un veac — spune criticul — în care savanții se străduiesc a constitui istoria ca știință, d-l Pârvan, irațional anarhic, sare la polul opus; introduce misticismul în istorie“. Dar în acest „romantic al Voinții“, comentatorul nu uită să vadă și latura lui viabilă, semnul distincției adevărate: „ars de febrilitatea gîndului, a fost un muncitor fără pereche, într-o lume de cărturari diletanți și neconvinși, de mediocrități satisfăcute sau de fraudatori ai ideii; în el vedem sintetizat efortul unui neam de țărani care a prins de veste, pe neașteptate, a li rămas cu cîteva sute de ani în urma ritmului marelui civilizații moderne. Acestui spirit în continuă căutare de armonie, dar în realitate dezarticulat, îi aducem caldul omagiu al ambiției atîpitate, ce s-a văzut zguduită la viața realizărilor.“¹

Respingînd „literatura“ de idei pârvanistă — deci ceea ce e mai puțin rezistent în opera marelui istoric — Pompiliu Constantinescu nu făcea decît să-și afirme propria-i personalitate, de o structură adînc raționalistă. Cuvintele sale nu se îndreptau împotriva activității științifice a lui Pârvan — și faptul reiese limpede chiar din citatul de mai sus.

Tinărul critic nu era un clasicizant, dar nu afișa nici o înclinație singulară și nu profesa nici vreo teorie filozofică sau estetică „originală“. El se aplica fenomenului literar și celor contingente acestuia cu o clarviziune pasionată. În aceasta consta originalitatea lui. Moștenise parcă ceva din natura maioreșciană, siguranța gustului, aplicarea neșovăitoare a criteriilor care îl călăuzeau și egalitatea temperamentală. Avea totuși sensibilitatea și gusturile unui modern; intrase direct în matca timpului său, avînd conștiința exactă a ceea ce face. Îi cunoștea bine pe maeștrii francezi ai foiletonului critic, un Thibaudet, un Paul Souday, un B. Cremieux, un Jules Lemaitre sau un E. Jaloux, și se înscria pe linia lor, cu un aer firesc și degajat. Doctrina acestora (a

¹ Art. *Vasile Pârvan*, în vol. *Opere și autori*, p. 15, 27.

primilor doi, mai ales), docă putem numi așa ideile literare pe care le mînuiau, era și doctrina sa, de o viguroasă complexiune. Cîtă conștiință profesională poseda reiese și din articolul despre Croce, intitulat semnificativ *Umilirea criticei*.¹ Pompiliu Constantinescu combate exagerările istoriste, de origine hegeliană, ale lui Croce; după acesta, arta ca fenomen istoricește necesar se impune de la sine, întîi prin actul însuși al creației — care este implicit un act deliberat, critic — apoi printr-un larg consens de-a lungul epocilor. Rolul criticului profesionist dispare, deci, înlocuit cu „un simplu empirism, fie individual, fie sprijinit de opinia publică a istoriei”; „precizarea creației artistice se coboară la un impresionism vulgar, ridicat drept suprem principiu de orientare”. Și autorul articolului răspunde, aducînd problema la obiect: „Critica, prin valorificare, anticipează judecata istorică asupra operelor; prin analiză, distinge individualul estetic, stabilind raporturi de ierarhizare pe care tocmai filozofia artei trebuie să le aibă în vedere”. Împotriva anihilării criticii, făcută de la înălțime filozofică de către esteticianul italian, tînărul ofician al disciplinei aduce un argument logic și practic, dedus din însăși experiența deja îndelungată a acesteia în cadrul literaturilor moderne. De fapt, Pompiliu Constantinescu nu lărgește discuția, nu pune problema determinărilor social-istorice ale artei, lucru pe care nu-l va face nici mai tîrziu.² Lipsa unei astfel de preocupări e destul de evidentă în critica sa, dar ea nu devine supărătoare în măsura în care nu-i alterează judecățile. Desigur, critica dintre cele două războaie mondiale nu era materialistă și dialectică, însă reprezentanții ei de seamă operau — în majoritatea cazurilor — în virtutea unor principii realiste și raționaliste ale esteticii, de o valabilitate generală, sprijinindu-se totodată pe observația concretă asupra operelor, pe un anumit istorism; așa se explică trăinicia moștenirii lor, faptul că ea se integrează culturii noastre.

Un gest disociativ, care confirmă spiritul realist al concepției sale estetice, îl aflăm într-un articol tot din acea perioadă a începutului. E

¹ Rev. *Mișcarea literară*, an. II, nr. 27, 16 mai 1925. Reprodus în vol. *Opere și autori*, sub titlul *Croce și critica literară*, p. 179.

² Criticul cunoștea foarte bine teoria lui Taine despre influența celor trei factori — rasă, mediu, timp — cunoștea și înclinația de istoric a lui Sainte-Beuve, însă în scrisul lui nu lasă să se întrevadă această latură. Pornea — ca și Lovinescu — de la ideea că opera de artă e expresia unei realități etnice și a unei epoci anumite, dar nu considera necesar să mai insiste asupra ei. Socotea depășită epoca disputelor de acest fel, critica modernă avînd menirea unor mai stricte circumscrieri și disocieri estetice.

vorba de „glosele“ referitoare la teoria „poeziei pure“ a lui Brémond.¹ Criticul, nu fără a utiliza el însuși la un moment dat expresia de „agregat mistic“ pentru a denumi actul poetic, caută să-l delimiteze pe acesta de experiența religioasă, vorbind despre exegezele abatelui francez în termeni destul de tranșanți: „În identificarea celor două «experiențe», abatele Brémond amestecă un rudiment de transcendentalism cu un creștinism elementar, într-un stufos aparat exegetic, înăbușind cotropitor o ideologie și așa destul de confuză; atins de daltonism al cunoștinții, el vede literatura prin originara-i lunetă teologală și cșența poeziei prin ritualul ecleziastic. Estetica brémondiană rămîne o mistică și delirantă comuniune, cu toate aparențele ei profane.“²

Pornind de la creația mallarméană și de la versurile lui Paul Valéry — modele care ilustrau cel mai bine și mai autorizat ceea ce se numea poezie pură — Pompiliu Constantinescu ne oferă o sugestivă și succintă definiție a acesteia: „Paradoxal aparent, «poezia pură» e o experiență raționalistă, aplicată la absolutul stărilor interioare“³.

Ca să refacem în continuare profilul estetic și ideologic al criticului, vom aminti de acel fenomen, cu substrat politic-naționalist, care a fost ortodoxismul literar, configurat mai precis sub forma *gîndirismului*. Spiritul vechiului sămănătorism, cu etnicismul său, cu toate preferințele sale marcate pentru așa-zisele valori autohtone, persista și după primul război mondial sub forma îndeosebi a unui naționalism cultural, susținut de N. Iorga, fostul ideolog al mișcării, sau de diferite reviste aflate în mare parte prin provincie. „După război — precizează Pompiliu Constantinescu — prin trecerea pe primul plan a valorilor literare moderniste, sămănătorismul defunct s-a fragmentat în inele provinciale. Ideologia acestor cetățui ale etnicului regional a devenit o agresivă reacțiune în contra evoluției literare a metropolei; cruciada a degenerat în război civil, în care «națiunea», «sănătatea» și «specificitatea etnică», tradiționalismul, clasicismul, injuria personală, pamfletul, respirînd în regiuni neliterare, se învîlmășesc într-o stridentă confuzie.“⁴ Acestea sînt cuvintele unui martor activ al epocii și — pentru cine cercetează periodicele vremii — ele își primesc întreaga semnificație și greutate. Cu cît ne apropiem de deceniul al treilea și mai ales după victoria hitlerismului și a fascismului italian, acele glasuri „viguroase“, care luptau pentru „însănătoșirea“ vieții na-

¹ Art. *Discriminări estetice* (2. *Glose la „poezia pură“*), în vol. *Opere și autori*, p. 173.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Art. *Regionalism literar*, în vol. *Opere și autori*, p. 188.

ționale, s-au întâlnit într-un cor puternic, exaltând șovinismul și idealul regimurilor totalitare. Ideologi ca Nichifor Crainic, Vintilă Horea, Vasile Băncilă, Septimiu Bucur sau N. Roșu esei-au intens, într-un jargon pamfletar adeseori vulgar și odios, pe marginea misticismului ortodox, a tradiționalismului îngust, sau în legătură cu preferințele lor fasciste. Ei se vedeau drept singurii continuatori autorizați ai sămănătorismului, și acțiunea *Gîndirii* însemna pentru ei o încoronare a vechilor tendințe. Nu vom stăruia aici să designăm — demarcația a fost făcută — linia ce desparte o anumită literatură de valoare apărută în *Gîndirea* de sofismele agresive ale ideologiei din paginile revistei. Vom spune numai că, în lupta de opinii a vremii, ripostele și „teoretizările” *Gîndirii* (din a doua perioadă în special) își aveau efectul și autoritatea lor, de loc negliabile.

Față de „ortodoxismul literar”, Pompiliu Constantinescu și-a spus de mai multe ori cuvîntul. În perioada benignă a acestui curent, simpla demonstrare a netemeinicieii lui părea a fi de ajuns. Criticul, pornind de la ideea că un popor poate avea anumite predispoziții mistice, și referindu-se la poporul nostru, ajunge la concluzia că „intuiția mistică nu formează un accent al psihologiei noastre etnice”. Împotriva acelor care încercau să legitimizeze un misticism literar ortodox, el ține să specifice că nu ortodoxismul a modelat sufletul românesc, ci, dimpotrivă, acesta l-a asimilat, subordonîndu-l modului său de a fi. („Spiritul de analiză al moralizatorilor francezi e mai aproape de spiritul nostru”, notează el.) Dacă fenomenul *imitației* stă la baza oricărui act de cultură (și criticul dă exemplul culturilor clasice), nici noi nu sîntem scutiți de legile lui. Dar un fond nativ modelează influențele; în ce chip o face nu sîntem încă în măsură a preciza. În orice caz, „nici tradiționalismul, nici stilul autohton nu pot fi determinate prin ortodoxism”; revirimentul acestuia — după opinia lui Pompiliu Constantinescu — nu va avea repercusiuni directe asupra literaturii. Teoriile lui Nichifor Crainic rămîn un retorism mistificator, care încearcă să transforme o trăsătură accesorie — aceea a creștinismului ortodox — în coordonată reprezentativă, specifică sufletului nostru național. Tînărul critic, răspunzînd ideologiei gîndiriste, o combate cu argumente realiste și raționale, minimalizînd-o prin reprezentantul ei tipic, Nichifor Crainic.

Aceeași atitudine față de misticism o aflăm exprimată într-un articol din *Kalende*, intitulat *Intelectualism*. Sîntem la sfîrșitul deceniului al doilea. Voind să-și fundamenteze și teoretic poziția — care devine platforma criticilor ce conduc această revistă — Pompiliu Constantinescu o circumscrie în cadrul unui intelectualism de largă comprehen-

siune, în fond un fel de raționalism mai suplu, încrezător „în destinele cunoașterii“. Răspunzînd, în subtext, aceluiași misticism de la *Gîndirea* și, în genere, tuturor manifestărilor de acest gen, care invadeau cultura noastră, criticii de la *Kalende* afirmă drepturile suverane ale intelectului lucid, singurul capabil să cunoască și să domine atît experiența de ordin intim, cît și cea de ordin exterior. Fără o sistematică argumentare filozofică, articolul lui Pompiliu Constantinescu e important prin accentul pe care îl pune pe delimitarea dintre intelectualism și misticism: „Deci diferența de poziție dintre misticism și intelectualism constă, pe de o parte, în natura cunoașterii, pe de altă parte, în metodele de elaborare. Respingînd stricta definiție carteziană, a evidenței cunoașterii, intelectualismul — derivare amplă a raționalismului — e un iluminism al inteligenței, o diversificare prin tentacule de comprehensiune, pînă în amorfismul simțurilor și al subconștientului (ceea ce presupune existența unui absolut al conștiinței), cu restricția că nu sugerează absolutul ca atare, ci îl anexează tot cunoașterii lucide. Luciditatea e atributul suprem al intelectualismului.“¹

Misticismul e admis numai ca un fenomen psihic, „oferit cunoașterii“, fără a fi el însuși „instrument de cunoaștere“. Se dezvăluie tot ceea ce în misticism „e comodă aderență la o noțiune ce înspăimîntă și renunțare la luciditate, prin naivă salvare în intoleranța unei revelații de ordin cu totul personal“². Dar, trecînd pe alt plan, aflăm că: „În măsura în care experiența mistică reprezintă și o valoare creatoare și deci expresivă, intră între obiectele de cunoaștere intelectualistă. Prin iluminatul obiectului de cunoaștere, prin dezinteresul comprehensiunii ce se scutură de orice pragmatism, intelectualismul e și o atitudine estetică. În critică, intelectualismul înseamnă acea «poziție neutră» între valori expresive, de care amintea nu demult Albert Thibaudet.“³

Iată, deci, cum din diferitele ei confruntări, pe care le-am văzut și le vom vedea în continuare, atitudinea estetică își pune în lumină tot mai mult substratul ideologic, acel *neutralism* atît de specific unor intelectuali din perioada interbelică. Neutralismul, expectativa nu înseamnă însă, în toate cazurile, și indiferența față de realitățile timpului sau față de anumite evenimente și ideologii reacționare. Oficiînd în literatură numai dintr-o perspectivă estetică, în activitatea publicistică, dusă paralel, aceiași critici estetici demonstrau o vigoare a prin-

¹ *Kalende*, an. I, nr. 3—4, ianuarie—februarie 1929, p. 82—85.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

cipiilor lor umaniste și antiburgheze, de necontestat. Și Pompiliu Constantinescu e unul dintre cei mai consecvenți și mai pasionați în acest sens. Faptul că acești critici nu pluteau undeva într-un empireu fericit și inaccesibil se poate constata îndeosebi din reacțiunile violente pe care le stîrneau în tabăra misticilor și naționaliștilor de toate nuanțele și culorile.¹

Pompiliu Constantinescu a nutrit, din tinerețe, o admirație consecvent critică pentru Nicolae Iorga; personalitatea marelui istoric se conturează sub privirile sale în toată amploarea și semnificația ei; personajul, depășind limitele obișnuitului, ia aspecte fabuloase. Totuși, în admirabilul portret pe care i-l face, în buna manieră lovinesciană a figurinelor, încă la începutul activității sale, criticul utilizează un procedeu al alternațelor continue între calități și defecte, fără nici un accent exagerat. Tonul fundamental e elogios, dar nervul critic i se asociază fără ezitare. Avem în felul acesta un portret din cele mai reușite, ieșit parcă de sub pana unui cronicar modern. Reproducem caracterizarea sintetică din finalul articolului: „Exemplu rar de energie umană, temperament despotice și agitat de entuziasm dionisiac, cercetător disparat și febril al unor turmentate preludii, ce nu se vor înfiripa într-o mare simfonie, idiosincrasie artistică violentă, apostol fanatizat

¹ E destul să amintim că în *Gîndirea* (din a doua perioadă), de pildă, criticii de ținută estetică, în frunte cu E. Lovinescu, sînt priviți cu o dușmănie nemascată. N. Crainic salută, la *Cronica mărunță*, articolul lui N. Roșu, *E. Lovinescu, falsificator al culturii românești* (apărut în „noul săptămînal de cultură naționalistă”, *Decembrie*) în termenii următori: „După execuția sîngeroasă, operată de N. Iorga prin *Cuget clar*, studiul d-lui N. Roșu aplică o lovitură definitivă nefastului personaj, care a putut trăi numai cît a durat posibilitatea de reclamă și de retribuție a presei iudaice. *Decembrie* a făcut adevărată operă de purificare” (*Gîndirea*, an. XVII, nr. 2, februarie 1938, p. 110).

N. Roșu, la rîndul său, scriind despre *Arta cuvîntului la Eminescu* de D. Caracostea, nu scapă ocazia să aducă injurii la „munca drăcească a d. G. Călinescu”, autorul celor șase volume despre Eminescu: „De la Maiorescu pornind și pînă la batjocura d-lui G. Călinescu, critica poeziei lui Mihai Eminescu s-a făcut din punct de vedere estetic, raționalist, științific, impresionist sau futurist (!?). [...] pe 1.572 pagini, în șase volume, d. Călinescu a desfășurat o muncă de chinuitoare elucubrație, o înveninare neputincioasă a ficcării pagini, cu tendința nemărturisită, dar demascată permanent, de a sfărîma diamantul perfecțiunii din opera poetică a lui Mihai Eminescu. Un amalgam (sic) de injurii și de aprecieri scoborîte pînă la ultimul nivel al vulgarității. Orice pagină înseamnă o critică destructivă, orice poezie își găsește epitetul de defăimare” (*Gîndirea*, an. XVIII, nr. 10, decembrie 1939).

pînă la seducția intoleranței intelectuale, animator neîntrecut al verbului, în care a turnat o aprinsă lavă afectivă, prin care a mascat debilitatea concepției — d. Iorga, prin diversitatea activității sale, transmite în amintirea urmașilor ecoul unei personalități care, învăluită în umbra măritoare a legendei, se va încadra în concepția unei apariții culturale neobișnuite”¹.

Cînd, în 1934, apare *Istoria literaturii românești contemporane*, criticul își formulează răspicat părerile față de întreprinderea lui Iorga², analizînd în mod concret viciile și concepția care o prezidează. Apreciind larga și laborioasa informație a savantului, darul său inegalabil de portretist și de evocator al unor figuri și tipuri apuse, el subliniază limita principală a viziunii iorghiste, parțialitatea, spiritul partizan. Pe măsură ce *istoria* sa se apropie de epoca modernă — în care autorul însuși a jucat un rol de animator al unei întregi mișcări culturale și literare — unghiul său critic se îngustează în mod nepermis, devine de un subiectivism violent și dogmatic în promovarea și exaltarea unor scriitori insignifianți din cadrul sămănătorismului, în dauna artiștilor veritabili, crescuți în alte climate literare. De altfel, gustul său pentru documentul rar și pentru personajele mărunte dar pitorești se manifestă și în legătură cu epocile mai vechi; alături de scriitori însemnați, Iorga dezgroapă, cu elogii, numeroase figuri episodice; face un fel de arheologie culturală, îngroșînd liniile tabloului tocmai unde era mai puțin necesar. Criticul subliniază, cu amuzament, clogiile naive pe care istoricul literar Iorga le aduce *poetului* Iorga.

O concluzie la aceste comentarii — succintă și clară — o aflăm formulată într-un articol ulterior, consacrat confruntării dintre Lovinescu și Iorga: „După trei decenii, Iorga se transformă în apologet al mișcării polarizate în jurul lui, falsificînd istoria și critica literară printr-o optică de partizan, care-l face să micșoreze atît junimismul, cît și modernismul; înaintea și înapoia sămănătorismului este croare și dezorientare: creația a absorbit toate forțele națiunii în momentul fix sămănătorist; numai cine poate fi precursor și epigon al sămănătorismului primește încuviințarea și acolada animatorului”³.

Critica sociologică reprezentată de Gherea, Ibrăileanu și M. Ralca înseamnă pentru Pompiliu Constantinescu o disciplină care nu-i inspiră

¹ Art. *N. Iorga*, în vol. *Mișcarea literară*, p. 21.

² Art. *D. Iorga și literatura contemporană*, citat anterior.

³ Art. *Lovinescu contra N. Iorga*, în vol. *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 83.

prea multă încredere și simpatie. În concepția lui, ea vine spre literatură dinafară, din domenii străine, operînd asupra acesteia cu criticii improprii, inadecvate, subordonînd-o unor principii finaliste, unor teze, fără preocuparea de a o diferenția de masa faptelor culturale. Îndosebi în tinerețe, criticul adaugă și un oarecare ton polemic la adresa celor „doi critici sociologici”¹ Ibrăileanu și Ralea, cînd le comentează scrierile, ca și la adresa lui Gherea. Pontiful *Vieții românești* și elevul său cel mai apropiat sînt văzuți sub un dublu aspect: pe de o parte, ca protagoniști ai direcției sociologice, preocupați numai de probleme sociale, de etică și psihologie, de disocieri „alături de critică” avînd o „structură cerebrală” și un spirit de „idei generale” înrudite, la care se adaugă lipsa unei expresii îngrijite la primul, și un „stil de o facilitate cursivă agreabilă”, la cel de-al doilea. Pe de altă parte, spiritul de grup, de cenaclu e cenzurat în cîteva din manifestările lui evidente.

Atitudinea aceasta, care azi ne apare mult prea îngustă, se modifică însă cu timpul. La moartea lui Ibrăileanu — în 1936 — deci după zece ani de la articolul amintit și după o evidentă lărgire a perspectivei sale, Pompiliu Constantinescu găsește un limbaj mai cald și mai nuanțat pentru criticul ieșean. Comentariile devin mai puțin apăsate, lăsînd să iasă mai bine în evidență figura întregită a unui Ibrăileanu realizat și ca artist, cel puțin pe anumite laturi.

Tot cu aceeași ocazie, locul lui Gherea în critica românească e indicat în linii sigure, fără vreun accent polemic: „Lui Maiorescu i-a urmat Gherea, ca o necesitate; critica prea se confundase cu magia. Trebuia coborîta pe pămînt. Polemicile lui Gherea în contra «criticii metafizice» au sfîșiat această aureolă de care se bucura necondiționat pontiful *Convorbirilor*. Formula «criticii științifice» a înlocuit pentru vreo treizeci de ani formula «criticii metafizice». Noua îndrumare gheristă am putea spune că a lărgit spațiul criticii române, fără s-o ducă mult prea departe, în esență, de momentul maiorescian. [...] Dogmatismul estetic e înlocuit cu dogmatismul sociologic. Nici Gherea nu e capabil de evoluție înlăuntrul criticii; ea devine descriptivă și psihologică, dar nu aplicată la individualitatea creatoare, ci merge spre categorii, spre tipologic. Studiile lui despre «decepționism», despre «artiștii proletari», despre «tezism» sunt explicații generale, critică de idei, trecînd din artă în istoria spiritului public. Gherismul disociază și mai puțin critica de cultură decît Maiorescu. Incidental numai, prac-

¹ Art. *Doi critici sociologi*, în vol. *Opere și autori*, p. 48.

tică și critica literară, asupra lui Eminescu, Coșbuc și Caragiale, dar și aci punctul de vedere nu e intrinsec, ci exterior. În măsura în care acești literați pot ilustra teoriile lui sociologice intră în preocuparea criticei lui.“¹

E interesant de notat că acest punct de vedere, deși mai comprehensiv decât în expresia lui anterioară, e totuși mai restrictiv decât cel al lui Lovinescu. Acesta îi atribuie lui Gherea „meritul de a fi pus temeliile criticei literare românești“, subliniind că „acțiunea lui Maiorescu a fost continuată de criticul socialist, din a cărui activitate ră-sare, în adevăr, o primă impresie și un prim merit : credința viguroasă, masivă și plebeiană ca formă, dar sinceră și mistică în fond, în critica literară sau științifică, cum o numea el, punându-i în slujbă o metodă și o disciplină necunoscută pînă la dînsul în literatura noastră“². Lovinescu afirmă apoi că avem de a face cu „o critică ieșită din faza culturală și mergînd cu pași proprii și siguri spre un obiect propriu“³. De fapt, Lovinescu se ocupă mai pe larg de Gherea, într-o analiză multilaterală, dovedind un simț istoric mai pronunțat ; în felul acesta, calități și defecte sînt scoase mai bine în relief și principiile gheriste mai adînc explicate. Însă obiecția centrală a lui Lovinescu vizează — în cele din urmă — aceleași slăbiciuni : sociologismul, tendenționismul și caducitatea expresiei, reducînd valoarea criticii lui Gherea la un simplu factor al epocii în care a apărut, fără nimic transmisibil pentru posteritate.

Îi va fi dat celui mai artist, dar, e drept, și celui mai generos dintre criticii noștri, lui Perpessicius, să-i ia apărarea lui Gherea. Într-un articol din 1946, *C. Dobrogeanu-Gherea — critic literar*⁴, autorul *Mențiunilor* alcătuiește, cu cel mai pur entuziasm, un frumos buchet de aprecieri și memorări pe marginea defăimatei opere a înaintașului. Pentru a nu lungi paranteza, vom transcrie un pasaj semnificativ nu numai pentru interpretarea făcută de Perpessicius, dar și ca un răspuns — așa se și voia întregul articol — la întîmpinările amintite mai sus : „A cerceta așadar chipul în care se naște o creațiune artistică, deci geneza ei, a descifra natura influenței ce va avea asupra societății, extensiunea sau intensitatea acestei influențe și mijloa-

¹ Art. *G. Ibrăileanu*, în vol. *Figuri literare*, Editura „Vreamea“ (1928—1938), p. 104—105.

² E. Lovinescu, *Critice*, VI (ediție definitivă), Editura „Ancora-S. Benvenisti & Co.“, 1928, p. 61.

³ *Idem*, p. 79.

⁴ *Revista Fundațiilor regale*, an. XIII (serie nouă), nr. 8, august 1946, p. 787—788.

cele cu care o creațiune afectează simțirea noastră — iată cele patru puncte ale noului crez, profesat de Gherea în critică. Credo critic, și nu sistem și mai puțin dogmă, pentru că Gherea a fost prin excelență spiritul cel mai puțin dogmatic din cultura noastră. Dovadă: însăși mărturia lui, după care critica sa științifică se inspiră nu numai din Taine și Brandes, dar și din Sainte-Beuve, Guyau, Hennequin. Concilierea atîtor metode, oricît, în fond, variațiuni ale aceluiași sistem, dă pe față un eclectic, și nu un dogmatic. Mai mult. Cu toate că adept al criticii științifice, Gherea nu-i nesocotește limitele fatale. «Critica modernă, spune el într-un loc, tinde a fi din ce în ce mai științifică; chiar acum e peste putință a fi critic fără a avea o mare cultură științifică», dar, adaugă îndată, «critica, întocmai ca și arta, n-a ajuns încă a fi știință, și unui critic i se cere intuiție, inspirație, un talent deosebit, înnăscut, ca și artistului». Sînt chiar cuvintele lui, și rețușarea aceasta, relativismul acesta, antidogmatic, e cu totul spre lauda lui Gherea.¹

Diferența de ton și de interpretare e evidentă și se vede îndată în ce măsură, privită din alt unghi, opera lui Gherea capătă un alt contur și cum caracterizarea lapidară pe care i-o aplică Pompiliu Constantinescu e insuficientă și parțială, prin lipsa ei de adeviere la subiect, prin evitarea acelor considerații concrete de ordin istoric ce dau consistență problemelor și relief imaginii critice. Absența laturii de istoric îi va fi semnalată, de altfel, și de unii comentatori contemporani. Consecvent cu sine, criticul practică față de Gherea procedeul care îi este propriu, al formulărilor sintetice de pe o poziție strict estetică. Aceste formulări presupun, la el, existența unui anume apriorism estetic, a unei păreri prestabilite, acceptată în liniile ei generale, asupra căreia nu revine decît rareori. Își va lărgi mereu orizontul, va deveni mai bogat în valențe, dar nu va renunța la coloana puternică ce susține întregul său edificiu critic, la criteriul eminentamente artistic, bazat pe un gust fără ezitări. Negăsindu-și afinități cu autorul *Neoio-băgiei*, nu a stăruit asupra activității lui, consemnîndu-i profilul în trecăt, într-o lumină mai mult negativă.

În ceea ce îl privește pe Lovinescu, acesta constituie un capitol bogat în activitatea lui Pompiliu Constantinescu și — alături de acela consacrat lui Titu Maiorescu — plin de semnificații pentru însăși orientarea și spiritul criticii sale. Ivit în plină maturizare și reprofilare pe un sistem original a criticii lovinesciene, tînărul critic — o

¹ *Revista Fundațiilor regale*, an. XIII (serie nouă), nr. 8, august 1946, p. 787—788.

putem spune cu destulă certitudine — nu e străin de lecția ei ; independența începătorului e mai mult de temperament decât principială. El nu suportă nici o tutelă și are o anumită duritate a vârstei. Dar încă de la începutul carierei, când îi consacră maestrului un medalion, scris în stilul *figurinelor* (ca și acela despre Iorga), cu toată detașarea, voită, de model, se simte adeziunea la modalitatea acestuia. După ce îl situează „în primul rang al valorilor noastre artistice, de la Odobescu încoace“, autorul medalionului surprinde cu fin umor momentul de răscruce al criticii lovinesciene : „Devenind promotorul modernismului la noi, d-lui Lovinescu i s-a întâmplat cea mai mare nenorocire pe care o poate suporta un impresionist : și-a asumat o convingere. Îmbrățișînd patern pe cei din jurul său, și-a încărcat conștiința unduioasă cu păcatul credinții, lăsîndu-se afectat de slăbiciunile tuturor criticilor care au un cenaclu.“¹

Cu un an mai tîrziu, cînd va comenta volumul întii din *Istoria literaturii române contemporane (Evoluția ideologiei literare)*, tînărul critic va reconstitui fără obiecții itinerarul volumului, subliniind contribuția originală a autorului prin aplicarea teoriei sincronismului la fenomenul literar de după 1900. Concluzia articolului relevă ferm modul în care îl înțelege și îl aprobă pe înaintașul său : „Științificește temeinic argumentat, bogat documentat din punct de vedere istoric, primul volum din *Istoria literaturii române contemporane*, scris cu severă metodă și animat de căldura și eleganța sobră a stilului, putem spera a fi preludiul unei istorii a literaturii noastre mai noi, nu ca o contribuție de «colonie culturală», cum socotea temerar d-nul B. Fundoianu, și nici ca o exclusivă emanare a spiritului autohton, strict popular și reacționar, prin natura originii sale. În cadrul noțiunii estetice, epurate de materiile streine, evoluția ideologiei noastre literare își va putea îndrepta astfel cursul spre autonoma comprehensiune a fenomenului estetic.“²

Colaborator al revistei *Sburătorul* (seria a treia), frecventator o vreme al cenaclului din strada Cîmpineanu, Pompiliu Constantinescu va urmări cu atenție și cu legitimă mîndrie evoluția ilustrului critic, în

¹ E. Lovinescu (medalioane), în rev. *Mișcarea literară*, an. II, nr. 30, 6 iunie 1925. Reprodus și în vol. *Mișcarea literară*, p. 27. Cuvintele din urmă ne amintesc de imputarea pe care i-o va face lui Lovinescu, în aceeași revistă, peste două numere, cu privire la un anumit spirit cenaclist reflectat în volumul închinat *Sămănătorismului*. Răspunsul lui Lovinescu din *Cuvinte pentru critici mai tineri*, citat de noi într-o notă anterioară, la acest aspect se referă.

² *Viața literară*, an. I, nr. 25, 30 octombrie 1926, p. 3.

jurul¹ căruia se polarizase o întreagă mișcare literară ce simboliza — în raport cu extremismele vremii — spiritul echilibrat și raționalist al culturii noastre. Dacă proza romanescă a lui Lovinescu o va privi cu obișnuita-i severitate, va elogia în schimb marile-i daruri de memorialist², se va ocupa pe larg de perioada formației lovinesciene — subliniind cu finețe impresionismul sceptic și pătorec al începutului, existența unor concepte maioreștiene în scrisul său și modul în care le aplică și le depășește, adversitatea (de tip maioreșcian) față de culturalismul sectar al lui Iorga² — pentru ca în articolele omagiale din 1941 (*Criticul, Umanistul, Monografistul, Memorialistul*) să-i refacă integral fizionomia, în lumina celor patru decenii de activitate, cu sentimentul că se află în fața „celui mai important critic contemporan“, în care elogiază „evoluția însăși a unei discipline“. Și ca să fim mai aproape de modul de a vedea al lui Pompiliu Constantinescu, vom recurge aci din nou la propriile-i cuvinte: „După 1918, d. E. Lovinescu trece pe primul plan al criticii naționale; și, paradoxal, de când își asumă răspunderea de directivă a *Sburătorului*, de când își formează un cenaclu și «anticipază» judecăți asupra tinerilor scriitori, acest sceptic răstoarnă vechea sa imagine, înlocuind-o cu a unui dogmatic. Promotor al modernismului, teoretician al civilizației române moderne, pe baza imitației și diferențierii, critic al Poezicii nouă, doctrinar al «mutației valorilor estetice», deci al impresionismului, istoric și parte interesată a literaturii române contemporane, d. E. Lovinescu ia poziție față de critica științifică, fie estetică, fie sociologică, pe baza unui concept estetic elastic, comprehensiv, justificat de drepturile creatoare ale individualității. Încadrarea în conceptul modernismului (cuvânt vag și cu insinuări perfide) a criticii lovinesciene este insuficientă; căci, după Maioreșcu, a cărui poziție estetică îngloba numai clasicismul și romanțismul (Maioreșcu repudia chiar realismul și naturalismul), d. E. Lovinescu înglobează toate esteticile de școală literară, pe principiul diferențierii, adică al talentului și expresiei lui. Maioreșcu a pus fundamentul criticii noastre estetice; pe aceste premise, d. E. Lovinescu a tras concluziile, câte se pot trage, în ordinea valorii artistice, ale unei poziții; dacă cel dintâi a redus critica la directivă și judecată de valoare, continuatorul său a consolidat critica modernă națională prin însăși creația critică; și nu e vorba aci de atitudinea franciană, care

¹ Art. *D. E. Lovinescu — memorialist*, în vol. *Critice*, Editura „Vremea“, București, 1933, p. 107.

² Art. *Debuturile lui E. Lovinescu, Concepte maioreștiene în critica lui E. Lovinescu, Lovinescu contra N. Iorga*, în vol. *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor“, 1947, p. 47—85.

vedea în impresionism o dulce voluptate de a vagabonda sentimental și livresc în jurul cărților, și nici de agrementul stilistic care poate însoți un comentariu al operelor, ci de însăși esența criticii literare, creațiune în măsura în care reface, prin analiză și sinteză, o serie de valori artistice.

După patru decenii de activitate, d. E. Lovinescu a ajuns la fixarea acestui concept de critică, singurul valabil, în sens de creațiune, într-un domeniu în care valoarea spirituală este în același timp și valoare expresivă.¹

Elogiu legitim pe care — cu toate rezervele distanțării noastre istorice și ideologice — îl putem subscrie și azi.

Am spus că Pompiliu Constantinescu nu avea rezerve principiale față de Lovinescu, așa cum le avea față de Gherea, Iorga sau Ibrăilcanu. Asta nu înseamnă că nu se manifesta cu toată independența și originalitatea cuvenite; el dispunea de o forță creatoare care nu era un reflex al maestrului, ci o dispoziție proprie, eficientă, iar în privința poziției estetice se dovedea uneori chiar mai radical. Aveau în comun același atașament pentru școala critică franceză, care își înțelegea disciplina ca o creație majoră; ceea ce îi despărțea era îndoșchi temperamentul și, parțial, gustul.

Celălalt pontif al criticii estetice, M. Dragomirescu, se bucura de stima fostului student și de cea a profesorului care devenise între timp Pompiliu Constantinescu: „Profesor al atîtor generații de studenți, animat de pasiune literară, spirit analitic și dialectician pînă în pinzele albe, punînd analiza și dialectica în slujba unui dogmatism fără concesiuni, Mihail Dragomirescu lasă o amintire durabilă printre profesorii secundari de literatură română, căroro le-a pus la dispoziție o metodă de lucru, le-a insuflat dragostea pentru clasicii noștri și le-a impus planul de cercetare estetică a operei de artă, cu toate exagerările de judecată, cu toată rebarbativa lui «știință», pe care o socotea, cu vîrsta, infailibilă și capabilă să creeze critici din neant, înlocuind intuiția cu formula abstractă și caracterizarea cu stearpa clasificare”².

Dacă activitatea didactică i-o apreciază — și pe drept cuvînt — exagerările doctrinarului dogmatic sînt descrise fără menajamente, cu toate că se înalță de pe un postament pur estetic și tind la instaurarea criteriului formal în aprecierea operei de artă: „Obsedat de conceptul capodoperei [...], pornit spre teoretizare și sistem, dogmatismul cel mai

¹ Art. *E. Lovinescu (I. Criticul)*, în volumul omagial *E. Lovinescu*, Editura „Vremea”, 1942, p. 104—105.

² Art. *Mihail Dragomirescu*, în *Ureamea*, an. XIV, nr. 677, 1942.

refractor îl ia în stăpînire, treptat-treptat, ducîndu-l de la *Critica științifică și Eminescu*, unde se află în germen ideile lui estetice, la *Știința literaturii*, în care aceleași idei se închid fără putință de evoluție¹.

A deprins totuși de la fostu-i profesor o metodă de lucru, o disciplină spirituală, un respect al adevărului — în tradiția educației maioresciene — care se întrevăd neconținut în scrisul său. El își profilează așadar conduita într-un stil sobru, creat de Maiorescu și promovată — cel puțin în principiu — de Mihail Dragomirescu. Cuvintele acestuia, pe care le aflăm într-un articol despre Iorga, exprimă cu exactitate un crez și o ținută de prestigiu, care nu puteau rămîne fără repercusiuni asupra unei structuri morale ca aceea a lui Pompiliu Constantinescu: „Cînd scrii sau vorbești ceva, pune-ți ordine în idei. Convingerea ce vrei s-o obții n-o obține cu mijloace exterioare. Frumusețea glasului, vraja timbrului, sugestiunea accentului sunt lucruri prețioase dar trecătoare. Știința pe care o propui să aibă un fundament obiectiv. Erudiția ce întrebuițezi să fie mistuită. Podoabele stilului tău să nu te rătăcescă din calea adevărului ce urmărești. Construiește cumpănind și cumpănește construind. Ordine și echilibru mai-nainte de toate, fiindcă numai cînd e ordine și echilibru în sufletele noastre tindem s-o stabilim și în lume.“²

Poziția lui Pompiliu Constantinescu față de Maiorescu și maiorescianism e consemnată în numeroase ocazii, cu aceeași precizie și fermitate, cu același nerv polemic pe care îl găsim în întreaga sa activitate. Dintre criticii generației sale, el și-a definit poate cel mai pregnant, și pînă la amănunte, atitudinea cu privire la ideile, aportul și însemnătatea marelui înaintaș. Fără să întreprindă, asemenea lui Lovinescu, vaste studii monografice despre Maiorescu și junimism, criticul și-a spus cuvîntul în această chestiune cu toată ponderea și autoritatea necesară, cu intuiția și pătrunderea ce-l caracterizează. Dacă studiul comemorativ, din 1940, *Titu Maiorescu față de noi*, reprezintă o strălucită prezentare analitică și de ansamblu a contribuției maioresciene și a viabilității ei, unele articole din 1942 și 1943, cum sînt *Tot de la Maiorescu*, *Rememorare*, *Maiorescianismul — o metodologie a spiritului*, *Omissioni în critica lui Maiorescu*, completează și nuantează părerile criticului în problema amintită, lăsîndu-ne să întrevădem în același timp

¹ Art. Mihail Dragomirescu, în *Ureimea*, an. XIV, nr. 677, 1942.

² *Sinceritate și adevăr, De la misticism la raționalism*, București, Tip. române-unite, 1924, p. 9—10.

cît îi era de familiară armătura ideologică și estetică a conducătorului „Junimii” și în ce măsură și-o însușește și o continuă.

Sîntem în 1940, după aproape un deceniu de cînd publiciști și esciști de dreapta „filozofau” în numele naționalismului și șovinismului, propulsînd ideile fasciste; comemorarea centenarului Maiorescu intervine, așadar, într-un moment deosebit de acut. Cel care altădată blamase orice exces, în numele unor înalte principii filozofice, revine în conștiința publică în clipele cele mai excesive, cînd toate instinctele declanșate de marile seisme contemporane se află în plină acțiune.¹ Pompiliu Constantinescu nu se referă în studiul său la situația vremii, dar simțim că ocazia de a vorbi despre Maiorescu e binevenită și că gestul său reprezintă propriu-zis un act de solidaritate cu spiritul maiorescian. Va recunoaște chiar el, peste un an, că evenimentul festiv a prilejuit „afirmarea unei poziții critice”² a generației sale, subliniind tot atunci că Lovinescu însuși, încă din 1937 — „adică în toul unor lupte de o rară violență în publicistica națională” — „s-a pus sub autoritatea spiritului estetic maiorescian”³.

Evocarea lui Maiorescu, în condițiile amintite, înseamnă pentru „critica nouă” a lua mai temeinic cunoștință de sine, de propriile-i rosturi, a privi cu luciditate — chiar dacă nu cu suficientă responsabilitate istorică — o cauză, cauza culturii românești majore; știm că era departe de a se prevala de vreun „militantism” oarecare, totuși, acțiunea ei susținută într-o anume direcție, apărarea unui punct de vedere elevat în haosul atîtor confuzii și tendințe derutante e semnul unei tenace combativități. Numai Lovinescu — născut sub zodia unor mari campanii polemice în jurul conceptului de artă — își dădea seama cu toată puterea că e necesar să lupti pentru ideile în care crezi, pentru apărarea umanismului în cultură. Așa se explică repetatele lui îndemnuri din ultimii ani către criticii mai tineri de a vesteji *ereziile* și barbaria culturală ale celor de dreapta, așa se explică noua comuniune cu maiorescianismul, precum și tinerețea lui sufletească în mijlocul nenumăratelor vicisitudini.

Pompiliu Constantinescu, scriind despre Maiorescu, nu face decît să dea la rîndul lui replici ferme unui front advers, chiar dacă nu-l numește, unor detractori mai mult sau mai puțin pătimiși. Ca una din cele mai exemplare conștiințe creatoare, el ia parcă asupra-și sarcina de a vorbi în numele „criticii noi”. Cine citește articolele pomente

¹ E anul care culminează cu asasinarea lui N. Iorga.

² E. Lovinescu (*3. Monografistul*), în vol. omagial citat, p. 114.

³ *Idem*, p. 115.

simte că autorul lor nu se exprimă numai în numele său, ci acoperă consensul unui grup de spirite reprezentative. Trebuie să le înțelegem în acest dublu sens, de adeziune la maiorescianism, la linia lui (cu unele rezerve, pe care le vom vedea), și de afirmare a fecundității principiilor lui în contemporaneitate. Dacă generația postlovinesciană s-a născut „estetică” — deci pe niște poziții deja cucerite — și nu voia să-și mai asume militantismul vechilor maeștri, considerînd prioritatea criteriului artistic de la sine înțeleasă, epoca în care au trăit, prin contestările ei violente, le-a demonstrat că nici chiar principiile cele mai solide și mai evidente nu au asigurată o existență pe deplin liniștită, că toate trebuiesc mereu reafirmate și restabilite dintr-o nouă perspectivă istorică.

Pompiliu Constantinescu se ocupă în primul rînd de *criticul* Maiorescu, fără să negligeze că inițiatorul „direcției noi” e o personalitate complexă, multilaterală, care trebuie privită în totalitatea ei, ca un factor dinamic al culturii și chiar al istoriei noastre. Rezervîndu-i locul unui Boileau în evoluția literaturii române, criticul ține să sublinieze că ideile și opera lui Maiorescu nu rămîn închistate în cadrul epocii, atinse de caducitate. Pe de o parte, din scrierile lui cele mai realizate, se relevă „unul din cei mai buni scriitori pe care i-am avut și-i avem încă în domeniul ideilor”, „creatorul unui stil de idei”¹ pe deplin original; pe de altă parte, ca teoretician, Maiorescu ne lasă moștenire cîteva principii care stau și azi la baza judecării critice. Creator al criticii estetice la noi, el a făcut cel dintîi disocierile necesare dintre valorile spirituale, deschizînd o epocă nouă în cultura noastră. Două din aceste disocieri i se par lui Pompiliu Constantinescu de importanță capitală pentru modul cum au fost rezolvate de către vechiul antecesor; e vorba întîi de delimitarea dintre etnic și politic și de relațiile acestora cu valoarea artistică, apoi, în al doilea rînd, de raportul dintre artă și morală.

Fiindcă a izgonit din artă politicul — „oportunitatea politică”, după cum ține să nuanțeze comentatorul său — Maiorescu a fost caracterizat ca un spirit „cosmopolit”, care desprinde arta de solul național și confundă universalitatea operei cu stricta ei valoare estetică. Sprijinindu-se pe citate, autorul demonstrează netemeinicia acuzației, profilîndu-ne dimpotrivă un Maiorescu profund conștient de ceea ce arta, și în speță literatura, datorează fondului etnic, și în ce măsură substanța de ordin național a operei devine universală printr-o înaltă realizare artistică. Nu vom mai urmări toată demonstrația. Vom re-

¹ Art. *Titu Maiorescu față de noi*, în vol. *Eseuri critice*, p. 26.

produce dintr-un alt articol opiniile sale concluzive în privința celor două aspecte semnalate mai sus. Iată despre întiiul aspect : „Cînd Maiorescu condiționează creația artistică de factorii obiectivi din care izvorăște, necontenit vorbește de fondul particular etnic al originalității și de expresia lui estetică universală. Dar fond etnic nu înseamnă fond politic, după cum universalitatea nu înseamnă cosmopolitism, cum au interpretat adversarii de rea-credință. Estetismul maiorescian este echivalent cu noțiunea de creație spirituală, în expresie artistică. [...] Noțiunea de valoare estetică nu exclude astfel, în concepția maioresciană și a criticii care descinde din ea, noțiunea de etnicitate ; numai că nu le mai confundă, și am putea spune că grație criticismului maiorescian mulți dintre teoreticienii etnicității nu mai fac nici ei aceeași confuzie și, cu deosebire, nu mai confundă specificitatea etnică, care e un fond permanent, cu oportunitatea politică, variabilă în viața unui popor.“¹

Și despre celălalt aspect : „Al doilea mare serviciu pe care l-a adus Maiorescu criticii estetice, după ce a stabilit disociația dintre politic și etnic, este fixarea definitivă a raportului dintre artă și morală. E drept că Maiorescu n-a exclus cele două sfere, ci le-a conciliat, acordînd creației artistice veritabile prestigiul etic. Rezolvînd astfel problema, a accentuat caracterul de perenitate umană a creației poetice, închizînd poarta spre decadenstimul estetic.“²

După cum se vede, textele configurează cu limpezime hotarele unei concepții estetice, să-i zicem moderate, din cadrul căreia autorul ei n-a ieșit niciodată pe de-a-ntregul.³ El va insista asupra faptului că Maiorescu nu refuză dreptul de cetățenie poetică sentimentului patriotic, ci numai declamărilor patriotarde și oportunistelor de ordin

¹ Art. *Tot de la Maiorescu*, în *Ureimea*, an. XIV, nr. 657, 1942.

² *Ibidem*.

³ Cu ocazia elaborării monografiei *Tudor Arghezi*, principiile estetice ale lui Pompiliu Constantinescu s-au modificat totuși ; criticul a căutat să aplice la fenomenul poetic arghezian unghiul de vedere al filozofiei lui Blaga. În cronică la cartea lui Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească* (*Ureimea*, an. XI, nr. 551, 552, 553, din 1938), își mărturisește singur preocupările în acest sens : „Despre cîte posibile aplicații estetice s-ar putea face, pe baza inconștientului, nu mai e nevoie s-o spunem ; noi înșine am folosit unele sugestii, cînd am caracterizat viziunea organicistă a criticii argheziene. Cugetarea d-lui Blaga este atît de bogată, de fertilizantă, încît a-i prevedea o prea mare influență, cum și d. Băncilă socotește, este prea legitim“. „Alunecarea“, cum numește Șerban Cioculescu această experiență, a fost temporară și nu i-a afectat în mod serios temeiurile metodei.

politic; revenind la atmosfera din jurul său, constată că „zgomotul vorbelor tari“, vechile confuzii dintre artă și morală s-au ivit din nou sub o altă formă și că „autoritatea criticului junimist s-a făcut actuală“: „...ne amintim de lupta înțepită în jurul poeziei argezeiene, cam în același timp cu politicizarea lirismului, și de reînvierea dezbaterii despre artă și morală, ca și de acuzațiile de imoralitate ce s-au adus celui mai mare poet contemporan. Au curs injuriile moralistilor la adresa d-lui Argezei cu o frenezie demnă de cauze mai bune, s-au pornit campanii împotriva omului și operei cu o violență de manifestare politică. [...] În toată învâlmășala de atunci, nici un glas autorizat de critic contemporan n-a găsit o nouă justificare teoretică a raportului dintre morală și artă; când nu s-a polemizat violent, s-a recurs la explicația maioreșciană, s-a parafrazat teoria bătrînului critic, expusă în *Comediile lui Caragiale*, unde marele comic era apărat de o presupusă imoralitate.“¹ Într-un alt pasaj din același articol întîlnim o delimitare și mai precisă a planului estetic, așa cum îl înțelege Pompiliu Constantinescu, în spiritul maestrului și în contrast cu unele exagerări contemporane: „Și cînd spuncm planul estetic, trebuie să-l înțelegem exact în același raport stabilit de Maiorescu, între etnicitatea și universalitatea operei de artă, și nu cumva să-l confundăm cu un anume «estetism» de care literatura contemporană s-a contaminat uneori ca de o atitudine mult prea formală“². Dacă apăra, cu o oarecare insistență, *planul estetic*, respingînd neobosit și consecvent orice abatere, el face acest lucru și dintr-o rațiune polemică (înfuză totdeauna în textele sale) împotriva aservirii artei diverselor tendințe retrograde. Fără să exagereze, nici teoretic, nici practic, el pune accentul pe criteriul artistic, socotindu-l drept cea mai bună și cea mai sigură călăuză în investigația operelor literare atît de diverse ale prezentului. În privința creațiilor din trecut, selectate deja în mare parte, el utilizează același criteriu, pentru a indica exact topografia valorilor așa-zise clasice, adesea fie minimalizate, fie exagerate de istoriografia și opiniile critice anterioare sau contemporane. Vom recurge aici la un singur exemplu, grăitor pentru metoda sa critică și pentru spiritul tranșant în care o aplică. Scriind despre ediția operelor lui Hasdeu³, îngrijită de M. Eliade, și oprindu-se la evaluarea entuziastă pe care acesta o face pozițiilor hasdeene, Pompiliu Constantinescu le ncagă o valoare originală, de sine stătătoare, arătînd (cu citate) că și în con-

¹ Titu Maiorescu față de noi, în vol. *Eseuri critice*, p. 19—20.

² *Idem.*, p. 17.

³ Art. B. P. Hasdeu, în vol. *Figuri literare*, p. 55.

textul poetic în care au apărut fuseseră depășite : „...cu o lipsă totală de orientare în poezie, «animatorul» Hasdeu se-ntorcea la epoca lui Heliade, a lui Bolintineanu și Alecsandri, întoarcere pe care o agravează cu propria lui poezie. Aș putea spune cu toată sinceritatea că Hasdeu nu e poet ; nu e poet fiindcă n-are sensibilitate, nu e poet fiindcă are o fantezie mecanică, nu e poet fiindcă n-a cunoscut starea de contemplație a ideii, pe care a versificat-o cu mijloacele formale ale lui Bolintineanu, Heliade și chiar Alecsandri. În nici un caz, d. Eliade nu ne convinge prin larga sa antologie din opera versificată a marcului poligraf, de «valoarea și semnificația literară a textelor».“ „Locul lui Hasdeu ca poet, este alături de epigonii timpului, iar poezia lui, o simplă curiozitate a unui mare spirit, care a încercat și versul paralel creației științifice.“¹

Rînduri severe — de o severitate maioreșciană — dar care credem că nu se abat de la adevăr, nu absolutizează o impresie subiectivă, ci se sprijină pe un gust sigur, pe o privire comparativă către poeții autentici ai epocii, către nivelul atins de poezia lor.²

Prețuindu-l pe Maiorescu drept „un maestru viu“, drept „singurul om al timpului său, care, împreună cu Eminescu, a știut nu numai teoretic ce este poezia, dar a simțit, a intuit, cu rară pătrundere și cu gust neșovăieștic, cel mai delicat produs al artei, lirismul“³, recunoscîndu-i meritul de a fi înțeles structuri artistice atît de deosebite, ca Eminescu, Creangă și Caragiale, și de a nu fi „încrămățat în admirațiile tineretii“, Pompiliu Constantinescu nu uită să menționeze că „sunt, desigur, între

¹ B. P. Hasdeu, în vol. *Figuri literare*, p. 55, 58.

² Referindu-se la volumul *Figuri literare* (la rubrica „Aspecte de critică literară contemporană“, *Revista Fundațiilor regale*, an. VI, nr. 3, martie 1939, p. 647—652), Șerban Cioculescu îi reproșează, tocmai în legătură cu acest comentariu despre poezia lui Hasdeu, că „nu ține seamă îndeajuns de împrejurările istorice și de nivelul gustului contemporan“, ajungînd apoi la o observație mai generală despre metoda criticului : „Criteriul estetic, așadar, se cuvine împletit cu un punct de vedere istoric, spre a restitui imaginea adevărată a cîte unui autor din trecut, atît cu trăsăturile sale, în care se recunoaște veacul, cît și în cele prețuite de noi“.

Obiecție justă în principiu, dar în cazul de față exagerată. Pompiliu Constantinescu face raportările necesare la reprezentanții de seamă ai poeziei din acea vreme, deci situează istoricește producția poetică a lui Hasdeu, dar asta nu-l duce decît la întărirea părerilor negative. Chiar integrate „gustului contemporan“, versurile lui Hasdeu rămîn în afara curentului adevărat al poeziei românești, ca simple documente din activitatea multilaterală a unui spirit ciclopic.

³ *Titu Maiorescu față de noi*, în vol. *Eseuri critice*, p. 20.

teoriile maioresciane și părți moarte, chiar formulări de principiu eronate sau discutabile“¹. Relevă altădată chiar „omisiuni în critica lui Maiorescu“ și îl suspectează de parțialitate cenaclistă în consemnarea unor nume.²

Valorificarea moștenirii maioresciene și reabilitarea spiritului junimist a însemnat pentru el cea mai bună ocazie de a-și manifesta adevăratul fond al concepției sale critice, legat prin atâtea fire trainice de opera înaintașului. Din tot ce a scris despre Maiorescu și „Junimea“ reiese nu numai un gest justițiar, menit să risipească niște interpretări confuze și de rea-credință, ci și o secretă înrădire și o consonanță — peste ceea ce a adăugat timpul — între două temperamente, între două metodologii critice.

Ca o subliniere în plus a acestor relații dintre Pompiliu Constantinescu și fenomenul maiorescian — atât de revelatoare pentru profilul ideologic și estetic al criticului — vom apela încă o dată la cuvintele sale categorice: „Acțiunea celui dintii critic român se aseamănă cu o asanare și consolidare de teren, cu stabilirea unui temei de certitudine, în materie de gust, deschizînd astfel calea spre creația critică urmașilor lui; omagiul nostru este însuși omagiul timpului adus adevăratului cap de linie al criticii moderne române, căreia i-a fixat spiritul și i-a dat normele generale“³. „Junimismul nu e nici cosmopolit, nici secătuitor de duh național și forță creatoare, și criticismul lui este mai sănătos decît exaltarea pașoptistă sau cea sămănătoristă și pororanistă. Nu există scriitori mai naționali decît Creangă și Caragiale, în intuiția lor artistică, în expresia lor, și nu există spirite mai aplicate, mai lucide la judecarea culturii române a veacului trecut ca Eminescu, Maiorescu și Caragiale. Numai că exigențele lor sunt pe un plan major de cultură; să fie de vină, de pildă, Eminescu și Caragiale că multe din observațiile lor despre teatru sunt încă și astăzi valabile? să fie de vină criticismul lor, care ne-a deschis ochii și nu ne-a legănat în iluzii primejdioase? Iată de ce este nevoie de o restaurare a unității spirituale a junimismului în evoluția culturii române și de o încetare a ostilităților postume, cu marile lor umbre.“⁴

Ceea ce apreciază, deci, Pompiliu Constantinescu la Maiorescu e în primul rînd marele său rol în „asanarea“ culturii noastre, faptu

¹ Titu Maiorescu față de noi, în vol. *Eseuri critice*, p. 21.

² *Omisiuni în critica lui Maiorescu*, în *Ureimea*, an. XV, nr. 685, 1943.

³ Titu Maiorescu față de noi, în vol. *Eseuri critice*, p. 36.

⁴ I. L. Caragiale, „Opere“, vol. IV și V, în *Ureimea*, an. XI, nr. 558—567, din 1938.

de a fi creat o „metodologie a spiritului“ critic, care constituie nu numai o invitație la adevăr și probitate intelectuală, ci fixează și câteva jaloane generale care pot servi încă unei juste orientări. Critica noastră actuală a subliniat și ea însemnătatea acestei laturi a activității lui Maiorescu: „Principalul său merit — conchide Paul Georgescu — constă în faptul că a lăsat într-o producție submediocră, impunând criteriile calității artistice; într-o atmosferă plină de fum de tămâie a introdus fulgerele, pregătind drumul unor mari scriitori pe care a știut să-i prețuiască. În acțiunea sa necesară și salubră, într-o vreme ce se afla între două valuri revoluționare, accentul a căzut unilateral, pe calitate, pe formă. Epoca sa avea nevoie să facă saltul de la cantitate la calitate, și Maiorescu a fost acela care a înțeles și întruchipat comandamentul epocii.“¹

III

După cum spuneam, Pompiliu Constantinescu a urmărit fenomenul literar interbelic etapă cu etapă, fără întrerupere, cu o abnegație de benedictin, dar și cu satisfacția de a se ști un mentor al gustului public. A scris aproape despre tot ce s-a editat în epocă — de la placheta insignifiantă a debutantului pînă la ediția masivă a scriitorului clasic sau contemporan — abordînd chiar lucrări din domenii învecinate de cultură, ca filozofia, lingvistica, estetica, istoria literaturii etc., mereu atent să reliefeze valorile ori să restabilească raportul just între ele acolo unde îl găsea intervertit.

Pornit sub auspiciile lovinesciene, atras de *figurinele* acestuia, tînărul critic a încercat și el, o vreme, nu fără succes, portretistica grațioasă și lapidară, uneori cu accente de umor, lăsîndu-ne câteva *medaliaoane* despre Hogaș, Lovinescu, Iorga, Goga, Bacovia, Ion Trivale, Cezar Petrescu etc. Stăruitor însă în această direcție nu a fost. Adevărata sa natură critică, mai severă, și-a găsit în recenzie, în cronică și mai tirziu în studiu domeniul adecvat de manifestare. Pătruns de ideea

¹ Paul Georgescu, *Titu Maiorescu — critic literar, în Viața românească*, an. XVI, nr. 12, decembrie 1963, p. 135—136. Studiul lui Paul Georgescu, bazat pe o atentă analiză a textelor, pune foarte bine în lumină, într-un mod nuanțat, aportul pozitiv al lui Maiorescu, precum și exagerările sau erorile lui. Portretul vechiului critic reintră, astfel, în cadrul firesc, desigur cu unele modificări necesare. Importantă ni se pare mai ales discutarea esteticii lui Maiorescu, văzută în eclecticismul ei luminat și situată „unde va la intersecția dintre clasicism și realism“.

perfectiunii în artă, de ideea capodoperei, însușită de la M. Dragomirescu, dar fără să o teoretizeze, păstrînd-o numai ca un fel de jalon ideal, condus de pasiunea pentru adevăr și pentru autenticitatea creației, Pompiliu Constantinescu și-a făcut din oficiul său critic un fel de gravă responsabilitate față de soarta scrisului românesc. Conștient de evoluția criticii europene spre foiletonismul eliberat de rigiditatea sistemelor teoretice și menținut în aria considerațiilor strict literare, el s-a integrat firesc aceluși moment, dînd foiletonului nostru literar dacă nu cea mai mare strălucire de expresie, cel puțin cea mai mare fermitate și acuratețe, cea mai solidă construcție. Fără să fie didactice, cronicile și articolele sale au o arhitectonică precisă, care e poate prea evidentă, dar care nu supără; dimpotrivă, încîntă prin echilibrul proporțiilor, prin sentimentul de siguranță pe care îl inspiră. Exercițiul permanent și îndelung — și nu numai acesta — l-a dus pînă la virtuozitate în desfășurarea demonstrației, virtuozitate care nu e doar a unui bun meșteșugar, ci și a unui artist autentic, în vibrația căruia asperitățile efortului se contopesc în fluidul pur al emoției intelectuale. Există în activitatea lui Pompiliu Constantinescu o evoluție care se observă mai bine după apariția celui de al treilea volum, *Critice*, din 1933; e o accentuare a gustului pentru reflexie, o lărgire a perspectivelor în multiple direcții; formula devine mai asociativă, mai bogată în nuanțe, pregătită pentru priviri de sinteză, pentru reexaminarea unor probleme și aspecte ale literaturii noastre din trecut. Putem vorbi, așadar — pentru a ne simplifica prezentarea — de două perioade, una a tineretii, în care accentul cade pe cronică și pe intervenția polemică, ambele circumscrise strict la obiect, cealaltă, a maturității, cînd preocupările se îndreaptă cu precădere spre cese și studiu, întregindu-l pe cronicar fără să-l anuleze.

În *Istoria literaturii române*, G. Călinescu, apreciind la Pompiliu Constantinescu pe cronicarul cu cele mai multe „valorări juste“, sublinia totodată rolul important și imediat al operației sale critice: „Cînd constăți în critica de după război ce noroasă e perceperea valorilor, cum se caută inima unei opere în pîntece și intestinele în cap, ce judecăți sucite și haotice se aruncă, nu se poate avca decît stimă pentru aceste lentile bine fixate la ochi și pentru cuțitul ținut în mînă fără tremurături. Pompiliu Constantinescu e un foarte bun cronicar, exponent al unei excelente generații de profesori fără preconcepte didactice, primitori în libertate ai formulelor celor mai înaintate de artă.“¹

¹ *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, Fundația regală pentru literatură și artă, p. 829.

Intr-adevăr, ceea ce e caracteristic, de la început, pentru cronicile sale e analiza obiectivă a operelor, spiritul penetrant și siguranța diagnosticului. Criticul a fost martorul apariției multor cărți însemnate — poate a celor mai reprezentative — din literatura română a secolului al XX-lea. A scris despre capodoperele lui Rebreanu, *Ion* și *Pădurea spînzuraților* (care erau atunci la a doua sau la a treia ediție), a salutat romanele Hortensici Papadat-Bengescu, multe din scrierile lui Sadoveanu, *Cuvintele potrivite* ale lui Arghezi, s-a ocupat rînd pe rînd de autori ca Bacovia, Galaction, Ion Pillat, Voiculescu, Blaga, Ionel Teodorcanu, Cezar Petrescu, F. Aderca, Ion Barbu, Adrian Maniu, B. Fundoianu, G. Călinescu, Mircea Eliade și de numeroși alții, care alcătuiesc variata panoramă a epocii.

E interesant de văzut azi cum apare literatura noastră de sub condeiul sagace al lui Pompiliu Constantinescu. Imaginea pe care ne-a lăsat-o el nu a suferit încă serioase modificări; a fost mai mult completată, lărgită, dîndu-i-se baze istorice noi. Au sporit explicațiile, dar pilonii principali ai judecății lui au rămas în picioare. Există apoi în comentariile sale multe idei și aspecte cvasi inedite, care nu au fost studiate, după cum există atîtea fecunde sugestii de ordin critic, deschizătoare de perspective, pe care critica nouă nu le-a preluat decît în parte și întîmplător.

Scriind despre Rebreanu, după ce acesta își publicase cele două importante romane, *Ion* și *Pădurea spînzuraților*, criticul are intuiția exactă a locului pe care autorul îl ocupă în evoluția romanului românesc și a valorii de prim rang a cărților sale: „Prin valoarea internă a operii, d. Rebreanu e astăzi cea mai autoritară fizionomie artistică în proză; prin vigoarea creațiunii e adevăratul inițiator al romanului nostru, în expresia lui de gen literar obiectiv, detașat de sensibilitatea scriitorului; prin estetica sa, neviciată de contingențele tendenționismului, reprezintă punctul de frontieră al unei noi epoci literare, în care artistul s-a emancipat, prin individualitatea lui, de atmosfera elementelor gregare”¹. Sînt cuvinte sintetice, de incontestabilă valabilitate, la care putem adăuga îndată și opiniile despre Hortensia Papadat-Bengescu (după lectura romanului *Concert din muzică de Bach*), la fel de clarvăzătoare ca și cele de mai sus: „În *Concert din muzică de Bach* fuzionează două calități, pînă acum separate: analiza luxuriantă și lirică din vechea sa manieră și creația obiectivă, recent cîștigată. Personagiile nu sînt numai universuri interioare, ci au o stare civilă bine determinată. Fericită evoluție a propriei sale compoziții, talen-

¹ Art. *Liviu Rebreanu*, în vol. *Opere și autori*, p. 116.

tul d-nei Papadat-Bengescu realizează o complexitate de disecție psihologică ce-i aparține exclusiv: descrierea boalei lui Maxentiu sau agregarea dragostei dintre Elena și Marcian exercită, de data aceasta, o fructuoasă descindere în interiorul figurilor, pe care le vedem, în afară, cu o viață mărită, prin scoaterea la suprafață a jocului aceluia subteran, odinioară unic strat de lirică incizivă.

Deși la antipozii, prin esența suflătoare, prin creație și definitivă replică adusă disputei sămănătoriste, această lucidă scriitoare, fără umbră de sentimentalitate și cu un stil de o vigoare virilă, pășește, împreună cu d. Liviu Rebreanu, în fruntea romanului contemporan.¹

Apreciind la justa ei valoare creația majoră a unui autor, acest lucru nu-l împiedică să fie cît se poate de critic față de lucrările lui mai slabe. *Adam și Eva* sau *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu, *Logodnicul* de Hortensia Papadat-Bengescu, poemele lui Pillat din *Biserica de altădată* sînt examinate cu toate laturile lor slabe, neizbutite, dar nu sînt detașate din contextul general al operei scriitorului; apare chiar un anume regret pentru impasul întîlnit. Despre *Logodnicul*, de exemplu, după ce e analizat în paralelă cu lucrările anterioare ale autoarei, ni se spune că „este un mare exercițiu de virtuozitate tehnică“, „o operă de a doua mîna a unei prozatoare de primul rang“.

Aceeași judecată sigură o întîlnim și în abordarea altor opere și autori. Nota particulară a temperamentului arghezian e surprinsă de la început; dar nu acest lucru e important. O observație mai prețioasă a criticului e cea referitoare la structura romantică a poeziei lui Argezi, observație surprinzătoare poate în acel moment, dar reconfirmată azi, după atîția ani, de întreaga operă a poetului, cu toate aparentele ei abateri parțiale de la linia principală. Concluzia la volumul *Cuvinte potrivite* (1927) se înscrie printre cele mai ferme și mai sugestive: „Artist cu variate mijloace de expresie, cu o sensibilitate alcătuită din rezonanțe de orgă și suavități de cor de îngeri, d. Argezi și-a creat o limbă poetică, scăpărînd așchii învăluite în pulbere fină; în cartea lirice noastre, începută de Eminescu, poetul *Cuvintelor potrivite* se așează imediat în primul rang“². Nu ne vom ocupa aici de cele două capitole consacrate de Pompiliu Constantinescu operei argheziene. Deocamdată, semnalăm în continuare alte cîteva diagnoze critice care în fișele, să le spunem clinice, ale literaturii noastre se păstrează ca niște modele.

¹ Art. *Hortensia Papadat-Bengescu*, în vol. *Opere și autori*, p. 128—129.

² Art. *Un mare poet romantic*, în vol. *Opere și autori*, p. 74.

Scrierile lui Cezar Petrescu sau ale lui Damian Stănoiu, de pildă, unde alternanța izbînzilor artistice și a nereușitelor e destul de frecventă, îi oferă criticului elocvente ocazii să-și exercite instrumentele de precizie de care dispune. De la carte la carte, el alcătuiește un fel de dosare ale acestor autori, în care aspectele incriminabile, ca și calitățile sînt puse cu grijă în lumină. E foarte instructiv de urmărit, în acest sens, întregul *dosar* al lui Cezar Petrescu, bogat în observații, sublinieri și imagini critice plastice. Din ele, o dată cu fizionomia instabilă a prozatorului, se desprinde și valoarea sa medie.

Făță de primul roman al lui Camil Petrescu, simțul de diagnostician al criticului funcționează cu aceeași finețe; aici descoperă însă, pe lingă existența a două teme diferite, pe care le analizează separat, toate însușirile unui scriitor înzestrat în mod deosebit, bun „observator realist” și „subtil analist al cazurilor de conștiință”. Concluzia: „Debutul său în proză este... afirmarea deplină a unui scriitor cu mijloace revelatoare”¹.

Cu lentilele „bine fixate la ochi”, Pompiliu Constantinescu a descoperit de asemenea fără ezitare vigoarea și frumusețea romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, prezentîndu-l într-o excelentă cronică drept „unul din cele mai bune romane din ultima vreme”².

Făță de poezie a avut aceleași antene sensibile, cu toate că în privința aceasta avea oarecum mai accentuat sentimentul unei dificultăți în a „evoca farmecul inefabil dintr-un univers poetic”. A scris cu înțelegere despre poeți deosebiți ca Bacovia, Ion Barbu, I. Pillat, Adrian Maniu, B. Fundoianu, V. Voiculescu, Lucian Blaga, Camil Baltazar, urmărind cu atenție evoluția unora dintre ei, reușind să surprindă de fiecare dată notele specifice, originale. Dacă pe unii i-a văzut poate prea de aproape, fără o suficientă perspectivă, pe Arghezi sau pe Lucian Blaga i-a comentat dintr-un unghi de vedere cuprinzător, avînd intuiția exactă a dimensiunii și importanței lor.

Pentru o poezie mai aparte, mai dificilă, cum e aceea a lui Ion Barbu, Pompiliu Constantinescu găsește suficiente resurse interpretative: opinia sa că ambele etape ale liricii barbiene, cea parnasiană și cea hermetică, „se înrudesec prin finalitatea lor în *idee*” constituie o su-

¹ Art. *Camil Petrescu: „Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război”*, în vol. *Critice*, p. 210.

² Art. „*Enigma Otiliei*”, în *Țrenea*, an. XI, nr. 534, din 1938. (Reprodusă copios de G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii române*, la capitolul pe care și-l consacră, p. 841—842.)

gestie prețioasă pentru o viziune unitară asupra acestei opere. Iată și o delimitare mai strictă a lirismului barbian: „Cu o asemenea structură abstractă, nu vom mai găsi în poezia sa un inefabil scos din muzica îngînată a unui lirism emoțional; inefabilul devine un contur tremurat al ideii, o vibrație a esenței care se caută în expresie. Lirismul este, cum spuneam, subiacent; circulă în însăși tensiunea spiritului, fiind implicat în idee. Poezia noastră modernă a cunoscut un lirism de notație, un altul muzical, apoi unul imagist; lirismul d-lui Barbu trece la limita extremă a poeziei în plan pur cerebral. Intelectualismul său implică paradoxul: *cogito, ergo sentio!*“¹

Despre Adrian Maniu se spune, cu justete: „Farmecul inalterabil al acestui poet provine dintr-o anumită ingenuitate de simțire, circulînd într-o expresie de un natural rafinat“². Cît despre tradiționalismul și ortodoxismul poetului, ele sînt văzute în exacta lor pondere artistică în cadrul poeziei sale: „Tradiționalismul d-lui Maniu este un material din care scoate mai ales sensuri vizuale; de asemenea, ortodoxismul său nu este un punct programatic, ci numai un mijloc de expresie plasticizată, dexteritate artistică de giuvaergiu minuțios“³.

Poezia lui Lucian Blaga s-a bucurat de o foarte atentă analiză, expusă îndeosebi în articolul lui *Figuri literare*. Criticul care i-a recenzat toate lucrările, și cele eseistice sau filozofice, și dramele, a ajuns să stăpînească bine ideile, simbolurile și terminologia blagiană, atît de bine chiar, încît, la un moment dat, a făcut din ele un instrument de investigație critică în cartea sa despre Tudor Arghezi. Trebuie să remarcăm, însă, că recunoscînd în Blaga un gînditor original, Pompiliu Constantinescu l-a privit totdeauna cu discernămint critic. Nu a fost niciodată ceea ce se numește un *adept* al filozofiei blagiene, un entuziast prozelit al acesteia. A considerat-o, totuși, ca pe o izbîndă pe terenul creației noastre metafizice. Și pentru că ideile ei, ca și formularea lor erau contagioase și, pe deasupra, exista în spiritul timpului o tendință de a aplica o viziune filozofică în explicarea fenomenului literar⁴, criticul a încercat o experiență în acest sens asupra operei argheziene, experiență ale cărei rezultate le vom arăta mai încolo.

¹ Art. *Poezia d-lui Ion Barbu*, în vol. *Critice*, p. 44.

² Art. *Poezia d-lui Adrian Maniu*, în vol. *Critice*, p. 59.

³ *Idem*, p. 57—58.

⁴ Exista, printre altele, exemplul nu prea vechi al lui Thibaudet, care scrisese despre bergsonism și-l luase ca punct de plecare al unor exegeze critice. Gestul lui Pompiliu Constantinescu nu e străin, credem, de lecția eminentului critic francez.

Din examinarea liricii lui Blaga, criticul a desprins câteva constatări valabile, în principiu, și azi, și preluate în studiile mai noi despre poet.¹ E vorba, în primul rând, de interpretarea acestei poezii în lumina concepției filozofice blagiene: „Lirism de substanță filozofică, ea pretinde o cât mai atentă descifrare a conținutului, fiindcă ideologia alimentează experiența sa intimă“². Relația dintre poezie și conceptele filozofice nu e văzută însă ca o simplă transpunere a acestora în cadrul celei dintîi; poetul nu recurge direct la sursa filozofică, ci profită de ecourile pe care cugetarea sa metafizică (în fond tot o viziune subiectivă, poetică a lumii) le transmite forului său intim, sensibilității sale structurale, din care izvorăște poezia. Creatorul de mituri filozofice alimentează aspirația spre absolut a poetului; această aspirație îl duce la o dramă a cunoașterii metafizice, la intuiția situației sale tragice în fața necunoscutului. Ceea ce în filozofia sa se rezolvă în calmul unor formule ca „Marele Anonim“, „cenzura transcendentă“, în poezie ia aspectul unei tensiuni dureroase, al unei „tristeți metafizice“ ajunse uneori pînă la „un puternic sentiment de deznădejde cosmică“. Prin urmare, deși se sprijină pe „materialuri tradiționale“, poezia lui Blaga e altceva decît ortodoxismul gîndirist, căruia i-a fost anexată, și aci aflăm o altă contribuție prețioasă a criticului care a ținut să-l disocieze cu insistență pe poet din cadrul curentului de la *Gîndirea*: „La un moment dat, misticismul d-lui Blaga a coincident cu mișcarea atît de sterilă în idei și realizări artistice a ortodoxismului. S-a creat astfel o confuzie, asociindu-i-se opera ortodoxismului decorativ, retoric și de compoziție cu teme date ale d-lui Crainic. Nimic mai fals, fiindcă poezia d-lui Blaga are cu totul altă esență; desfășurîndu-se dintr-un nucleu metafizic, dintr-un veritabil *Weltanschauung*, ea s-a realizat în afara cadrelor istorice ale ortodoxismului național.“³

Ceea ce rămîne, de asemenea, prețios în acest articol e delimitarea atentă a etapelor străbătute de lirica blagiană de la un volum la altul. Criticul ne face perceptibile evoluția și mutațiile ei spirituale și tehnice, dîndu-ne o imagine amănunțită a noilor motive și nuanțe care intervin treptat în procesul de interiorizare și stilizare.

Pompiliu Constantinescu a întretinut mereu „cultul poeziei“, dar nu prin teoretizări și declarații repetate în acest sens, ci prin atenția și dragostea cu care a urmărit apariția tinerelor talente. Era aici ceva

¹ A se vedea studiul *Lucian Blaga* de Ov. S. Crohmălniceanu, 1963, E.P.L.

² Art. *Lucian Blaga*, în vol. *Figuri literare*, p. 123.

³ *Idem*, p. 118.

din fervoarea lui Lovinescu pentru poezie, în așteptarea unui poet excepțional, a „marelui izolat“ — cum îl numea acesta — fervoare care nu s-a stins niciodată, nici chiar sub maldărele de proză cenușie intrate în lectura obligatorie a cronicarului. Rîndurile de mai jos sînt o mărturie grăitoare despre delicata devoțiune închinată lirismului dincolo de imperativele profesionale: „Întrerupînd lectura romanelor, am poposit între filele lor (ale plachetelor de versuri, n.n.), am căutat o undă de poezie, o imagine, un vers, uneori o poemă întregă, în care să vibreze o simțire. Cultul poeziei s-a menținut totdeauna oarecum subteran, și nu văd un simbol mai potrivit al devotamentului pentru visul liric decît al primilor creștini, ascunși să officieze în catacombe.

Ocupîndu-ne aci de poeți și poezie, participăm discret la acest cult, care ne este scump și necesar. Nu numai entuziasmul de zile festive este dovada de dragoste a versului; în migala lecturilor nu totdeauna revelatoare, răzbătînd printre inegalități, stîngăcii, false vocațiuni sau numai virtualități, nevoia de a trăi în mitologia lirică se manifestă cu aceeași intensitate inițială ca și în studiul marilor poeți.“¹

Într-adevăr, criticul a căutat neconținut printre versurile mai mult sau mai puțin expresive ale tinerilor acel „sunet propriu“ pe care să-l poată semna ca pe o biruință și în același timp ca pe o promisiune. Bisturiul necruțător se alia cu grija pentru organismul fragil supus operației, și dacă înțelegerea lui Perpessicius lucra, în asemenea ocazii, cu multe și îmbietoare ochuri, simpatia lui Pompiliu Constantinescu se manifesta printr-o directă îmbrățișare a textului, încălzită de o discretă fraternizare.

Cele cîteva secvențe din activitatea cronicarului ne-au revelat un diagnostician al valorilor și un martor sagace al fenomenului literar; prin ele ne-am referit îndeosebi la perioada de tinerețe, perioadă în care se afirmă cu precădere forma foiletonistică a *cronicii* scurte. Aceasta nu va dispărea nici mai tîrziu, dar va fi depășită ca importanță de studiu și eseu. Ocupîndu-ne aci de metoda criticului, vom stăruii întîi asupra acestei laturi de *cronicar*, semnificativă în cadrul profilului său, ea constituind de fapt puntea directă de legătură cu terenul viu al literaturii.

Pompiliu Constantinescu distingea „trei ritmuri“, adică trei modalități în care se concretiza publicistic „cugetarea timpului“: eseu,

¹ Art. *Despre poeți și poezie*, în *Ureimea*, an. VIII, nr. 399, 401—406, 408, din 1935.

cronica și articolul ziaristic. Despre cronică — rămânând deocamdată
fa ca — aflăm că e „bazată de obicei pe un fapt, cu reflexia redusă
la reacția imediată, spontană, și la reliefa rapidă a individualului“¹.
În ce îl privește pe cronicar, el „pune jaloane și face scurte popasuri“.
Definiția aceasta propune o schemă pe care s-au sprijinit, desigur în
mare, și cronicile sale. Ele s-au desfășurat într-adevăr într-o compo-
ziție strânsă, menținută în jurul faptului comentat; asta nu înseamnă
însă că, voind să le caracterizăm, putem împinge comparația spre un
domeniu prea depărtat și să le numim — cum face un critic — „niște
mașinării“ în care se produce o „analiză automat precisă“². Pompiliu
Constantinescu și-a găsit, ca orice artist, o formă care să-l exprime
în mod optim. De expresie sobră, clasică, din fraze limpezi și scurte,
foiletonul său se construiește succesiv — amintind modelul lovinescian
— dintr-o serie de secvențe; prin însumarea lor se realizează imaginea
critică globală, rotundă am spune, a obiectului supus observației. Această
tehnică nu e însă rigidă; foiletonul se adaptează după împrejurări,
după materialul pe care îl utilizează. Când o anume prezentare, fie a
prozei, fie a poeziei, pretinde analiza sau argumentarea mai amănun-
țită, criticul nu ezită să le utilizeze spre a-și motiva impresiile și
judecata prin referiri directe. În mod obișnuit recurge la caracterizări
concise, reliefate din când în când de vreun cuvânt mai expresiv, la for-
mulări bine cizelate, care acoperă exact ideea, intenția și tonul. Dar
această descripție a tehnicii exterioare nu spune încă aproape nimic
despre metoda propriu-zisă a criticului, despre aportul ei personal, spe-
cific. Căci, după cum remarcă însuși Pompiliu Constantinescu, „criticul
judecă nu numai cu ajutorul unei metode, ci mai ales cu temperamen-
tul lui, cu acel complex de însușiri individuale, care exprimă experiența
lui literară și umană, unghiul de incidență din care pornesc judecățile
lui“³. Pentru a ne face o imagine mai concretă despre modul său
particular de a-și realiza formula critică, vom recurge la un scurt exa-
men comparativ. Întâi față de Lovinescu. Doi dintre comentatorii operei
lui Pompiliu Constantinescu, și anume, Vladimir Streinu și Șerban
Cioculescu, îl situează într-o „certă filiație lovinesciană“, părere care,
în anumite limite, este cu totul justificată. Am văzut că *figurina*,

¹ Art. *Critică și foiletonism*, în vol. *Opere și autori*, p. 7.

² Cornel Regman, *Un critic diagnostician: Pompiliu Constantinescu*,
în *Revista Fundațiilor regale*, an. XIV, nr. 8—9, august—septembrie
1917 (serie nouă), p. 106. Studiul lui Regman reprezintă o valoroasă
privire de ansamblu asupra criticului.

³ Art. *Sainte-Beuve și impresionismul*, în vol. *Eseuri critice*,
p. 323—324.

portretul concentrat, a reținut o vreme și atenția tînărului critic; de asemenea, configurația exterioară a foiletoanelor sale urmează, în general, tehnica maestrului. O altă apropiere care se poate face între cei doi critici constă în acel „impresionism ferm“, caracteristic, după Vladimir Streinu, atît unuia, cît și celuilalt. Șerban Cioculescu crede — la rîndul său — că Pompiliu Constantinescu ține seamă, cînd abordează un autor, de acea „intuiție centrală“, variantă lovinesciană a formulei lui Taine „*la qualité maîtresse*“, numai că, spre deosebire de predecesorul său, care ia intuiția ca punct de pornire, el „o socotește pe aceasta ca un scop final, după istovirea analitică“¹. O asemenea distincție între procedeele celor doi critici nu știm însă dacă se susține pe de-a-ntregul. Atît Lovinescu, cît și Pompiliu Constantinescu, pe urmele sale, lucrează fie analitic, fie sintetic, după împrejurări; că uneori analiza acestuia din urmă e mai insistentă e drept, dar faptul ca atare nu devine ilustrativ decît atunci cînd e înglobat în tonalitatea specifică a criticului, în temperatura generală a scrisului său. Peste aceste puncte de contact, mai mult sau mai puțin importante, ceea ce îl diferențiază pe Pompiliu Constantinescu de Lovinescu e în primul rînd zestrea sa temperamentală. Sub o aparentă egalitate a dispoziției, el posedă o încărcătură afectivă bogată, pe care însă nu-și permite să o reverse în scris, dintr-o repulsiune poate față de orice literaturizare sau efuziune sentimentală. Un puternic idealism sufletesc e mereu comprimat și ținut în limitele strîmte ale unui comentariu sobru. De aici, o tensiune mai accentuată în scrisul său, un refuz al oricărui hedonism intelectual; de aici o pornire latentă spre riposte pamfletare, o anume asprime, uneori, grija pentru a nu neglija nici o latură esențială a operei în discuție.

Lovinescu e mai senin, preocupat de distincția frazei, de elaborarea frumoasă; el țese în jurul autorului o plasă fină de comentarii de ordin personal sau general, elucidează o problemă sau alta ivită cu această ocazie, oficiază deci multiplu, cu un vădit gust pentru popasul intelectual.

Pompiliu Constantinescu se apleacă mai insistent asupra temelor sale, cu o tendință mai expresă de a epuiza problemele și aspectele; un comentariu conștiincios la obiect, fără diverse asociații livrești, constituie preocuparea principală în cadrul oficiului său de cronicar.

Această linie sobră, de o vibrație densă, a gîndului și a expresiei îl diferențiază și de alți critici, cum ar fi Perpessicius sau Șerban

¹ Art. „*Figuri literare*“ (*Aspecte de critică literară contemporană*), în *Revista Fundațiilor regale*, an. VI, nr. 3, 1939, p. 647.

Cioculescu, pentru a-i aminti numai pe aceștia. Perpersicius e un artist al vutelor critice, susținute de o neîstovită putere asociativă; firul comentariilor sale parcurge largi ocoluri, se încarcă de imagini și precizări erudite, stabilește relații depărtate și nebănuite, se leagă în discrete euforii sentimentale, adună nestematele de tot felul ale reușitelor artistice, alcătuiind unele dintre cele mai delectabile și, totodată, instructive produse ale artei criticii. Frazele sale bogate, amintindu-le pe ale lui Iorga, se desfășoară totuși fără nimic greoi, în lumina unor sugestii meru proaspete.

La un pol opus se află Șerban Cioculescu; metoda sa nu se prevează de nici o strălucire artistică, și deci se distanțează de cea a lui Perpersicius, fără să tindă însă la acuratețea și sobrietatea gravă a lui Pompiliu Constantinescu. Spirit raționalist, sensibil îndeosebi la valorile inteligenței și înclinat spre latura documentară și istorică a literaturii, comentariul său, discursiv și neologicistic, e doct, bogat în referințe și în explicații de amănunt, în sondaje istorice; adeseori el glosează cu finețe, spre surpriza lectorului, pe marginea unor texte poetice aparent obscure sau numai complicate, făcându-le accesibile. Fără a fi didactice, articolele sale informează și instruiesc în același timp, situându-se într-un orizont intelectual plin de mobilitate și de atracție.

O dată cu epoca deplină maturității, studiul și cu deosebire eseu devin pentru Pompiliu Constantinescu un mod mai adecvat de expresie. Atât vârsta și experiența, cu discretele lor acumulări, cât și evoluția spirituală l-au condus în chip firesc către specii critice mai cuprinzătoare și mai maleabile. „Eseul — după propria-i definiție — clădit de fapte multiple și agregat prin reflexie lentă, stabilește raporturi mai întinse de categorii mintale; construit pe asocieri și disociere, ca pe o diversitate a funcției cerebrale, și unificat pe gama temperamentală, a înlocuit sistemul migălos și geometric echilibrat.”¹ În cariera sa, eseu a înlocuit în principiu *cronica*, această formă ce-și epuizase oarecum posibilitățile printr-o prea deasă repetare. Dar comentariul escistic nu înseamnă pentru el abdicarea de la funcțiile criticii angajate în bătațiile literare ale zilei, nu înseamnă delectare de om al lecturilor gratuite; „cărturărismul pentru cărturărisim — observă Vladimir Streinu în articolul său despre *Figuri literare* — nu este slăbiciunea d-lui Pompiliu Constantinescu. Ceea ce își îngăduie ca unică plăcere de cărturar este un fel de thibaudetism în jurul operelor și autorilor. Se urmărește astfel, prin asociații pe care le garantează autenticitatea im-

¹ Art. *Critică și foiletonism*, în vol. *Opere și autori*, p. 7.

preciei, seria morală și artistică din care scriitorii studiați fac parte.”¹ Într-adevăr, trebuie să stabilim că eseistica sa nu se depărtează de spiritul thibaudetian; ea nu e altceva decât un spor de mobilitate intelectuală și de conținut, cu o adecvată lărgire a vechilor cadre; e o formă superioară a fluxului creator, care se mișcă însă pe aceleași coordonate interioare specifice și pînă acum. Pompiliu Constantinescu își scrie eseurile nu pentru a discuta în sine diverse probleme literare sau estetice, nu pentru a filozofa pe marginea unor teme la modă, cu plăcerea gratuită a estetului erudit; el pornește cel mai adesea de la aceleași ocazii care i-au alimentat întotdeauna scrisul: apariția unei cărți, un eveniment cultural de seamă, o aniversare, o controversă ori o atitudine ivită în publicistica timpului — din nevoia de a-și spune părerea, de a apăra punctul de vedere al unei literaturi majore, neatinsă de compromisuri. În acest fel, eseurile sale, ca și studiile, sînt o prelungire a funcției cronicărești pe un cîmp mai vast de acțiune, dar cu aceleași țeluri estetice precise. Eseistul nu se lasă decît rarori captivat de plăcerile și posibilitățile oferite de propria-i fantezie și putere asociativă. De obicei, după cîteva paranteze, comentariul său se îndreaptă spre chestiunea sau aspectele în discuție. Numai că, spre deosebire de cronici, firul se desfășoară mai lent și în zigzag, autorul permițîndu-și unele observații fie de principiu, fie de natură specială.

Studiile și eseurile lui Pompiliu Constantinescu sînt dintre cele mai substanțiale din critica noastră, prin bogăția de idei, prin observațiile penetrante, prin seriozitatea și nivelul înalt al reflexiei critice, prin orientarea lor estetică. Iar prin ceea ce propun, prin unele sugestii și perspective, ele devin o critică deschisă, stimulatorie, invitînd la noi prospecțiuni istorico-literare, și, în ultimă instanță, la noi sinteze. O interesantă idee despre modul cum trebuie privită și făcută istoria noastră literară se găsește în eseu despre *Romantismul românesc*. Criticul denunță, întii, cele două optici existente în istoriografia literară a epocii: „Două mari primejdii pîndesc pe istoricii literaturii române: cea dintîi este iluzia de-a socoti că, din veacul al XIX-lea, de cînd literatura noastră se dezvoltă sub înfrîurirea copleșitoare a Apusului, curente naționale reproduc simetric pe cele occidentale; cea de-a doua este tendința de-a izola cursul istoriei noastre literare la un instinct obscur al autohtoniei, considerînd toate influențele din afară

¹ Art. „Figuri literare“ de Pompiliu Constantinescu, în *Revista fundărilor regale*, an. V, nr. 11, 1938, p. 445. Vladimir Streinu face, în continuare, o apropiere în acest sens de Perpessicius, „care manifestă o adevărată pasiune pentru asemenea raporturi posibile de la oameni la oameni, de la idei la idei“.

tot atâtea încercări de a-l anula sau numai umbri; ambele înclinări traduc respectiv și două poziții critice, cunoscute sub denumirea de modernism și tradiționalism¹. Referindu-se apoi la romantismul românesc — într-o replică la unele opinii negative ale lui Șerban Cioculescu² asupra acestui fenomen — Pompiliu Constantinescu formulează o concluzie care ne apare nu numai convingătoare în ce privește existența și profilul romantismului nostru, ci și caracteristică pentru vederile sale metodologice aplicate istoriei literare: „Asimilat și adaptat împrejurărilor autohtone, reduse la scara temperamentală și de expresie a talentelor naționale, romantismul european ne-a descoperit sensibilitatea modernă și ne-a valorificat atâtea virtualități, trezite dintr-o îndelungată somnolență literară; fenomenul a avut repercusiuni prelungite în timp, peste limitele lui originale, dovedindu-și fecunditatea nu în simetria istorico-literară, ci în etape, în structuri individuale și în interesioni care fac din evoluția istoriei noastre literare un peisaj cu jocuri proprii, cu nuanțe dobândite din aerul și pământul autohton”³.

Într-o conferință radiodifuzată din 1945, întrebându-se „cînd începe istoria literaturii noastre”, criticul propunea pentru o viitoare istorie a literaturii un capitol introductiv închinat literaturii populare — „tezaur artistic de care nu ne putem dispensa” — aducînd în acest sens un omagiu lui Iorga și lui N. Cartoian, singurii care, la epoci diferite, au „încorporat geniului național creația lui spontană”⁴. Ideea intră acum firesc în preocupările noastre și o aflăm pusă în practică în primul volum al tratatului de *Istoria literaturii române*, dar la data rostirii ei constituia încă o sugestie demnă de luat în seamă.

Rămînînd tot în cadrul istoriei noastre literare, să amintim și alte sugestii, pline și astăzi de tentații pentru istoricul literar. Una: „O istorie a junimismului, de la origini pînă la ultimile lui repercusiuni, ar fi foarte utilă și instructivă; ea angajează creația literară, politică și culturală... Junimismul e un fenomen destul de complex, selectînd scriitorii, încurajînd cariere politice și împingînd spre învățămîntul superior pe acei tineri care păreau mai dotați.”⁵ Tot în cadrul junimismului, o confruntare interesantă ce rămîne încă să fie întreprinsă:

¹ Art. *Romantismul românesc*, în vol. *Eseuri critice*, p. 209.

² Expuse în *Istoria literaturii române moderne*, I, București, 1944, Editura „Casa școalelor”, scrisă în colaborare cu Vladimir Streinu și Tudor Vianu.

³ Art. *Romantismul românesc*, în vol. *Eseuri critice*, p. 215.

⁴ Art. *Cînd începe istoria literaturii noastre*, în vol. *Scrieri alese*, 1957, E.S.P.L.A., p. 320.

⁵ Art. *Mihail Dragomirescu*, în *Ţrenea*, an. XIV, nr. 657, 1942

„Despre geniul critic al lui Eminescu și Caragiale, expresii culminante ale geniului critic junimist, s-ar putea face o largă paralelă; poetul *Scrisorilor* este un geniu critic la temperaturi înalte, satiricul *Scrisorii pierdute* e un geniu critic la rece; puteri diferite ale aceluiași spirit, exercitându-se la plus sau la minus, ele nu se exclud decât în mințile unilaterale; nu există însă două fețe complimentare mai nimerite ale subconștientului românesc decât aceste două temperamente antagoniste”¹.

Sau aceasta de mari perspective critice: „Lectura ediției definitive a operei lui Matei Caragiale [...] mi-a lăsat impresia că s-ar putea întreprinde cândva o întreagă biografie a dinastiei Caragialilor”².

Și fiindcă sintem în preajma lui Matei Caragiale, să notăm și acea subtilă și dreaptă încadrare în contextul autohton și familial pe care criticul i-o face în studiul din *Figuri literare*; transcriem numai încheierea: „A desprinde *Craii* de o tradiție caracteristică, a prozei muntene și orășenești, echivalează cu a contesta orice autenticitate de peisagiu intern și extern operii capitale a lui Matei Caragiale. Filiația ei din Ion Luca și din sectorul Filimon, Ion Ghica și Anton Pann îi sporește filcl și-i mărește frumusețea proprie.”³

Cu totul remarcabil este eseu *Eros și daimonion*, unde punctul de vedere călinescian asupra eroticii eminesciene este completat cu o viziune nouă. Reținem un pasaj lămuritor în acest sens: „Doma lui Dumnezeu, simbol al Demiurgului, care este totuși ascuns ca un mister suprem, într-o figurație de arhitectură sacră, nu e nicicum, cum ne sugera d. Călinescu, un simbol al «extincției», ci însuși marele mister, forța supremă, Demiurgul. Aici (în *Sărmanul Dionis*, n.n.), Eros și Demon vor să se identifice și cu Demiurgul. Voința de a se socoti el însuși Dumnezeu, de a deține taina timpului, spațiului și cauzalității este suprema treaptă a problemei personalității eminesciene. Oniricul n-are aici sens erotic, ci pur spiritual, este însăși puterea absolută a Visului, care dă poetului iluzia că s-a ridicat la esența cea mai pură a personalității, la Ideea de personalitate creatoare, început și sfârșit al lumii, *Logosul* însuși.”⁴

Problema titanismului, ca și semnificațiile deosebite ale prozei eminesciene în cadrul operei sale sînt două aspecte în care criticul a rostit

¹ Art. I. L. Caragiale: „Opere”, vol. IU și U, în *Urenea*, an. XI, nr. 558—567, din 1938.

² Art. Matei Caragiale, în vol. *Figuri literare*, p. 79.

³ *Idem*, p. 96.

⁴ Art. *Eros și daimonion*, în vol. *Eseuri critice*, p. 142—143.

de asemenea un cuvânt hotărâtor, fructificat pe larg de exegezele mai recente.¹ Nu putem trece mai departe fără a consemna rîndurile sale sintetice și atît de actuale despre importanța prozei lui Eminescu: „Proza poetică eminesciană nu este jocul suplimentar al unui geniu, în marginea poeziei lui; ea se integrează într-un sistem de mituri lirice, într-o structură a personalității, oferîndu-ne un întreg spațiu spiritual, înlăuntru căruiia putem descifra mai clar viziunea cosmică a poetului. Departe de a fi un produs pur livresc, cum cred unii, derivat din romantica germană, și mai departe de a fi un sector de fantasticitate pură, de lipsă de frînă a imaginației, proza literară cuprinde tot atîtea trepte de valori spirituale și ipostaze ale ideii de personalitate. Pătrunzînd-o în esențele ei, vom părăsi imaginile tipologice, sociale sau freudiene — închegate de critică în jurul operei eminesciene; structura ei este mult mai complexă, văzută în toate firele care-o mpletesc.“²

În legătură cu Eminescu, amintim, în treacăt, și de propunerea atît de frumos și de convingător expusă într-un alt cseu, *O catedră Eminescu*, propunere care își așteaptă încă rezolvarea: „O catedră Eminescu — conchidea criticul — ar fi o catedră a culturii române, un templu închinat în cinstea celui mai mare geniu național și un altar în care să se slujească ceea ce în mod permanent și desăvîrșit ar trebui să însemne prin vorba cam rebarbativă eminescologie!“³

Cu acestea n-am epuizat interesul criticului pentru scriitorii noștri clasici. Despre Odobescu, Hogaș, Duiliu Zamfirescu sau despre Creangă și Caragiale scrie cu aceeași rară intuiție ce-l caracterizează. Remarcăm deocamdată studiul profund gîndit despre marele humuleștean și apropierea revelatoare pe care o face între acesta și Caragiale, apropiere ce poate constitui încă un îndemn la reflexie, pe lîngă cealaltă relație stabilită cu Hogaș și Sadoveanu, mai obișnuită în exercițiile critice, dar în fond nexploatăată în toate bogatele ei semnificații de către exegeții noștri.

Trebuie să relevăm și studii cum ar fi *Umanism erudit și estetic* sau *Concepte maioreștiene în critica lui E. Lovinescu*, pentru modul cum urmăresc evoluția unor concepte de cultură. Ele sînt scrise fără pedantism, la un înalt nivel critic, și ne sugerează utilitatea unor asemenea incursiuni în atîtea direcții posibile, pentru a lumina din mul-

¹ A se vedea studiile *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu* de Matei Călinescu și *Proza lui Eminescu* de Eugen Simion.

² Art. *Eros și daimonion*, în vol. *Eseuri critice*, p. 145.

³ Art. *O catedră Eminescu*, în vol. *Eseuri critice*, p. 121.

tiple unghiuri fenomenul deja destul de vechi și de complex al literaturii și culturii noastre.

O adevărată *fiziologie* a criticii se prefigurează în *Critica universitară* și în *Critica literaților*, la care trebuie să adăugăm și *Prefața la Pagini de critică* din Sainte-Beuve, unde avem în plus și o *fizionomie* de critic, a celui mai mare din literatura europeană. Această prefață este un model de studiu sintetic despre un autor cu atât de numeroase și de fluctuante aspecte cum e Sainte-Beuve. Fizionomia criticului francez e înfățișată cu o deplină dezinvoltură, luminată succesiv din diferite unghiuri, în *flash-uri* scurte, dar puternice, de un bun cunoscător și totodată de un entuziast admirator, care înțelege atât însemnătatea capitală a figurii comentate, cât și sensul acțiunii lui pentru critica noastră. Opera sainte-beuviană, ridicată cu dragoste la rangul valorilor inepuizabile și intens reprezentative, e oferită ca un dar prețios viitorilor oficanți sinceri ai disciplinei: „Ție, tinere studios și necunoscut, îți închin această antologie, cu toate lacunele și insuficiența ei; sfîșiat de pasiuni tainice și avid de lecturi, ție, care într-o zi vei încerca să pășești în Critică, îți ofer acest volum și-ți prezint acest mare spirit, pe care să-l iei drept călăuză în infernul pasiunilor literare, în care vei intra odată, și pe al cărui drum plin de ispite și primejdii va trebui să te strecuri cu demnitate, cu îndrăzneală și credință, ca să ajungi la Paradisul contemplației, unde truda ta își va găsi recompensa și justificarea“¹.

În ultimii ani se prefigurează în activitatea criticului o tendință tot mai vădită spre studiul monografic. Dar nu e vorba de monografia obișnuită, largă și expozitivă, cu multe date și informații, ci de un efort de interpretare adâncită a unei opere, de o exegeză complexă care să epuizeze, pe planul strict al criticii literare, sensurile ei majore.

Dacă în jurul unor autori se adună cu timpul mici monografii, din consemnarea periodică a cărților (cum ar fi cele despre Arghezi, Blaga, Lovinescu, Cezar Petrescu, Damian Stănoiu), studiul monografic înseamnă cu totul altceva, înseamnă o restructurare a viziunii anterioare, cum e în cazul lui Arghezi, sau o precizare și o sistematizare a ei, ca în cazul lui Caragiale și Lovinescu. E cert că Pompiliu Constantinescu se îndrepta spre mari capitole de sinteză asupra autorilor sau asupra unor aspecte de istorie literară, și toate acele idei critice pe care le enunțau eseurile sale și pe care le-am amintit, în parte, și aci, ar fi

¹ *Prefața* la Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, alese și traduse de Pompiliu Constantinescu, București, 1940, Fundația pentru literatură și artă, p. 21.

fost mai târziu reluate și dezvoltate. Poate că ar fi realizat și o bună istorie a literaturii noastre, așa cum îi prevedea de timpuriu G. Călinescu.

Am lăsat mai la urmă studiul *Comediile lui Caragiale*¹ și cartea *Tudor Arghezi*, de o factură specială; ele încoronază de fapt munca asiduă a lui Pompiliu Constantinescu, învederînd la un mod optim calitățile sale de virtuos al analizei și sintezei critice.

Studiul *Comediile lui Caragiale* e conceput ca o privire sintetică nu numai asupra comediilor propriu-zise — lăsînd să se zărească și căile analizei — ci și asupra criticii și exegezei caragieliene de pînă la data respectivă. El e scris, prin urmare, cu conștiința că rezumă o perioadă a acestei exegeze și o duce cu un pas mai departe. Pompiliu Constantinescu își începe, de altfel, expunerea cu un capitol intitulat *Critica și comediile*, capitol în care, cu deplină claritate și uneori pe un ton discret pamfletar, reface principalele etape ale comentariilor favorabile și nefavorabile la adresa comediilor lui Caragiale. Autorul amintește de șirul mare al *detractorilor*, al celor care au acuzat comediile de imoralitate și de inaderență la spiritul nostru național, dar nu mai reînvie vechile obstrucții excesive și renunță la asprul calificativ cînd e vorba de criticii propriu-zise, chiar dacă și ei au vehiculat în fond aceleași obiecții neîntemeiate.

După ce subliniază aportul lui Maiorescu și M. Dragomirescu în promovarea comediilor, criticul trece în revistă opiniile lui Gherea, Pompiliu Eliade, E. Lovinescu, Ibrăileanu și Zarifopol. Trebuie să remarcăm că poziția sa față de Gherea e aici mai maleabilă; îi recunoaște acestuia că în studiul consacrat lui Caragiale „își dă totuși seama de valoarea de creație a dramaturgului“. Printre exegeții lui Caragiale, Paul Zarifopol ocupă un loc mai important; Pompiliu Constantinescu îl pune bine în lumină cînd afirmă că „Zarifopol merge la însași structura geniului caragialian, pe care o definește drept o viziune caricaturală a omului“ sau cînd precizează că „Zarifopol nu mai acordă o viziune bivalentă a omului (comic și tragic) în arta lui Caragiale, ci una monovalentă, exercitată pe materialuri diferite. Cred că este contribuția cea mai însemnată pe care o aduce în analiza acestui scriitor, schimbînd planul, tonul chiar al criticii caragieliene.“

Pe acest *nou plan* al interpretării lui Caragiale, pornit din punctul de vedere al realizării și viabilității artistice, se desfășoară și comentariile sale. Celălalte trei capitole ale studiului de față, *Omul comic*

¹ *Revista Fundațiilor regale*, an. VI, nr. 10, 11, 12 din octombrie-decembrie 1939.

caragialian, *Tip și individ* și *Limbajul*, ne înfățișează tocmai contribuția pe care criticul o aduce în înțelegerea și prețuirea comedii caragialești.

Și e o contribuție de primă importanță. E nevoie să ne gândim la toate obiecțiile câte i s-au adus pe parcurs lui Caragiale, și îndeosebi la absurdă și irreverențioasă contestare a specificității naționale a artei lui, reluată cu înverșunare polemică de N. Davidescu în articolul său intitulat *Caragiale, cel din urmă ocupant fanariot sau inaderența lui la spiritul românesc*¹, pentru a ne da seama de pasul făcut înainte de către exegeza caragialiană prin Paul Zarifopol și mai apoi prin articolele lui Pompiliu Constantinescu. Situuându-se în interiorul operei comice caragialești, acesta a schimbat toată perspectiva asupra ei, privind-o ca pe o realitate estetică de sine stătătoare, expresie complexă și bogată a unei puternice originalități, a unui geniu de incontestabilă unicitate în cultura noastră. Punându-și problema dacă există un *om comic* în comedii și *momente*, el răspunde afirmativ, schițându-i cu precizie profilul. Caragiale este „un geniu comic de o rară originalitate în creație” — subliniază criticul — dînd prin aceasta o replică celor care vedeau în dramaturgul nostru un simplu mînuitor de marionete comice. Preluînd ideea „viziunii monovalente” de la Zarifopol, el o extinde, dîndu-i un sens mai bogat. Ceea ce Zarifopol numea la Caragiale „viziune caricaturală” a omului, Pompiliu Constantinescu o transformă în viziunea unui „moralist neîndurat”, care intuiește ca trăsătură fundamentală a omului egoismul: „În comedii, Ion Luca are o viziune monovalentă a omului, surprins în fundamentalul și exclusivul lui egoism; lumea eroilor caragialești este o lume de egoiști, mai mari sau mai mici”². Privind mai îndeaproape această lume, criticul ne-o relevă treptat: „Eroii comediiilor și *Momentelor*. dincolo de egoismul lor individual (vanități, plăceri, avere, onoruri, putere), susținut prin viclenie, prin incorectitudine, umilință, exprimă o solidară, obsedantă și inalterabilă *conștiință tranzacțională*”³. Sau: „Omul comic al lui Ion Luca e omul văzut de un moralist neîndurat; nu-l interesează raporturile lui cu natura, cu Dumnezeu, cu toate sentimentele înalte, poetice, sublime, ci omul social prin excelență, iar etica lui e în funcție de egoismele înconjurătoare; nu mai puțin etern, prin esența lui, omul caragialian este lipsit de metafizică, de poezie, de eroism”⁴. Aceasta nu

¹ *Cuvîntul liber*, an. II, nr. 39, 3 august 1935.

² Art. *Comediile lui Caragiale*, în *Revista Fundațiilor regale*, an. VI, nr. 10, 11, 12 din octombrie-decembrie 1939.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

înseamnă că avem de a face cu „o colecție de monștri“ sau cu „una de vicioși monumentali“; personajele caragialești formează o „lume de conformiști, trăind cu spaima morali convenționale, apărându-și egoismul până la limitele posibile ale *conștiinței tranzacționale*“¹. „Caragiale n-are nici un personagiu cinic, în înțelesul absolut al cuvântului (nici Cațavencu nu e cinic desăvârșit, nici Dandanache !); toți sunt imorali, adică naturali, dar nici unul nu profesează un dispreț filozofic pentru semenii lui sau pentru bunurile după care alceargă.“²

În continuare, în *Tip și individ*, criticul pune în valoare însăși arta lui Caragiale de a crea tipuri și indivizi, subliniind incomparabila lui măiestrie în acest sens: „Secretul creației caragialiene, în caracterizarea socială și psihologică a personajilor, stă într-o lucidă și minuțioasă împletire de nuanțe; așa zice, într-o complexitate de nuanțe. Chiar cele mai simple, mai unitare și mai schematice sunt alcătuite cu o grijă a detaliului semnificativ, cu o pasiune de artist gravor, încît este cu neputință să confundăm indivizii aparținînd aceleiași tipologiei.“³ Observă însă: „se poate spune că *Ion Luca a creat mai mulți indivizi decît tipuri*“⁴, iar în ce privește resursele tipizării, structura și organicitatea teatrului caragialian, aflăm o pagină de admirabile precizări, care merită a fi transcrisă, pentru a nu-i răpi nimic din însemnătate: „Individualizarea tipurilor nu poate fi văzută decît în fuziunea celor trei straturi amintite: social, psihologic și de limbaj. Reducînd comediile numai la substratul lor sociologic, riscăm să cădem în eroarea tuturor care au socotit că teatrul caragialian, ca orice teatru de moravuri, va îmbătrîni; reducîndu-l la schemele psihologiei, îl scoatem dintr-o circulație vie de atmosferă socială; teșim individualitatea personajilor confundîndu-le sau făcînd din ele portrete abstracte, generale, în gustul clasicizant, în felul labruyèresc; neaderînd la specificitatea de limbaj a fiecărui personaj, le anulăm specificitatea socială și psihologică. Calificația dată de Zarifopol, de «realism clasic», structurii dramatice caragialiene ni se pare cea mai justă, cea mai norocoasă. Numai în perspectiva acestui «realism clasic» vom putea înțelege structura comediilor și natura geniului lui Ion Luca, deosebită de a lui Molière, a cărui atmosferă socială e atît de schematică. Molière vede omul comic, nu mediul omului comic, îi analizează profund și complex mecanismul sufletesc, fără atenție la pitoresc. Pitorescul lui

¹ Art. *Comediile lui I. L. Caragiale*, în *Revista Fundațiilor regale*, an. VI. nr. 10, 11, 12 din octombrie-decembrie 1939.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Ion Luca (văzut și de Zarifopol) explică poate dificila asimilare în universalitate a comediilor ; și nu e vorba numai de pitorescul social, dar și de pitorescul limbajului ; pentru noi, pitorescul este o valoare atât de autentic autohtonă, este mărturia însăși a profundei viabilități a comediilor. Acest pitoresc de atmosferă socială și de limbaj autohtonizează în așa grad opera lui Ion Luca, încît presupusa lui inaderență mi se pare una din cele mai greșite opinii critice din cîte s-au născocit pe seama lui. Comediile sunt împlintate adînc, organic în rădăcinile noastre etnice, în o anume specificitate socială și de limbaj pe care n-o va seca niciodată vremea ; seva lor de aici se înalță, ca să injecteze viață tipurilor, individualizîndu-le. Lipsindu-i aceste duble canale, Caragiale ar fi fost numai un portretist, de felul lui La Bruyère, nu un creator de oameni ; sau ar fi rămas un abil păpușar de fanteze, fără stare civilă și darul vorbirii.¹

Din acest pasaj se poate vedea cît de justă și la obiect, cît de echilibrată e interpretarea lui Pompiliu Constantinescu ; latura istorică, care-i lipsește și care e punctul de rezistență al lui Șerban Cioculescu, ar adăuga, poate, un relief mai concret comentariului, dar nu i-ar schimba esența și orientarea. În cadrul formulei sale critice, susținută pe cîteva convingeri estetice realiste, explicațiile date operei comice a lui Caragiale sînt cît se poate de complete și de constructive. Rămîn încă și astăzi unice paginile în care se urmărește determinarea, clasa-re și analiza numeroaselor tipuri caragialești, pagini în care „extraordinara intuiție socială” a dramaturgului e limpezită pînă la nuanțe și văzută în evoluția ei firească, iar prin analiza limbajului, conexasă tot aici, e luminată încă o dată cu amănunțime.

Capitolul dedicat lui Caragiale e bogat și divers, și mărturisește o adevărată pasiune, o admirație statornică, din care s-ar putea scoate, printr-o reflexie mai atentă, cîteva concluzii edificatoare cel puțin asupra gustului și predilecțiilor criticului însuși, dacă nu asupra structurii sale spirituale.

Imaginea marelui comic, a geniului său — situat atât de firesc lîngă Eminescu și Creangă — se întregeste din celelalte articole cu toate laturile ei esențiale. Și corespondența, și publicistica politico-socială sau literară, și cronicile dramatice, toate sînt integrate aceluși spirit excepțional care a fost Caragiale, concurînd la înțelegerea lui. Se întrevede aici o ușoară infuzie a metodei sainte-beuviene, cu maleabilitatea și extensiunea ei. Criticul s-ar fi îndreptat, fără îndoială, cu

¹ Art. *Comediile lui I. L. Caragiale*, în *Revista Fundațiilor regale*, an. VI, nr. 10, 11, 12 din octombrie—decembrie 1939.

timpul spre un anumit eclectism metodic, vizibil în oarecare măsură în ultimele scrieri, fără însă a-și părăsi — credem — fermitatea criteriilor valorice.

Opera argheziană a constituit o preocupare constantă pentru Pompiliu Constantinescu. La apariția *Cuvintelor potrivite*, el salută în Arghezi pe „fermecătorul posesor al unui mare temperament poetic“, pentru ca o dată cu editarea celorlalte cărți ale poetului să-i înregistreze continua înnoire și uimitoarea performanță artistică în cuvinte în care elogiul fuzionează cu frumusețea și vigoarea caracterizării: „Fenomenul Arghezi e un fapt pur artistic; este cel mai curat metal, în care unda de rezonanță se răsfinge într-un neconținut ecou estetic. Diferențele de coarde ale spiritului creator arghezian se aud numai în lăuntruul ideii de frumos. Violent și trivial, mohorât și suav, grav ca un clopot și fluid ca o reverie, el cîntă în aceeași orchestră cu egală virtuozitate, deși alternează mai multe instrumente. Le schimbă cu treceri insensibile, cu mâini repezi și pricepute, fără să le încurce, urmărind toate unduirile melodiei interioare. Prestigiul și miracolul său artistic stă în această complexitate și în genul lui de virtuos, fără scăderi, oriunde s-ar manifesta.“¹

S-ar putea cita nenumărate pasaje în care condeiiul critic scapără strălucire pe urma scrisului arghezian; e o neconținută încântare a cronicarului în fața *miracolului* artistic ce se săvîrșește sub ochii săi, dar e și o delectare a lectorului care urnează unda bogată a comentariului; unele repetări inevitabile nu fac decât să contureze și mai mult permanențele argheziene. Lecția critică e și aici, ca și în cazul lui Caragiale, magistrală. Monografia care se încheagă în afara celei special concepute e admirabilă și cuprinde tot ceea ce s-a spus mai substanțial despre Arghezi în critica interbelică. Reținem ca pe o utilă sugestie pentru cercetările viitoare apropierea pe care criticul o face între proza fantastică argheziană și cea a lui Eminescu. Aceste proze poetice, care depășesc simplul exercițiu imaginativ, necesită criterii speciale de investigație. Ceea ce s-a făcut în direcția prozei lui Eminescu trebuie înfăptuit și în direcția celei argheziene. Și așa cum observă și Pompiliu Constantinescu, oricare bucată a lui Arghezi, oricare mit liric trebuie restituite viziunii sale integrale despre lume, concepției care dă unitate și organicitate universului său poetic. Căci autorul

¹ Art. *Tudor Arghezi („Poarta neagră“)*, în vol. *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 122—123.

Cuvintelor potrivite e poet chiar și în cele mai infime așchii sărite din atelierul lui.

Explicațiile pe care criticul le dă celor două povestiri, *Ochii Maicii Domnului* și *Cimitirul Buna-Vestire*, pietre de încercare ale exegezei argheziene, ni se par nu numai pătrunzătoare, dar și adecvate subiectului. Nu trebuie să uităm că pînă la data respectivă, viziunea poetică a lui Arghezi cuprindea numeroase elemente *mitice*, dar și *mistice*, pe lîngă figurația verbală de ordin religios. Să vedem, deci, între ce coordonate se încadrează opiniile criticului cînd e vorba de una din aceste cărți. *Cimitirul Buna-Vestire*, de pildă. Pe de o parte, el afirmă cu justețe substratul social al indignării argheziene: „*Cimitirul Buna-Vestire* este demonica ficțiune a unui poet, care-și exprimă intuitiv neconformismul său social. Profesorul Unanian, eroul romanului, simbolizează, în spirit, acest neconformism integral, iar tribulațiile lui tragicomice nu sunt altceva decît un mijloc de a face concretă o ficțiune satirică de vervă, de sarcasm swiftian.“¹ Pe de altă parte, referindu-se la partea a doua a cărții, comentariul său vizează cu exactitate și fără exagerare concepția colorată de misticism a poetului: „Partea a doua a romanului *Cimitirul Buna-Vestire*, cu trecerea totală a viziunii în fantastic, cînd morții înviază și tulbură toate socotelile materiale ale viilor, satirizînd concepția teologică a imposibilității unui miracol în masă și ridiculizînd dogma oficială ce se opune spiritului creștin, pînă cînd miracolul nu este atestat de Isus însuși, simbol etern al vieții și credinții în viață, este cea mai semnificativă explicare a misticei argheziene. Învierea morților nu trebuie interpretată ca o formă a transcendenții creștinismului; ea n-are alt sens decît să justifice viața însăși, ca un principiu circular, așa cum ne este dat s-o trăim, pe pămîntul lui Dumnezeu, unde și raiul și iadul se găsesc la un loc. Capitolul 51 credem că exprimă clar refuzul metafizicii argheziene de a concepe transcendent un paradis și o viață de apoi; încercările lui Unanian de a formula în ficțiune transcendența vieții de apoi, prin caracterul lor fragmentat, prin comentariul ironic literar al scriitorului, care respinge viziunea unui paradis după chipul și asemănarea vieții pămîntene, sunt concludente.“²

Iată și concluzia: „Integrată în viziunea cimitirului, umanitatea este o caravană de diformități, de miracole și spaime interioare. Este atîta unitate spirituală în ficțiunea d-lui Arghezi, încît considerăm

¹ Art. *Tudor Arghezi: „Cimitirul Buna-Vestire“*, în *Ureimea*, an. IX, nr. 442, 1936.

² *Ibidem*.

Cimitirul Buna-Vestire ca pe cel mai frumos roman fantastic din literatura noastră, făcînd din sarcasm o viziune de înalt plan contemplativ al existenței umane.¹

Planul de fantasticitate nu anulează, deci, un punct de plecare și o intenție realiste. Exagerată e aici numai generalizarea și absolutizarea sarcasmului arghezian, orientat asupra întregii existențe umane. Pompiliu Constantinescu nu disociază desigur dialectic și materialist lucrurile, dar punctul său de vedere comprehensiv — așa cum am arătat — nici nu le deformează.

Lucrarea *Tudor Arghezi* pornește de la convingerea că în opera lui Arghezi subzistă o structură „de poet religios”, structură complexă, care nu poate fi explicată cu instrumentele comune ale criticii literare. Tocmai de aceea Pompiliu Constantinescu face apel la luminile filozofiei blagiene pentru a descifra un fenomen artistic neobișnuit; i se ofereau aici, pentru întâia oară în cultura noastră, multe soluții ispititoare în explicarea unui poet ce se integra atît de organic spiritualității autohtone. Lucian Blaga, care a cugetat atît de insistent asupra acestei spiritualități, a creat, pe lîngă numeroase ipoteze de filozofie a culturii, și un limbaj filozofic original, plin de concretețe metaforică și foarte contagios. Dar dacă Pompiliu Constantinescu a utilizat sugestiile și nomenclatura unei filozofii de o natură atît de particulară, ca însăși intrînd în sfera miturilor intelectuale, aceasta nu înseamnă că studiul său e o aplicare scolastică a unor teorii împrumutate. Intuiția critică și judecata proprie răzlesc și aici cu putere și reușesc să dezlege multe din tainele universului poetic arghezian; în orice caz, acest univers moral și estetic e privit în toată profunzimea și semnificațiile lui, fără să fie schematizat în mod intelectualist. Criticul nu se oprește la aparențe, ci merge la substanță, caută toate implicațiile și analogiile pe care le sugerează textul. Din păcate, uneori, terminologia blagiană dă cercetării un aer prea ezoteric sau contrazice constatările criticului. Impresia e în cele din urmă că autorul supralicitează misticismul creștin al poetului, insistînd prea mult asupra elementelor lui figurative. Ceea ce la Arghezi are numai un sens analogic miturilor biblice — fiind de fapt un material cu finalități proprii, într-o idee mai laică poate decît s-ar părea — e privit adeseori ca un scop în sine, ca o mistică în care poetul își află rosturile intime. S-a văzut peste ani, după ce opera argheziană a evoluat — și, credem, în chip firesc — spre o viziune realistă, că vechile

¹ Art. *Tudor Arghezi*: „*Cimitirul Buna-vestire*”, în *Ūreimea*, an. IX, nr. 442, 1936.

ei simboluri și cifruri pot fi tălmăcite cu mijloace mai puțin teologale. E cert, însă, că nu putem face abstracție de aspectele mai complicate din proza poetică sau din unele poezii, de faptul că Arghezi cel din trecut trebuie văzut în propriu-i climat spiritual și social, în care concepția sa poetică îmbină în același fior sacru artizanatul artistic și misterul inspirației, în care indignarea profetului modern demască practicile slujitorilor bisericii, creînd în același timp în sens tolstoian o mistică a candorii și naivității creștine. Problematika psalmilor nu poate fi totuși desprinsă complet de existența unei aspirații religioase, după cum substanța unor poeme, în proză sau în versuri, nu poate fi explicată în afara unui „naturism“ de nuanță mistică.

În măsura în care Pompiliu Constantinescu examinează opera lui Arghezi cu mijloacele-i cunoscute, în limitele unei concepții pe care am încercat să o aproximăm, studiul său, apărut în 1940, conține numeroase contribuții pozitive la exegeza argheziană. Surprins din interior, universul unui mare creator liric ni se relevă în toată sumpțuoasa lui bogăție și amploare.

Există în scrierile lui Pompiliu Constantinescu un *ton* care e numai al lui, un ton ce rezultă din temperamentul său profund, dintr-o excelentă îmbinare a analizei cu sinteza, dintr-o judecată limpede și fermă, dintr-o precisă orientare intelectuală și care are un farmec bărbătesc și convingător. Cele mai bune dintre foiletoanele lui sînt niște poeme transparente ale inteligenței critice, cu discrete inflexiuni personale, moderne, în conturul lor de precizie clasică.

IV

Publicistică Pompiliu Constantinescu a făcut (ca și alți scriitori ai timpului) adeseori din indignare. Era o indignare adîncă, nereținută a unui suflet cinstit, a unei conștiințe ce refuză tranzacția morală, compromisul de orice fel, obligată totuși să trăiască într-o societate unde bunul plac, inegalitățile și exploatarea, carierismul și corupția politică domneau cu depline puteri, constituind chiar, la un anumit nivel burghez, un mod de viață acceptat, un soi de *dolce vita* de coloratură balcanică. O structură etică atît de intransigentă nu putea să rămînă insensibilă în mijlocul unui exhibiționism social și politic dus pînă la grotesc și odios. Criticul nu se manifestă în publicistica sa ca un simplu estet a cărui viziune edulcorată despre existența umană e contrazisă cu brutalitate de către viața din jurul său. El reacționează integral, ca om, ca cetățean, ca scriitor — ca

o personalitate complexă care nu trăiește izolată în cabinetul de lucru printre tomuri solemne și idei nepieritoare. Angajat, cum am văzut, în munca profesoratului și în ritmul fără delăsare al publicațiilor săptămânale, el este și un participant direct, unul din acei *contribuabili* — ca să folosim un termen al epocii — mereu spoliați cu câte ceva de către regimul marilor afaceri frauduloase. El cunoaște, deci, cât se poate de apropiat, cel puțin câteva sectoare ale societății vremii, învățământul și presa, cu toată țesătura politică din jurul lor, și nu e prea departe nici de celelalte aspecte sociale mai mult sau mai puțin întunecate.

Nu vom reface aici — decît în măsura în care singură va ieși în evidență — fizionomia societății noastre burgheze interbelice, existentă în articolele lui Pompiliu Constantinescu, ci vom schița, prin intermediul lor, câteva trăsături ale autorului însuși, completîndu-i portretul. De astă dată, mișcarea sentimentelor, vigoarea temperamentală ies mai bine în evidență; frîna disciplinei critice e părăsită în favoarea spontaneității, a modulațiilor mai diverse. Criticul adoptă acum un registru mai larg de modalități afective ca să-și exprime atitudinea și opiniile etico-sociale. De la simpla constatare ușor întristată a unor realități curente, el trece prin toate fazele protestului cetățenesc și moral. Situația școlii, a învățămîntului de toate gradele revine cu insistență în articolele sale. Ea e văzută mereu în strînsă conexiune cu politica partidelor burgheze, a căror guvernare capricioasă și de multe ori dezastruoasă impune și în învățămînt o discontinuitate a metodelor, un haos politicianist dăunător, o neconcordanță între numărul mare al absolvenților și puținele posibilități de plasare. O simplă privire asupra învățămîntului primar, de exemplu, îi relevă autorului contradicții de nerezolvat. Problema atît de rușinoasă a analfabetismului nu poate fi soluționată prin cîteva dispoziții de ordin administrativ; publicistul subliniază cu amărăciune faptul, arătînd că „economicul anulează spiritualul”, ceea ce în cazul de față înseamnă: lipsa unui buget pentru învățători anulează practic bunele intenții în privința instrucției la sate.

Dar să ascultăm mai bine înseși intonațiile pamfletarului, și vom vedea că ele, deși amintesc de *vocea* criticului, o depășesc în intensitate și ne dau dreptul să subliniem un temperament combativ. Iată ironia și sarcasmul demascînd „patima culturii” într-o țară de reputați afaceriști: „Dar cînd românul devine aprig, devine aprig și la mania culturală. S-au clădit cămine județene, spre care deputații, senatorii, prefectii și magii democrației și-au întins tentaculele ocrotitoare. S-au pus directori, care au făcut din ciorbă de fasole și cartofi palate, s-au făcut algeri și exerciții oratorice, de unde au ieșit Demosteni provin-

ciali cu piatra grea a culturii în gură. Și fiindcă democrația răsplătește munca și meritele, sufragiul universal și-a plătit recunoștința pentru pățimașii culturali, trimițându-i în Parlament. să-și descarce cu pumnii și cu înjurăturile o energie fizică prea mult comprimată între clasa-ntia primară și licență.“¹ În continuare, demascarea e mai directă: „După orgie vine însă trezia ; patima culturală care a dat vreo două decenii mii de diplomați a creat un nou tip de intelectuali, în dulcea noastră patrie : șomerul. Țară cu 70% analfabeți, ca pe vremea lui Decebal, cînd strămoșii noștri mîncau aguridă și practicau cultura viței-de-vie, ne-am trezit după un veac de școală națională cu o armată de licențiați, care pretinde posturi, fiindcă vrea să-și fructifice diploma.“² Transcriem acum cîteva rînduri despre „libertatea“ presei burgheze care par scrise de un marxist, deși nu sînt decît expresia unei amărăciuni acumulate dintr-o experiență personală : „În presă se crede că libertatea cuvîntului capătă forma absolutului. Și nu e vorba aci de acci nefericiți trepăduși ai cotidianelor, care vînd informații, născocesc izvoare de venituri minime, respirînd în redacții sordide și în zgomotul uzinelor de vorbă ale marilor institute de idei volante. Ne gîndim la adevărații ziariști, împărțitori de opinii, cutremurați de indignări. entuziaști în orice moment și crezînd că un om politic exprimă și un ideal. Sclavi liberați, ei nu se pot elibera însă de destinul profesiei. În dosul ideologiei este un partid și o pădure de apetituri, dincolo de libertatea verbului veghează un patron sau mai mulți, peste convingerile proprii apasă disciplina unui clan, sugestia unei intoleranțe. Nu înalță acest negru al scrisului zilnic piramide de maculatură, în care vor dormi adevărații regi ai puterii?“³

Asemenea pasaje cu adresă directă la tarele societății burgheze se pot întîlni multe în articolele pamfletarului ; de fapt, aproape tot timpul. Uneori, el își permite să rîdă „la rece“, cum spune într-un loc, adică își travestește indignarea sub forme reținute, ca în acest fragment tipic din *La zid cu criza* ! : „Aș vrea să credeți că nu există criză, că este o invenție a economiștilor și a democrațiilor prea afectuoși din fire ; căci cine se plînge în fond de criză ? Se plîng oamenii bogați, obișnuiți cu fabuloase și sigure cîștiguri. Numai capitaliștii se alarmează de perspectivele feroase ale crizei lor. Oamenii săraci sunt resemnați din vocație, din instinct și din tradiție ; ei știu că lumea se-mparte în «mizeri și bogați», cum zice poetul ; alții, mai hazlii, se

¹ Art. *Patima culturii*, în *La zid*, an. III, nr. 26, aprilie 1936.

² *Ibidem*.

³ Art. *Cronica literară*, în *La zid*, an. II, nr. 1, octombrie 1935.

consolează cu adagiul că «peștele cel mare înghite pe cel mic» în timp de pace, ca și în timp de război economic. În numele lor îmi îngădui să pun la zid criza, s-o stigmatizez cu fierul roșu al indiferenței. Criza este în țara noastră un criteriu de ordine socială : de o parte golani, de alta «mahării», sau «șefii», sau «șmecherii». Ei nu cunosc, nu recunosc și nu bănuiesc să existe altă criză decât aceea de plăceri, când oboseala, sațiul sau indiferența îi copleșește.»¹

Rîsul devine muștrător (cu tristețe), cînd îl descrie pe Ion Ion (personajul creat de Anestin în desenele sale), „micul-burghez bucureștean“ sau mai bine spus „funcționarul, rob al profesiei, prost remunerat, sclav al datoriei și veșnic păcălit de omul politic“. Categoria socială pe care o reprezintă Ion Ion e satirizată cu toate slăbiciunile și lipsa ei de orizont politic, în umilitoarea-i dependență față de clasa conducătoare. În concluzie : „Iată de ce Ion Ion e solidar numai cu micile lui nevoi, urgente și cumplite, și nu poate vedea mai departe de lungul nasului“².

Altă dată, indignarea ia forma rîsului batjocoritor : „Crezusem cu Alecsandri că românul e născut poet ; prin Caragiale am văzut că e mai mult om politic, iar cu d. Leonte Moldoveanu că este eminentamente afacerist ; nu bănuisem că românul va deveni prin excelență și om de știință. Ne-o anunță de curînd înființata «Academie de științe din România», pusă sub președinția celui mai cultural român, a d-lui dr. C. Angelescu, omul culturalizării cu toptanul, creatorul atîtor ziduri școlare, animatorul fabricilor de bacalaureați șomeri și șeful necontestat al tuturor învățătorilor și profesorilor liberali din întreaga țară.“³

Publicistul știe să utilizeze cu succes și nota umoristică. Pentru a ridiculiza metamorfozele critice (cu substrat politic !) ale lui N. Davidescu (devenit acum anticaragialist înverșunat), el imaginează o scrisoare pe ton familiar a lui Caragiale însuși către cameleonul critic. „Matale, Nicule, oricît m-ai înjurat, că, de, cuvîntul e liber la daco-români (deși și p-aici s-a auzit că Guță vă ține cu călușul cenzurii în gură), mi-ai făcut multă plăcere. Nu știu cum, eseurile alea — cum le ziceți voi acum, că pe vremea mea nu se pomenea decît de articole dacă era un lucru mai mic, de studiu dacă era un lucru mai serios — mi-au adus un dor de voi, de țară, de cafenea, de lucrături literare și de alte marafeturi.

¹ *La zid*, an. III, nr. 21, februarie 1936 (semnat pyrthon).

² Art. *Procesul lui Ion*, în *La zid*, an. III, nr. 14, ianuarie 1936.

³ Art. *Și eu sunt nembru!*, în *La zid*, an. III, nr. 17, 30 ianuarie 1936.

Că vezi, dragă Nicule, oricît ai fi scris tu poezii după Baudelaire și povești după Edgar Poe și Villiers de l'Isle-Adam, tu tot de ai noștri ești, daco-român get-beget coada vacii, că te dai la morți fără frică de Dumnezeu.

Îți scriu toate astea, dragă Nicule, din purgatoriu, ca să știi că noi, breslașii condeiiului (și tu ești tot un măzgălici artistic dintre ai noștri), acilea ne facem veacu pe lumea ailaltă.¹

Citatele de pînă aici sînt suficiente pentru a ne familiariza cu atitudinea și orientarea pamfletarului, ca și cu modul său destul de degajat în mînuirea unei specii literare ilustrată în aceeași epocă de atîția maeștri. Pompiliu Constantinescu nu are stilul original al acestora, dar vigoarea și adevărul acuzației, radicalismul conferă publicisticii sale valoarea unui document emoționant, ridicînd-o uneori pînă la expresivitatea artistică.

V

În strălucita pleiadă de critici pe care am avut-o între cele două războaie, Pompiliu Constantinescu își are locul său bine definit. După cum s-a putut vedea și din profilul conturat în paginile anterioare, el dispune de o structură etică și spirituală, de o metodă care îi asigură o fizionomie distinctă printre emulii disciplinei. Cu perspicacitatea-i cunoscută, E. Lovinescu l-a fixat el însuși pe coordonata principală a criticii românești, creionîndu-i cu afectiune, am zice, trăsăturile care corespundeau atît de bine principiului său despre autoritatea în critică. Cel care își căuta un urmaș l-a întrezărit, după cum mărturisește în *Memorii*², o dată în tînărul Tudor Vianu, doct, echilibrat, cu o largă cultură filozofică și estetică, altă dată în celălalt tînăr, care se ivea în aceeași perioadă, cu neobișnuite calități de artist și de cercetător, în G. Călinescu. Dar evoluția celor doi nu s-a petrecut în sensul dorit de Lovinescu, pe linia inițiată de el însuși a criticii strict profesionale; unul a excelat în critica universitară și în domeniul esteticii, celălalt s-a dovedit o puternică și complexă personalitate, dar cu mari instabilități temperamentale. Singurul care s-a dezvoltat în direcția prevăzută de Lovinescu a fost Pompiliu Constantinescu; despre el, acesta

¹ Art. *Domniei-sale domnului N. Davidescu, literat daco-român*, în *La zid*, an. II, nr. 8, 1935.

² *Memorii*, 1916—1930, Craiova, Editura „Scrisul românesc”, p. 227 și p. 229—232.

spunea încă în 1925: „tînărul meu confrate e la un început de carieră de care îmi leg o speranță fermă că va fi cariera unui adevărat critic“¹, pentru ca în *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943) să-l numească „criticul“ celei de a treia generații și să-i aprobe întru totul acțiunea pe care o vedea conjugîndu-se cu propriile-i eforturi.²

Dacă Pompiliu Constantinescu n-a ajuns să-și dezvolte pînă la stadiul tuturor împlinirilor personalitatea și preocupările, opera sa e destul de vastă și de consistentă pentru a-l situa printre frunzații criticii noastre. Ea nu s-a desfășurat cu inegalități prea evidente, nici în virtutea unor impulsivități capricioase. Dimpotrivă, ceea ce o caracterizează, în limitele pe care le-am arătat, e temeinicia, seriozitatea — dar nu o temeinicie pur didactică, informativă și seacă, ci una garantată de resurse intelectuale și afective mai adînci.

Legată de fenomenul literar interbelic, această critică e proaspătă încă de problemele și frământările pe care i le impunea creația aceluși timp și stadiul de atunci al culturii noastre. Cum în prezent ne aflăm în plină valorificare a moștenirii literare mai vechi și mai noi, scrierile lui Pompiliu Constantinescu ne oferă una din oglinzile cele mai fidele ale operelor și autorilor de care s-au ocupat. Și ne prezintă totodată și un model de critică probă aplicată actualității și, cu adăsurile cuvenite, un exemplu de metodologie istorico-literară impunătoare. Căci critica sa perseverentă despre contemporani nu e atinsă de nici una din slăbiciunile — superficialitatea, spiritul de coterie, adularia mediocrităților — pe care Thibaudet le vedea amenințînd așa-zisa *critică spontană*. Dimpotrivă, metoda întrebunțată îmbină în chip fericit o anume *spontaneitate* cu distanțarea și rigoarea posibile într-o asemenea situație.

¹ Art. *Cuvînte pentru critici mai tineri*, în rev. *Mișcarea literară*, an. II, nr. 34—35, din 4—11 iulie 1925.

² Într-un articol din *Adevărul* (an. LX, nr. 16.566, 19 mai 1946), scris la moartea criticului și intitulat *Pompiliu Constantinescu. Amintiri*, Șerban Cioculescu ne confirmă încă o dată spiritul de continuitate existent între cei doi reprezentanți ai criticii noastre: „Maestrul l-a avut colaborator în ultima serie, a III-a, a *Sburătorului* și l-a prețuit foarte mult. Îi plăceau, la tînărul critic, ponderea deosebită, gravitatea prematură a judecății, onestitatea intelectuală și înclinarea către ornamentația scrisului. A recunoscut într-însul, astfel, din primul ceas, un continuator ferit de dogmatism, devotat idealurilor literare pure și un adversar al semănătorismului și al ortodoxiei gîndiriste, care urmăreau subordonarea fenomenului literar unei politici de pernicioasă salubritate.“

Dacă G. Călinescu ne propune un edificiu monumental bazat pe ecuații uneori prea personale, dacă Perpessicius, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu configurează un tablou foarte diversificat al mai multor discipline critico-estetice, Pompiliu Constantinescu ocupă între ei un loc central, solid construit, de unde perspectiva e limpede și asupra ansamblului, și asupra detaliilor ce intră în câmpul său vizual.

Faptul de a fi fost o conștiință dreaptă, un om de o rară integritate, și de a fi transmis — cu memorabile rezultate — o asemenea ținută și criticii românești într-un moment de aspre convulsiuni, acesta ne pare a fi meritul de seamă al criticului Pompiliu Constantinescu.

VICTOR FELEA

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Activitatea literară a lui Pompiliu Constantinescu — martor și îndrumător al fenomenului literar timp de două decenii — a fost consemnată în manuscrise, reviste (*Ritmul vremii, Mișcarea literară, Sburătorul, Viața literară, Kalende, O vremea, Revista Fundațiilor regale* etc.) și edițiile îngrijite de autor (*Mișcarea literară, Opere și autori, Critice, Figuri literare, Tudor Arghezi, Pagini de critică din Sainte-Beuve*).

Pentru alcătuirea ediției de față ne-am adresat revistelor și volumelor, iar când opera n-a fost tipărită am recurs la manuscrise.

Opera lui Pompiliu Constantinescu — cronici literare, esuri, studii, articole — a fost împărțită în patru grupe: scriitori români; probleme de literatură; pe marginea literaturii universale și probleme de cultură și politică.

Fiecare volum va cuprinde note bibliografice și un indice de autori români și străini, iar la sfârșitul seriei se va da o biobibliografie generală a scrierilor lui Pompiliu Constantinescu.

În prima secțiune (scriitori români), articolele s-au grupat după autorii comentați, orînduiți alfabetic, respectîndu-se totodată cronologia interioară a primei apariții a articolelor. În celelalte secțiuni, organizarea materialului s-a făcut pe baza criteriului cronologic.

La sfârșitul fiecărui articol a fost consemnat anul primei tipăriri.

Ca text de bază am folosit ultima versiune publicată în timpul vieții autorului, inserînd și eventualele modificări de după publicare.

În transcrierea textului s-a folosit ortografia modernă, păstrîndu-se formele de limbă specifice scriitorului.

1870

...

...

...

...

...

...

...

...

F. A D E R C A :
„OMUL DESCOMPUS“

Literatura d-lui Aderca nedumerește tocmai prin originalitate ; s-ar părea că paradoxul vine din partea noastră ; în realitate, emană din opera autorului.

Ca prozator, d. Aderca s-a remarcat prin incisivitatea nervoasă a stilului și printr-un spirit înarmat cu toate îndrăznelile ce pot violenta atenția ; scrisul său cucerește și repugnă în același timp ; în tot cazul, scoate din apatia obișnuită, fiindcă reprezintă interesantul spectacol al unui temperament ce se caută pe sine prin contorsiuni torturante.

Dacă am căuta un punct central al temelor sale favorite, l-am găsi în obsesia erotică ; și toată ideologia d-lui Aderca este o obsesie în jurul instinctului sexual. Atitudinea sa în fața vieții e un *pansenzualism* debordant.

Deși ne-a oferit multe pagini personale, e, poate, cazul cel mai demn de exemplu al unui scriitor ursit, prin structura psihică, să nu-și dea niciodată întreaga măsură a talentului, căci realitatea sau lumea plâsmuirilor imaginare sunt pretexte pentru a-și manifesta sarcasmul ridicat pînă la cinism și iritabilitatea unei sensibilități ulcerate de un criticism acid, dizolvant ; între sensibilitatea și inteligența sa există un divorț continuu ; cea din urmă încalcă pe cea dintîi, dominînd-o prin comentariul ei agresiv.

De aceea, scriitorul nu construiește ; narațiunea e un nesfîrșit zigzag, în care viziunea plastică e sfîșiată de sclipirile reci, de alamă, ale atitudinii subiective.

Confirmarea o aduce cu prisosință romanul său mai vechi, *Țapul*, în care cea mai haotică evoluție a faptelor duce la excesiva risipire a conștiinței lectorului, ce-și întinde toate tentaculele, în zadar, să prindă în oglinda ei lucie frânturile de viață dezarticulate; de-acîi impresia de haotic ce ți-o lasă permanent literatura sa.

O singură dată s-a lăsat mai în voia treptelor ce coboară-n realitatea vie: în *Domnișoara din str. Neptun*, care cuprinde puternica pictură realistă a mahalalei, în care vulgaritatea abjectă se înalță la emoționante și patetice accente. Dacă finalul n-ar fi deviat într-o neașteptată schimă grotescă, în contradicție cu întreaga atmosferă, d. Aderca s-ar fi putut felicita că și-a trădat fericit, o dată, cea mai personală, dar și cea mai defectuoasă înclinație.

D. Aderca are o constantă calitate: mobilitatea, care duce la adaptare și asimilare. Cititor asiduu, culege sugestii noi de oriunde; în această multiplă receptivitate (prețioasă pentru un intelectual și mai ales pentru un critic) rezidă înseși inconvenientele sale artistice.

În *Omul descompus* aduce o tendință de înnoire. Realist pînă la acumularea trivialului, sarcastic pînă la desfigurarea sensibilității, pînă acum, în romanul acesta adoptă tehnica *proustiană*, a asociațiilor psihice, în care puterea centrifugală, uimitor iradiantă a sensibilității strînge din depărtări de timp disparate un fascicol sugestiv de impresii congenere, integrînd un sentiment de o lumină cvasi magică.

Metoda e seducătoare, fiindcă e nouă (și d. Aderca e deschis la orice inovație ca un receptacol foarte sensibil), dar sugestia livrescă se ciocnește cu temperamentul său realist, halucinat al obsesiei erotice, fără poezia nostalgiei care îmbălsămează universul romanelor lui Proust.

În romanul d-lui Aderca o voce binevoitoare (autorul sau altcineva) evocă momentele trecute ale eroului, omul descompus, în raport cu toate gamele ce sentimentul iubirii le-a stîrnit pentru ispititoarea provincială, Calypso. Jumătate din roman e, însă, o neîncetată dibuire; dragostea eroului cu Ema se leagă prea puțin cu noile aspecte, și povestirea ei descusută îți lasă o impresie de dezorientare; cele mai

bogate rezonanțe se concentrează în jurul obsesiei centrale : Calypso.

Agonia interioară, pînă la final, deși fragmentat prezentată, oferă pagini de o personală analiză. Dar, unde ne cerește d. Aderca, ne amintim de vechile sale calități realiste, prin care subliniază obsesia halucinantă a iubirii fizice, cu tensiuni de plăcere și discordări de saturare și plictiseală, ori de îndoială surdă ; observația ascuțită și atitudinea sarcastică vădesc tot artificialul livresc ce stă la baza romanului.

Spre sfîrșit, scriitorul pune stăpînire pe adevăratul său cîmp : peregrinarea eroului prin mediul abject al prostituției, în care caută cel puțin drojdia prototipului acelei feminități senzuale ce i-a plutit amăgitor, ca un narcotic, în preajma poftelor neistovite.

Haotic în totalitate, prea nesigur în adaptarea metodei proustiene, spre a fi o înnoire organică a scrisului său, romanul d-lui Aderca ne înfățișează același tip cerebral și analitic, același stilist personal, nervos și chinuit, ce disecă în pagini de un realism impresionant un simțimînt care, într-adevăr, îi aparține : voluptatea amară, obsedantă, a iubirii fizice.

F. ADERCA :

„FEMEIA CU CARNEA ALBĂ“

Col din urmă „carnet intim al d-lui Aurel“ consemnează alături de unele bucăți dintr-o manieră mai veche a d-lui Aderca admirabilele *Grădinării*, în care natura a cultivat legume și femei, ce-și împrumută reciproc aspectele cărnose și seva interioară, într-o fericită fuziune a peisagiului și a senzualității. După două rezezi episoade de război (*Scurt roman al unei baterii de munte și Steluța*), în care acuitatea peisagiului e la un egal nivel artistic cu a ultimelor bucăți, d. Aurel devine grădinar lacom al misterului feminin, căutat în roadele lui primitive și cu atât mai robite instinctului.

Grădinăriile sunt cinci tablouri pe care imaginația lui de lubric lucid le împânzește cu tonuri de halucinantă sexualitate, în prăpastia căreia își găsește sfârșitul cu o voluptate deznădăjduită a simțurilor extenuate.

În d. Aurel, d. Aderca a concentrat imagina colectivă a bărbatului : mascul ce adulmecă vînatul femeiesc ; tipul lui nu e o realizare diferențiată, în fiecare din operele sale, ci o categorie generală ; e un proiector de viziuni lubrice, o aprigă ideologie, redusă la sexualitate universală. D. Aurel e un erou stereotip ; variate sunt numai peisagiul și femeia, victimă devorată totdeauna de pofta neistovită a bărbatului ; de aci, o lipsă de complexitate în creația sa. Principiul ge-

nerator al artei d-lui Aderca, prin exclusivitatea lui, e în același timp și o limitare ; creația obiectivă se reduce la un singur plan : profilurile feminine, toți bărbații travestind pe același d. Aurel.

Copleșit de ideologie politică, în *Moartea unei republici roșii*, dezagregat și refăcut apoi, în cel mai grav moment de criză sexuală, în *Omul descompus*, D. Aurel ne lasă, în *Grădinării*, testamentul senzualității lui, parafat succesiv de cinci femei, biciuite deopotrivă de furia instinctelor, între perversitate și inconștiență, între sadism și pură voluptate. File variate în carnetul poftelor sale, femeile trăiesc toate cu individualitatea lor distinctă, deși conduse de același mobil. Pentru d. Aurel iubirea e o maladie a simțurilor, o febră ce întunecă luciditatea minții, nu o problemă sufletească. Viața sentimentală și-o rezolvă cu promptitudine și fără dificultăți interioare, condus parcă numai de înțelepciunea sumară, rectilinie a manualului de igienă sexuală.

Descărcare a simțurilor și limpezire a minții, iubirea e o funcție fiziologică, cu accese famelice, ce o scot din cadrul banalității obișnuite și cu tot riscul celui ce caută „jocul și primejdia“, în goană după femeie.

Realismul d-lui Aderca rezidă în natura materialului și rezolvarea lui prin analiză; cadrul și acțiunea nuvelor sunt când ciudate și neprevăzute, când romantice imprudențe de paladin al instinctului pe care d. Aurel le provoacă stăruitor. Mînat ca de o hipnoză, el simte adierea cărnii femeiești în atmosferă, în elementele naturii și instinctiv poposește în preajma posturilor în care prevede că așteptarea va fi fructuoasă. O dată prada încercuită, închipuirea exasperată de simțuri se pune în mișcare, și din amănunte grațioase și poezie glacială, din împletirea peisagiului vegetal și al feminității, siluetele de femei rudimentare se stilizează, înfățișarea lor își topește asperitățile în atmosfera instinctelor pure, nesterilizate de cerebralitate, ca la d. Aurel. De la Nuța la voluptuoasa Calypso, și de aci la elementarele femei din *Grădinării*, eroinele d-lui Aderca oficiază pe altarul zeiței Venus cu ritual ce deține încă semnele misterului. Din pămînt ordinar mulează vase de preț, lucrate în ornamentații de filigrană.

În activitatea sa literară, *Țapul* e un roman rău compus și chiar rău scris ; *Moartea unei republici roșii* înecă peisagiul și personagiile în ideologie, iar *Omul descompus*, pe lângă pagini de neprețuită analiză, rămîne o dovadă de livresc și artificial, prin metoda uzitată, a asociațiilor psihice. Împreună cu *Domnișoara din str. Neptun*, *Grădinăriile* sunt ceea ce a creat mai valoros, pînă acum, acest realist transfigurat de grație minoră, analist de senzații, dublat de cerebralitate și poet de peisagii dunărene, plutind în jocuri de ape de sidef.

1927

F. A D E R C A :

„MIREASA MULTIPLĂ“

(Tapul), ed. II

Romanul cu titlul schimbat al d-lui F. Aderca, publicat în 1921, pune înseși datele temperamentale ale talentului său de prozator, afirmat succesiv în aceleași limite interioare, deși cu o progresie vădită a expresiei. Analist în substanță și artist cu luciditate și grație, s-a rotit însă în jurul unei obsesii neobosite: tristețea amară a iubirii fizice. Atitudinea d-lui Aderca se definește pe o disociere categorică: de o parte e jocul rece și fără mister al inteligenței incisive, analiste pînă la anulare prin propriul exces; de alta, pulsațiile unui senzualism, în care instinctele acționează cu o mecanică precisă și fatală. Iubirea e un fapt fizic, o ardere chimică, din a cărei cenușe se degajă numai melancolia materiei dezagregate. Dacă există un sentiment în toată opera sa, acesta e cu siguranță pustiul moral, acumulat pe urma unor experiențe sexuale. Oricît s-ar părea de ciudat, d. Aderca evocă o stare de natură lirică, cu mijloace de analist necruțător. Este în *Mireasa multiplă* un tragic înghețat al extenuării fizice prin amor, conceput ca o încordare de corpuri, care o dată saturate se destind ca două combinații atomice, obosite una de alta.

Avocatul Nicu Boldescu, eroul lucid și bîntuit de febră carnală al romanului, își inventariază experiențele de iubire cu intuiția dominantă a propriei lui libidini.

Plictisindu-se în atmosfera mediocră a profesiei și izolării lui provinciale, se angajează într-o cursă istovitoare cu cel mai tare instinct, al sexualității fără răspunderi și cu

selecțiuni pur biologice. Pentru el nu există noțiunea degradării sufletești, fiindcă între fizicitate și inteligență iscoditoare nu e stăpînit de ceea ce înțelegem prin complexul inferior numit sentimente. În structura lui e o zonă liberă, de vid permanent, unde nu pătrunde vîntul răscolitor al pasiunii cu ecouri prelungite.

Din această cauză, trece prin iubire ca printr-un laborator ; ars de dorința posesiunii, se reculege din vârtejul ei cu gust de sațietate fiziologică, ca după un exces de alimentație.

E semnificativ debutul jurnalului său erotic cu Ema, prietenă din copilărie, regăsită într-o noapte de rătăcire în bordelul de la marginea orașului. Nici un motiv suflesc nu-l determină să-și aleagă soția din mediul degradant în care căzuse. În afara presimțirii unei animalități subit apreciate și în vederea unui joc de pură fizicitate, Ema nu trezește în spiritul lui Boldescu nici o afecțiune. Tot astfel, prostituata devenită prin capriciul lui erotic soție și mamă e părăsită din același motiv de repulsie fizică, din momentul din care observă o diminuare a vitalității ei, minată de boală și potolită prin încadrarea unei căsătorii absurde. Sentimentul burghez de înșelare al femeii acceptate ca pură obișnuință e un scrupul de scurtă durată și mai mult o etapă de eliberare din mrejele unui trup absent din calculele unei înprospătări ale simțurilor. După cum bizara căsătorie a tînărului avocat nu se justifică decît prin atracția a două sexe, dizolvarea ei se explică prin răcirea a două corpuri. Noua experiență cu Alina e alimentată din același subconștient erotic al masculului care bănuiește o energie superioară de plăceri într-un corp cu mlădieri și ascunzături necercetate. Misterul Alinei e în potențele ei lubrice, întrevăzute de un senzualism identic cu sine, cu toată diversiunea raporturilor fizice.

Arta d-lui Aderca știe să înconjoare de grație animalitatea Alinei, îi motivează libertinajul prin spaima și dezgustul de căsătorie și prin conștiința unei libertăți fizice, privită ca o protestare în contra ipocriziei sociale. Posesiunea repetată, în variante și înlănțuiri spontane, pune în contact două simțuri nude, într-o experiență care nu depășește limitele fizicității. Eroul d-lui Aderca are conștiința exasperată a instinctualității și a egoismului mascul, inca-

pabil să iubească altfel decît prin decantarea energiei seminale. Boldescu e activat exclusiv de nevroza sexuală, pe a cărei permanență se consumă. Inteligența lui analistă e rațiunea suficientă care-l calmează, obiectivîndu-și amănuntele fizice ale iubirii ; în clipa iritării unui prim refuz de posesiune a Alinei, într-un monolog interior desfășurat în golul unei camere de hotel, croul își rememorează un episod mai vechi, între el și logodnica lui, Elvira. Singura lui amintire se polarizează în jurul aceleiași rezistențe fizice a tinerei iubite ; rezerva ei carnală e și unica lui durere, talmăcită ca o jignire a agresivității virile. Același gust de zgură i-a rămas de la Ema și Elvira, aceeași melancolie de animal satisfăcut de copulație va adumbri retrospectiv și despărțirea de Alina.

Pe fundalul estompat de mediu provincial, romanul d-lui F. Aderca schițează cîteva siluete, fără pitoresc specific, dar pe aceeași țesătură de sexualitate în care plutește acțiunea centrală. Lectura *Miresei multiple* ne repune în contact cu pustiul moral provenit din dezamăgirea iubirii fizice, nota distinctivă din contribuția sa de prozator și stilist de rece analism.

F. ADERCA :

„OAMENI EXCEPTIONALI“ *

Cele șaptesprezece figuri de „oameni excepționali“ — profeți, aventurieri, mari industriași, muzicanți și poeți, dansatori și oameni politici — prezentate într-un singur volum de d. F. Aderca, au apărut, credem, aproape toate în paginile *Uremii*, sub eticheta „biografiilor romanțate“. Calificarea este însă improprie și nedreaptă. Improprie, fiindcă o viață romanțată nu poate fi narată în câteva pagini ; nedreaptă, fiindcă d. Aderca n-a ținut să alcătuiască un șir de biografii literalizate, din anecdote picante și mărunțișuri pitorești. Am fi dispuși să socotim cartea sa vie, actuală și condensată ca pe o selecție de portrete a unor mari individualități.

Ceea ce face farmecul lor este o anume dozare de informație, de narațiune, de caracterizare morală și omagiu.

D. Aderca și-a propus să prezinte în nuanțe cîteva monștri ; operație dificilă și aproape sortită să fie înfrîntă, în tot cazul plină de toate riscurile. Și cu toate acestea, nu știi prin ce minune, scriitorul a evitat ambele pericole cu o virtuozitate rară. Secretul izbînzii este foarte clar. Cine cunoaște arta de nuanță și amănunt a prozatorului Aderca, cine a savurat subtilitatea lui psihologică își explică reușita lui deplină în aceste portrete de „oameni excepționali“.

Nu este un omagiu de simplă politeță acela pe care-l aducem d-lui Aderca : de a fi singurul scriitor de la noi

* Editura „Vremea“.

care a izbutit să nu volatilizeze, prin popularizare, farmecul inalterabil al marilor personalități, înfățișate în succinte portrete.

Informația este de prima mână, povestirea amintește pe nuvelistul lucid, intuiția calitativă a individualităților prezentate este fără greș, iar arta detaliului oferă surprinzătoare formulări, când poetice, când critice.

Un singur lucru pare absent din aceste tipare excepționale ale naturii: misterul lor, destinul care i-a împins în primul plan al atenției universale. D. Aderca are o admirație prea conștientă, prea lucidă a geniului; structură neîndoielnică de spirit critic, de intelectual care iubește excepția, ca unica formă superioară a speciei umane, dar caută s-o analizeze în organismul ei intim pînă la fărâmițarea tuturor moleculelor. Și poate mai există o explicație a acestei aspre lucidități. D. F. Aderca nu e un mistic; e poate un aspru dezamăgit, care-și hrănește credința din narcoticul unui singur vis: personalitatea. D-sa, care n-a militat pentru nici o idee vitală, politică, socială, economică sau religioasă, nu se poate angaja față de nici unul din „idealurile“ individualităților evocate. Idealul lor suprem a fost realizarea lor, a unicității lor. Este indiferent că și-au mulat personalitatea în pasta amorfă a idealurilor colective: destinul „oamenilor excepționali“ este de a-și desăvîrși tiparul, care o dată sfărîmat își pierde orice interes. Iată cum descoperim, pe cale de raționament, chiar mistica acestor portrete — o mistică a personalității în sine, ca formă etică și estetică superioară.

De aceea cartea d-lui Aderca nu este numai agreabilă prin subtilitate și instructivă prin informație, dar chiar o mărturisire de credință, un cult al personalității, manifestată indiferent de domeniul activităților umane posibile.

Pentru tineret este cea mai tonică lectură; viața „oamenilor excepționali“ este un ferment de creștere a individualității și un pretext de vis pentru cei în devenire.

Dacă volumul d-lui Aderca are un caracter cosmopolit, prin eterogenitatea figurilor străine care îl formează, prezența unui singur geniu național, al lui Eminescu, aduce o

surprinzătoare pagină de intuiție. D. Aderca fixează tipologia morală a poetului în ascendența lui maternă, care „a lăsat copiilor un sânge muzical, slab în fața vieții“, sugerând o explicație a liricii eminesciane, pe calea cercetărilor istorico-biologice. Pe baza acestei intuiții, d. Aderca ar fi putut scrie o carte întreagă, nouă, și de prelungită subtilitate.

Dar farmecul din *Oameni excepționali* a fost cu voință restrâns la nuanță și concentrare.

F. A D E R C A :

„1916“

(roman) *

Cine cunoaște toată opera d-lui F. Aderca nu poate uita lunga navelă *Domnișoara din str. Neptun*, construită epic; sunt acolo elementele unui mic roman social și psihologic, excepție în scrisul său, de poet rafinat al senzualității și de analist lucid al obsesiei erotice. Romanul *1916*, cea mai întinsă carte a sa, este un nou efort de prezentare epică și de frescă socială, îmbrățișînd o epocă întregă, aceea a neliniștitei ere contemporane. Dar, fie apropierea în timp a faptelor, fie complexitatea problemelor îmbrățișate — rezultatul pare îndoielnic, de data aceasta.

Viața zbuciumată a colonelului invalid Costache Ursu — moșier cu instinct dîrz al proprietății, erou în războiul de întregire, victimă a lui prin uciderea singurului fiu, ca trădător, și naiv actor în politică, pentru care n-are înțelegerea oportunistă a profesioniștilor — este atît de abstract prezentată, în cele mai grave conflicte de conștiință, încît apare prea evident caracterul tematic al romanului.

Aș fi înclinat să fac aci o teorie sumară a romanului social; mă îndeamnă exemplul „comediei umane“ a lui Balzac, *Rouge et noir*, *Ana Karenina*, *Madame Bovary* și chiar marea frescă proustiană, în care psihologismul revelează și structura socială a tipurilor.

Romanul social, dacă nu se ridică la crearea de tipuri reprezentative, cade în document sau cronică, în simbol facil și în pitoresc, în cel mai bun caz. Socialul, în roman, nu

* Editura „Socec“.

este decît o atmosferă, un cadru, accentul căzînd pe creație. Referindu-mă la romanul nostru *Giocoi vechi și noi*, cu toată formula perimată a atitudinii justițiare a scriitorului, cu toate ieftinile efecte melodramatice ale finalului, se salvează prin intuiția unui tip, a lui Dinu Păturică, simbol al unei psihologii permanente; dacă *Viața la țară* n-ar fi realizat figura Sașei Comănișteanu și n-ar fi irizat farmecul poeziei domestice, calme, senine, ca roman pur social ar fi rămas o simplă cronică asupra aristocrației noastre rurale.

Tot astfel și *Ion* al d-lui Rebreanu, a cărui viziune a vieții este epopeică, dacă n-ar fi realizat un tip, al țărânului avid de pămînt, ar fi pierdut orice semnificație umană, fiind legat și de împrejurări prea locale. Chiar d. C. Stere, cel mai invadat de sociologism dintre romancierii noștri, dacă nu ar fi construit psihologia eroică a revoluționarului Vania, ar fi rămas la memorialistica pură. Creația de tipuri este suprema condiție de viabilitate a romanului social. Să ne gîndim la *Don Quijote*, născut din intenția de șarjă a cavalerismului, ce semnificație eternă cuprinde, prin potența lui de a tipiza, de a înălța la simbol existența Cavalerului Tristei Figuri și a lui Sancho Pansa. Insuși de două ori milenarul Homer ar fi putut rămîne atît de tînăr dacă ar fi făcut numai cronică războiului troian și a aventurilor lui Ulysse? Nu fac toate aceste apropieri cu intenții comparative. Folosesc unele pilde mari, spre a justifica o teorie generală a romanului social: creația tipurilor, în cadrul atmosferei sociale. Complexitatea și adîncimea tipurilor este destul de variabilă în înseși exemplele amintite, ca să nu pună problema unei ierarhizări, ci numai să formuleze un principiu, o vedere teoretică asupra romanului social. Cîte din romanele noastre sociale (și avem o recoltă abundentă) n-au rămas simple cronici din chiar momentul apariției?

Planul material al unui astfel de roman este secundar, este un fundal, esența lui fiind creația de tipuri înlăuntrul unei atmosfere sociale.

Revenind la 1916 al d-lui Aderca, este neîndoielnic spiritul lui de cronică; cronică evenimentelor războinice, cronică unor întîmplări și a unor oameni publici, ușor travestiți, cronică vieții de panică, de imoralitate, de eroare și slăbiciune umană — atîtea straturi de cronică se suprapun în

romanul d-lui Aderca, fără ca din fuziunea lor să iasă în relief un tip, cu statura lui interioară definitivă

Mă întreb, ce este Costache Ursu? Este un erou, desigur; și e conturul cel mai clar epic pe care-l văd în structura personajului. Paginile primului capitol, care evocă eroismul lui Ursu, în război, mi se par cele mai consistente din punct de vedere epic. Dar Ursu nu rămîne pînă la sfîrșit un tip, o figură. În caleidoscopul faptelor, el ia diferite figuri, succesive, nesintetizate într-un tip, cu nuanțele lui complexe. Ursu va deveni un erou înfrînt, un invalid, un tată intransigent față de trădarea fiului, un halucinat, urmărit pretutindeni de năluca celui ucis, un soț romantic, însurat cu logodnica lui Titel, copilul lui, un aventurier, din cauza dezaxării generale, consecință a războiului, un bătrîn libidinos și un naiv exploatat de cîțiva regizori politici.

Toate aceste fizionomii succesive nu se întregesc, nu fac o fizionomie unică, puternică, înlăuntrul căreia cele ulterioare să devină nuanțe ale unei structuri. Senzația de concret, pe care o are orice tip creat epic, e absentă; oricîtă impersonalitate formală își impune expresia scriitorului, oricîtă artă de povestitor desfășurată, de-a lungul paginilor, simți că Ursu este un personaj demonstrativ, o emblemă a unei teme, lucid explicată. Nu vreau să fiu înțeles greșit, cerînd unui tip epic o structură simplistă sau rēducerea lui la o axă unică. Costache Ursu putea fi tot la un loc ceea ce este separat. Nu structura lui sufletească n-are credibilitate psihologică; e vorba aci de „credibilitatea artistică“, de unitatea lui în creație, de sinteza lui în ficțiune, cu toate nuanțele amintite. Nu judec după un canon al romanului, ci după o intuiție; dacă intuiția mea e falsă, teoria rămîne totuși valabilă, în generalitatea ei; o judecată critică exprimă, în primul rînd, o intuiție critică. Ceea ce susțin este abstracția personajului ca ficțiune, construcția lui logică, nu intuitivă. Este, totuși, un singur aspect concret al personajului românesc, acel de erou realizat în primul capitol. Dar în 1916 m-am întîlnit cu atîtea din vechile însușiri de scriitor ale d-lui F. Aderca, în pagini de poezie grațioasă și ținută artistică. Preferințele mele merg spre siluetele de femei, spre acea rudimentară bulgăroaică, Paraschiva, care-l

adăpostește pe Ursu, după destrămarea frontului pe Jiu, amintind de siluetele din admirabilele „grădinării“ ; ce vie este de asemenea Erna, bona lui Titel și metresa lui Costache Ursu, evocată cu grație, cu finețe și infinită poezie, ca și Nuni, în ipostaza ei de tânără și fragilă soție a colonelului, sau carnala Mery, evoluînd spre un destin de cocotă ! Rețin atîtea fragmente din romanul *1916*, de senzualitate rafinată, de poezie subtilă, de cea mai bună calitate. Dacă nu mă desfată fresca, în ansamblul ei, sunt unele detalii pline de tot farmecul delicat al unui scriitor de reputat talent.

Aleksandri mirceșteanul

Există o rațiune și o înțelegere istorică a operei lui Aleksandri; ea o ocupă personalitatea lui vie, timpul lui suferesc, dar nu cu desăvârșire, în tot cazul, cu exclusivitate.

Întreba scriitorul o fost de o fecunditate minime și ființă n' a avut un temperament complex, s' a lăsat, ca și cel mai puțin s' a lăsat, cu cele mai variate decorații: a călătorit și produsat poezie populară și a înălțat-o, în Doine; a renunțat, cu ușurință, la lege și balade fantastice, din istorie folklorică; a susținut și a creștut static, apăsător la intonație romantică tristă și la o simțire închisă, pentru Elena Negu; a lăsat un exercițiu satiric, în jurnalul marelui moment istoric și a creștut, fără referință la public, eroic și „estonilor năuți” în război pentru independență; a notat grațios „apete” din natura lui, în „Pădurea”; a „cumpănat” muncă și joacă de tranșee, la „contesta” sau „reata” actual „noir” și futur, până la comedia socială, comedia de caractere, dramă socialist și istoric; a „scris” năvală romantică, patetică și melancolică și proza monumentală, pe la intonație istorică, cum sunt reprezentările literare, legea minimele lui diplomatice, pe la aspectul imperios, cum sunt imperiile de colț în țară și peste hotare.

Aleksandri s' a creștut cu dăruire, a fost mândru și supărat în scrierea „poeziei” și a umplut un spațiu istoric literar, cu opera lui diversă, cu preocupările ei multiple, fără ca să fie literatură o profesiune; dar nu în nominal și lași, lași, timp existentă din sine, în sensul ideal, al vocației literare, în cultura noastră de a se ține noi îndelungi, sărbătorile de participare și glorie și lași, Aleksandri a scris un mare talent; el mai mare, din

ION AGIRBICEANU:

„LEGEA TRUPULUI”

(Povestea unei victii)

Ardealul a adus, cu prisosință, ofrandă literelor românești : Slavici, Coșbuc, Goga, St. O. Iosif, mai înainte ; recent, Liviu Rebreanu și Lucian Blaga însumează o contribuție capitală în zestrea noastră estetică ; d. Agîrbiceanu stăruie neobosit să-și înscrie numele printre consanguinii săi. Dar persistența nu e, întotdeauna, și o depășire : activitatea sa prodigioasă n-a spart indiferența publică. Nu lipsa talentului l-a împiedicat să-și dobîndească un loc de frunte între scriitori, ci, mai ales, o mentalitate pernicioasă literaturii de care autorul a fost progresiv invadat. Opera d-lui Agîrbiceanu cade sub același destin literar ca și a răposatului Slavici : imixtiunea atitudinii etice o macină la temelii ; *Legea trupului* e ilustrarea cea mai concludentă a acestei metehne.

Și e păcat, căci autorul posedă o vînă reală de talent epic : viziunea de un auster patetism ce sclipește fragmentar, în paginile romanului acesta, scris înainte de război, ar fi o dovadă.

Un tînăr candidat de avocat, Ion Florea, inteligent, ambițios, sărac, dar de o rectitudine morală inflexibilă, își ruinează fericirea și viața din cauza unei femei, Olimpia Grecu, soția patronului său judiciar. Olimpia e din acele femei ce însinuează patima în suflet, cu abilitate perversă, distilîndu-și otrava voluptoasă în doze care captivează șiucid.

Dar tînărul iubește sincer pe Marioara, fața Olimpiei ; aceasta e măritată cu avocatul Grecu, om rigid și bătrîn ; lîngă el își irosește viața netrăită. Necunoscînd iubirea pînă la maturitatea simțurilor, Olimpia își caută semenul cu vechemența pasiunii înăbușite, și-l găsește în Florea. Zăgazarile mîndriei și ale convențiilor sociale se vor prăbuși, de acum iubirea maternă va ceda goanei după fericirea egoistă, izbutind să-l smulgă din viața Marioarei, sacrificată brutal.

Destin patetic, dezlăntuit de vîrtejul patimei superbe, subiectul iscodit de d. Agîrbiceanu oferă toate posibilitățile de incisivă scrutare în hrubele sufletului uman ; totuși, nu vom găsi, în acest roman decît melodrama moralizatoare a unui posomorît teolog, destins tutelar asupra scriitorului.

D. Agîrbiceanu sălăsluiește în sine existența dublă a moralistului sever și ispita poetului, ce vrea să-și plece urechea la vuietul pasiunii ; învinge, însă, cel dintîi. De aceea, se apropie cu jenă de nuditatea sufletului ; analiza lunecă stînjinită de moralist, rigiditatea etică explică și condamnă faptele, după ce s-au întîmplat, sau le prepară, justificîndu-le : scenele din care ar putea stoarce mai multă sevă umană sunt estompate cu precauție teologală ; o coborîre în abisul sufletului ar fi o profanare. D. Agîrbiceanu redă patima sub înfățișarea șarpelui biblic ; curiozitatea scriitorului e străjuită de anatema preotului ce se reculege, după fulgerarea ispitei cărnii, ca după o crimă adusă, impertinent, spiritului divin.

Dintre figurile ce se agită în paginile acestui roman, Olimpia Grecu își odihnește mai mult silueta pe retina noastră, fiindcă își desfășură viața după legile ei interioare : pasională, superbă, e singura ființă ce a crescut mai caldă, mai vie în închipuirea părintelui Agîrbiceanu. Dar parcă s-a temut de această ispită profană, și, ca o compensație a teologiei ultragiante, moralistul a născocit fanteza solemnă, ca o virtute de paradă, a lui Ion Florea, a cărui dramă se petrece în capul autorului : arhanghelul rigid al moralei îl pedepsește cu sinuciderea, grăbindu-i sfîrșitul, prin peripeții pripite și de un comun gust melodramatic. Atîta patetic ce s-ar fi putut concentra sîrguitor, insufliînd viață lui Florea, e risipit de scrupulul etic al părintelui Agîrbiceanu, salvînd morala prin sacrificiul artei.

Dar opera d-lui Agîrbiceanu e și un document din viața românilor transcarpațini înainte de războiul de întregire ; Slavici, în *Mara*, a descris podgoriile ardelene ; d-sa zugrăvește luptele electorale între români și unguri. Fără a fi străbătută de fiorul epic al tensiunii între două națiuni, partea aceasta formează o onorabilă mărturie scrisă, ce acaparează, parazită, jumătate din roman. Povestind idila dintre Marioara și Florea, d. Agîrbiceanu, pe lângă aspectul înaltei societăți românești din Ardeal, își dezvăluie și naivitatea stîngace, lipsită de poezie, sau îmbîcsită de un fad sentimentalism — în atmosfera căruia zugrăvește iubirea celor doi tineri.

Ca expresie, autorul e cu două generații literare în urma noastră : ardelenismele, germanismele și diluarea frazei aduc un aer de penibilă perimare în momentul actual de evoluție al prozei românești.

Numai paginile în care Olimpia dezarmează virtutea șubredă a lui Ion Florea, atunci cînd amîndoi călătoresc în trăsură, spre satul în care acesta va vorbi sătenilor, sunt mai înaripate de fluiditate ; de altfel, e și singurul fragment ce ne-ar putea reține atenția, încă o dată, în restul celor 400 de pagini, părăsite în cel mai obscur compartiment al memoriei noastre literare !

ALECSANDRI, MIRCEȘTEANUL

Există o valoare și o înțelegere istorică a operii lui Alecsandri ; ea a acoperit personalitatea lui vie, tipul lui sufletesc, dacă nu cu desăvârșire, în tot cazul cu exclusivitate.

Fiindcă scriitorul a fost de-o fecunditate uimitoare și fiindcă n-a avut temperament complex, s-a desfătat, așa zice, mai curînd, s-a distrat, cu cele mai variate alcătuiți : a cules și prelucrat poezia populară și a imitat-o în *Doine* ; a versificat, cu ușurință, legende și balade fantastice, din izvor folcloric ; a suspinat și a ciripit erotic, afectat de iubirea romantic trăită și tot romantic încheiată pentru Elena Negri ; a desfășurat exerciții retorice în jurul marilor momente istorice și a omagiat, fără suflu poetic, eroismul „ostașilor noștri“ în războiul pentru independență ; a notat grațios aspecte din natura țării în *Pasteluri* ; a compus numeroase jocuri dramatice, de la „cançoneta“ sau „cîntecelul“ naiv și pitoresc, pînă la comedia socială, comedia de caracter, dramă socială și istorică ; a încercat nuvela romantică, patetică și melodramatică, și proza memorialistică, fie de interes istoric, cum sunt referatele literare despre misiunile lui diplomatice, fie de agreabil impresionism, cum sunt impresiile de călătorie în țară și peste hotare.

Alecsandri s-a risipit cu dărnicie, a fost neconținut prezent în scrisul a unei jumătăți de veac și a umplut un spațiu istoric literar cu opera lui diversă, cu preocupările ei multiple, făcînd din literatură o profesie ; dacă nu în sensul ei

de azi, de a-și trage existența din scris, în sensul ideal al veacului trecut în cultura noastră, de a se dăruii unei înclinații aducătoare de prestigiu și glorie.

Și totuși, Alecsandri a rămas un mare diletant ; cel mai mare din secolul trecut și unul dintre cei mai tipici din literele noastre. De ce oare ? Fiindcă a substituit o necesitate exterioară unei necesități interioare ; fiindcă a dat înțietate exercițiului literar, și nu imboldului lăuntric, care se realizează cu dificultate sau se precipită cu suflu impetuos. Trăind într-o epocă de romantism literar, Alecsandri a trăit romantismul tot în mod literar, ca o succesiune de teme, nu ca o realitate spirituală. Acest „veșnic tânăr și fericit“ temperament a lunecat pe deasupra structurii romantice, peste duhul lui Lamartine și al lui Victor Hugo ; spiritul lor i-a rămas străin, căci l-a contaminat numai tematic. Studiul comparatist, atât de meticulos, atât de sever în metoda lui, atât de categoric în concluziile lui istorice și critice, al lui Ch. Drouhet, despre *Usile Alecsandri și scriitorii francezi*, este cea mai serioasă lucrare asupra scriitorului și punctul de plecare al tuturor judecăților întemeiate pe care le putem formula astăzi despre acela pe care l-am numit un mare diletant.

Cu simțul lui de onestitate științifică, e drept că Drouhet a scos în evidență orice grăunte de „originalitate“ din poezia lirică, epică și dramatică a lui Alecsandri, copleșit de atâtea modele romantice, cu deosebire, între care s-au strecurat și unele, mai puține, modele clasice franceze.

De la judecata abilă, dar nu mai puțin critică, a lui Maiorescu, din *Poezi și critici* (1886), la lunga frescă istorico-literară a lui N. Iorga, din *Istoria literaturii române* (1934), în care e vorba de „regalitatea literară“ a lui Alecsandri, pînă la cercetarea comparatistă a lui Drouhet, întreprinsă între 1911 și 1924, cînd apare în volum („Cultura națională“), seninul mirceștean a străbătut trei etape de fixare a personalității lui de scriitor. Mai poate fi vorba și de o a patra etapă, de aceea în care Alecsandri nu mai putea fi scos din mausoleul istoriei noastre culturale, în care doarme glorios și împăcat cu sine, și readus în lumina permanent

vie a structurii lui invariabile ? Cu alte cuvinte, mai poate fi Alecsandri și o valoare, indiferent de ce grad de creație literară, prezentă între atâtea prezențe spirituale ?

Despre romantismul lui suntem astăzi luminați ; neaderent în structura sensibilității, formează un vast capitol de literatură comparativă, așa cum Drouhet l-a urmărit pe texte și l-a explicat ; despre clasicismul lui, vizibil în unele modele, așa cum tot Drouhet l-a identificat, sau despre un anume spirit al clasicismului din veacul al XVIII-lea francez, așa cum s-a strecurat chiar în *Pasteluri*, ar fi de completat tot un capitol de literatură comparativă ; despre clasicismul antic, de nuanță horatiană, așa cum și unele tablouri bucolice în *Pasteluri* au fost socotite că fac parte, și căruia îi aparține, cu deosebire, idila dramatizată din *Fintina Blanduziei*, ar fi încă de discutat. Că Alecsandri nu e totuși un reflex al lumii antice, romane, și că tipul lui sufletesc nu e deplin horatian ne confirmă drama *Ovidiu*, pe care Drouhet o socotește, cu ingeniozitate, „o dramă romantică juxtapusă unei comedii antice“.

Atunci, unde este Alecsandri cel adevărat, cel intim, identic cu sine însuși ? Tipul lui sufletesc să fie numai o simplă opoziție verbală, optimismul lui caracteristic deosebindu-l de Eminescu, a cărui creație a strivit, spre ultimii ani ai vieții, pe aceea a „bardului de la Mircești“ ? Iată ce rămâne încă de discutat și de precizat astăzi. Pentru noi, Alecsandri nu mai poate să fie un prilej de polemică, așa cum era pe la 1886, când Eminescu începuse să modeleze, după geniul lui, sensibilitatea lirică a contemporanilor, și, prin urmare, nici un motiv de elecțiune între pașoptiști și junimiști, ca între două categorii de estetică literară.

Înclinăm a crede astăzi că Alecsandri nu aparține nici tipului romantic, nici tipului clasic ; el este mai curînd un tip autohton, de simțire idilică și grațioasă, de lirism senin și ușor, de o anume contemplativitate etnică, încadrată și în limitele temperamentale ale scriitorului și între condițiile fizice și sufletești ale unui peisagiu ; așa fi înclinat să vorbesc de Alecsandri, mirceșteanul, nu numai ca expresia poeziei descriptive a luncii familiare pe care a cîntat-o, ci ca expre-

sia unui mod de simțire potolită, de senină visare, de optimism amabil, de un epicureism sentimental, nu un epicureism de înțelept cărturar și nici de senzualitate horatiană. Lirica lui Alecsandri este o efuziune de bună dispoziție morală, fie că se exprimă erotic, bucolic, prin visare contemplativă, sau chiar prin un anume „exotism“ al prozei lui sprintene, spirituale și cursive.

Intuiția lui Eminescu, formulată în celebra caracterizare de poet „veșnic tânăr și ferice“, mi se pare atât de fericită, atât de plină de înțeles, încât ea cuprinde întreg modul de simțire mirceșteană a lui Alecsandri.

Postum

[ACTUALITATEA LUI DIMITRIE ANGHEL]

Dintre scriitorii noștri ce nu mai sunt în viață, Dimitrie Anghel merită, cu siguranță, să fie înfățișat într-o ediție completă și definitivă ; dacă St. O. Iosif a avut norocul să găsească în d. Șerban Cioculescu un editor pios și atent, cu regretul de-a nu fi putut aduna și toate „tălmăcirile“ lui, atât de variate și atât de interesante (Iosif traducătorul fiind un capitol esențial), Anghel nu se mai află de mult în circulația publică. Un destin ciudat i-a legat în viață prin acea tainică lege a contrastelor, care adună firile diametral opuse într-o prietenie de data asta literară și umană, pe care numai o tragedie a frânt-o ; și tragedia a izbucnit din cauza unei iubiri pasionale, pe care Iosif, părăsit și umilit, a plătit-o cu accentele din *Cîntecele* lui (sublimare a suferinții prin artă), iar Anghel, prin gestul izbăvitor al ridicării vieții ; biografic nedespărțiți, au intrat în moarte ca două tragice umbre, împăcate prin durerea care unifică și purifică. Multă vreme figurile lor literare au apărut îngemănate printr-o colaborare care s-a văzut totuși, pe măsură ce-și publicau și operele strict individuale, că nu este o fuziune creatoare a două temperamente și expresii artistice, la antipozi, ci numai o asociație de nume, pe coperte. Același critic contemporan amîndurora, E. Lovinescu, care-i înfățișa sub imagina „dioscurilor“, la început, ne-a destăinuit în ce consta colaborarea lor, îndată ce s-au diferențiat prin operele individuale ; Anghel crea și Iosif transcria. Sensibilitate intimistă, fantezie difluentă și atitudine resemnată, nostalgică

și patriarhală, Iosif este un pur „sămănătorist“, un inadaptabil, refugiat în trecut și-n regresivitatea mediului rural, după care suspină neconținut, un învins, care s-a strecurat prin viață ca o nălucă învăluită în ceața melancoliei; oscilând între Coșbuc, Eminescu și Heine, pe un registru minor, arta lui este simplitate și discreție, sentimentalism duios și surdinizat; elegiac fără amploare și adâncime, realizat în forma cîntecului, poezia lui este ca un ușor polen risipit la cea mai ușoară adiere.

Prin tot ce-a scris, fie sub aspectul de colaborare, fie ca producție strict individuală, Anghel se desprinde categoric de Iosif și de sămănătorism, continuînd tradiția artistică a lui Macedonski, a fantezismului și a unui anume simbolism, clasicizant, de infiltrație franceză. Lui Iosif îi erau familiare lirica intimistă și baladismul german, pe lângă Eminescu și Coșbuc; traduceri făcute în colaborare din Verlaine, Henri de Régnier și Ibsen indică exclusiv gustul și orientarea lui Anghel, fiindcă Iosif a mers singur la Heine și baladiștii germani, la Shakespeare și Corneille, la Goethe, Schiller și Wagner. Toată proza artistică, fie în presupusa colaborare cu Iosif (*Portrete, Cireșul lui Lucullus*), fie individual semnată (*Oglinda fermecată, Triumful vieții, Povestea celor necăjiți, Steluța, Fantome*) poartă exclusivă pecete a fanteziei lui Anghel.

La fel *Caleidoscopul lui A. Mirea, Legenda funigeilor* și *Cometa* sunt roadele fanteziei lui, și nu ale unei colaborări active cu Iosif, din care să fi rezultat un scriitor nou.

Într-o eventuală ediție completă și definitivă, fiecăruia va trebui să i se restituie ceea ce-i aparține, fără a publica de două ori operele în colaborare. Prin proză, Anghel face tranziția între Macedonski și Arghezi, într-o evoluție ale cărei etape merită să fie puse în lumină, într-o istorie literară de dreaptă cumpănă, ceea ce în bună parte s-a și făcut, ca și pentru poezia lui, verigă de trecere între Macedonski și simbolismul propriu-zis, sonorizat și impus de Minulescu.

Literatura noastră a ajuns, de la romantism pînă în prezent, în stadiul de a putea fi înfățișată într-o serie de inventare critice clarvăzătoare, de evoluție și evaluări precise, cel puțin pentru scriitorii care nu mai sunt în viață.

Timpul l-a favorizat pe Anghel și l-a dezintegrat dintr-o asociație nefirească, și ca temperament și ca orientare literară ; pentru fixarea fizionomiei lui individuale se pun astăzi atâtea întrebări. Apartine Anghel unei tradiții autohtone de poezie, dinafara sămănătorismului, în care nu poate fi încadrat, este un scriitor izolat, fără ascendenți și urmași, sau este un scriitor de tranziție spre modernism, și care sunt, în acest caz, inovațiile lui de viziune și limbă în direcția aceasta ?

Se poate răspunde, fără oscilații, la toate interogațiile. Anghel continuă, cu mijloace personale, tradiția de artă inaugurată de Macedonski, în înțelesul de estetism și gratuitate, insulă izolată în plin sămănătorism ; din fantezismul lui derivă o întreagă serie de „fanteziști“ cu înclinații spre umor și lirism livresc, iar locul lui este bine delimitat, într-un sector de tranziție, de la macedonskism, peste sămănătorism, spre simbolism și estetismul modern. Sunt merite istorice netăgăduite, la care trebuie să adăugăm că el reprezintă și o etapă a prozei artistice, atât de cultivată de moderniști, și o inițiere în teatrul poetic, prin *Legenda funiștilor*, legendă dramatizată, și *Cometa*, comedie de salon, în care spiritul și fantezia primează

Și totuși, a-l fixa numai în relațiile lui istorico-literare, într-o filiație și într-un fel de presimbolism, nu înseamnă a-i acorda o importanță prea mare ; înfățișează Anghel un univers, indiferent de ce proporții și adâncime, de câtă complexitate și noutate de expresie, în evoluția liricei noastre ? Sau este numai un artist, un rafinat al cuvântului, un șlefuitor de senzații rare și un spirit pentru care gratuitatea artei este jocul suprem și însăși rațiunea de a fi a scrisului ? Nu vom răspunde la această întrebare, cerînd ca toată opera lui — vers, proză și teatru — să corespundă unei viziuni unitare, să se-ncadreze ca pietre de edificiu într-o construcție organică și organizatoare de lumi interioare ; ne vom adresa numai poetului din *În grădină* (1903) și *Fantazii* (1909), ca să putem răspunde mai puțin evaziv și mai simplificat.

Impresia noastră este că ciclul *În grădină* este, mai curînd, un exercițiu de expresie și mai puțin de fantezie și sensibilitate ; un simbolism convențional dă fiecărei flori un suflet și o personalitate ; ca într-un fel de album se

perindă, filă după filă, o serie de deseneuri, a căror tehnică generală este uniformă ; numai amănuntele individuale răsar, ici și colo, într-o imagine nouă, sugestivă, într-o sclipire ce se detașează ostentativ de întreg, ca o indicație surprinzătoare ; incontestabil, avem în față un artist, prețuitor fin al detaliilor, dar o viziune integrală nu se organizează pe măsură ce parcurgi izolat poemele ; versurile inexpresive abundă, unele obsesii verbale eminesciane te urmăresc și impresia de exercițiu, care ținde totuși la altceva decât majoritatea contemporanilor sămănătoriști, este nedezmințită ; artistul însuși se caută, iar poetul nu izbutește să se descopere ; sensibilitatea e fragmentară, ca și expresia ; tehnica este prea uniformă și o monotonie distinsă se desprinde stăruitor din volum.

În *Fantazii* artistul este de o siguranță, de-o transparență și de-o coeziune cu totul remarcabile ; materialul în care lucrează este uimitor de nou față de cel din ciclul floral, și o facultate dominantă — fantezia — se desfășoară prodigios, organizînd poemul, cu un instinct sigur, arhitectural al întregului, ca și al amănuntului ; artistul este un maestru, fantezistul un virtuos ; rămîne să descoperim universul lui interior, conținutul pe care se sprijină un edificiu în care aspectul mozaical al poemelor este evident. Anghel este un om orgolios, mîndru, distant, căruia îi place să se exprime aluziv, învăluindu-și confesia într-un simbol, transparent, sugestiv, de senzații rare, migălos șlefuite ; el își transpune sentimentele în peisagii de o încîntătoare magie, în imagini strălucitoare dar reci. Nimic din egotismul și personalismul lui Macedonski la acest macedonskian, ca filiație, nimic din romantismul amator de confesie directă și de conflict cu societatea ; o atitudine aristocrată de *noli me tangere*, o izolare între peisagii polare sau submarine, între simboluri livrești (*Fantazie*) sau florale, ca-n *Moartea Narcisului*, între umbre sublanare și relicve arheologice, într-un muzeu sau în reveria transcrisă atît de clar, din fundul unui *Pahar fermecat* de ceai, o identificare într-un crin agonice (*Metamorfoză*), o împerechere pasională evocată sub descrierea colorată a unei prisace (*Alesul*), o gelozie încrustată într-o salbă de pietre rare și într-un simbol splendid articulată (*Uezuviul*) — remarc o singură confesie directă și expresivă (*Puterea*

amintirii) — iată universul moral al poetului stăpînit de iubire, cu toate sau aproape toate stările ei : chinurile, plăcerile, amintirile și regretele. Anghel, omul a fost, pare-se, un pasional erotic, dar artistul este un pudic, un aristocrat în sensul unor mărturisiri aluzive, indirecte, transpuse-n senzații ca și obiective, în reverii cu aer impersonal și-n simboluri mozaicale, dar limpezi și arhitectural organizate ; lirismul lui este autentic, universul lui moral este rezultatul unei experiențe umane, numai materialurile sub care le voalează sunt cît mai inanimate, mai departe de tot ce este omenesc. Fantezismul lui Anghel nu este un simplu joc fermecat în vid, o pură gratuitate sau un estetism decadent, născut din mirajul verbal, dincolo de care nu palpită o sensibilitate ; dintr-o fericită îmbinare între romantism și simbolism, fuzionînd confesia cu construcția și sugestia, și-a fixat un loc în lirica noastră contemporană, în plin sămănătorism, ca o insulă de mărgean într-o mare de impurități.

Poet al iubirii, Anghel este un artist de subtile și strălucite resurse, ca în acest splendid *Vezeviu*, pe care-l citez ca pe un poem antologic al liricii lui aluzive și al liricii noastre în genere :

*Pletos am fost odată ca biblicul Samson,
Pe coasta mea Pompeiul marmorean, la soare,
Dormea fără de grijă în antica-i splendoare
Cum doarme-o sclavă albă pe treapta unui tron...*

*Iar limpezimea apei din golf, sub cerul cald,
Frumoasă ca Dalila dormea cetatea veche,
Ca-ntr-un cercel în clatin ce-atîrnă de-o ureche,
Își tremură enorma bucată de smarald.*

*Tumultos, la vale, spumînd ca o cascadă,
Desfășurîndu-mi pleata de portocali și vii,
Eu după anotimpuri, pe trupu-i de zăpadă,
Mutam cînd pete roșii, cînd verzi, cînd viorii...*

*Ca să-î creez mirajuri în zori de zi, cînd cerul
Se umple tot de-albastre și roze caravane,
Chemam spre mine norii să-mi copere craterul
Și să-mi clădească-n creștet fantastice turbane.*

*Către nămiezi, când grele velinți cad la fereste
Și ultima sandală a răsunat pe drum
Și-ncepe moleșeala divinelor sieste,
Eu mă umbream făcându-mi un palmier de fum.*

*Răcoarea nopții însă i-o luminam cu sorii,
Și risipeam în aer buchete de scînteii
Și stam așa de țeghe ținînd, pînă vin zorii,
Un lampadar albastru la căpățiul ei...*

*... Dar astfel fiica Evei a fost întotdeauna ;
Rîvnea tot alte daruri, de ce-i dădeam mai mult.
O îmbăta viața și n-auzea furtuna
În vinele-mi termale cum urcă în tumult.*

*Ea își suna crotalii, coturnii și tambura,
O canava de frescuri lascive deșirînd ;
Și nu vedea fierbinte cum se depune zgura
Pe fața mea crispată, în lacrimi picurînd...*

*Imperioase brațe tindea acum spre mine,
Mai sus cercînd să urce alcovul ei brodat,
Pe albele ei perne de marmure alpine
Să doarmă mai în voie în sculpturalu-i pat.*

*Intrat-au fără milă, lovind devastatorii
Și pletele-mi bogate de vii și de livezi
Și-olivii și smochinii, naramzii, sicomorii,
Imprăștiînd parfumuri căzură în grămezi.*

*Loveau devastatorii și nu știau ce lave
Surd clocotesc în mine hrănite de titani,
Ce giulgiu pregătesc eu nesățioasei slave,
Sub care-avea să doarmă un somn de mii de ani !*

*Mai sus urcau și nimeni nu mai băgau de seamă
Ce roșu se făcuse albastrul lampadar
Aprins pentru-o idilă și luminînd o dramă —
Prea mult dormise-n mine Samsonul legendar !*

*Un scuturat din umeri — atât ! — și-apoi pioasă
O mână de cenușă zvrilită-asupra ei...
...Ce veselă, ce fină, ce albă și frumoasă
Era odinioară cetatea lui Pompei !*

*Azi nu mai cîntă nimeni sub zveltele portice,
Nu tremură-n bazinuri buchetele de lotuși ;
Sunt un vulcan acuma pleșuv și trist, și totuși
Un corn de abundență eram în vremi antice.*

Poem aluziv, de mare vigoare pasională, turnată-ntr-un simbol, admirabil organizat ca întreg, și de o abundență sugestivă excepțională în amănunte ! Macedonskian ca filiație, ca discreție sentimentală și impersonalitate artistică a subiectivismului Anghel se situează la polul opus.

II

Despre verva satirică a lui Dimitrie Anghel se vorbește numai cu referință la *Caleidoscopul lui A. Mirea*, ingeni-oasa cronică rimată, din care s-au născut atîtea vocații. Proza lui, mai puțin cunoscută și mai de curînd luată în considerație de critică, nu desfășoară numai o pînză nostalgică de evocări și de fantome fumurii ; verva satirică a lui Anghel se strecoară și-n panourile lui fluide, de rechemări din trecut.

Poetul florilor a cultivat o portretistică de o colorată violență, care prefigurează, în multe privinți, ca tehnică verbală, portretistica pamfletară a lui Tudor Arghezi. Critica s-a aplecat mai mult spre poezia care exprimă mireasma lucrurilor de epocă, într-o sensibilitate de-o dulce lîncezeală și într-o sugestie imagistă, încă proaspătă în modernitatea ei ; a văzut mai puțin însă pe refractarul Anghel, cizelator de portrete satirice, caricaturale, de o invenție verbală surprinzătoare. Materialul *Caleidoscopului* era prea friabil, prea accidental și prea legat de-o atmosferă de trecătoare boemă ; piatra rară a cuvîntului cădea din nefericire pe un teren instabil ; actualitatea imediată nu era domeniul firesc de inspirație a poetului ; el construia prin fantezie sau re-

constituia prin ea ; mai des fantezia pune-a-n mișcare o lume de umbre străvezii și iubite și reînvia cortegii fantomale, care-l urmăreau dintr-un afund misterios, al copilăriei și adolescenței. Anghel era un boier moldovean care se transpunea în trecut cu aceeași pornire inițială ca și Gârleanu ; numai că autorul *Bătrânilor* se risipea în anecdotică și pitoresc și într-o narațiune fără suflu, în timp ce evocatorul *Fantomelor* retrăia liric aceeași lume apusă, înfrumusețînd-o cu arabescurile închipuirii și filtrîndu-i aromele ascunse. Anghel este un senzual al amintirii, aparența decorativă prelungindu-se în stări muzicale ; o savuroasă îmbinare de contururi și lucidități formează nota caracteristică a prozei lui poetice. Cînd înclină prea mult spre contur, lunecă în decorativ, ca în *Cireșul lui Lucullus*, culegere mai puțin sugestivă, lucrată la rece, străbătută de nostalgii livrești, dintr-o lume în care nu trăise, ca s-o reconstituie prin magia amintirii.

Fiindcă aspectul nostalgic al prozei lui Anghel a fost mai bine scos în evidență decît tonurile ei satirice, vom insista, de data aceasta, mai mult asupra ultimei înfățișări ; ea se desprinde tot din afect și memorie reconstitutivă, cale pe care-i apar și umbrele favorite ; în universul lui de fantome sunt unele, însă, care îl obsedează cu diformitatea lor fizică și morală și-l urmăresc ca niște visuri urite, repulsive.

În bucata *Altă poveste* își amintește de un grup de politicieni din tîrgul lui natal :

„Evoc o noapte tîrzie și neguroasă și după cortina aceea de neguri revăd un conglomerat de tipuri, sprijinite unul de altul, mergînd încet, oprindu-se din vreme în vreme, dezmembrîndu-se, gesticulînd, apostrofîndu-se, apoi refăcînd conglomeratul și pierind în noapte. De obicei, cortegiul îl deschidea un om scund, cu gîtul intrat între umere, cu barba neîngrijită, ce părea a fi șeful tarafului. Capul îi era mai totdeauna aplecat în jos, și mîinile, gesticulînd, aveau aerul de a duce ca zeul Pan un nai imaginar la gură. Alături de el pășea un om puternic, înalt, spătos, cu sprîncenele ca niște mustăți și cu niște mustăți ca două aripi de corb întinse. Nasul scurt, cu nările răsfrînte, cu gura roșie și senzuală, avînd toată înfățișarea unui tenor de suburbii ! Apoi, pe de lături, o arătare cu două gheburi, încovoiată ca de

povara unei flașnete, iar după ea umbra urmărindu-i pașii ca o maimuță zgribulită și famelică. Un altul, slab și uscat, părea însuși un Stradivarius în mers și pe lângă aceștia o siluetă de senior, totdeauna bine pus, cu o veșnică havană în colțul gurii, și alte două ființe fără formă precisă, fără colțuri și fără unghiuri, două planuri rotunde, două capacități insondabile.

Acest „conglomerat de tipuri“ este totuși distinct, în nota individuală, subliniată prin procedee stilistice variate ; unul „duce, ca zeul Pan, un nai imaginar la gură“, adică e bețiv și vesel, altul e „cu sprâncenele cât niște mustăți și cu niște mustăți ca două aripi de corb întinse“ (sugerînd ideea păsării de pradă) ; al treilea e văzut prin „umbra urmărindu-i pașii ca o maimuță zgribulită și famelică“ (o admirabilă intuiție a urîteniei fizice și morale) ; un altul „părea însuși un Stradivarius în mers“ (grotescă făptură, la care mersul pare o fantezie, de obiect inanimat), iar alții doi par „două ființe fără formă precisă, fără colțuri și fără unghiuri, două planuri rotunde, două capacități insondabile“ (expresia de „capacități insondabile“ joacă pe sensul material și spiritual, într-un ascuțit echivoc).

Cîte caracterizări, tot atîtea procedee stilistice, traducînd o fantezie satirică de-o virtuozitate și varietate rară.

Mai departe, politicienii sunt urmăriți în devenirea lor, într-o nouă asociație verbală :

„Stradivariului într-o bună zi i-a plesnit o coardă“, împingînd personificarea pînă la identitate a obiectului cu omul.

Cel cu „silueta de senior și-a stins havana, aruncînd deasupra lui ca un horn de casă părăsită o ultimă spirală de fum spre cer“, imagine ce sugerează admirabil vacuitatea morală a tipului.

După ce „conglomeratul“ s-a desfăcut, a rămas numai politicianul cu aer de tenor ; portretul lui caricatural se identifică cu însăși devenirea lui de politicianist și merită să fie citat în întregime, pentru deosebita invenție verbală :

„Tenorul singur, cel cu două rînduri de mustăți supra-puse, a rămas locului, căutîndu-și un alt angajament. Acum începe să devie mai îngrijit de persoana lui. Părăsise veșnicul portofoliu, ce-l întovărășea, visînd la alte portofolii. Nu mai înfățișa pe tenorul de suburbii, părea un brazilian

gestiuni este de incertitudine, atunci oamenii ce fac orice pentru a
nu se mai expune riscului de totalitate de toate, de oameni si
anomali, de politici si literatori, pot fi refuzati si chiar pierduti.
Si a constat faptul, ca ceea ce nu s'ar fi putut la un nivel de
construibile.

Iti aduc, ca in fiecare an cand cultura torida se abat peste
Pravesti, intelesul sibostere racorosa, umbrita de pamant,
de canopie, corura mesurata socobur la intinse si si secolu
fituie umbra avogului Corbaleu, fituogul nostru, stija lucra
pentru la toate miratelor, apoi si o este succesorul unei stitute
primo in fiecare an din tabelele Pravia lui de aur, se
ajungi dintr-un la Herculul lui vitruve.

Inte o aglomerare de imagini, multiplicata si variata -
Angustia soco de la un de prapt politic, lesand, ca inte
povara, prin suprapozarea metafore un potest simplu, al
la unu substat. Poiza pare ca si diftosa, inte o rasi
de infirmitate simplu, ca la sfint, si se lupte de la
un caracter. ^{si este} Pacaturile e sarguata prin tarini arele
intinse ~~simple~~, faptele omului amuzantilor, prind un
racorosi de ingustare simplu. Si oare de la unu populu
lucru asiguran. la versi completate. A agura toti cu pref.
queand asociatiile din Poata neagra si tabele din tusa la
iduty.

Religiile ca in Cefea, unde in si soco vintu praplor toani,
procedent ingustate de a conceput abstractat, prind o rasi
de imagini neapax, apau tusa o vintate utit de prap, sau,
faptul este sa scrie realitat simplu de virtuositate.
de la oare, in totalitatea si mai cu soco - in secolul tinte

transplantat și îmbogățit de speculații fabuloase. Din zi în zi cîștigînd teren, lășindu-se ca o pată de untdelemn pe conștiințe, ramificîndu-se pretutindeni, acuzîndu-se an cu an ca un personaj indispensabil, ca un om ce ținea în mîna lui nemurătate baiere ale unei plase nevăzute. O dată Iașul cuceirit, conștiinți debile și suflete șubrede fiind și aiurea, pata de untdelemn se lăși și peste provincii. Banul rotund sună și se rostogoli, își făcu drum, trecu pragul unei case, și a alteia, se răsîndi, se multiplică, se furișă în fundul pungilor goale, năluci în fața ochilor lacomi, și izvorî, pretutindeni, aruncat dibaci de mîna tentaculară a celui ce avea să aibă odată un portofoliu. Și brazilianul nu întîrzie de a cuceri Moldova, spre deznădejdea și nedumerirea vechiului său șef, ce nu și-a închipuit desigur niciodată a avea un așa vrednic acolit în banda lui.

Trudnic, stingher, încolțit, transmigrînd de ici-colo, fregolizînd cu partidele, hăcuind cuvintele cu gesturi urite de bucătar, siluind frazele ce sfîrșiră prin a nu i se mai supune, vorbind de totul și de toate, de oameni și animale, de politică și literatură, fostul șef rămas fără partid s-a consolat repede, ca unul ce n-a ținut la nimic decît la comestibile.

Și acum, ca în fiecare an cînd căldurile toride se abat peste București, într-o sihăstrie răcoroasă, umbrită de pomi, deasupra căreia mersul soarelui își întinde și-și retrage umbra uriașului Ceahlău, filozoful nostru, după turneul făcut la toate ministerele, efortiile și alte sucursale unde Nilul picură în fiecare an din robinete ploaia lui de aur, se așază vișînd la digestiile lui viitoare.“

Printr-o aglomerare de imagini, multiplicare și variate, Anghel evocă un destin de parazit politic, țesînd, ca într-o pînză, prin surprinzătoare metafore, un portret amplu al tipului satirizat. Pînză pare că se destramă într-o serie de înfloriri imagiste, ca la sfîrșit să se deseneze clar un caracter. Narațiunea e sugerată prin înseși aceste indicații plastice, faptele omului acumulîndu-se, printr-un *raccourci* de ingenioase imagini. Procedeele tehnice ale portretului argezian, de vervă pamfletară, se regăsesc toate aci, prefigurînd asociațiile din *Poarta neagră* și *Tablete din țara de Kutu*.

Alteori, ca în *Cifre*, unde ni se evocă viața zarafilor ieșeni, procedeul ingenios de-a concretiza abstractul printr-o

serie de imagini suprapuse apare ca o noutate atît de prețioasă, fantezistul satiric realizînd astfel de virtuozități :

„De aceea întotdeauna, și mai cu seamă în serile triste și neguroase de iarnă, cînd lămpile s-au stins una după alta prin comptoare și lăzile cu aurul fascinator s-au închis după obloanele ocrotitoare, cînd privești, ți se pare că vezi ieșind de pretutindeni siluete bizare cu forme de cifre, ca scăpate de șirul unei adunări.

Sfioși și temători, aruncînd o privire cercetătoare îndărrăt, iată-i îngrijați cum purced spre diferitele străzi.

Caută bine, și vei vedea, *ici un 1 răzleț și gînditor, colo un 2 încovoiat și scorojit de vreme* ; toată fantezia negrelor cifre în mers. Iată-i acum *poposind în zecimi, și iată-l pe 1 cu un 0 la braț cum dispare și iată-i apoi în sutimi la răsceure, cum se scad și cum se adună, cum se înmulțesc și se împart*, sub ochii luminoși de uriaș ai Mitropoliei, care îi vede în fiecare dimineață și în fiecare seară, sunînd pentru ei ceasuri fatale ori de cîștig, clipe de noroc ori de ruină...”

Procedeul este și mai îndrăzneț ; omul e identificat cu cifra, și invers, imagismul e burlesc și paradoxal, Anghel prevestește pe Ūrmuz, cu sarcasmul lui ilogic, supraréalist.

Proza lui e un capitol important în evoluția prozei noastre poetice ; figura lui se multiplică sub atîtea norocoase aspecte de precursor. Anghel este în multe privinți, în pragul literaturii noastre contemporane, însuși Precursorul. Sub această lumină mi-ar plăcea să-l văd aureolat, legînd punctea magică între romantism, parnasianism și modernism, între mecedonskism și simbolism. Umbra individualității lui se prelungește, ca umbra unor misterioase tufișuri, sub lumina lunară, dincolo de conturul material, concret, a ceea ce reprezintă obiectul limitat în spațiu. Anghel e o personalitate literară înconjurată de un fascinant halo.

III

Se cunosc cauzele care-au ținut în umbră, în timpul vieții, opera de vers și proză a lui Dimitrie Anghel ; strivită între sămănătorism și poporanism, arta lui rafinată l-a împins la o izolare firească și l-a scos din atenția criticii de curent prin însuși caracterul ei diferențial. Dacă, la un mo-

ment dat, a început să se bucure de oarecare notorietate, faptul se datorește, în chip paradoxal, colaborării reale sau numai nominale cu St. O. Iosif, care-și stabilise o repede reputație de liric sentimental, pe potriva gustului vremii.

După 1918, când modernismul triumfă și-n poezia noastră, rolul lui Anghel începe să se precizeze cu limpezime din ce în ce mai deplină ; între Macedonski și simbolism, el este singurul deținător al unui standard de artă, care se vrea și izbutește să fie nouă, față de epigonismul eminescian și de ruralismul excesiv al sămănătoriștilor. Anghel e socotit, pe bună dreptate, un precursor, exercitînd, cu strălucire, un interimat, de care pare-se nu era conștient, cel puțin în temeuriile de orientare teoretică ale artei lui ; căci, într-adevăr, inovațiile lui, deși au luciditatea inteligenții artistice, nu pornesc dintr-o poziție speculativă, așa cum va izvorî revoluția estetică simbolistă. De altfel, Anghel, cunoscător al simbolismului francez, nu este el însuși un simbolist, ascendenții lui fiind Gautier și Banville. Parnisianismul și fantezismul, ca estetică a contururilor plastice și ca limpezime a viziunii lirice, stau la temelia artei lui poetice ; nu este vorba, repetăm, de o atitudine teoretică, ci de o filiație organică ; și cu atît mai evident este aceasta cu cît se strecoară în alte opere infiltrații din Maeterlinck și Rostand, din temperament și estetici atît de opuse. Într-un sector din proza lui artistică s-ar putea găsi și infiltrații din estetismul lui Wilde, din care a și tradus *Pescarul și suflul său*.

Anghel era o inteligență artistică selectivă, asimilînd tot ceea ce consuna cu sensibilitatea și cu idealul lui.)

Dacă pentru intersecțiile autohtone Macedonski este cu siguranță identificat drept un temperament și un artist cu care are unele asemănări și pe care-l continuă, într-un fel de literatură străină nu s-au făcut toate sondagiile care să-i surprindă filiațiile.

Toate aceste indicații ne-au venit în minte citind monografia d-lui Șerban Cioculescu, recent apărută, închinată lui Dimitrie Anghel și în care am căutat pe precursorii străini și autohtoni ai scriitorului nostru fără a-i întîlni.

E drept că, în capitolul intitulat *Influența lui Dimitrie Anghel*, cu subtitlurile *Poezia și Proza* d. Cioculescu îi urmărește, minuțios și chiar, uneori, cu puțin exces (ca în ca-

zul portretisticeii memorialiste a lui Lovinescu), repercusiunile în literatura noastră ; firesc ar fi fost să se ocupe și de ascendenții naționali și străini ai poetului într-un capitol separat.

Și, fiindcă am început cu remarcă lacunelor, să trecem și la câteva obiecții pe care ni le trezește monografia de față.

Al doilea capitol încearcă să definească, prin câteva citate scoase din proză, „temperamentul romantic“ al poetului ; încercarea nu ni se pare de loc concludentă, cel puțin pentru poezia lui Anghel, lipsită de patos și nestrăbătută de marele teme ale romantismului.

Liric abuziv de alegorii strălucite, prin bogăția imaginilor, mai ales în *Fantazii*, fugind de confesia directă, teatralizată, a marilor romantici, Anghel își maschează sensibilitatea individuală sub construcțiile unei fantezii de un accentuat caracter al discreției. Fără a folosi tehnica muzicală a simbolistilor, nu recurge nici la deznădejdiile despletite ale romanticilor, ca să facă un spectacol patetic din suferință. Tocmai aci este originalitatea și poziția intermediară a lirismului lui, cu incovenientele acelei răceli șlefuite și de strălucire imagistă, care îl depărtează deopotrivă de romantism, ca și de simbolism ; arta lui este formal nouă și esteticismul ei este însăși nota diferențială, în raport cu poezia vremii în care scrie.

Prin paseismul ei, prin nostalgia după un trecut de fantome și prin tot ce filtrează ca melancolie, oricât este de decorativă, ca expresie, proza poetică a lui Anghel participă la romantism ; dacă d. Cioculescu și-ar fi îndreptat în această direcție cercetarea, cu siguranță ne-ar fi zugrăvit fața romantică a temperamentului înclinat spre evocare a lui Anghel ; numai coarda evocativă vibrează cu tonalitate romantică la acest poet familiar cu umbrele și cu mireasma lucrurilor irosite ; numai amintirea trecutului cu nălucile lui scumpe îl predispun la confesie, după cum îl înclină spre satiră și pamflet când evocă oameni și aspecte antipatice ; sunt reacțiunile lirice, pozitive și negative, între care pendulează proza lui artistică, în aspectele ei cele mai reliefate.

Cu excepția acestor fundamentale obiecții, care se referă la însăși situarea lui Anghel în raport cu descendenții lui străini și autohtoni și la fixarea naturii lui temperamentale, monografia d-lui Cioculescu este plină de tot intere-

sul ; un capitol prim, cuprinzând *O privire asupra vieții și omului*, e făcut cu toată minuțioasa informație și cu toate observațiile critice de rigoare ; capitolul al treilea privește *Poetul*, ocupându-se cu *Metrica și versul*, cu *Evoluția lirică a lui Anghel* și cercetînd de aproape colaborarea cu St. O. Iosif.

Am fi preferat totuși ca primul subcapitol, care tratează despre versificație, să fi fost mai firesc pus în locul celui de al doilea. În ceea ce privește problema colaborării cu Iosif, d. Cioculescu urmărește pe texte, cu multă sagacitate, să scoată în relief cu evidență participarea efectivă a fiecăruia ; și într-adevăr, cu toate rezervele pe care uneori le exprimă, cînd e vorba să disocieze categoric contribuția individuală a „dioscurilor“, dominația artistică a lui Anghel se impune pînă la anularea definitivă a lui Iosif.

Capitolul al IV-lea privește *Prozatorul* sub trei unghiuri de vedere : artistul, povestitorul, portretistul și memorialistul și viziunea plastică.

Interesant prin toate sugestiile pe care le risipește, nutrit cu multe citate din proza artistică a lui Anghel, acest capitol este și un act de dreptate care i se face scriitorului, venind după paginile reparatoare din *Istoria literaturii române* a d-lui G. Călinescu.

Caracterul decorativ și feeric al prozei lui Anghel și viziunea ei plastică sunt scoase în evidență cu multă aplicație. După toate aceste capitole, cu subdiviziunile lor metodice, am fi așteptat și un capitol de sinteză, în care poetul și prozatorul să apară unitar în lumina unei structuri sufletești și artistice, sau într-o structură bipolară ori disociată, după cum criticul ar fi socotit a fi cazul. Cu toată remarcabila lui figură, Anghel nu este desigur un scriitor de primă importanță în istoria literaturii noastre ; este totuși un literat destul de valoros și un artist cu distinctă înfățișare ca să merite truda unei monografii ; efortul unei precise situări în timp, ca și încercarea de a-l valorifica în sine, peste contingentele istorico-literare trebuiau conjugate într-un studiu de amploare.

C. ARDELEANU:

„DIPLOMATUL, TĂBĂCARUL ȘI ACTRIȚA“

D. C. Ardeleanu e victima unei erori de mult combătute: se închină, încă, dogmei naturaliste. Romanul actual e construit pe raportul strâns dintre mediul ambiant și om, cu acea minuțioasă relatare care a evidențiat excesul școlai.

Aspectul dezgustător al vieții e copios zugrăvit, cu aglomerare de amănunte, ce vădesc un criteriu prestabilit: d. Ardeleanu își face o plăcere să le adune, cu sîrguință de benedictin al trivialului. Fiorul tragic, inspirat de epavele umane ce populează acest roman, nu e însă real decît în afara excesivelor colecțiuni de maidane, de cadavre animale în putrefacție sau de aspecte pueril macabre, ce foiesc în multiplele sale descrieri. Procedul îl extinde d. Ardeleanu și asupra oamenilor, mai ales în ceea ce au ei stereotip și specific mediului mizer în care trăiesc.

Charles Maurras face o observație esențială asupra artei lui Zola și care s-ar putea generaliza întregii dogme naturaliste: „A face psihologia habitudinii e oarecum a face psihologia a ceea ce n-are nici o psihologie“.

Mediul romanului e destul de interesant însă, mai ales în încercarea de a prinde caracterul unei categorii sociale ce nu a servit ca material artistic în literatura noastră: breasla tăbăcarilor.

Totuși, o obiecțiune capitală: stăruința depusă în descrierea mediului are numai o legătură exterioară cu fondul romanului. Tragedia bătrînului Sălceanu — Consulul — a fiicei sale, Agata, decrepitudinea Elizei, iluziile sterpe ale

muzicantului Metzano sau ciudata pasiune apostolică a cizmarului Gangu n-aveau nevoie de o atât de prodigioasă ambianță ; ei nu sunt o rezultată a mediului, ci un conglomerat întimplător ; îi leagă însă, organic, o rudenie sufletească : toți sunt ratați, victime ale unei comune fatalități interioare.

D. Ardeleanu nu explică evolutiv decăderea lor ; pornește de la ea, prinzându-i caracteristica psihologică. Și aci trebuie să căutăm elementele viabile din romanul său.

Literatura rusă a cucerit Europa, cu un prestigiu excepțional de originalitate. Realismul teatrului d-lui Sorbul și viziunea de un tragic sumbru din *Pădurea spînzuraților*, a d-lui Rebreanu, vădesc această influență.

Ca tehnică, d. Ardeleanu porcede de la naturalismul francez, ca psihologie pornește de la romancierii ruși. E un caz interesant de limpezire a două mentalități. Sufletul slav ne-a accentuat sentimentalitatea, nu ne-a transmis însă și misticismul lui profund irațional. Influențele din literatura rusă, primite pe cale individuală, mărturisesc natura lor livrescă : de aci, psihologia improbabilă a cizmarului Gangu, ce se sacrifică cu o abdicare de sine absurdă pentru Agata ; acest Conovalov, romantic și fals, e alcătuit din reminiscențe literare, nu din realitatea autohtonă. Numai Consulul e o existență viabilă, un decăzut, ce își justifică situația prin mobile psihice valabile. A iubit pe o rusoaică, pe cînd era reprezentant diplomatic la Petersburg, a fost descalificat în public și apoi destituit ; el a ucis, astfel, sufletul soției pe care a înșclat-o și care s-a prăbușit în decrepitudinea a cărei vină o poartă. Tragedia lui devine o problemă pe care o analizează lucid, o transformă în principiu de filozofie a vieții, făcînd apologia sincerității, dobîndită după ce și-a distrus situația socială. În acest anarhism moral constă viabilitatea lui Sălceanu, care e singurul personaj cu relief propriu din romanul d-lui Ardeleanu (excepție face soția lui — umbră umană redusă la acte reflexe). Epavă a vieții, el își găsește izbăvirea în neființă, după un suprem act — care e și ultimul — de a se mișca din apatia morală ce l-a dominat toată viața. Scena în care

Sălceanu își expune ideile despre existență, pregătirea și executarea omorului lui Andrei Grigore, pînă la sinuciderea lui (p. 229—230) vădesc posibilitățile literare mai consistente ale d-lui Ardeleanu. Un nefiresc romantism al personagiilor, transpus adesea și în platitudinea stilului, și excesul naturalist al mediului sunt defecte pe care autorul ar trebui să le elimine violent. Punctul valabil de evoluție al sorisului său rămîne, deci, figura enigmatică a „Consulului“, fantomă automată a ratatului.

C. ARDELEANU :

„CASA CU FETE“ *

D. C. Ardeleanu și-a fixat ca domeniu de activitate lumea rataților, a boemei mizere și a tipurilor decăzute din treapta lor socială în mediocritatea anonimatului și abrutizării. Realismul său rezidă în natura materialului artistic și în percepția sa, dominată de zona medie a existenței, pe care o zugrăvește cu supunere la obiect.

Primul său roman, *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, purta cu sine excesele dogmei de școală naturalistă, evidente în insistența de a descrie ambianța repulsivă în care se mișcau personagiile ; mai aducea încă și obsesia unor modele literare, în special rusești, pe lângă o stângăcie a expresiei, mărturie a unei deficiențe de artă. Era însă remarcabil prin noutatea mediului evocat și prin ferveța sufletească surprinsă într-unul din cele mai izbutite tipuri, acela al bătrânului Sălceanu, denumit și „Consulul“.

În *Casa cu fete* afirmă o neîndoieală superioritate a expresiei și un echilibru de compoziție amănunțit, peste o limpezire izbitoare a viziunii. Descrierile exterioare, naturalismul de amănunt și de reproducere directă au fost eliminate, după cum psihologia personajilor e mai rotunjită, iar forțele lor sufletești mai încordate într-o dramă sumbră.

Îndrăzneala d-lui Ardeleanu de a zugrăvi mediul prostituției este apreciabilă pentru romanul nostru realist, cu atât mai mult cu cât știe să se miște în limitele artei, folosin-

* Editura „Cugetarea“.

du-se de un cadru abject, în care situează istoria unei familii. La o mai atentă privire, ne convingem că scopul central al romanului este de a urmări decadența unei familii care se zbate între sărăcie și aspirația de a se salva de naufragiu. Bordelul apare numai ca un element subordonat al intrigei, ca o culminare a unui proces de iremediabilă și tragică declasare.

În *Iama* lui Kuprin, interesul de atmosferă se țese în jurul vieții animalizate a prostituatei. Ca bun rus, Kuprin ajunge la o sanctificare a prostituatei, după comandamentele speciale ale milei slave.

Fără compasiune, d. Ardeleanu zugrăvește un mediu abject în clasică metodă realistă, ca orice fenomen natural, lipsit de repulsie și aureolare. Astfel, *Casa cu fete* este „o tranșe de viață“, formată din câteva tipuri pitorești și din ambianța lor firească. Drama adevărată se petrece în cercul familiei Buescu, al bătrânei mame și al celor trei fete ale ei. Dintre acestea, singură Margareta alunecă pe terenul degradat al femeilor de stradă, mai întâi din motive temperamentale, hărțuită de un versatil instinct sexual, apoi din necesități materiale. Considerată ca o rușine a familiei, ea ajunge supremul sprijin al mamei și surorilor, amenințate de foame, dar pline de neînduplecată mândrie burgheză. Voluntară și mai inteligentă, Alexandra scapă din determinismul familial, salvându-se printr-o căsătorie onestă, visată cu frenezie totdeauna și izbîndită prin jocul binevoitor al întâmplării. În dependența materială a Margaretei — care ajunge patroană de casă rău famată, devenind din victimă exploatoare, cu ajutorul bărbatului ei, Negoită — rămîn numai Jana, fire pasivă și obedientă, fată cu instinctele somnolente și minte opacă, și d-na Buescu, terorizată de grija fiecărei clipe, angajată într-un complicat proces de moștenire, pe care îl câștigă, ca în sfîrșit să-l piardă, ruinîndu-și sănătatea, după ce a fost bătută de țaranii care nu acceptau să fie deposedați de o avere pe care se credeau stăpîni definitivi.

Disoluția meschină, prin viața zilnică a familiei Buescu — silită să primească adăpost sub acoperișul unei case de toleranță, în care bătrîna și sfîrșește, chinuită de boală și dezgust — e urmărită de d. Ardeleanu cu minuția de me-

toată a romanului naturalist, așa cum o practică un Alphonse Daudet în *Sapho* prin succesiunea de momente anecdotice care întregesc o dramă. Fiorul omenesc străbate în prezența obiectivă a personajilor, căci scriitorul știe să se mențină într-o rezervă artistică fără intervenții teoretice și participări de atitudine personală. În limite psihologice și într-o structură încheată a evenimentelor, asistăm la descompunerea lor morală ca la un spectacol natural.

Partea pur documentară apare numai în evocarea vieții de bordel, de un autentic neajunător, dar și cu o psihologie mai sumară. Tipul caracteristic al prostituatei (mai mult decât Margareta, care și-a convertit dezagregarea într-o întreprindere lucrativă, cu pretenții de industrie onorabilă și admisă de societate) este Natașa, rusoaica enigmatică, de clasată, din nobilimea antebelică a marelui imperiu. Prin ea, d. Ardeleanu fixează psihologia tragică a profesionistei amorului, victimă a dezamăgirilor sentimentale, fecioară căzută printr-un viol poetic, desfrînată din răzbunare și ură față de bărbat. Tipul, dacă nu e nou, e clasic. Dar în această latură, psihologia d-lui Ardeleanu trece în arbitrar și romanțios de gust îndoielnic; mai puțin observată după realitate este Adina, o nouă pensionară a „casei cu fete“, a cărei moștenire instinctuală, de fată care nu și-a cunoscut tatăl, fost ofițer de marină și mare cartofor, dispărut în urma unei încurcături bănești, este prea vagă spre a-i determina un suflet de prostituată, cu atât mai mult cu cât izolarea ei de orfană o menținuse într-o curăție morală neclintită. Simpla revoltă morală, mai mult abstractă, în contra nesincerității oamenilor nu este de ajuns să fi hotărât-o a se da primului bărbat, cu agresivitate subită. D. Ardeleanu putea să renunțe a mai explica printr-un personajiu fals, cu totul episodic, cauzele morale ale prostituării.

În esență, *Casa cu fete* este un bun roman realist și o dovadă de progresul artistic al scriitorului, ajuns la o concepție încheată și la o expresie purificată de stîngăcii și platitudini, de prolixitate și forme prea directe. Stilul d-lui Ardeleanu e surprinzător de condensat și uneori luminat de comparații destul de potrivite cu tema și mediul pe care-l zugrăvește.

C. ARDELEANU :
„VIERMII PĂMÎNTULUI“ *

Cînd a apărut *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, primul roman al d-lui C. Ardeleanu, i-am imputat abuzul de naturalism, vizibil în desfășurarea de cearșafuri murdare, pline cu descrierea mediului tăbăcarilor, în care se petrecea acțiunea sumbrei sale povestiri. Excesul se datora formulei de școală, care a împins documentarea pînă la fotografie. Tema romanului, dezvoltată pe datele veridice ale unei specifice lumi proletare, se reducea la punerea în evidență a tipului de ratat, zugrăvit în figura „Consulului“, cea mai consistentă de altfel dintre toate celelalte, lăsate pe un plan secundar. Cu excepția romanului *Am ucis pe Dumnezeu*, unde d. Ardeleanu s-a izbit de dificultatea analizei unui caz patologic, opera sa și-a continuat investigația realistă în mediile sociale de jos, încadrîndu-și eroii într-un strict determinism. În *Casa cu fete*, remarcabilă și prin progresul expresiei, a urmărit descompunerea unei familii prin prostituție; dacă în finalul romanului unii critici au văzut o concluzie moralizatoare a scriitorului, deci o tendință, noi i-am găsit totuși o rezolvare suficient artistică. Incendiul care mistuie păcatele familiei Buescu își salvează aparențele melodramatice, venind să puie capăt unei dizolvări morale, urmărite destul de atent în etapele ei capitale. Latentă numai, tendința moralizatoare nu turbură impresia de logică interioară a evenimentelor. Scuturat de naturalismul plat din primul său ro-

* Edit. „Adevărul“.

man, prin *Casa cu fete* d. Ardeleanu a realizat cel mai bun tablou realist din opera sa. Cu *Viermii pământului*, un romantism sentimental și un umanitarism teoretic, de gust popular și deci de insuficiență artistică, inundă realismul narațiunii, fixată de data aceasta în mediul minerilor din Anina. Prin precizia topografică și specificul profesional, ultimul roman al d-lui C. Ardeleanu este și un roman documentar, de specie naturalistă. Partea aceasta este mai laudabilă, deși descriptivă, fiindcă utilizează abil câteva noțiuni tehnice din noul mediu zugrăvit, după cum înseși condițiile nehygienice și pline de riscuri mortale ale minerilor sunt relatate fără poezie, e drept, dar și fără abuz de rețetă naturalistă.

(Viziunea statică a romanului este superioară psihologiei schematizate, tendențioase și de sentimentalism melodramatic a personajilor.) Un instinct artistic mai sigur îl ferise pe d. Ardeleanu să pună-n cursul acțiunii din *Casa cu fete* un număr prea mare de personaje. O economie mai strictă, dictată de însăși substanța romanului, îl prezervase de ceea ce am numi eroii statistici, umbre de fum, amestecate inutil între ființe cu un contur precis. Realismul d-lui Ardeleanu n-are acea forță epică a d-lui Rebreanu, de pildă, care mișcă masele, cu seninătatea providenței și cu viziunea care dă iluzia vieții. În *Răscoala*, epopeea proletariatului rural, există un număr impresionant de personaje; își întretes întrețit pasiunile, se văd limpede izolat și se disting totuși în învălmășala unei psihoze colective, în care indivizii alcătuiesc global un mit, atât de deslușit totuși în amănunte. Comparația nu este de loc forțată; ne vine subit în minte, căci și d. Ardeleanu intenționează să evoce epopeea proletariatului industrial din Anina, într-un moment suprem de încordare. Greva lucrătorilor și insurecția lor în contra directorului Kurz este atât de palidă în sine, chiar fără s-o mai apropiem de masiva viziune a răscoalelor țărănești din romanul d-lui Rebreanu. Ne gândim la scena când minerii vin să asalteze casa inspectorului Zoltan, în timpul unei petreceri la care luau parte toți inginerii. Mai întâi, mulțimea e trucată; e în culise și n-o simțim decît prin indiciul indirect, spaima episodică din spiritele invitaților. Spuneam că relatarea statică a mediului este superioară în structura

realistă a romanului d-lui Ardeleanu ; dinamica sufletească a personajilor este însă rudimentară și de o viziune cîrpită. Putem avea astăzi toate asprimile de judecată asupra *Ţiermilor pămîntului*. La al patrulea roman, d. Ardeleanu nu-și mai poate el însuși îngădui slăbiciuni, cu atît mai mult cu cît și ambițiile sale epice vizează un cîmp vast de acțiune. Iată de ce spunem că cele mai multe personaje sunt pur statistice ; lucrătorii care conduc greva, notabilitățile locale, sumar portretizate, însuși eroii principali, reduși la roluri episodice, nu se integrează într-un suflu de viață unanimă.

Părăsind romanul în lectura lui epoeică, evident redusă pînă la ratare, să ne ocupăm de drama din primul plan al conflictelor. O căutăm în grupul conducătorilor și în special în experiența tînărului inginer Alexe Constantin, transformat în idol al muncitorilor, după ce asupritorul Kurz e dezvăluit în toate manevrele lui subversive de spoliator. Alexe este ilustrația cea mai naivă a umanitarismului sentimental de care vorbeam mai sus. Student sărac din București, avînd să-și întrețină o mamă văduvă, cinstit, revoltat în contra tratamentului odios aplicat minerilor, victimă amoroasă a „curtezanei“ Eleonora, soția lui Zoltan, termină ca un suspinător și fals idealizat erou al lui Georges Ohnet, îndrăgostit de Margareta Bozovici, fata unui lucrător, pe care o și ia în căsătorie ; după asasinarea lui Kurz, devine director al minelor și desfășură o acțiune de îmbunătățire a soartei lucrătorilor, atît de facil ordonată și aducătoare de fericire, încît d. Ardeleanu își ia dezideratele sale drept ficțiuni artistice. Tot ce urmează de la pagina 243 pînă la sfîrșitul romanului nu este altceva decît un reportaj [...] sau un film cu tendință de moralizare, într-un cinematograf de periferie proletară. Un idilism de broșurică [...], în care patronii devin niște samariteni, iar lucrătorii niște mieluși, care pasc liniștiți iarba Domnului și suportă cu supunere munca iadului, încîntă fantezia sentimentalilor, care vor ca binele să triumfe, iar cei răi să fie pedepsiți. Și sunt, într-adevăr, din voința d-lui C. Ardeleanu. Directorul Kurz și uncalta lui, transformată subit în șef al greviștilor, Kudac, mor într-o încercare care-i scufundă în puțul cu blestem și cărbuni. Cusut din două fețe, Kudac are o psihologie prea complicată ca să fie și

veridic intuită. Se supunea lui Kurz dintr-o evidentă pasiune; îi răpise femeia, pe Hilda, și se mulțumea s-o știe aproape, deși n-o mai putea vedea. Povestită ca un episod retrospectiv, înainte de asasinarea rivalului, această duplicitate subtilă, de patologie erotică, rămîne un simplu episod, fără rezonanțe mai adînci. Ea însăși ar fi putut forma tema unui roman, de specie rusească sau de complicată ingeniozitate freudiană; d. Ardeleanu o intercalează melodramatic, să explice ura și răzbunarea lui Kudac, după ce ni-l prezentase într-o nelogică schimbare la față, trecînd de partea minerilor, pe care-i spoliase, după ce fusese omul de încredere al lui Kurz. Alcătuite pe simetrii și opoziții de un gros romantism popular, personagiile sunt falsificate de intenția umanitaristă a scriitorului. Astfel, Eleonora este femeia fatală, curtezana cromolitografică, geniul rău care trebuie să atragă în mrejele ei pe toți inginerii suspectați de simpatie pentru lucrători. Încercînd să-l învingă și pe Alexe, destinul o pedepsește: îndrăgostindu-se de el, îl caută în mină, unde-și desfigurează fața, într-un accident comandat de același destin cu afecțiuni proletare. Scoasă din circulație, curtezana va rămîne soție credincioasă, lăsînd pe Alexe să-și consume, sub biciul dulce al aceleiași destin sentimental, idila fericită cu Margareta, ea însăși „înger” proletar opus, cu același gust melodramatic, femeii fatale burgheze și capitaliste. Viciul și virtutea se ciocnesc, și triumfă cea din urmă, ca în siropoasele filme în care spectatorii își găsesc satisfacție imediată, spre a nu-și turbura somnul și să nu regrete o emoție dobîndită cu preț popular. Nu lipsește din spectacol nici amicul credincios, dar nefericit, eliminat prin destin (sub formă de tuberculoză) în persoana lui Lorenz, colaboratorul lui Alexe, el însuși o imagină ratată a fericitului nou director umanitarist al Aninei.

Atîtea motive care ne fac să regretăm măsura și simplitatea izbutită din *Casa cu fete*; prin *Viermii pămîntului*, d. Ardeleanu și-a anulat realismul printr-un romantism proletar, de calitate inferioară. Progresul expresiei, pe care îl remarcasem atunci, menținut în unele imagini adecvate, este respins prin multe procedee factice și de naiv livresc, de care d. Ardeleanu trebuie să se păzească, după cum

izbutise să scape de platitudinea stilistică din *Diplomatul*. Ce nevoie era să pomenească de Dante și de *Infernul* lui, ca să precizeze impresia puternică produsă de viața minerilor în sufletul lui Alexe ?

Sau de ce această savantă și banală comparație a lui Lorenz : „Fiecare dintre noi, minerii, e un Atlas care ține pământul pe umeri“ (pag. 33).

De ce apoi acest parantez de roman popular, ca să sublinieze că d-na Zoltan e o „femeie fatală“ :

„(aci d-na Zoltan rostogoli ochii peste cap cu aceeași ingenuitate pe care femeia galantă știe să o manifeste când vrea să facă o nouă cucerire)“ (pag. 104).

În același stil vorbește cineva când minerii vin să ceară capul lui Kurz, aflat la petrecere în casa lui Zoltan :

„ — Ușile !... Ușile !... strigă cineva din întuneric, cu gravitatea unui preot în fața altarului“ (pag. 127).

Ce poate fi mai comic decât această din nou savantă comparație, cu ocazia unei întruniri a greviștilor :

„Un alt miner se apropie de rampa scenei cu o lampă în mână și, făcând ochii mari, aplecându-se de mijloc, de parcă s-ar fi găsit pe frontul de lucru, se uita cercetător în sală, ca altădată Diogene“ (pag. 157).

Sau această muzicală metaforă, atât de nepotrivită în starea de deznădejde a muncitorilor fără lucru :

„O zi frumoasă și limpede ca roua primăverii, ultima ce deschidea porțile văzduhului iernei, care avea să vină cu acorduri din *Quartetul Harpelor* lui Beethoven“ (pag. 181).

Nici indignarea în stil Radu Cosmin nu lipsește uneori :

„De acolo, de sus, cuprindeau cu o singură rotire de ochi mina, muncitorimea și casa cu decorul de teatru în care Eleonora Zoltan chemase lumea la festinul neronian al lui Kurz“ (pag. 182), ca și această tiradă, pe care Lorenz o ține naivului Alexe, atinsă și ea de aceeași influență :

„ — Da, Eleonora, curtezana, care pentru frumusețea și decăderea ei închipuie într-o măsură apropiată pe celebra Popee a lui Nerone, trebuia să te cucerească în așa fel ca să poată face din tine tot ce vrea, nu ea, ci el, Kurz...“

Oricum, Popeea întrevăzută la Anina — e prea mult !

Nu mai amintim de nenumăratele greșeli elementare de ortografie, ca și de pleonasmul „*emoragii de sânge*“ (pag. 250) — pe care am vrea să le atribuim erorilor de tipar ale unui culegător cu închipuirea prea aprinsă de sentimentalismul proletar al romanului ; dar contagiunea s-a întins și asupra corectorului, spre paguba necruțătoare a d-lui C. Ardeleanu, în vădit regres epic în romanul *Viermii pământului*.

1933

C. ARDELEANU :

„PESCARIU“

(roman) *

Dintre romancierii de azi cu un debit regulat al producției, d. C. Ardeleanu este singurul realist care-și îndreaptă sistematic privirile spre colectivitățile proletare. În *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* a descris mediul lucrătorilor tăbăcari, în ambianța cărora a urmărit și tragedia unui ratat, a „Consulului“ ; în *Casa cu fete* a analizat procesul de disoluție al unei familii, tîrîță în lumea prostituatelor (dacă le considerăm și pe ele drept proletare) ; în *Oiermii pămîntului* a evocat viața insalubră și mizerabilă a minerilor, iar în *Pescarii* își propune să ne ofere o imagine globală a locuitorilor din preajma Vîlcovului, pustietate înfricoșătoare și spaimă a elementelor naturii, sub imperiul cărora se desfășoară existența unor oameni care sunt la discreția puhoaielor dunărene.

D. Ardeleanu este poate singurul zolist între romancierii noștri ; în primul rînd crede într-un suflet colectiv și precis profesional, iar în concepție a rămas la dogma romanului documentar, în care au jurat naturaliștii. Teoriile lui Zola, în prezumția lor științifică, de mult și-au minat prestigiul. D. Ardeleanu se pare că nu face caz însă de acest aspect al naturalismului ; i-au mai rămas încă alte puncte din catehismul școlii, între care documentarea este cel mai evident, apoi credința în misiunea socială a romanului. Misiune înțeleasă nu numai în sensul de a surprinde

* Editura „Adevărul“.

un suflet colectiv, cu un anume determinism, ci mai ales văzută sub unghiul unui umanitarism de duioasă persuasiune asupra cititorului. În *Casa cu fete*, unii critici au accentuat poate prea mult această direcție a romancierului; fără să lipsească și acolo, intenția purificatoare a moralei este mai învăluită. Numai în *Viermii pământului* un sentimentalism popular și o regizare prea directă a situațiilor și contrastelor psihologice au pus într-o prea puternică lumină această înclinare. Se pare că, voind să se scuture de anume platiitudini descriptive, de anume aspecte triviale ale vieții, prea căutate, după formula naturalistă, cum procedase în *Diplomatul, tăbăcarul și actrișa*, d. Ardeleanu s-a grăbit să ia atitudine față de personagiile sale în operele ulterioare. Două alternative deopotrivă de păgubitoare creației epice, din care n-a putut să scape. Experiența i-a arătat scriitorului că nu e bine să se angajeze prea ostentativ în cele două sensuri. Ultimul său tablou social, din *Pescarii*, nu abuzează nici de pesimismul fotografic al naturalismului, nici de melodramă sentimentală. Avînd o deosebită grijă pentru latura documentară a romanului, abundă în termeni de unelte pescărești și în expresii rusești, pentru culoarea locală, fiindcă personagiile sale sunt lipoveni. Dar să zicem că acesta este fundalul realist al acțiunii povestite. Unde însă se arată fragilitatea substanței romanului este în însăși esența lui epică. D. Ardeleanu are o viziune prea modestă, prea anecdotică a vieții. Fie că ne-a prezentat pe minerii din Anina, în *Viermii pământului*, fie că ne înfățișează astăzi pescarii din Vîlcov, senzația destinului colectiv al grupelor sociale pe care vrea să le evoce este totdeauna la suprafață. Acolo s-a luptat cu suflul colectivității umane, aci cu forțele năprasnice ale naturii. Cît de palidă era greva minerilor, cît de redusă este în *Pescarii* imagina acelei panici care zguduie pe lipovenii din Vîlcov, cînd îi cotropesc apele revărsate ale Dunării, primăvara. D. Ardeleanu vede pe om anecdotic, iar natura prea topografic și documentar. Dacă Zola rezistă timpului și astăzi, aceasta se datorește vizionarului, și nu naturalistului, poetului care a trăit senzația pământului, în *La terre*, pe aceea a minei și a mulțimii, în *Germinal*, sau halucinația senzualității, în *La faute de l'abbé Mouret*.

D. Ardeleanu nu este poet, iar cînd e romantic nu evocă simbolul forțelor populare, ci se lasă condus de lăcrimoase tentații melodramatice. Fără-ndoială că descripția năvalei apei în Vîlcov este exactă, că tehnica apărării localnicilor este documentată, însă fiorul spaimei colective, ca și măreția forței elementare a valurilor nu ne cuceresc în potențele lor artistice. Observația se aplică atît la *Viermii pămîntului*, cît și la *Pescarii*, cele două romane ale sale în care a țintit să evoce sufletul colectiv. De aceea ne menținem părerea că tot *Casa cu fete*, în tehnica lui anecdotică, este romanul social cel mai izbutit al d-lui C. Ardeleanu. Este semnificativ că în *Pescarii* sugestia primejdiei este mai puternică în spaima năucă a cizmarului Alexei, retras cu femeia și copiii în clopotnița bisericii, decît prin descrierea însăși a cataclismului. Adică un episod este mai elocvent pentru a evidenția pe observator decît o evocare spre a mărturisi un poet.

În nota veristă trebuie să căutăm așadar meritele romanului *Pescarii*, tablou exact, uman, static și neîndoios documentar al vieții trudnice al unor năpăstuiți profesioniști. Anecdotic, cu siluete just prinse, defilează cei doi îndrăgostiți, Grișa și Tatiana, bătrînii Dusea, Ivan și Osep, cizmarul Alexei, atît de specific pentru mediul rusesc al romanului, nacealnicul Semen și vagabondul Alexei. Toată atenția narațiunii este însă acaparată de pescarul Canareica, îmbogățit prin tîlhărie și recidivist, care-și complică viața printr-un nou omor, al lui Fiodor Dimov, altădată tovarăș al lui, pe care-l urăște pînă la suprimare. În prezentarea anchetei pe care Semen o face ca să descopere pe criminal, ocrotind pe Canareica, deși toți pescarii îl acuzau, d. Ardeleanu ascunde o amară satiră a autorității polițieneste. Dar însuși personajul principal este atît de episodic tratat, încît *Pescarii* este cel mai documentar roman al d-lui Ardeleanu, omenescul fiind trecut pe al doilea plan.

Într-o expresie cenușie, cu onestitate și aplicație, d. C. Ardeleanu își continuă opera sa de romancier social, fără stridente melodramatice, dar și fără însușiri revelatoare.

C. ARDELEANU :

„DOMNUL TUDOR“ *

N-am putea face răspunzător numai pe C. Ardeleanu că a trecut senin pe lângă un subiect atât de patetic și răscolitor de energie etnică cum este viața lui Tudor Vladimirescu. Se pare că vina nu-i aparține exclusiv scriitorului, căci la baza colecției „Energia“, în lotul care și-a propus să evoce existența câtorva eroi naționali, e un spirit inițial eronat. Scopul educativ al acestor „vieți romanțate“ nu trebuie identificat cu simpla vulgarizare. Nu demult am mai făcut observații asemănătoare, când ne-am ocupat de *Viața lui Ștefan cel Mare*, scrisă de d. Mihail Sadoveanu, și apărută în aceeași colecție. D. Sadoveanu a voit să înfățișeze pe marele domn moldovean într-un ritm de baladă sămănătoristă. Dar ne-ntrebăm dacă se potrivește caracterul legendar al narațiunii sale aplicat unui personaj istoric a cărui epocă, activitate politică, geniu militar și psihologie se puteau încadra cu certitudine într-o sinteză deplină. Ce-i lipsea cărții d-lui Sadoveanu era o intuiție fundamentală a lui Ștefan și a momentului istoric în care el a trăit. Nici chiar marile însușiri de poet ale prodigiosului nostru scriitor nu și-au destins virtualitățile, ca cel puțin să rămînem cu o pură încântare lirică.

D. C. Ardeleanu, cu mijloace și mai modeste, cu reducerea la câteva episoade a vieții lui Tudor, însăilează un

* Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II“ ; Biblioteca „Energia“.

scurt film al primului răzvrătit politic ce caută să dea expresia duhului național la-nceputul veacului al XIX-lea. Este cu atât mai surprinzătoare lipsa de intuiție a d-lui C. Ardeleanu, fiindcă psihologia eroului și sensul mișcării lui sunt mai precise. Ștefan cel Mare este o apariție epocală și cu siguranță cel mai mare voievod al istoriei noastre. Tudor Vladimirescu, fără să aibă proporțiile lui, este însă cel mai tipic revoluționar al istoriei române. Naționalismul lui, mai precis antifanariotismul lui, este îmbinat cu un mare simț de dreptate socială. Poate acesta este caracterul specific al singurului nostru revoluționar fără mijloace de operetă. Numai așa se explică adversitatea boierilor, care au fost cei mai perfizi dușmani ai lui, mai primejdioși decât fanariotii înșiși. D. Ardeleanu a procedat cum nu se putea mai simplu : a consultat cărțile scrise asupra lui Tudor și a făcut un rezumat succint, în ton popular, asupra eroului ; operă de pură vulgarizare. În acest caz, ne-ntrebăm însă dacă nu era mai bine să se fi reeditat, de pildă, vibrantele pagini ale d-lui N. Iorga asupra lui Tudor din Vlădimir. Fără o asimilare organică a atmosferei în care s-a format eroul, fără o înțelegere clară a momentului istoric în care el s-a manifestat, este inutil să încerci a romanța câteva episoade din viața lui. Un personaj istoric nu este o simplă ficțiune, pitorească numai prin dramatismul existenței. În veacul trecut nu era moda biografiei romanțate, dar a dominat concepția istoriei romantice. De câtă documentare istorică, de câtă aridă cercetare cu fișe nu dau dovadă *Istoria lui Mihai-vodă Viteazul* a lui Bălcescu sau *Ioan-vodă cel Cumplit* al lui Hasdeu. Dacă opera lui Bălcescu se poate citi și astăzi cu interes, aceasta se datorește și informației, dar și intuiției care o animă. Admitem că interpretarea romantică a lui Mihai Viteazul este greșită, admitem că substituirea unor deziderate ale timpului epocii eroului muntean nu corespunde adevărului. Dar ceea ce înaltă romantica narațiune a lui Bălcescu este ideea centrală, intuiția ce și-o face despre personaj. Chiar interpretarea intenabilă, prin exagerare, a lui Ioan-vodă cel Cumplit, dată de Hasdeu, este mai elocventă, dacă stilul reprobabil în care e scrisă n-ar fi acoperit-o de un discredit, în bună măsură foarte meritat. D. Iorga însuși, în cea dintâi

interpretare a lui Mihai Viteazul, a pornit de la o intuiție pe care s-a înălțat personalitatea eroului ca pe o axă vie.

Regretăm că nu putem spune un cuvânt de elogiu despre cartea d-lui C. Ardeleanu ; nici n-o putem blama cel puțin. Este atît de neutră, încît o luăm ca un pretext pentru o discuție generală. Să nu uităm că o colecție de vieți romanțate este o colecție de temperamente, de ideologii, de tragice sau mărețe destinuri. Fără un sens superior, fără o mistică asupra eroului, o asemenea colecție devine un simplu abecedar, cu sau fără ilustrații, al istoriei naționale.

Că la baza vieților romanțate din seria începută a bibliotecii „Energia“ este un punct de vedere didactic, o adevărește și stilul în care sunt scrise cele două volume apărute. Spaima de neologism și refugiul în limbajul popular, cu înclinație de pastişe cronicărească, sunt indicii sigure. Și d. Sadoveanu și d. C. Ardeleanu vor să scrie astăzi despre eroi care trebuiesc evocați, dar și interpretați, în stilul lui Neculce. Dacă bătrînul cronicar moldovean are toată savoairea naivității lui firești, adoptarea unui ritm fără modernitate în cărți contemporane despre personaje istorice este numai o simplă manieră, fără nici un fel de savoare.

Despre Ștefan cel Mare și domnul Tudor se pot scrie două cărți admirabile, sub unghiul contemporan de vedere, în stil modern și pe intuiții care să creeze două personaje, rămase astfel într-un convențional panopticum literar.

UN MARE POET ROMANTIC*

În sfârșit, mitul a coborât între filele volumului : d. Argezi ne oferă astăzi imagina determinată a talentului său poetic. Exaltarea închinătorilor la cultul arghezian, ca și rezerva celor lipsiți de înclinări de devoțiune, se zdruncină și-si caută echilibrul într-o prețuire reală a poetului. De mult, sau încă recent, numele d-lui Argezi a fost asociat de al lui Eminescu, pus în emulație și ridicat pe scutul admirației pînă la tronul izolat al marelui cîntăreț al nefericirii : anticipare dîrză a destinului literar arghezian. Dar dacă echivalențele de valori sunt totdeauna puse sub cumpăna viitorului, rămîne stabilit că d. Argezi e fermecătorul posesor al unui mare temperament poetic, divers prin fețele lui răsfrînte-n rezonanțe de variate trepte interne, original în factura expresivă, artist bogat în resurse verbale, creator ce a mlădiat limba poetică în aliaje de oțel și aur ; lirica noastră își sporește prin *Cuvinte potrivite* geografia interioară cu o sensibilitate specifică și o atitudine nouă.

Cît timp producția poetică a d-lui Argezi a stat risipită în periodicele vremii, controversa de a-i determina un caracter distinct a oscilat în rețeaua nesigură a conjecturilor sau a fost înlăturată prin simplificare, pe baza cîtorva opere mai cunoscute. Astfel, a fost considerat cînd simbolist, cînd „sporitor al sensibilității semănătoriste și factor hotărîtor în

* Tudor Argezi : *Cuvinte potrivite*.

trecerea acestei sensibilități de partea cealaltă a baricadei“ — cum credea d. N. Davidescu.¹

Novator prin material și expresie, d. Argezi a fost adoptat de toate frământările încercări de diferențiere ale poeziei post-sămănătoriste; modernismul său constă însă în coeficientul mare al personalității; prin teme și atitudinea sentimentală, structura poeziei argheziene e romantică. Musical în măsura în care orice liric implică această calitate, expresia argheziană se folosește nu de sugestie, ci de imaginea masivă, de o plastică dură sau suavă, fuziune din care naște armonia sa particulară.

Temperamentul său poetic e construit pe contrast: nota gravă, severă, își îmbină reflexele de plumb cu nota grațioasă, de o linie suplă și simplă în puritatea ei; o ciudată îmbinare de virilitate și grație feminină, de dur și melodos fuzionează într-o singură tonalitate.

Estetica sa e născută din sfișierea lăuntrică a tendințelor contradictorii: luptă între noroiul realității și aspirația spre piscul idealismului; astfel, în poezia de iubire, deși zugrăvește un idealism înșelat, lasă o impresie de amărăciune robustă, susținută și prin vigoarea expresiei, dar și prin atitudinea sentimentală dîrză, spre deosebire de frîngerea total elegiacă, deprimantă a eroticei eminesciene:

*M-am apărât zadarnic și mă strecor din luptă,
În umbra lunii albe, cu lancea naltă ruptă.
Pusei pământ și ape, zăgaze între noi,
Și suntem, pretutindeni, alături, amîndoi.
Te întîlnesc pe toată poteca-n așteptare,
Neconținută mută a mea însoțitoare.
Pe la fîntîni iei unda pe palme și mi-o dai,
Iscată dintre pietre și timpuri, fără gri.
Ți-ai desfăcut cămașa și-ntrebi cu sinii-n mîna
De vreau s-astîmpăr setea din ei sau din fîntînă.
Ai dus la furțur gura, cu gura mea plecată,
Voind să bei cu mine scînteia lui deodată.
Amestecată-n totul, ca umbra și ca gîndul,
Te poartă-n ea lumina și te-a crescut pămîntul.
În fiecare sunet tăcerea ta se-aude,*

¹ T. Argezi, *Un moment literar*, în *Aspecte și direcții literare*, II.

*În vijelii, în rugă, în pas și-n alăute.
Ce sufar mi se pare că-ți este de durere,
De față-n tot ce naște, de față-n tot ce pierde,
Apropiată mie și totuși depărtată,
Logodnică de-a pururi, soție niciodată...*

(Cintare)

În care contrastul e paralel susținut, atât în atitudine, cât și în imagine și epitet.

În jurul aceluiași păienjeniș de lumină și umbră, cu în-gemănare statornică de aspru și suav, poezia de iubire ar-gheziană înstrunează un acord larg, în care se zbat, deopo-trivă, mândria și supunerea :

*Tu te-ai dumical cu mine vaporos ---
Nedespărțit — în bolți.
Eu veneam de sus, tu veneai de jos,
Tu soseai din vieți, eu veneam din morți...*

(Morgenstimmung)

sau revolta aruncată în fața aceleia care a distrus imagina fermecată întruchipată de poet :

*Femeie scumpă și ispită moale !
Povară-acum, cînd, vie, te-am pierdut,
De ce te zămislui atunci din lut
Și nu-ți lăsaî pămîntul pentru oale ?*

(Jignire)

unde dezamăgirea corespunde unui ideal transcendent mu-tilat de realitate.

Această dispoziție sufletească, de umilire și altitudine, de răzvrătire muiată-n durere, formează atitudinea unitară, ridicată la o înaltă și personală expresie, în admirabila *Inscripție pe un portret*, una din cele mai bune poezii ale d-lui Arghezi :

*Făptură vrăjitoare și duioasă !
Nu te-am oprit s-aștepți și să suspini,
Ci te-am lăsat să-l încâlcești în spini
Fuiorul vieții tale de mătăasă.*

*Mi-am stăpînit pornirea idolatră
Cu o voință crîncenă și rece ;
Căci somnul tău nu trebuia să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră.*

Ton ferm, de o lapidaritate colțuroasă și o vigoare plastică esențială pentru fizionomia sensibilității pur argeziene.

Prin valoarea artistică, deși cu armonie eminesciană, dar cu imagina viguros originală, alăturăm încă *Toamna și Oseminte pierdute*, a căror adîncime de sugestie poate sta alături de profunzimea lui Eminescu :

*Iubirea noastră a murit aici.
Tu frunză cazi, tu creangă te ridici,*

*Atît amar de ani e de atunci !
Glicină tu, tu florile-ți arunci.*

*A mai venit de-atuncea să v-asculte,
Uoi, plopi adînci, cu voci și șoapte multe ?*

*Uoi ați rămas întorși tot spre apus,
Uoi creșteți toți de-a pururea în sus.*

*N-o mai zăriți, din vîrfuri, nicăieri ?
Știți voi ce vorbă este vorba „ieri“ ?*

*La poartă, umbr-aceluiăș stejar.
Mă rog, intrînd, de domnul grădinar.*

*Fintina curge, ca și-atunci, mereu.
Tu curgi, fîntină, pe trecutul meu.*

*Și toate sunt precum le-am cunoscut,
Rămase-așa, ca dintru început...*

(Oseminte pierdute)

din care am eliminat finalul explicativ și fără rezonanță puternică ; deși cu un material simplu, prin muzicalitatea in-

terioară, poezia e o pildă turburătoare de ceea ce poate d. Arghezi realiza.

Am schițat numai o latură a poeziei argheziene, dar, credem, cea mai caracteristică, fiindcă se poate-ngloba într-o atitudine de idealism sever și bărbătească mândrie, așa cum se străvede și-n bogatele imagini din *Stihuri*, în care tendența spre filozofare vădește însă o scădere de temperatură poetică.

Dar lira argheziană posedă mai multe coarde; alături de vulgaritatea expresivă a *Blestemului*, fragment de viziune dantescă, alături de mândria unei iubiri, în care bărbatul e un Pan stăpînitor, iar femeia o nimfă dominată prin vigoare și primejdioasă prin farmec, întîlnim efecte de ritmică și ton popular, ca în *Incertitudine* și *Lingoare*, unde, totuși, predomină imagina personală :

*Fata zace-n pat bolnavă,
Gingașe și somnoroasă,
Ca pe-o tavă
De argint, o chiparoasă.*

Întîlnim, apoi, durerea spontană, înclinată spre spovedanie, a *Psalmilor* și din *Duhovnicească*, în care superstiția și naivitatea credinței e redată cu o prospețime de simțire nealterată, cu inflexiuni și mireasmă de stil biblic, fără misticism cărturăresc sau retorică.

Și dacă, în actualul volum, ordinea poeziilor nu e cea cronologică, se observă însă o simțitoare reducere a versurilor de început, cu material pur baudelairian; ca o compensație însă, găsim o serie de mici giuvaeruri, în care se răsfată grația și pitorescul arghezian, sobru și cu înfloriri meșteșugite de minuțios desenator pe evantaliu :

*Trei sau patru,-n mal, pescari
Stau de ceasuri fără număr,
Muți, ca niște cărturari,
Subt umbrele pîn'la umăr .*

(*Marină*)

sau desenul migălos al unui fir de iarbă, care

*Se bucură când vrun țințar
De moțu-i aurit se prinde...*

(Chemarea)

și nenumăratele poezii scurte, intitulate *Creion*.

Artist cu variate mijloace de expresie, cu o sensibilitate alcătuită din rezonanțe de orgă și suavități de cor de îngeri, d. Arghezi și-a creat o limbă poetică, scăpărînd aşchii învăluite în pulbere fină; în cartea liricei noastre, începută de Eminescu, poetul *Cuvintelor potrivite* se așează imediat în primul rang.

1927

TUDOR ARGHEZI :

„ICOANE DE LEMN“

Cu toată lentă dobândire a prestigiului de poet, d. Argezi a cunoscut și un triumf de popularitate, răsunător și de timpuriu, prin verva pamfletelor sale. Era și firesc : polemica invită mulțimea la un spectacol de forțe adverse, oferă capitulări neașteptate și prăbușiri de socluri venerabile, în savoarea acră a unui lirism de directă contagiune. Pamfletul arghezian a fost, de la început, o categorică îmbinare de inventivitate scatologică și lubrifiantă, în purpura unei expresii de o maturitate artistică fără căutări și asociații. Dacă drojdia fetidă a cruciadelor sale verbale și-a trezit actualitatea, artistul și-a păstrat tot farmecul ineditului. Pe această latură, proza argheziană deschide un nou capitol în scrisul contemporan, păstrându-și un inalienabil caracter de noutate. Imagine și dispoziție intensă, asociații de expresie, vervă suavă sau trivială, concentrare și minuție de gust sunt calități care aduc o nouă înfățișare în proza noastră artistică.

Genul însuși are o etapă luminoasă, înainte de creația argheziană, deși ea singură a atins culmile lui dominante. Marele inițiator al prozei artistice românești rămâne Mihail Eminescu : *Sărmanul Dionis*, *Cezara* și *Făt-Frumos din lacrimă* nu sunt cu nimic inferioare creației verbale a aceluiași genial poet. Lumi diafane, feerii paradiziace scînteiază în proza lui artistică, de un profund simț al transcenderii. Eminescu sugerează muzicale și plastice peisagii ideale, în-

tr-o dispoziție de spirit specifică romantismului său, de obîrșie germană. Visul și realitatea își topesc contururile, în legănări de basm și forme de mit, în puținele dar neprețuitele lui pagini de proză. La o stare proprie de sensibilitate, Eminescu a creat și o formă nouă de expresie. Am amintit pe acest mare precursor numai ca pe un „dătător de legi și datini“, căci spiritul prozei argheziene e total deosebit.

Romantismul eminescian e o transfigurare a realului; viziunea sărmanului Dionis a fost o continuă evadare în regiuni poetice create de el însuși. A avut singur intuiția artei sale și a formulat-o în partea a doua din *Epigonii*, ca o confesie de credință literară a generației poetice pe care el o începe :

*Ce e poezie? Inger palid cu priviri curate,
Uoluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea.*

Scriind despre *Cuvinte potrivite*, l-am privit pe d. Arghezi ca pe un „ultim mare romantic“ ; nu renunțăm la formula noastră ; voim numai s-o precizăm. Starea de suflet argheziană se înglobează în acel „romantism secund“, inaugurat de Baudelaire, prin care s-a filtrat toată sensibilitatea dramatică a *Cuvintelor potrivite*, ca și a prozei sale artistice. Tot ce scrie d. Arghezi ține de legile poeziei.

Lumea sa artistică este plămădită din suav și trivial, din ură și beatitudine de heruvim. După cum păcatul poartă în sine posibilitatea redempțiunii, tot așa trivialitatea este condiția necesară a poeticeii argheziene ; ea cunoaște, deoptrivă, voluptatea smîrcurilor și armoniile astrale. O depreșiune cheamă altitudinea, o înălțare soliciță prăbușirea. Artă poetică din *Testament* :

*Din mucegaiuri, bube și noroi
Iscaț-am frumuseți și prețuri noi...*

a prezidat întreg scrisul acestui virtuos.

Primul volum, *Icoane de lemn*, din vasta activitate în proză a d-lui Tudor Arghezi, deschide perspectivele unei încercări de delimitare nu numai a mijloacelor sale artistice, dar mai ales a marginilor în care spiritul său se ma-

nifestă. Este de remarcat, din primul loc, că aceste „amintiri ale ierodiaconului Iosif” aduc imagina dublă a ziaristului și a artistului. *Icoane de lemn* sunt cel mai vehement pamflet asupra vieții monahale și o diatribă în contra ortodoxismului. Prin momentul istoric în care volumul apare, actualitatea lui e mai vie ca oricând. Sunt încă proaspete în mintea noastră ecourile polemice în jurul misticismului și ortodoxismului național.

Problema dezbătută avea cel puțin două aspecte: al existenței unui fior mistic în cadrul ortodoxismului și al vitalității de organizare a vieții noastre ecleziastice. Credincioși preocupărilor de directivă strict literară, în măsura în care am luat parte la aceste polemici, am căutat să arătăm forma de pur culturalism a misticismului ortodox. I-am contestat simțul de a transcende, prin sensibilitate, un corp de doctrină pietrificată în canoane și am negat valoarea de cunoaștere pe care și-o asumă metoda mistică. Discuția a rămas însă în faza de preliminarii, căci teoreticienii ortodoxismului s-au blocat în dosul unui elocvent zid de mistică reculegere. Prin formația sa ecleziastică, prin experiența dobândită în sînul organizației ortodoxe, d. Arghezi a deplasat polemica mai mult pe terenul practic. Într-o serie de atacuri publicate în *Bilete de papagal*, d-sa a dezvăluit triviale lipsă de conformism între spiritul și organizarea ecleziastică; n-am putea spune însă că a luat și o atitudine ostilă misticismului. Din contră, s-a suit pe scări de evlavie biblică pînă la tronul de nori al dumnezeirii, trimitînd fulgere de anateme în contra conducerii lumești a bisericii.

Faptul de a fi biciuit persoane și instituții nu l-a clasat pe d. Arghezi printre vrăjmașii misticismului; a afirmat necesitatea credinței, peste capetele vinovate ale servitorilor ei temporali. Misticismul său e deci dincolo de pravile, de persoane și de autorități: e un act de individuală comunicare cu misterul, întrezărit în mersul aștrilor și elementele naturii, în neliniștile personale și spaima de neprevăzut. E mai mult o necesitate a divinului decît certitudinea lui, căutată în prezențe palpabile sau turburări interioare. Mistica din *Psalmi* și din *Duhovnicească*, atestînd o nostalgie chinuitoare după credință, străbate și *Icoanele de lemn*, această carte anticlericală prin esență. Satira se exercită numai asupra persoanelor, de multe ori sub trivialul aspect de

tablouri de pe natură. Acestea sunt caracteristice mai ales pentru categoria scatologică și lubrifiantă a imaginației argeziene : spiritul lui, de căutător al marelui mister, plînge printre rînduri sau apare mutilat de gestul indecent al realității.

În categoria scatologică și lubrifiantă a imaginației argeziene, senzația odoratului fetid și nevroza erotică sunt sugerate cu o mare virtuozitate artistică. E drept că satira deviază astfel de la revulsia de conștiință morală, lunecînd la procedeul rafinat al fotografiei artistice. Trivialitatea devine însăși substanța de artă ; materialul abject ia forme decorative ; scriitorul e asemenea unui pictor care, supus unui regim claustral, în lipsă de acuarele, zugrăvește tablouri cu pasta imundă a fecalelor. Închipuirea d-lui Argezi e înzestrată cu voluptatea maculării. Scatologicul apare ca o formă de percepție artistică : din mijloc se transformă în scop. Categoria aceasta de pamflet n-o găsim în *Scrisorile* și nici în articolele politice ale lui Eminescu, a căror vehemență nu este de o temperatură mai scăzută decît violența argheziană. Bucăți ca *Fratele Manole*, *Tibia ruptă*, *Nisipul* și *Vecinii* sunt caracteristice pentru violența imaginației d-lui Argezi ; în ele, expresia trivială cedează însăși percepției triviale.

În unitatea de ton, de atmosferă și subiecte, sunt și cîteva bucăți de un timbru de excepțional inedit și relief, pe proporții de medalion : *Regele Carol*, *Anafura regală* și *Prințesa Maria* sunt trei efigii a trei temperamente regale, realizate cu o rară economie în sinteză.

Iar *Curcanul*, prin plastica și definitivul liniei, dă un puternic efect de „acuaforte“.

Volumul *Icoane de lemn* e un preludiv al prozei artistice argeziene ; fragmentat, cu toată atmosfera lui comună, el este coridorul ce duce la marile sale elevații de artă.

TUDOR ARGHEZI :

„POARTA NEAGRĂ“

Criticul e un neostenit călător spiritual angajat pe drumuri inegale ; în căutarea frumosului, el străbate adesea largi bărăgane, întâlnește piscuri udate de lumini inedite, se împotmolește în mlaștini ursuze, somnolează între pagini, ca între maluri prelungi și sterpe, rareori poposește mai mult într-un univers cu totul nou și brusc descoperit.

În călătoria noastră ideală, nu prea des am acumulat bucurii mai adânci și mai variate ca cele provocate de peisagiul sufletesc și artistic din *Poarta neagră*. Amintirile din închisoare ale d-lui Arghezi ne-au ținut într-o neșovăită încordare, ne-au săgetat cu uimire admirativă, prin felurimea mijloacelor de evocare și a aspectelor vizitate. Poetul sfîșiat de neliniștea înaltă a *Cuvintelor potrivite*, pustnicul scîrbit al *Icoanelor de lemn*, individualistul care și-a filtrat veninul ucigător în pamflete și-au dat întâlnire aci, asociindu-și forțele în osteneala și în victoria celui mai mare îmblînzitor al verbului românesc. D. Arghezi ne evocă imaginea unui genial dresor, cînd amabil, cînd încrunțat, care vrăjește fiara rebelă a gîndului și a expresiei în excepționale incantații.

O supremă conștiință artistică luptă cu sine însăși și cu materia perfidă, se întrece și o modelează după legi intime covîrșitoare ; cu egală stăpînire se coboară în abisuri sufletești, cu putregaiuri și miasme, urcă singuratec și arzător spre creste de lumină, aproape de stele, de îngeri și de Dumnezeu. Într-o ascensiune astăzi definitivată în prima linie

a contemporaneității, d. Arghezi este un temut latifundiar al scrisului, în cuprinsul unei colonii impestriată cu parcele modeste, spațiată de ogoare sterpe, plină de culturi de varză literară, înviorată de grădini gingașe, dar minore, tăiată de irigații cumpănit construite și punctată cu mușuroaie de îngrășăminte nedeplin subtilizate în chimia rodnică a pământului.

Farmecele scrisului arghezian constau în opoziția armonioasă a unui ținut însufletit de o viață cu ciudate împerecheri; lângă floarea otrăvitoare de mătrăgună se-nalță lujerul aristocrat al crinului, mireasma subtilă a parfumului se-mbină cu duhoarea putrefacțiilor, monștri de proporții mitologice se plimbă lângă roiuri de fluturi și printre năvala libelulelor diafane. Creația sa tîrăște pe talazuri de închipuire legendara arcă a lui Noe, în care, ca într-un muzeu viu, a încărcat șerpi veninoși și rîndunele ciripitoare, bestii cu ochi de smalt și copii cu zîmbete și bucle de argint, fragilități grațioase și vicii purulente. Dualismul acesta e încheiat solid, ca-ntr-o coloană de aur și moloz; el îi configurează o sensibilitate artistică de înalte note romantice și de individualism. D. Arghezi are o intuiție de extreme alternative a vieții; spiritul său monahal suie spre luminișuri paradiziace și se afundă în întunecimi de iad; între aceste două zone stă neantul, colcăie prostia și vegetează mediocritatea; nu există o secție de purgatoriu intermediar în fantezia acestui creștin răsăritean, schimnic cu vehemențe de profet, singuratec surprins în extazuri argintii, orbit la răstimpuri de strălucirea întrezărită sau numai dorită pătimaș a divinității, cînd nu se transformă în arhanghel negru, cu bici de foc, în mijlocul unei turme schimonosite, prin răutate, libidine și suficiență.

Surprindem în compoziția aparent destrămată a *Porții negre* un ascuns mozaic, închegat din negru vîscos, din trandafiriu mîngîietor, din azur calm și din roșu însîngerat; d. Arghezi a urmărit construcția unui labirint, ca într-o „divină comedie” adaptată la evul modern. Deși vremea noastră nu mai crede în existența obiectivă a raiului și a infernului, d-sa crede însă în conceptele opoziției moralei creștine. Cercurile iadului și raiului arghezian, fără să aibă fundament de transcendență teologică, s-au laicizat ca arhitectură și esență, fiindcă ele ființează

în lumea simțurilor și în fenomenalitatea lor strictă. De aceea, teologia s-a convertit în viziune pur estetică.

✓ În această adaptare modernă a dualismului creștin, d. Arghezi se întâlnește cu ardoarea catolicului Baudelaire, care a văzut în viciu și extaz două mari postulate lirice. Ca și poetul francez, d. Arghezi e un creștin purificat de pasiunea artei, înlocuitoare mistică a religiei. Infernul și paradisul au coborât pe pământ și s-au umanizat. În originile lui îndepărtate, ierodiaconul Iosif își sugrumase sufletul în litera moartă a pravilei, își umilise trufia satanică într-o asceză dureroasă și nefirească; dar individualismul lui romantic înăbușit și orgoliul său creator nesatisfăcut de insuficiența și amăgitoarea confruntare cu cărțile sfinte l-au izgonit din contemplația pasivă a chiliei incendiate din temelile unei mari pasiuni lumești. Astfel, și-a azvîrlit cinul și a părăsit zidurile reci ale temniței sacre, de al cărei tavan își spârgeau capetele vulturii dorințelor, lacomi să rotească printre stînci abrupte și primejdiile libertății. Din monahismul lui, scriitorul a păstrat numai grăunțele de muștar încolțit al creștinismului; l-a împăturit cu grije, l-a vîrît în sîn; cu timpul, a crescut din inima lui, ca dintr-un pământ propice, în ozonul pur și miasma acră a vieții.

✓ Formația ecleziastică a d-lui Arghezi se desprinde din fundalul larg al *Bibliei*, în năvala de invective care azvîrle suflul de ocară și mînie peste Sodoma organizației sociale, nedreaptă, vicleană și sanguinară; accentele sale pamfletare vin din blestemul milenar al profeților, după cum remușcarea patetică și aduvmecarea divinului își prelungesc ecoul din *Psalmi*. Litaniile sumbre ale ecleziastului se-mpletesc în senzualismul sănătos al *Cîntării Cîntărilor*, iar spaima în fața degradării morale și fizice filfîie halucinații de apocalips. Sensibilitatea argheziană ne înfioară cu închipuiri infernale și ne dă calmul elevației angelice. Iritarea sa e hrănită din misticismul iudaic al *Vechiului Testament*, evangheliismul însă vibrează din simplitatea candidă, care a dominat sufletul subaltern al celor patru pescari, purtători de cuvînt ai Mîntuitorului.

✓ *Poarta neagră* ne deschide o dublă perspectivă interioară: spre gheena păcatului și spre feeria paradisului. Dacă fiorul mistic străbate cumva literatura timpului, el și-a făcut cuib în sufletul de creștin întunecat al acestui

nelineștit, și nu în ortodoxismul decorativ și protecționist al unor mistici improvizați. Spiritul d-lui Arghezi a comunicat în apa vie a duhului călugăresc, fără statute de ce-naclu și fără să fi fost uns de mirul nici unui gălăgios și ipotetic teoretician.

Am amintit mereu de structura romantică a sensibilității argheziene: am încercat s-o zugrăvim în opoziția sa dualistă și în vigurosul ei individualism. Esența acestei sensibilități credem că se cuprinde în caracterul unui adânc pasionalism. Simțirea argheziană se realizează artistic nu atât prin muzicalitate, cât prin culoarea aprinsă de o uimitoare expresivitate plastică. Definit prin negație, temperamentul scriitorului apare categoric antidiscursiv. Portretul, narațiunea, descrierea naturii, starea lirică de adorație sau de revoltă, atitudinea ideologică trec din transcriere directă în transpoziție. Evocarea plastică și asociația sentimentală sunt mijloacele suverane ale acestui mare creator de valori poetice. Arta d-lui Arghezi este expresia multicoloră a unui eu multiplicat în viziune pură, peste limitele stînjenitoare ale spațialității și raporturile ei materiale. Deformația obiectului prin subiect e consecința unei arderi interioare de grad excesiv, care duce la o expresie de incandescență solară. D. Arghezi posedă acea halucinație lucidă a simțului artistic, întâlnită numai în poetica lui Victor Hugo și a vizionarului Rimbaud sau în profetismul lui Nietzsche.

Tehnica poetică argheziană se poate urmări și în volumul său de versuri; dar, pe de o parte, linia lirică a *Cuvintelor potrivite* ascunde oarecum procedeele mai evidente, iar pe de alta, cătușele prozodice nu-i îngăduiesc jocul prea liber de inventivitate verbală. Deși *Poarta neagră* este tot cartea unui mare poet, varietatea clapelor sufletești și repetirea mai deasă a mijloacelor de expresivitate ne introduc mai ușor în ceea ce am numi tehnica transpoziției.

Nu știm dacă d. Arghezi va fi încercat vreodată să picteze, căci bogăția sa de tonuri și cruzimea lor afirmă un ochi de pictor abil exercitat; peste realitatea directă, d-sa suprapune o paletă viguroasă, într-o violentă și magistrală combinare de linii și culori. Verbul arghezian este atât de expresiv, încât din spatele tablourilor evocate ies în relief

glasuri și stări sufletești, ca din pânza unui strălucit pictor al romantismului.

În poetica argheziană, cuvîntul transpune senzații interioare ; el evocă mirosul și ascute auzul, mîngîie ochiul sau îl crispează, dă rotunjimi pipăitului și provoacă revulsia, prin evocarea lubrică și scatologică. D. Arghezi are cea mai mare acuitate a simțurilor, din reacțiile cărora își alimentează aproape exclusiv arta. Nu vrem să spunem prin aceasta că ar fi un simplu decorativ, căci liricul transcende totdeauna materialitatea, cu neliniști și elevări de înaltă temperatură. Plastica sensibilității e numai un mijloc tehnic ; ecoul ei naște acel misterios inefabil, susur ascuns al tuturor poeziilor de adîncă originalitate.

În *Poarta neagră*, d. Arghezi ne dă sinteza deplină a motivelor sale sufletești și ne expune multiplele sale fețe lăuntrice ; fiindcă volumul e un ciclu de amintiri, portretul este și mijlocul principal de expresie. Portretul arghezian este liric ; el traduce uneori extaze și, mai frecvent, revolte ; comparațiile și metaforele se nseriează în subtile corespondențe plastice, obiectul e anulat și înlocuit cu imaginea deformată a unei misterioase camere obscure ; portretura sa nu transcrie fizionomii și nici nu desface analitic sentimente și instincte. Tipul moral nu e construit prin eliminare și pe dominantă lui obiectivă ; scriitorul transpune stări proprii în legătură cu el ; omul este pentru artistul Arghezi o simplă excitație dinafară, peste chipul căruia cresc ghirlande de imagini care sugeră corespondențe sufletești și echivalențe perfecte. Memorialistul își profilează numai umbra de după paravanul vieții trăite aievea, căci poetul îl copleșește și-l anihilează. Din această cauză nu trebuie să căutăm identificări în galeria caricaturală a arestațiilor și ocașilor ; ea urmărește mai ales o tipificare, sugestivă prin deformație simbolică. Este de remarcat că memorialistul nu desemnează numele real al tuturor personagiilor evocate. Adesea le indică sub denumiri generice, în care surprindem mai mult forța elementară a unui viciu sau a unei însușiri esențiale.

D. Arghezi crede în caracterul tipologic al psihologiei, astfel că ne descrie cînd Industriașul, cînd Socialistul, cînd Directorul și Gardianul, cînd Arhivarul sau Bătrînul bogat și avar, ca și Ministrul, Sentinela și Borfașul, Anarhistul

și Victima justiției. Optica descriptivă și psihologică a portretului este evident romantică, înrudită cu imaginația de proporție mitologică hugoliană; dar chiar când portretul își poartă numele ca un accident neesențial, liniile lui interioare sparg limitele strîmte ale individului, ridicîndu-l la simbol, cum se întîmplă în două magistrale evocări, Mitică Lăutaru, simbol al artistului, demoniac în instincte și divin în misiunea lui spirituală, și Maria Nichifor, simbol al naturalității poporului și al instinctului sfînt de maternitate.

Alături de om, văzut în depravația lui naturală și în fragmentul lui de divinitate, dualismul creștin al conceptului psihologic arghezian se extinde pînă în lumea animală.

Sufletul de creștin al grotelor s-a reîncarnat atît de expresiv în acest mistic, a cărui viziune pendulează între bine și rău. N-am vrea să încheiem această încercare de a pătrunde în tehnica artei argheziene fără să cităm și o admirabilă transpoziție poetică a unei „naturi moarte“, în care se desăvîrșește virtuozitatea sa de pictor prin cuvinte:

„În piață, în piața mare, am parcurs încet un teatru vast de popor și mărfuri, țesute unul cu celelalte ca într-un covor. Pătlașele roșii, în movile și pardoseli, proaspete și noi, se întindeau în toată zarea pieții, ca niște grămezi de purpură, vîndute cu cîntarul de mîna, pe trotuare, într-un iarmaroc pentru împărații din Orient, Harbujii verzi, cu dungi întunecoase de acuarelă și pepenii galbeni, cu coaja despicată simetric, păreau mitrele cu smalțuri și smaralde și capitonate cu velură, destinate suveranilor veniți să-și facă un echi; Lent pe măsură și să se întoarcă în patria lor, în faetoane pe două roți cu fîn, trase de un cal. Castreții, ca niște cîrnați de satin, pătlașelele vinete, îmbrăcate în faianță, cartofii în uniformă de postav, verzele de dantelă, dovecii ca niște cobai umpleau gheretele de scînduri, în adăpostul cărora, descurcînd barba pătrunjelului și cîntărind pe frînghii de un cot catifeaua și lina fasolelor verzi, negustoreau precupeții în șorturi albe, despărțiți de public printr-o tribună de morcovi cărămizii și ridichi carmine“ (pag. 82—83).

Scriitorul, care dintr-un peisagiu banal creează acest ostrov de poezie, rivalizează în relief și culoare cu arta inimitabilă a maeștrilor olandezi! D. Arghezi a scos din

limba românească cele mai mari efecte artistice pe care le întâlnim, pînă acum, în istoria noastră literară.

D. N. Davidescu asemănase cîndva „fenomenul Arghezi” cu „fenomenul Iorga”. Analogia e mai mult la suprafață. Fenomenul Iorga e mai ales un fapt de culturalitate; există desigur o sensibilitate iorghistă, care a însuflețit prin verbul ei cald o energie etnică, socială și politică. Sămănătorismul este și o atitudine de sensibilitate, dar aplicată la categorii locale.

Ca și Heliade și Hasdeu, fenomenul Iorga înseamnă enciclopedism și culturalitate, cu un adaus mai impresionant de temperamentală răscolire. Fenomenul Arghezi e un fapt pur artistic; este cel mai curat metal, în care unda de rezonanță se răsfrînge într-un neconținut ecou estetic. Diferențele de coarde ale spiritului creator arghezian se aud numai înlăuntrul ideii de frumos. Violent și trivial, mohorît și suav, grav ca un clopot și fluid ca o reverie, el cîntă în aceeași orchestră cu egală virtuozitate, deși alternează mai multe instrumente. Le schimbă cu treceri insensibile, cu mîini repezi și pricepute, fără să le încurce, urmărind toate unduirile melodiei interioare. Prestigiul și miracolul său artistic stă în această complexitate și în geniul lui de virtuos fără scăderi, oriunde s-ar manifesta.

TUDOR ARGHEZI:

„FLORI DE MUCIGAI”

Față de lirica sa permanent încordată, *Flori de mucigai* reprezintă aproape o recreație interioară. Romanticul frământat de chemările adverse ale smîrcurilor și ale paradisului se fixează în materialitatea vieții. Poetul tresare de data aceasta mai ales prin retină. Realismul atît de unitar al acestor poeme, evocînd viața pușcăriei, se limitează cu predilecție la un pitoresc trivial, dincolo de al cărui aspect fiorul propriu al creatorului s-a stins, ca o făclie sugrumată de miasme. Cum însuși poetul spune în piesa liminară :

*Le-
Pe un pãrete de firidã goalã,
Pe întuneric, în singurãtate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vultùrul,
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.*

Evacuat de demonii propriei tragedii, poetul s-a închis între zãrile scunde ale unei umanități în care sentimentele aproape au murit. Promiscuitatea nivelează și uniformizează durerea : pierderea libertății degradează și ucide avînturile. De aceea, cu un instinct adînc, d. Arghezi și-a adaptat o poetică simplă, un rafinament umilit de spectator al unor suferinți clausturate.

Multe din poemele prezente sunt scrise cu o intenționată candoare narativă; în regimul de închisoare nimic nu mai poate fi înfricoșător; crima consumată și pedepsită, delictul reprimat cu mijloace materiale devin elemente de conversație. În acest ton conversativ povestește d. Arghezi tragedia din *Pui de găi* sau conflictele între deținuți, ca în *La popice*, unde lupta ia aspect de fapt divers într-un infern înlănțuit:

*Dar lungul nu are noroc,
Căci scurtul, jerpelit și rămas în cămașe,
Îl rupe de boașe.
Și toată pricina
Fusesse Gherghina.*

În același ritm evoluează și narațiunea unei încercări de tâlhărie, povestită cu amănunte pitorești și cu o remarcabilă intuiție a reconstruirii amănuntului plastic, în *Ucigă-l toaca*.

Hoțul travestit:

Avea pantofi și fuste vestejite

Și era:

Cu mînuși, cu zorzoane, ca la gară...

D. Arghezi povestește nu numai cu vorba, dar și cu ochii.

Tabloul încăierării din *Sici-bei* e surprins în trei linii sintetice, de expresivă și fluentă plastică:

*...s-a făcut, s-a desfăcut,
S-a învîrtit, s-a rupt, s-a prins,
De s-a-nmodat din șase înși un singur ins.*

Narațiunea și tabloul realist nu sunt singurele mijloace din *Flori de mucigai* prin care intrăm în lumea închisorii. D. Arghezi utilizează deseori portretul colectiv sau individual. În materialul de observație ne găsim în prelungirea directă a *Porții negre*. Acolo portretul era crescut la un grad simbolic; peste substratul memorialist își înălța poetul blestemele sau adorația.

Portretele din *Flori de mucigai* sunt unele de o plastică minuțioasă și nedeformată de adâncimea sensibilității din *Poarta neagră*. Este în procedeul prezentului volum o evidentă decantare de lirism.

Iată portretul lui *Lache* :

*Țăpos ca un cui
Licăre ca sabia,
Forfotă ca vrabia
Și-și păstrează taina lui,*

sau al schilodului din *Sfântul*, unde și nota poetică se adaugă la preciziunea realistă :

*E cel mai slut dintre betegi,
Tălpile-i sunt întoarse la gură,
Genunchii-s ruși din încheietură ;
Fluierele sucite și bătute
S-au împietrit pe tăcute,
Ca niște aripi, umeri-i s-au frânt
Și ochii lui caută a sfânt.
A rămas mic cât un pui
Chinuit în toate zgîrcirile lui.*

Portretul realist nu este însă o măsură exclusivă. În *Ion Ion* și *Fătălăul*, două admirabile poeme, liricul transcende materialitatea în planul poetic :

*În ochii desc... o lumină,
A satului unde-i născut,
A cîmpului unde iezii-a păscut
A-ncremenit acolo străină.
Depart de vatră și prins de boieri,
Depart de jalea mămuchii,
Pe trupu-i cu pete și peri,
În cînduri sunt morți și păduchi.*

(*Ion Ion*)

Ca și în presupusa origine mistică a „fătălăului“ :

*O fi fost mă-ta vioară,
Trestie sau căprioară
Și-o fi prins în pîntec plod
De strigoi de voievod.*

*Că din oamenii de rînd
Nu te-a zămislit nicicînd,
Doar anapoda și spîrc,
Cine știe din ce smîrc,
Morfolit de-o copită
De făptură negrăită
Cu coarne de ghiață,
Cu coama de ceață,
Cu ugeri de omăt —
Iese așa fel de făt.*

Evocarea convoiului de deținuți este o halucinantă luncare între două țărîmuri :

*Zgomot de lanțuri multe
A trecut prin curte,
A ieșit lung pe porți
Printre vii și morți,
Țîriș, grăpiș,
Prin păienjeniș,
Ca o fiară bolnavă de rugină.
În potcovăria cu clăbuc de lumină
Lăcătușii le-au bătut călare
O verigă între picioare
Și la glezna mîinii,
Ca să poată hodini stăpînii,
Cît, munciți pe caldarîm,
Hoții trec dintr-un țărîm într-alt țărîm,
O schiopătare de vulturi căzuți din stele
Prin oțășitul întuneric tare ;
O răstignire fără cruci și fără schele,
O Golgotă șeasă, fără altare.*

(Galere)

Din pitorescul obișnuit, sensibilitatea poetului trece spre sensul unei umanități degradate, cu mutilări sufletești peste cele fizice.

Sentimentul morții e poate cea mai profundă realitate din viața înlănțuită a pușcării. Moment suprem de meditație și umanizare, moartea depășește prin mister cadrele rigide ale promiscuității de penitenciar.

Omul rămîne o clipă cu sine însuși, dialoghează cu umbrele, se descătușează de contingent, înălțîndu-se spre

un cer de mîntuire mîgîietoare. Intuiția poetică a d-lui Arghezi a simțit moartea în *Cuvinte potrivite* într-o singură poemă : *De-a v-ați ascuns*. Este acolo o liniște aproape bucolică a morții, o desprindere din norma domesticității, ca o plecare nedeterminată.

În *Flori de mucigai*, într-un înalt decor sufletesc, poetul surprinde agonia unui condamnat, ca pe un eveniment singular. E poate cea mai adîncă poemă a ciclului, în care adierea morții coboară icoane paradiziace peste o realitate meschină :

*La patul vecinului meu
A venit azi-noapte Dumnezeu,
Cu toiag, cu îngeri și sfinți.
Erau așa de fierbinți
Că se făcuse-n spital
Cald ca sub un șal.
Ei au cîntat din buciume și strune,
Cîte o rugăciune,
Și au binecuvîntat
Lîngă doftorii și lîngă pat.
Doi îngeri au adus o carte
Cu copcile sparte,
Doi o icoană,
Doi o cîrje, d. ... roană.
Diaconii-n stihare
Veneau de sus, din depărtare.
Cădînd pe călcîie
Cu fum de smîrnă și de tămîie,
Luminări de ceară
Se încrucîșară.
Scara din cereasca-mpărăție
Scobora în infirmerie,
Cu trepte de cleștar
Peste patul lui de tîlhar.*

Halucinație superbă și adînc soliloc sacru, culminînd într-o calmă transfigurare :

*Zăbrelile s-au îndopaț cu faguri de cer
Și atîrnau candelile de stele,
Printre ele.*

*Ferestrele închise
S-au acoperit cu ripide și antimise.
Și odaia cu mucigai
A mirosit toată noaptea a rai.*

(Cîntec mut)

Jocul iubirii e surprins în două poeme de dogoritoare pasiune.

Iată această imprecuație, de cea mai izbutită expresie, a d-lui Arghezi :

*Fă, Tinco, să ! papucii de mătase,
Mărgelele, cerceii, nu ți i-a dat Năstase —
Și-n fiecare dești câte-un inel
Nu ți l-a strîns cu mîinile lui, el ?
Cine ți-a frămîntat carnea de abanos
Și ți-a băut ostatul mincinos ?
Cui i-ai dat, să, să ți-o cunoască
Făptura ta împărătească ?
Cine ți-a dezlegat părul cu miros de tvun ?
Cine ți-a scos cămașa, ciorapul ?
Cine ți-a îngroșat capul
Nebun,
În brațele lui noduroase, păroase,
Și te-a înfrigorat fierbinte pînă-n oase ?
Tu n-ai voit să spui
Nimănu
Unde înnoptai,
Curvă dulce, cu mărgăritel de mai !*

(Tinea)

Cealaltă poemă e *Rada*, unde pofta carnală e transfigurată în icoane sclipitoare :

*Statuia ei de chilimbar
Aș răstigni-o ca un potcovar
Mînza la pămînt,
Nechezînd.
Spune-i să nu mai facă
Sălcii, nuferi și ape cînd joacă,
Și stoluri și grădini și catapetesme,
Sînt bolnav de miresme.*

*Sunt botnav de cîntece, mamă,
Adu-mi-o, să joace culcată și să geamă!*

Dacă *Flori de mucigai* afirmă o noutate de subiect și o voită decantare de lirism, poetul Arghezi și-a încordat expresia și i-am auzit sunetul adînc cel puțin în patru sau cinci poeme, care se abat de la condițiile pitorescului de limbaj și substanță; prin ele, facem legătura diafană cu ciclul din *Cuvinte potrivite*.

TUDOR ARGHEZI:

„CARTEA CU JUCĂRII“

După viziunea scîrnăvă a vieții monahicești, din *Icoane de lemn*, după evocarea fantomelor de infern ale închisorii, din *Poarta neagră*, închipuirea d-lui Arghezi poposește în universul naiv al copilăriei, în irealitatea basmului și în poezia naturii, văzută în fragmente de tablou paradiziac.

Fețe diverse ale marelui său talent, cele trei culegeri de proză se unifică pe o reacțiune constantă de sensibilitate. Individualismul arghezian e prezent și în *Cartea cu jucării*, în reconstituirile de atmosferă casnică, animate de un cald lirism patern pentru năzdrăvăniile și curiozitățile sîcîitoare ale micilor eroi, Baruțu și Mițu.

Dragostea de copii este derivatul prețuirii libertății, a naturalității și candorii, neconstrînse de prejudecăți și mutilarea încadrării sociale.

Copilăria e o trăire de vis edenic, de dulce confuzie între real și imaginar, în care poetul se complăce ca într-un climat propriu, în consonanță cu prospețimea lui de simțire.

D. Arghezi o observă în multiplele ei faze: în joc și în capricii, în tristețe și bucurie, în naivitate și precocități stînjenitoare, în pitorescul limbajului, în absența ei de protocol ipocrit, în instinctele sădite vîrtos, dar în germen, și mai ales în nevoia ei de imaginație integrală, ca și în nebănuitele ei resurse de omenie. La baza scenelor de psihologie infantilă e o succesiune de experiențe, care nu sunt lipsite și de un ascuns pedagogism.

Copilăria observată în *Cartea cu jucării* participă la viziunea globală a poetului din *Cuvinte potrivite* și la fiorul ce străbate viguroasele sale pagini de proză; același naturism mistic, de adorare a materiei însuflețite de un duh nevăzut și divin, presimte un miracol în copilărie, asemenea eternelor minuni cosmice; ea e o treaptă de nelipsit în ordinea candorii universale, care este și singura taină a existenței pentru poet.

În linia evoluției sale din *Flori de mucigai*, pe un revers de ingenuitate, în tablourile de viață familiară, ne întâmpină scriitorul anecdotic, discursiv, de plasticitate observată pe model, cu simplitate căutată, părăsind voluntar inventivitatea verbală.

În generația scriitorilor deveniți astăzi clasici, basmul a fost o ispită și un prilej de joc liber pe aripile fanteziei, însămintate cu boaba de diamant a expresiei poetice. Eminescu a luat motivul poporan al lui *Făt-Frumos din lacrimă* și l-a scăldat în baia de lumină a simțirii lui sugestive. Barbu Delavrancea a depănat metaniile prețioase ale vorbelor pe fantezia bogată a basmului, iar I. L. Caragiale a învăluit în nimbul povești sensul ascuns al reflexiei în *Calul dracului*.

Întâlnim și în *Cartea cu jucării* un ciclu apreciabil de basme. Verbul înrouat de sclipiri al d-lui Arghezi ne desfășoară în lumi nevăzute și transfigurează natura într-un univers stelar. De la jocul pur al închipuirii din *Povestea bradului negru*, pe fond de legendă, la sensul umanizat din *Domnița Pulcheria*, ne farmecă în evocarea de mit cu *Bătrâni din insulă* și *Omul de aur* și ne turbură cu reflexia înveștmântată în poezie din *Năvodul dragostei*.

Fibra de suavitate mătăsoasă din structura sa intimă, îndeobște dualistă, țese în basm lumi diafane, ne poartă pe poduri de vis, cu făpturi eterice și zvonuri de serafimi. Basmul nostru artistic își sporește antologia săracă prin bucățile amintite; mai presus de toate stă însă neîntrecuta feerie, plutind ca o aeriană țesătură decorativă, numită

Peștele roșu. În această legendă se-ntrec toate virtuozitățile de colorist ale d-lui Arghezi, se susțin cele mai puternice efecte de descripție transfigurată, proprie poetului, într-o simfonie de mari realizări ale verbului. Dintr-un umil punct de plecare se urzește un covor de înfloriri minuțioase, ca în fantezia unui neîntrecut pictor japonez. Închipuirea crește din sine, ca un aluat din nucleul lui ascuns, se-ntinde și se stilizează, cu străluciri de diademă. Un consens de vietăți colaborează la realizarea minunii peștelui roșu, cu participări amănunțite ca să alcătuiască un efort excepțional al naturii :

„Muncindu-se cu stîncile, tîrîș, paralyticul șarpe, osîndit să umble fără picioare, să se sprijine fără genunchi și să se arunce din păduri în păduri, fără aripi, ca o nălucă mlădie lungă, a venit cu col mai scînteietor solz al neamului său cu rubedenii multe, și l-a pus dar, în tiriziile de foi de aur ale vracului însărcinat cu strîngerea materiilor prime. Și șarpele a plecat ca un pîrîu, care ar merge cu izvorul lui după el.

Într-o pungă de borangic, părăsită de o crisalidă, fluturii au adus cîte puțin din făina aproape nepipăită cu care ei se pudrează în faptul serii pe spinare și pîntec. Contribuția fusese dumatică cu economie de pe aripile tuturor fluturilor cu mustață de chiciură catifelie și talc, această pulbere fiind cea mai scumpă și mai rară din toate gătelile necîntărite ale lumii : ceața sufletelor călătoare, cu care se ciocnesc insectele în zborul lor prin haosul ultramarin. Silicate, bicromate, fluorură și oxalați de azur.

Păunița și-a scuturat de scînteii arămii coada, snop cu spicul rotund, cu cinci curcubeie, în mijlocul căruia fulgeră ochiul de smarald, cu lumina de micșunele, al fiarelor din Apocalips.

Mai darnic și mai jefuitor, sticletele și-a dat ochii amîndoi, care au și fost păstrați neatinși pentru peștele roșu și puși de-a dreapta și de-a stînga obrazilor, deasupra penelor înotătoare.

Și cum se făcuse beznă deodată și sticletele orbit rămase locului, nemaiputînd pleca, milostivitu-s-a de dînsul piticul,

care și-a scos mărgăritarele negre din pafdale și le-a împrumutat sticletelui ca să văză.

Ariciul și puii lui au fost aduși pe o tavă cu lustru, rînduiți unul lîngă altul, ca periile puse într-o trusă de voiaj. Ei au dat undrelele și acele cu gămlii pentru șira spinării și oasele fine, fără să cugete la undiți" (pag. 89).

În jocul suveran al elementelor de basm, poetul supra-pune o lume ireală peste o realitate plată, cu mereu neașteptate flori de închipuire.

Copilăria exprimă candoarea omului în starea incipientă, cînd egoismul produs de societate încă n-a răsărit; basmul satisface simțul de idealitate într-o lume cu alte legi decît ale aprigii necesități de toate zilele; alături cu aceste zone de ingenuitate nealterată, poetul evocă păsările și animalele, fragmente de natură ce se integrează în ordinea purității native.

Natura însăși, izolată în aspecte clădite de capriciile ei intime, apare în formele unei libere armonii. Descrierea ei n-are nimic statistic, d. Arghezi interpretează-o printr-un șir de transpoziții. Mantia uniformă a zăpezii ia, în fantezia sa, cizelări de construcție artistică, de ascunsă și prestabilă simetrie. Fenomenul fizic al modificării naturii devine, în pictura vorbelor, o vastă cortină, însumînd o lume de ingenioasă artificialitate, peste realismul direct și banal :

„Seara, zăpada inaugurează săli imense de paturi albe, dormitoare pentru lehuze, leagăne pentru prunci gîngavi, pensionate reci pentru fecioare scandinave blonde — și-n miezul nopții n-a venit încă să răstoarne pătura de dimie nici una. Și atunci paturile sunt îngropate cu flori pentru absenți; întîi crizantemele, apoi chiparoasele, în sfîrșit narcise. Un dulău pribeag se duce greu prin petale, cău-tîndu-și stăpîna, infirmiera — și grădina de aclimentare a plantelor cu solzi de ghiață este sfărîmată de un automobil cu farurile aprinse, care înaintează răcnind ca o fiară speriată, gemînd în cilindri" (*Zăpada*, pag. 148).

În descrierea poetică a d-lui Arghezi, ceea ce pare „efect de culoare“ nu e numai un pur efect de retină; con-tinua suprapunere și asociație de imagini tremură un „halo“

sentimental, o atmosferă de subînțelesuri, plutind printre linii și forme.

Aceeași simpatie pentru naivitatea alcătuirii intime a ființelor ne aduce surpriza unui Arghezi subtil animalier, din bucățile *Papuc*, *Câinele*, *Papagalul și rîndunica*, *Madona neagră*, *De profundis* și *O pisică*, uimitoare statuete de alabastru, cu joc de ape vii.

Cartea cu jucării e o hartă de suavități, împlinite de o mare creație verbală, pe un înflorit paravan japonez.

TUDOR ARGHEZI:

„TABLETE DIN ȚARA DE KUTY“

În câteva linii de liminară explicație, d. Tudor Arghezi definește natura colecției sale de „tablete“: „Autorul se folosește de spațiul pe care i l-a lăsat aci gol imprimeria, ca să facă o declarație de principiu cititorului; că n-a urmărit să realizeze nici logică, nici succesiune, ci o simplă carte de buzunar și ghiozdan, citibilă oricum, începută orișideunde, fără final și putînd sfîrși acolo unde vrea cititorul să-i puie o zăloagă, să o abandoneze sau să o arunce“.

Într-adevăr, cartea prezintă un aspect de mozaic, cu tonuri multiple și diverse, un fel de antologie personal alcătuită, din bucăți aparținînd tuturor nuanțelor de proză argheziană. Este datoria noastră să-i analizăm fizionomia, grupînd tabletele după o înrudire lăuntrică și după mijloacele de expresie. Distingem mai întîi o categorie cursivă și mai apropiată de fecunda inventivitate ziaristică a scriitorului. Observator satiric al vieții sociale, d. Arghezi vitriolează toate acele metehne cîte se pot surprinde în alcătuirea noastră de stat: fiscalitatea, chinezaria biurocratică, haosul vieții politice, capriciile edilității, întortocherile procedurale ale justiției și încă altele, după cum ia în răspăr atîtea fenomene ca feminismul, deviațiile hilare ale culturii oficiale, boxul; apoi cîteva instituții, printre care școala, academia și orice constrînge, în aparatul de stat, dezvoltarea liberă a individualității. În toate acestea se răsfrînge un Arghezi moralist, incisiv pînă la violență, sau

reținut într-o amărăciune de spirit sfătos și de om rănit de asprimile societății. Chiar când satira ia forma directă, să nu înțelegem însă cumva că ne găsim în fața unui pedestru didacticism. D. Arghezi este un prea mare artist ca să se lase ademenit de caligrafierea pedantă a câtorva aforisme; meditația sa îmbracă forme de imaginară poveste grotescă, se mlădiază după legile unei fantezii colorate și utilizează cu predilecție portretul sintetic și sîngeros în forța lui caricaturală.

Ca o noutate în posibilitățile sale de neîntrecut pamfletar, recurge la procedeele umorului rece, american, travestind atîtea realități respingătoare în feerice mecanisme. Enigmatica țară a Kușilor nu este altceva decît tangibila noastră Românie, situată pe un meridian arbitrar de fantezia satiricului. Din această transpunere se naște o savoare literară și se ațîță în cititor curiozitatea de a identifica persoanele, moravurile și fenomenele prezentate ca într-un șir de povești orientale. Prin acumularea de tipuri și probleme grotesc deformate, d. Arghezi urmărește un efect umoristic, cu atît mai iritant cu cît oameni și fapte evoluează prin ceața străvezie a simbolului sau se zbat sub cutele unui portret fizic și moral de o precisă mulare pe ființa lor individuală. Cine nu ghicește, în *Savantul*, imagina megalomană a d-lui Iorga, în *Prezidenta* chipul viril și îndărătnicia propagandistică a d-nei Alexandrina Cantacuzino, în mania clasificatoare a locvacei *Mya Lak* pe d. Mihail Dragomirescu, estetul integralist, ca să nu mai amintim și de alte personaje publice, ascunse, sub un transparent văl de stigmat. Dacă d. Arghezi și-a cruțat victimele de rușinea numelui propriu, agățat ca o emblemă de caricatura lor, nu le-a menajat totuși de violența sa verbală, împinsă pînă la cuvîntul direct. Vigoarea pamfletarului este atît de reliefată, încît era inutil să-i mai numească; ar fi riscat să facă asemeni pictorului care ar fi scris dedesubtul unui ghiveci transpus în culori, pe pînză, și denumirea obiectului.

O categorie a tabletelor este așadar rezervată amatorilor de pamflete, care n-au uitat seria de invective a verbului arghezian. Pentru iubitorii de fantezie există o altă

secție de povestiri satirice, mai blânde în generalitățile lor, ca acea grotescă din *Preistorie*, unde se bagatelizează cu vervă maniile savantlicului autohton, sau *Explorări*, în același gen, în care zeflemisește pasiunile ratate ale marilor recorduri de cercetare a pământului, sau *Boxul*, minuțioasă și nesecată în inventivitate umoristică prezentare a sportului brutal. Fiindcă suntem deocamdată la acest grup, amintim și alte bucăți, în aceeași manieră, ca schița de umor american, cu efecte mecanice, *Călătorul* și cu deosebire povestirea de o ingenuitate savuroasă *Șoarecii*, a cărei lectură provoacă o destindere francă de rîs. Atitudinea a ceea ce se numește *pince sans rire*, deși mai des înfilnită în piesele umoristice, de data aceasta lasă locul unei verve directe, de o contagioasă transmisiune a veseliei.

Beneficiind de recomandarea pe care însuși d. Arghezi ne-o dă în scurta prefață a volumului, ne rezervăm a ne ocupa în a doua parte a articolului nostru despre acele bucăți la care preferința noastră artistică își ia libertatea „să puie zălogă”. Sunt variate ca ton și mijloace, dar prin realizarea unei armonii a întregului, prin strălucirea lor expresivă, prin elevația lor contemplativă le selectăm din totalitate, indicîndu-le printre acele opere ale d-lui Arghezi sortite să alcătuiască floarea aleasă a scrisului său. Unele sunt portrete, în genul fizionomiilor ridicate la valoare tipică din *Poarta neagră*. Printre ele denumim portretul, detașat din rest, al magistratului din *Juridice*, simbol al identificării în stigmatele profesiei, apoi *Ministrul*, numai cît cuprinde capitolul 53, cu pitoreasca descriere a bizarei lui elegante vestimentare, și *Don Juan*, portret alcătuit pe contrast, principiul poetic al talentului arghezian, în care plastica de puternic efect revulsiv a desfigurării fizice a mutilatului din răzbunare erotică alternează cu elogiul iubirii, care răzvrătește insul și-l transfigurează. Fără să ni se pară prea lung, smulgem acest fragment din confesiunea eroului, străbătut de fiorul care leagă la un loc cele două poeme *Tinca* și *Rada*, din *Flori de mucigai*, deși cu o nouă expresie: „Nu știe toată lumea ce bucurii și renașteri săvîrșește un om îmbrăcat în trupul de hermină

al unei femei. Cei mai mulți muritori sunt simpli amatori ; ca bicicliștii. Ei nu cunosc din marea pasiune a fulgerului, care ne parcurge ca o energie călătoare, decît exteriorul. Mulți oameni se iubesc fotografic și ilustrativ : el dă un ghiocel, ea dă o panglică sau o perlă imitată. Ca și cum trebuie să le contemple cineva, părechile sunt artistico-literare și idila lor se petrece ca pe hîrtie tipărită, în două-trei culori spălăcite. Știți dv., domnule doctor, că majoritatea generațiilor se nasc în afară de senzație deplină, fără dărîmarea haotică a indivizilor, cu indiferența bucăților de lemn lustruit, încleite după un desen, reprezentînd o bibliotecă. Pentru ce credeți că sunt atît de mulți oameni sterpi de vlagă ? Pentru că soții cînd s-au iubit n-au participat furtunos la vîrtejul planetar și s-au comportat ca niște umbrele agățate în cui și ca două dicționare suprapuse.

Eu, domnule doctor, m-am nenorocit pentru că iau lucrurile în adîncă seriozitate. La mine chestiunea începe, ca la centauri, după ce s-au mirosit în aer. Copitele aleargă toată pădurea, dorințele nechează, chemarea răcnește, singele caută. Vine la noi vîntul gemînd, se clatină munții, de care îmi razăm spinarea prăzii, toate fiarele pămîntului și văzduhului mă înconjoară cu alaiurile lor, îndemnîndu-mă să strîng, să sfărîm, să mușc și să sărut. Întrebați femeile care m-au iubit cum s-au simțit în brațele mele, mutate de colo-colo prin întuneric, din locul împietrit în locul moale, desfăcute și plîngînd de suava lor vulcanică suferință“ (pag. 169—170).

Toată bărbăția superbă care dă timbru personal liricei din *Cuvinte potrivite* înalță aci unul din cele mai pure imnuri de poezie argheziană.

O atitudine identică, apropiată cu aceea din *Jignire* și *Morgentimmung*, o regăsim și în proza mai analitică din *Idilă*, semnificativă pentru întrepătrunderea de teme lirice argheziene. Căci dacă imagina globală a prozatorului s-a accentuat mai intens de violența pamfletarului, d. Arghezi n-are mai puține poeme în proză de o ardoare lirică înaltă. Fețe complementare ale talentului său, ele îl designează tot atît de apt să evoce ura și iubirea.

Pentru îmbinarea de umbră și lumină, dar cu înclinare înspre viziunea sumbră a vieții, cităm și apologul atât de sugestiv, intitulat *Natură moartă*, iar ca un contrast integral, desprindem și paradiziacul basm *Copiii Kuși*, care și-ar găsi locul printre cele mai bune bucăți din *Cartea cu jucării*.

Volum de combinate nuanțe ale prodigiosului său talent, în *Tablete din țara de Kutu* d. Tudor Arghezi a alcătuit un prețios florilegiu al prozei sale, pentru toate preferințele și cu toate surprizele unei neobosite invenții verbale.

TUDOR ARGHEZI:
„OCHII MAICII DOMNULUI“

Răsfoiam într-o seară colecția noastră a *Biletelor de papagal*, destul de desperecheată de altfel ca să-i regretăm lipsurile greu de împlinit.

D. Arghezi a scris enorm chiar numai în ultimii ani, care n-au ajuns să încheie o decadă. Și-ar putea alcătui câteva volume de medalioane și tablete, cu extaze și revolte presate sub scoarța de aur a cărții. Scriitorul merge însă în viteză cu timpul și nu crede necesar să întreprindă un ciclu de „opere complete“, ce l-ar fixa ca pe cel mai prodigios spirit contemporan.

D. Arghezi, care a rămas poet inegalat trei decenii, detestînd anecdota „pe sutele și miile de hectare“, s-a supus imperativului editorial și a voit să scrie un roman; cel puțin așa își subîntitulează cele 300 de pagini din *Ochii Maicii Domnului*. Totuși, d. Arghezi n-a făcut un roman, fiindcă viziunea sa artistică, tehnica spiritului și a expresiei sunt ale unui poet care-și depășește obiectul, înlocuindu-l cu imagina deformatoare a subiectului. Nu vom face deci eroarea să privim ultima sa operă drept ceea ce nu este. Creația este un miracol de ordin pur calitativ; normele genurilor sunt numai scheme fără viață, și nici odată ele n-au alcătuit substanța unei viziuni artistice. A defini o operă drept un poem, o dramă sau un roman, înseamnă pur și simplu a diferenția regnurile vieții fără a le surprinde și principiul interior de existență. Cînd critica se referă la genuri, face o operație analoagă cu aceea

a deosebi vulturul de elefant, pisica de greier sau stejarul de floarea-soarelui. Clasificările nu sunt și judecăți de valoare critică, ci simple unelte de orientare între modurile posibile de creație ale spiritului. Că *Ochii Maicii Domnului* nu este un roman nu este judecata esențială pe care trebuie s-o aplicăm cărții d-lui Arghezi. Pentru că este o slăbiciune a criticii să formuleze, am spune că d. Arghezi a scris un roman al propriului său spirit, că anecdotică operii este numai o schemă la care și-a limitat începutul și sfârșitul unui vagabondaj în absolut. Preferăm deci a considera subiectul o urzeală pe care și brodează fantezia grotescă, suavă sau tragică, viziune profundă a unui poet, pentru care viața este un decor ascunzând un mister. Intuițiile d-lui Arghezi depășesc deci anecdota, iar coerența lor intimă este singură interesantă. Ne-ar plăcea să vedem în *Ochii Maicii Domnului* un echivalent arghezian al *Sărmanului Dionis*, ca un aspect de aventură a spiritului în absolut. Ca și celebra povestire eminesciană, lungă narațiune a d-lui Arghezi este expresia unui lirism fantastic. Senzaționalul întâmplărilor din care se compune viața lui Vintilă Voinea este illogicul simbolic al existenței fenomenale, dincolo de a cărei fantasmagorie aflăm unitatea spiritului. Pe această unitate metafizică a spiritului arghezian am căutat-o și am găsit-o în „romanul” *Ochii Maicii Domnului*. După cum *Sărmanul Dionis* este masca unui mit liric sub care se ascunde viziunea eminesciană a existenței, tot astfel, cartea d-lui Arghezi corespunde unui mit poetic încorporat în operele sale anterioare.

Comparația se poate duce mai departe, găsind unele analogii de structură lirică între ambii poeți, analogii care participă la o *Weltanschauung* cu multe intersecții în spirit, surprinzătoare. Psihanaliștii care au încercat interpretarea operei eminesciene prin „complexul oedipian” se vor năpusti, cu siguranță, și asupra acestei fantezii lirice argheziane. Între *O, mamă*, poema lui Eminescu, și hipnoza dragostei lui Voinea pentru Sabina sunt asemănări de structură psihică ce nu pot scăpa nimănui; iar cultul lui Dionis pentru portretul tatălui său, singura imagine tangibilă a lui, are același sens ca și cultul lui Voinea pentru portretul Sabineii, după cum lipsa afecțiunii paterne a

amîndurora ne asociază o firească și comună solitudine în fața existenței.

Nu știm dacă ne-nșelăm cînd ne mărturisim impresia că uneori d. Arghezi și-a impus să facă un roman; ea vine poate și din faptul întinderii povestirii, pe care Eminescu a condensat-o cu o severitate autocritică excepțională.

În opera unui mare creator de valori lirice există însă o organicitate uimitoare. Mitul Luceafărului eminescian este o sinteză a întregului său lirism. Romanța dureroasă a dragostei, peisagiul feeric al universului, viziunea metafizică a lumii, destinul geniului, absolutul eminescian, într-un cuvînt, *corespunde*, în rezonanțele lui intime, cu sinteza atinsă în cea mai mare poezie a celui mai mare liric al nostru.

În *Ochii Maicii Domnului*, d. Arghezi își corespunde sieși, adică ne regăsim într-un mit liric cioplit în *Cuvinte potrivite*, în *Icoane de lemn*, în *Poarta neagră* și chiar în *Tablete din țara de Kutu*. Ceea ce nu înseamnă că d. Arghezi se copiază, fiindcă marea sa invenție verbală îi înnoiește expresia unor intuiții fundamentale constante. Dacă în compoziția internă a cărții se pare că există ceva fragmentat, ca un fel de înlănțuire de „tablete”, explicația o găsim în acea intenție secretă de a alcătui un roman.

Axa cărții stă însă într-un individualism nealterat și într-un idealism nesatisfăcut în potențele lui. Povestirea d-lui Arghezi ne divulgă atîtea semne de autobiografie spirituală, meditația sa lirică se comentează cu aspră luciditate, făcînd din *Ochii Maicii Domnului* o cheie de boltă în explicarea atitudinii sale morale în fața vieții. Naratiunea îi dă putința să-și transforme spiritul în obiect de contemplație, să-și formuleze tragismul, neliniștea, asceza unei izolări mîndre, naturismul elementar și adeviziunea cosmică, închipuită ca singura religie posibilă, harul divinității cîrînd în om, în natură, în animal, durerea și stoicismul, iubirea și sacrificiul apropiind pe individ de izvorul etern al vieții. Cum am observat și altădată, cînd ne-am ocupat de *Poarta neagră*, spiritul acestui neostenit creator de mituri poetice participă la o viziune bilaterală a omului și a vieții.

Reveria universului adamic, înainte de păcatul originar, se-mpletește cu viziunea grotescă a infernului, în care omul a căzut prin propria-i greșeală, și din care numai personali-

tatea puternică, victoria spiritului îl poate menține într-o demnitate supremă. Creștinismul arghegian porcede din ambele *Testamente*, iar *Biblia* este singurul mit complet al vieții.

Viața însăși este autentică numai prin rădăcinile ei pure, care o apropie de spiritul divin: pruncia, cu posibilitatea ei de-a o transforma într-un ingenuu paradis, dragostea sexelor, izvorită din senzualitatea hipnotică, spiritualizată de disprețul conveniențelor sociale, ca-n visul arzător al Sulamitei, încordarea muncii, acceptată ca un blestem adamic, înobilată de mitul iubirii Preacuratei, simbol al maternității, și reculegerea în schimnicie, în edenul natural al firii, ea însăși expresie a duhului dumnezeiesc. Vintilă Voinea, eroul din *Ochii Maicii Domnului*, nu întrupează altă atitudine a spiritului decât această metafizică arghegiană. Satira grotescă și violența rămânând numai fața scîrbită de mecanizarea vieții, de minciunile ei convenționale, de vulgaritatea și mediocritatea omului de duzină. Tot ce este pamflet în structura spiritului arghegian și în această carte este numai violența unui profet dezamăgit în viziunile lui paradiziace.

N-am desprins din povestea fantastică a d-lui Tudor Arghezi decât spiritul ei unitar, mitologia ei etică și poetică.

Să cităm ceva din *Ochii Maicii Domnului*? Sunt atâtea pagini admirabile; undeva o evocare frenetică a jazului, aiurea portretul umanizat al unui cîine, în centrul ei maternității, în două pasagii admirabile comentariul liric al *Cîntării Cîntărilor*, sau, în final, elevata contemplație a schimniciei, unde cerul și pămîntul își unesc hotarele într-o firească vecinătate; sfărîmături de aur, risipite de-a lungul unei scheme senzaționale de „roman“, izolate „tablete“ într-o carte în care spiritul și expresia arghegiană se zbat cu o truculență nestăpînită, oferindu-ne imagina unei ieșiri din matcă, asemenea puhoaielor ce aduc cu ele fertilitatea, dar și spectacolul forțelor elementare nedisciplinate.

TUDOR ARGHEZI:

„CĂRTICICĂ DE SEARĂ“

Epoca noastră de renaștere literară nu cunoaște o prospetăime mai susținută, o mai uluitoare creație verbală, o candoare lirică mai nativă ca în opera d-lui Tudor Arghezi. Nici un poet român n-a trecut peste limita critică a bărbăției înclinată spre bătrânețe fără să-și sece izvoarele sufletești. Depășind cincizeci de ani de viață, d. Arghezi nu și-a irosit totuși farmecul simțirii legănate în ritmul versului, folosit cu o iscusință sigură de sine și în ultima sa revelatoare culegere de poeme.

Orice mare poet își creează un univers de teme, de obsesii, de incantații verbale, imposibil de sfărîmat în coeziunea lor internă. D. Arghezi l-a realizat în toate complexele lui țesături în *Cuvinte potrivite*; dacă în *Flori de mucigai* a surprins prin noi mijloace, un ochi fin poate distinge fibrele ascunse care leagă aceste poeme cu unele preocupări, mai umbrite, din primul său volum. Prezenta *Cărticică de seară*, cu toată unitatea ei de univers bucolic, *corespunde* cu atâtea alte luminișuri lirice, risipite în opera sa. E aci semnul unei mari personalități, care-și ascute neconținut uneltele de expresie, își ascultă ecurile intime cu o mare încordare, alternându-le, ca să le prelungească în sunetul inalterabil al cîntecului.

Un Arghezi grațios, aerian, descoperisem și în *Cuvinte potrivite*; prima sa carte era o refigurare a tuturor esențelor lirice care-i definesc universul poetic. Ca un izvor de ape vii, captive în substratul ascuns al simțirii, ele ies acum

la lumină, cu prospețimea și transparența de cleștar a unei energii comprimate.

Cine nu-și amintește de *Cîntec de adormit Mișura*, incantație a unui duios sentiment patern, într-un decor de basm, de imagina păianjenului „ca un neg“ din *Seara*, de minusculul fir de iarbă din *Chemarea*, care

*Se bucură cînd și-un sîntar
De moșu-i aurit se prinde.*

Într-un univers poetic alcătuit din durități granitice, din neliniști și dramatism viguros, se strecurau și cîteva suavități surprinzătoare. Demonul chinuitor al tinereții s-a liniștit spre maturitate. Poetul revoltat, individualistul dîrz se-mpacă acum cu pămîntul, cu natura care statornicește o viață, supunîndu-se legilor ei eterne și grandioase. Un Arghezi bucolic, fără dulcegării, se conturează în această *Cărticică de seară*.

Fiecare culegere de poeme, din cele trei apărute pînă acum, e precedată de o justificare lirică a conținutului. În *Cuvînte potrivite*, într-un liminar *Testament*, d. Arghezi își precizează arta poetică și își afirmă individualismul triumfător. În *Flori de mucigai*, într-o poemă cu acel titlu, își divulgă starea sufletească de încordare și singurătate în care și-a alcătuit aceste

*Stihuri de groapă,
De sete de apă
Și de foame de scrum...*

Tot așa în *Cuvînt din Cărticica de seară*, ni se lămu-rește esența volumului :

*Uru, cititorule, să-ți fac un dar,
O carte pentru buzunar,
O carte mică, o cărticică.
Din slove am ales micile
Și din înțelesuri furnicile.
Am voit să umplu celule
Cu suflete de molecule.*

Mi-a trebuit un violoncel :
Am ales un brotăcel
Pe-o foaie de trestie-ngustă.
O harpă : am ales o lăcustă.
Cimpoiul trebuia să fie un scatiu.
Și nu mai știu...

Candoarea argheziană din *Cartea cu jucării*, unde vietățile pământului se răsfată într-un univers feeric, în care copilăria este ea însăși așezată, ca într-un mediu firesc, senzația aceea de neconținut miracol al vieții, de „nițică nevinovăție, nițică depărtare“, este farmecul nou, care circulă și aci.

Dar dacă în basm și legendă puritatea virginală a existenței este însuși principiul natural al fanteziei, în *Cărticica de seară* d. Arghezi coboară povestea pe pământ, văzut ca o minune unică, născută din dragostea franciscană între poet și vietățile terestre :

O să-ți spui un basm cu copacii goi
Care șipă noaptea în vale la noi.
Cuiburi de cioci,
Ueverițe flămînde, melci betegi în găoci.
Ualea se vaietă toată
Și tu n-o auzi niciodată.

O să-ți spui... Mă frămînt pe moșie.
Cît mi-e de dragă nimeni n-o să știe.
Aș vrea să fiu mai mic, să fiu vrabia ei bucurată.
Îi sunt ca un copil și-i sunt ca un tată.
Și-i sunt ca un rob și ca un stăpîn, de rob ce-i sînt
Tu nu vezi crîmpeii ăsta de cer și pămînt.

O să-ți spui multe povești. Ai s-alegi.
Dar pe nici una nu ai s-o dezlegi.

(Cîntec din frunză)

O-nfrățire cu misterul vieții, revelat în păsări și animale, în copaci și pământ, care duce la viziunea unui poet bucolic, de potență cosmică — iată neașteptata înnoire a poeziei argheziene. Ea vine din același naturism sănătos al misticii populare, din sentimentul „mioritic“ al existenței,



întrupat de lirica lui Eminescu și a lui Blaga. O integrare în categoria etnică a simțirii noastre poetice, expresia unui tradiționalism sublimat în valori proaspete caracterizează ultima evoluție poetică a d-lui Arghezi.]

Ordinea animală și vegetală, duh manifestat în viața multiplă a divinității, devine un univers familiar al poetului, în care se regăsește nevinovat ca în prima zi a creațiunii. Singura realitate devine legenda, iar jocul fanteziei este jocul spiritului, surprins în forma lui originară :

*De prin virsul pomilor
A venit o boabă-n zbor
De cafea,
Năclăită în perdea.
Dumnezeu când i-a făcut
Fința din scuipat și lut,
Cu o pensulă de zdreanță
A vopsit-o cu faianță
Și i-a pus ca din greșală
Două coji cu căptușală
În spinare,
Ca să zboare,
Și aproape în zadar
Patru puncte, ca de zar.
Se gîndea atunci că nu-i
Greu să fie vaca lui.*

*Ca un nod de broderie
Neagră și cărămizie
Care mișcă și se zbate,
S-a-necat pe jumătate
În nemărginire-albastră
Din fereastră.
Și fiindcă răsar în ață
Stelele de dimineață,
Crede că din zare-adîncă
Luna vine și-o mănîncă.*

*Și se-așază liniștită
Ca să fie înghițită.*

(Vaca lui Dumnezeu)

Dumnezeu și omul, gîzele și stihile au aceeași esență ; universul acesta aproape șagalnic, în solidaritatea lui totală, e un basm pentru copii de o candoare paradiziacă. Și n-am greși dacă am afirma că, prin *Cartea cu jucării* și poemele de acest fel, d. Arghezi ne-a oferit cel mai autentic sentiment paradiziac al existenței, după cum în *Poarta neagră* și în *Blesteme* ne-a cutremurat de aspectul ei infernal. Poetica argheziană este nu numai un simplu și uluitor joc al invenției verbale ; ea este și o metafizică, sensibilizată în vraja lirismului, cum am surprins-o, mai dezvăluită, și în *Ochii Maicii Domnului*. Niciodată nu vom înțelege viziunea acestui mare poet, acestui exclusiv poet dacă nu-l vom privi în totalitatea operei lui. Disprețul pentru roman, pentru universul material al acestui gen este atât de organic și explicabil la d. Arghezi, fiindcă el însuși și-a creat un univers suprapus peste cel real. Este însăși esența poetului de a trăi în sine, unde sălășluiește realitatea întregă.

Același sentiment bucolic al vieții formează și tabloul din *Domnița*, înconjurată de albine :

*Prințesa mică-i bucuroasă.
Prisaca sună ca murmurul de coasă,
Fagurii sunt grei
În buricele moi ale degetelor ei.
În urzeala miilor de găuri de celule
Așteaptă-ncovoiate larvele minuscule
Să se trezească și să-i zboare
Pe umeri, pe gulere, pe cingătoare.*

Într-un veac de intelectualism și ermetism liric, d. Arghezi cultivă o viziune virgiliană a omului și a naturii, peste care trece și duhul divinității creștine.

Nu găsim o mai splendidă ilustrare a acestui spirit decît în poema *Har*, unde încolțirea cartofilor este evocată ca un ritual sacru :

*Imbrăcați în straie de iască
Sunt gata cartofii să nască.
S-au pregătit o iarnă, de soroc,
Cu cîrțițele la un loc,*

Cu întunericul, cu coropjiņa și rimele,
 Și din toate sărimele
 Au rămas grei ca mițele,
 Umflându-li-se fițele.
 Auzi ?
 Cartofii sunt lehuzi.
 Ascultă, harul a trecut prin ei
 Uirginal, candid și holtei,
 Dumnezeiește.
 Cel-de-Sus și din veac binevoiește
 Să-și scoboare sfintele scule
 Pină la tubercule
 Și pentru negul cartofilor cald
 Face descîntece, ca pentru smarald.
 Într-o noapte
 Li s-au umplut straietele cu lapte
 Ca să-și hrănească un pui
 În fiecare vîrf de cucui.

Nu cunosc, în literatura noastră, un imn mai adînc, mai simplu și măreț al miracolului creațiunii ; poate numai în d. Arghezi însuși găsim perechea acestei minuni a genezei, simbol al fertilității universale, în figura Mariei Nichifor, din *Poarta neagră*.

Dacă am scrie într-o zi un studiu asupra operei argheziene, îl vedem de-acum în fireasca lui alcătuire de planuri, centrate în principiul misterului creator, aplicat la regnul uman, vegetal și animal. Univers complet, universal liric al d-lui Arghezi se reazemă pe o viziune cosmică a vieții. Copilăria, natura, cu vietățile ei vegetale și animale, formează paradisul existenței ; omul matur, încadrat în societate, în prejudecățile ei și egoismul conștient al colectivității, înfrunchează infernul. Din aceste intuiții fundamentale a crescut toată lirica argheziană, din ele s-a hrănit și metafizica ei.

Și fiindcă am ajuns la un astfel de punct al interpretării noastre, părăsind lumea suavităților din *Cistica de seară*, să ne îndreptăm atenția spre alt ciclu, al neliniștii metafizice, al marilor întrebări, care caută un liman. Filozofia poetului nu se dizolvă în sentimentul pesimist al negației vieții fiindcă individul e pieritor ; nici în *De-a*

v-ați ascuns, singura poemă în care sentimentul morții este direct exprimat, n-a ajuns la această concluzie.

Contopirea în misterul morții presupune o altă viață ; moartea e un simplu joc al lui Dumnezeu cu omul, o plecare altundeva, într-un tărîm de unde memoria urmărește pe cei părăsiți :

*E jocul sfintelor Scripturi.
Așa s-a jucat și Domnul nostru Isus Hristos
Și alții, prinși de friguri și de călduri,
Care din câteva sfinte tremurături
Au isprăvit jocul, frumos.*

*Voi să nu vă mîhniți tare
Cînd mă vor lua și duce departe
Și-mi vor face un fel de înmormîntare
În lutul afinat sau tare.
Așa e jocul, începe cu moarte.*

*Știind că și Lazăr a-nviat,
Voi să nu vă mîhniți, s-așteptați,
Ca și cum nu s-a întîmplat
Nimic prea nou și prea ciudat.
Acolo, voi gîndi la jocul nostru, printre frați.*

Sentiment al morții care nu diferă de al ciobanului din *Miorița*, ce-și va asculta fluierile și behăitul oilor, din pămînt, și nici de al lui Eminescu, din *Mai am un singur dor*, care va fi fermecat de feeria peisagiului lunar, atunci „cînd va fi pămînt“.

Fără a fi vorba de moarte, aceeași integrare a eului în elementele firii, aceeași depersonalizare a conștiinții orgolioase, prin consubstanțialitate cu natura, străbate admirabila poemă *Mă uit*, nou popas al individualismului arghe-zian, neliniștit de astă dată :

*Mă uit în cer, mă uit în pămînt.
M-am întrebat cine sînt.
Gînduri se duc, vin
Din vînt, din senin,
Ca niște păsări rotunde.
Încotro ? De unde ?*

*Glasuri mă strigă cu nume străine.
M-ați chemat pe mine ?
Sunt eu cel căutat ?
Mi se pare că vântul s-a înșelat ?*

*Cîte puțin sunt dator
Fără să-mi fi dat nimic, tuturor —
Și lemnului uscat, și bălții stătute,
Și florilor, și pietrelor, și vitelor bătute,
Și oamenilor din răstignire
Cu ce să plătesc, nefire și fire ?*

*Singele meu nu-i al meu.
Mi-e teamă să zic „mie“ și să zic „eu“.
Cu ce fel de drept
Mi-aș umfla birnele din piept
Și mi-aș întinde pe zare
Toată spinarea ?*

*Ce martor aș întreba
Ca să-mi răspundă întrucîtva
Măcar dacă sînt ?*

*Mă tot uit în cer, mă tot uit în pămînt,
În baltă și stuh
Și adînc în văzduh.*

Întrebare adresată tuturor elementelor vieții, din care ne naștem și în care ne risipim. Neliniștea revine și în *Ora rece* și în tragica figură din *Maica Scintila* (admirabilă poemă), pe care poetul o apostrofează :

*Maică tristă, maică suavă,
Ești bolnavă
De seninătate și slavă,*

ecou, obiectivat într-un puternic portret, al stării de neliniște mistică din *Psalmi* și din *Duhovnicească*.

Am mai cita, în același ciclu, *Zăbavă*, *Oră tîrzie*, *Transfigurare* și *Cîntec din fluier*, greu de neliniști și din care nu putem rezista ispitei de a reproduce măcar finalul :

*Mi-e inima și-n cocostîrc
 Și în săgeata-i vînată din cer,
 În fierăstrăul de fier
 Al mărăcinilor de pe mormintele pustiei,
 În șoarecii de cîmp ai stihiei,
 În viespe și în tăun.
 Cîntecul nu e bun,
 Cuvîntul e oftat,
 Brațul tărăgănat,
 Moleșită arișa.
 Mă bate vremea, mă bate ziua, mă bate clipa.*

Cărticica de seară a d-lui Arghezi este un univers poetic mai complex decît ar părea ; n-am epuizat încă ciclurile ce-o alcătuiesc. Alături de universul bucolic, de neliniștile metafizice, crește un ciclu de mare vigoare erotică, de arzătoare pasiune, fixată în același cadru bucolic și împlîntată în senzualismul sănătos al *Cîntării Cîntărilor*. Iubirea din *Cuvinte potrivite*, elegiacă, obosită, ca în *Toamnă și Ose-minte pierdute*, sau inconciliabilă cu destinul dur al bărbatului oțelit cu lupta, ca în *Jignire și Inscripție pe un portret*, ajunge la o plenitudine a fericirii pămîntești, fiind ea însăși o condiție esențială a împăcării cu viața, într-un univers bucolic.

Sentimentul domestic al dragostei, ca un derivat al firii și al satisfacției dată de o viață naturală, este exprimat cu o energie rară. D. Arghezi și-a îmbogățit lira și ne-a dăruit nouă, cititorilor, unele din cele mai frumoase imnuri erotice din literatura română.

Am cita tot ce se referă la acest ciclu, în care o supremă etică a vieții simple, domestice se-mbracă într-o expresie poetică de mare strălucire :

*Uroi tu să fii pămîntul meu
 Cu semănături, cu vii, cu eleșteu,
 Cu pădure, cu izvoare, cu jivini ?*

*Uacile ne vor aduce ugerii plini
 Și vor mugi la poarta noastră
 De salcîmi cu floare albastră.*

*Nevăstuicile se vor juca în ogradă
Cu purceii și cu rațele, grămadă.*

*Puii de borangic
Vor socoti meiul cu bobul mic
Și vor sugări înșarii.*

*În sașa prispei vor tremura arșarii
Pestriși și va cînta cocoșul.*

*Vom aduce florile cu coșul.
Din nuiele de răchită
Vom face împreună zestre împletită.*

*Și din lina oilor
Culcușuri pisoilor.*

*Urei tu să fii grădina mea
De iarbă mare și de catifea ?*

(Logodnă)

Misterul germinăției naturii și al perpetuării speciei se unesc în același elan, în aceeași viziune pură a vieții. D. Arghezi este cel mai mare poet al energiei vitale, e singurul optimist, organic, plin, care ne-a redat senzația miracolului de a trăi în toată lirica noastră.

Ciclu de inegalată poezie, ciclul erotic din *Cărticica de seară* este direct antologic : *Ingenunchiare, Mireasa, Căsnicie și Mirele* (prin care vom încheia seria citatelor) sunt cele mai frumoase poeme de dragoste vitalizatoare din toată literatura noastră și, alături de *Rada* și *Tinca* din *Flori de mucigai*, cele mai aprinse, mai fremătătoare imnuri ale iubirii din lirica argheziană :

*Pășunea mea tu să fii
Cu păpădii.
Eu să fiu boul tău alb și nevinovat
Care te-aș fi păscut și te-aș fi rumegat,
Pe înserate,
Pe copitele ingenuncheate.*

*În jugul brațelor tale
Aș urca greu cerurile goale
Și munții lunii pină-n pisc.*

*Am rămîne în lună, pe disc,
Să arăm văile de tibișir,
Să semănăm lămîiță și calomfir.*

*Culcă-mi-te trîndavă pe coarne,
Fă-te jugul meu de carne,
Stăpîna mea, frumoasă ca aurul,
De care tremură taurul.*

Triumf al masculinității dominatoare, triumf al unui mare poet, ajuns la zenitul vieții lui umane și la al celei creatoare — iată ce aduce, în poezia contemporană, admirabila *Cărticică de seară* a d-lui Tudor Arghezi.

TUDOR ARGHEZI:
„CIMITIRUL BUNA-VESTIRE“

În timp ce d. Tudor Arghezi își strânge pietrele fundamentale ale monumentului său literar prin publicarea ediției definitive a *Uersurilor*, în care și-a adunat cele trei volume de poeme și câteva *Mărțișoare* recent publicate, și își desăvârșește originala sa viziune despre existență, prin *Cimitirul Buna-Vestire*, d. Iorga este singurul om de cultură din țară care face eforturi dificile să refuze a-nțelege geniul cel mai autentic al scrisului nostru contemporan. Iar comentariul nățing al celor mai frumoase poeme argheziene, publicat succesiv în *Neamul românesc* de un clapon critic ce se supraevaluează Cocos, alcătuieste cronica cea mai ridicolă a opacității artistice față de marele creator ce a revoluționat, ca nimeni altul, literatura vremii.

Miracolul Arghezi este atât de viu, de surprinzător, și ultima sa carte mărturisește o abundență a spiritului și a expresiei fără precedent în analele noastre scriitoricești. Am arătat și cu ocazia *Ochii Maicii Domnului* că este cu totul impropriu a aplica d-lui Arghezi măsura didactică a genurilor literare. Că scrie roman sau nu este indiferent a mai discuta, fiindcă unitatea spirituală a ultimelor sale opere ființează pe o structură bine precizată. D. Arghezi este singurul literat contemporan care a izbutit să dea consistență creatoare romanului fantastic. Ceea ce ni se părea încă oscilare între obiectiv și subiectiv în *Ochii Maicii Domnului*, neaderență completă la modul său de a transfigura realitatea, este de data aceasta înlăturat. Viziunea de mare

șarcasm a vieții din *Cimitirul Buna-Vestire* are o fluentă interioară și un ritm de o rară amplitudine simbolică. Anecdota este subordonată spiritului, iar *verva* satirică și intuiția poetică a realității transcend datele povestirii, ridicând pe un plan de ficțiune, de o stringentă logică interioară, toate episoadele. Ceea ce s-a numit „invenția verbală” argheziană este aci uluitoare, ca tonuri, ca strălucire și forță sugestivă. Ficțiunea capătă un fel de dematerializare și pamfletul se înalță la o semnificație spirituală. Ne este indiferent că în prezentarea homerică a caricaturilor umane d. Arghezi pornește de la unele personaje cunoscute, ușor de identificat. Dacă pentru noi raportarea ficțiunii la realitate se poate face, în timp va trăi numai ficțiunea însăși, ca un simbol permanent. Cine mai face astăzi caz de faptul că în *Scrisoarea III-a*, Eminescu s-a folosit de un model real, de figura lui C. A. Rosetti, ca să creeze pe demagog? Violența expresiei trăiește ca atare, în pamfletul eminescian, nu prin raportare la istoria literară.

Este sigur că fresca grotescă din *Cimitirul Buna-Vestire* descinde din pamfletul arghezian, din acel direct, pe care l-a cultivat înainte de război, ca și din cel indirect, aflat în *Tara de Kutu*. Se poate urmări o ascendență, înțeleasă ca o desprindere din realitate, spre ficțiunea deplină. Cine ar lua ultimul său roman drept o cronică, fiindcă regăsește unele modele care circulă printre noi, între filele cărții, va judeca fals, căci *Cimitirul Buna-Vestire* este demonica ficțiune a unui poet, care-și exprimă intuitiv neconformismul său social. Profesorul Unanian, eroul romanului, simbolizează, în spirit, acest neconformism integral, iar tribulațiile lui tragicomice nu sunt altceva decât un mijloc de a face concretă o ficțiune satirică de *vervă*, de sarcasm swiftian. De aceea nici nu găsim necesar a urmări anecdota romanului, fiindcă ea nu este revelatoare, ci reacțiunea scriitorului, care-și utilizează datele realității ca pe niște coarde și clape materiale ale unui pian, din care își scoate armoniile cele mai suave și mai înfiorătoare. Unitatea romanului e-n ficțiune și-n spiritul poetului. Viziunea grotescă, a amorului, a personalităților sociale, a prostiei, a superstiției, a vieții mecanizate, în serie, a justiției, a bisericii oficiale, a morții însăși se rostogolește caleidoscopic în paginile romanului, alcătuiind o șarjă grandioasă, frenetică a conformis-

mului. Nu cunosc o vervă satirică mai mare, mai semnificativă, a vieții mediocre și ipocrite, a mecanismului social obștesc, în tot scrisul d-lui Arghezi de pînă acum, reputat ca cel mai puternic pamfletar al nostru. Iar prin truculența sa verbală, prin fantezia lexicală, prin ceea ce aș numi pitorescul fanteziei sarcastice întrece chiar pe marele Leon Bloy, a cărui satiră este accentuată și în concepție, în atitudine, nu numai în expresie. Diferența se poate explica, la acești doi idealisti violenți, și prin structura limbii literare, atît de abstractă totuși la catolicul pamfletar, atît de colorată, de concretă la ortodoxul Arghezi.

Dar mai poate fi explicată și prin viziunea confesională, prin natura deosebită dintre mistica lui de catolic, de frenezie organizată, lucidă, și mistica orientală, argheziană, de frenezie aproape carnală.

Metafizica lui Bloy, setea lui de absolut se sprijină pe un fundament ideologic vădit, în timp ce metafizica argheziană este strict intuitivă, simplă ca instinctul. La punctul originar al misticei lui Bloy e altoită o dogmă, a catolicismului intransigent și incoruptibil, în intuițiile argheziene refacem incoruptibilitatea însăși a vieții și o mistică dincolo de formele sociale și ideologice. Vizionarul Arghezi este un poet de un primitivism strict naturist, iar mistica lui o devoțiune față de viață, prin care circulă duhul divin. Sunt deosebiri structurale ce nu trebuiesc trecute cu vederea, fiindcă din ele se desprinde mai clar originalitatea poetului Arghezi, al cărui cult al vieții se prelungește dintr-o concepție de mistică orientală, nu prea depărtată de un păgânism subiacent.

Partea a doua a romanului *Cimitirul Buna-Vestire*, cu trecerea totală a viziunii în fantastic, cînd morții înviază și turbură toate șocotelele materiale ale viilor, satirizînd concepția teologică a imposibilității unui miracol în masă și ridiculizînd dogma oficială ce se opune spiritului creștin, pînă cînd miracolul nu este atestat de Isus însuși, simbol etern al vieții și credinții în viață, este cea mai semnificativă explicare a misticei argheziene. Învierea morților nu trebuie interpretată ca o formă a transcendenței creștinismului; ea n-are alt sens decît să justifice viața însăși, ca un principiu circular, așa cum ne este dată s-o trăim, pe pămîntul lui Dumnezeu, unde și raiul și iadul se găsesc la un loc. Capito-

lul 51 credem că exprimă clar refuzul metafizicii argheziene de a concepe transcendent un paradis și o viață de apoi; încercările lui Unanian de a formula în ficțiune transcendența vieții de apoi, prin caracterul lor fragmentat, prin comentariul ironic literar al scriitorului, care respinge viziunea unui paradis după chipul și asemănarea vieții pămîntene, sunt concludente. Viața și esența ei divină nu poate fi concepută decît ca atare, eternitatea ei este imanentă, nu transcendentă. Citez concluzia capitolului :

„— Poate că ar ieși ceva și din asemenea început“ (viziunea lui) „pentru un al Treilea Testament. Sunt urmărit. Aș vrea să apar din întineric cu o lucrare literară și-mi trebuie o activitate pentru salvarea prestigiului secret. Morții mă dezamăgesc și viii cu care mă văd toată ziua vin la mine tot ca niște morți viitori, ca să cîștige trecere pentru mai tîrziu. Văzută din cimitir, omenirea nu e aceea pe care îmi închipuiam că o cunoscusem și mă demoralizează. Ideile, dorințele, preocupările : lumînările, colivele, parastasele, candelile, molitvele, cioclii, popii — adevărata față, deghizată pe stradă în siluete provizorii.

De vreme ce fiecare om capitonează un schelet, nici nu s-ar fi putut altfel : M-am înșelat ! Am voit să fiu profesor, să-ți fie țărîna ușoară, domnule ministru, că m-ai numit intendent. Puteam să deviu o somitate universitară și să duc la perfecțiune o vanitate de ignorant. Singurul lucru ce se poate vedea într-un individ : scheletul impersonal, uni-forma esențială.

Al șaselea copil al meu e băiat. Scheletul lui minuscul e complet. Îl sărut și-l iau în brațe, ca într-o radiografie, umbre de oase strînse la umbră de piept.

Pe o flașnetă care cîntă sub felinar un vals șubred și, întretăiat de finaluri interioare și de agonii, apar după zile, un papagal, un cobai sau o familie de maimuțe miniaturale. Muma, de mărimea unui șobolan, ține la sîn un pui cît o lăcustă. Îl purică, îl leagănă, îl scarpină...

Se imprimăvărează... L-am prins pe Mișu fugind de-a bușilea printre morminte și cînta în poartă flașnetă...“ (pag. 249).

Iată sensul ce se desprinde din viziunea de mare sarcasm și din fantasticul povestirii *Cimitirul Buna-Vestire*. Proza poetică a d-lui Arghezi nu este de o pură gratuitate

artistică, ea ascunzînd în extraordinara-i forță verbală o intuiție a lumii. Am cita atîtea pagini antologice din ficțiunea aceasta ; ne temem să-i stricăm unitatea, dar nu putem să nu atragem atenția cititorului să revină asupra unor fragmente de o rară frumusețe în chiar scrisul arghezian. Ne referim la acele halucinante și lucide viziuni de erotism, de o poezie unică, din capitolul 9, la inegalabilul portret al unei groțești urîciuni masculine (pag. 69—70) din cap. 15, el însuși grandios în verva lui satirică. Mai amintim portretul soției unui patron de restaurant (pag. 105) sau simbolică viziune a servitoarei Mărgărita, sinteză a nătîngiei și a empirismului ancestral în materie de leacuri ; și nu e îngăduit să nu poposești adesea la cap. 34, fantastica viziune a cimitirului, la al 37-lea, portretul femeii care luptă prin artificiiile științei cu moartea inevitabilă, sau la cel următor, de o suavitate și o transparență a purității virginale, de o rară poezie. La care adăugăm admirabila satiră a crematoriului (cap. 46) ; cap. 48, muzical în formularea lui sentențioasă, redînd senzația de haos a unui cutremur, ca și excelenta șarjă a femeii fatale, din cap. 50. Integrată în viziunea cimitirului, umanitatea este o caravană de diformități, de miracole și spaime interioare. Este atîta unitate spirituală în ficțiunea d-lui Arghezi, încît considerăm *Cimitirul Buna-Vestire* ca pe cel mai frumos roman fantastic din literatura noastră, făcînd din sarcasm o viziune de înalt plan conțemplativ al existenței umane.

TUDOR ARGHEZI :

„CE-AI CU MINE, VINTULE ?“

Excepțională forță de transfigurare ! De două decenii, d. Arghezi urmează un ritm al creației a cărui undă mare e greu s-o fixezi. Sunt poeți slăbănogi, care și-au pus drept sprijin cîrjile tuturor concepțiilor, s-au legat cu toate sforile unei tehnicități sterpe, au bătut la toate zările, fără ca să le scapere scînteia divină în fața ochilor morți. Literatura versificată a timpului e plină de meșteșugari care se cațără pe schele complicate, se dau ușa pe barele lor de lemn uscat, umblă pedestru pe poduri de scîndură, crezîndu-se plutind pe nori, și se fudulesc din cerul lor de antreprenori, imaginîndu-se Icarî îndrăzneți.

Poetul Tudor Arghezi nu-și creează un univers de iluzii din materiale pretențioase și moarte ; nici nu pornește din piscul muntelui, ca să cadă în pivniță. Modest, el observă miracolul vieții, întrupat în copil, în gîngănie, în plante, în păsări și-n omul umil. Lumea lui Dumnezeu e atît de complicată, atît de concretă în fenomenele ei, de care ne izbim zilnic și la tot pasul, încît poartă în ea însăși marea semnificație a vieții... Poetul îi dă un înțeles, trăind în mijlocul ei, amestecîndu-se cu noroiul pe care calcă și proiectîndu-și umbra în azurul spre care tinde. Taina poeziei argheziene este ca taina existenței însăși : evidentă și totuși ascunsă. Poetul nu inventează subiecte, teme grandioase fiindcă ele există ; el numai trăiește, la temperaturi înalte, misterul prin care noi mergem mecanic și nătîng. Intuițiile artei argheziene sunt date ale vieții, iar poetul se încordează,

cu puteri majore, să le exprime. De-acî clișeu despre sensibilitatea verbală a liriceii argheziene, ca și cum din mărgelile divers colorate s-ar putea întruchipa viața. Poetul Arghezi nu este însă un decorator cu vorbe, în loc de vâpșele, nici înghițitor de foc bengal ; d. Arghezi este un mare intuitiv. Cuvîntul, pentru arta lui poetică, nu este un simplu număr, din raftul alfabetic al dicționarului ; invenția verbală este învelișul sensibilității, cuvîntul, incandescența ideii. Față de atîția versificatori savanți, ale căror poeme par păuni de tinichea cu mecanism, d. Arghezi are un lexic destul de restrîns. Nu în statistica vorbelor stă poezia, ci în asociația lor ; și asociația verbală argheziană este uluitoare. Cuvîntul este sevă, este viață lirică ; voind să sugere viața, își caută el însuși o nouă ordine expresivă. Așa-zisa sensibilitate verbală este însăși prezența poeziei ; o simți la Victor Hugo, pe care un critic, de altfel important, ca Faguet, îl acuza de lipsă de „idei“, o are Rimbaud vizionarul, a căutat-o, pînă la tragic, aerianul Mallarmé, este uimitoare la turburătorul nostru Eminescu, ca și la orice mare poet al lumii ; căci pentru poet, la-nceput, ca și la sfîrșit, este Cuvîntul, viu, proaspăt, în asociațiile lui interne. Peste cincizeci de ani, d. Tudor Arghezi va fi un clasic, iar expresia sa, ce pare astăzi violentă, va fi cristalizată. Nu i se părea lui Aron Densușianu însuși marele Eminescu un stricător de limbă literară, adică un distrugător de tabieturi ? Dar pe cînd Aron Densușianu reprezenta spiritul comun și pașoptist în poezia vremii, negatorii de astăzi ai d-lui Arghezi reprezintă mai multe complexe de inferioritate. Nu le vom analiza aci. Esențial este că există un univers liric Arghezi, cu intuițiile lui fundamentale, cu arta lui poetică originală. Orice caracterizare critică de aci începe, surprinzînd constantele de sensibilitate ale poeziei, legîndu-le organic, adică în expresia lor estetică. Ceea ce este sigur e că d. Arghezi nu e nici un meșteșugar arid, ingenioasă ilustrare de tratat de versificație, nici un deșucheat suprarealist, a cărui expresie să fie un joc de „cuvinte în libertate“ și în vînt.

Opera oricărui mare liric este, în diversitatea ei, organică ; e un univers care își corespunde. Reductibil la o imagine, cu nuanțe de spectru solar, un univers poetic mărturisește o sumă de intuiții ; numească-se ele „idei“,

concepții sau oricum, dacă nu se transmit, figurativ, pe un plan nou de creație, ne vom afla atunci în fața unui tratat de poetică, nu într-o viziune.

Cu orice carte a d-lui Tudor Arghezi ne situăm contemplativ într-o ordine de valori lirice. Culegerea de poeme în proză *Ce-ai cu mine, vîntule?* se alătură unei celule specifice a poeziei sale; intuiția bipolară a omului și a vieții, pe care se mișcă lirica argheziană, se prelungește de data aceasta pe latura de fragilități și gingășii a inspirației sale. Existentă și-n *Cuvinte potrivite*, amplificată în *Cartea cu jucării*, reluată, cu accente inedite, în *Cărticica de seară*, regăsită în *Ochii Maicii Domnului* și-n *Cimitirul Buna-Vestire*, sfărîmată, în cioburi de argint, chiar în viziunile sale masive de poet damnat, viziunea sa paradiziacă se concentrează aci într-o serie strălucită de poeme-n proză. Ar fi, desigur, un util exercițiu critic a fixa locul proeminent al d-lui Arghezi în evoluția genului. Atît de facil în aparență, dar atît de dificil în substanță, poemul în proză capătă, de data aceasta, o strălucire și o adîncime excepțională.

D. Arghezi este un neîntrecut artist, în miniatural, nu numai prin organicitatea greu de realizat, în cîteva pagini, dar și prin semnificația internă, ca și prin forța de a transfigura un material umil, de a-l înălța din pulberea pămîntească în pulberea constelațiilor. Adevărate tururi de forță de densitate lirică (altminteri poemul în proză devine un sirop literar), multe din minunile acestea se înscriu de pe acum în fruntea unei antologii argheziene, ca și în a poemului în proză îndeobște. Comparabile cu *Micile poeme-n proză* ale lui Baudelaire, ca densitate, iar ca suflu și putere vizionară cu proza poetică a lui Rimbaud, poemele din *Ce-ai cu mine, vîntule?* întregesc mai complex universul de purități virginale al liricei argheziene decît o făcea *Cartea cu jucării*, mai unitară, prin subiecte, dar mai limitată, de aceea. De altfel, cîteva poeme de-acolo sunt firesc anexate prezentei culegeri, fiindcă forma lor de apolog sau parabolă și sensul lor mai general decît îl putea cuprinde o carte a copilăriei se integrează normal într-o viziune globală a vieții. Din *Cartea cu jucării* au trecut poemele *Lăstunii* (schimbat în *Rîndunelele*), *O pisică (Pisica)*, *Cătunul de*

sticlă (Noapte), Robul și Papagalul și rîndunica (Dați-vă jos încet).

Într-o cronică este dificil a arăta toată complexitatea lirică a poemelor de azi ; sunt atîtea corespondențe de motive și intuiții între ele și restul operii argheziene, sunt atîtea neliniști și elevații, alimentate din sensibilitatea poetului, sunt atîtea subtile fire, de sarcasm, de apocalipsă, de mistică divină sau numai a vieții și a iubirii (forme indirecte ale expresiei aceleiași divinități, ca principiu al existenței) care se-mpletesc în acest univers „al boabei și al fărîmei”, încît mă mulțumesc, deocamdată, cu simpla lor constatare. Nu mai vorbesc de diversitatea materialului în care poetul plămăiește, ca-ntr-o argilă virtuos modelată, de aspectele multiple ale vieții în care se regăsesc intuițiile fundamentale ale liricei sale. O prezentare descriptivă a lor este insuficientă ; universul poetic arghezian trebuie caracterizat în organicitatea lui, într-un studiu de ansamblu, nu într-o cronică sumară. Căci este timpul ca orice critic viu al prezentului să încerce reconstituirea imaginii spirituale și artistice a marelui poet Arghezi. Ideal pe care ni l-am propus și noi, mai mult ca o verificare proprie, desigur, și care totuși pare atît de îndepărtat, în condițiile de lucru pe apucate în care suntem siliți a ne mișca.

Mărginindu-ne a scrie mai mult apologetic astăzi (este, poate, încă necesar, din nefericire) despre *Ce-ai cu mine, vîntule ?*, carte de mare poezie, pe proporții de miniatură, oglindă mișcătoare a fețelor multiple a liricei argheziene, ne mulțumim să indicăm cititorului cîteva poeme de excepțională frumusețe : *Tocila, Cartofii, Timpul putred, Uioara fără coarde, Cetatea morților, Noapte, Murgul, Rîpa cu stele, Groapa de mătase* și acel simbolic și de potrivită actualitate *Ce-ai cu mine, vîntule ?*

Dar abia acum observ că încă n-am vorbit despre noua carte a d-lui Tudor Arghezi ; prezența acestui vrăjitor al cuvîntului este prea vie, prea lung proiectată pe epocă spre a face un studiu critic într-un bulin. Citiți, încă o dată, cu mine, *Ce-ai cu mine, vîntule ?* Este poate, cea mai inteligentă critică, deocamdată.

TUDOR ARGHEZI

Impusă prin valoarea ei internă, peste limitele înguste de curent și modă literară, elogiată de tradiționaliști, ca și de extrem moderniști, secundată și glosată de tot ce reprezintă autoritate critică în prezent, opera d-lui Tudor Arghezi nu-și mai așteaptă decât interpreții. Este singura cale valabilă de a valorifica, în momentul de azi al culturii și-n evoluția liricei noastre moderne, o personalitate atât de covârșitoare. Inerția spiritelor băbești și indiferența publică sunt de mult sfărâmate. D. Tudor Arghezi nu mai este un nume pus sub o serie de scrieri, ci un univers poetic, a cărui realitate creatoare se adaugă la marile realizări de pînă acum și depășește atîtea niveluri scăzute. Sunt, în literatura noastră de azi, cîteva naturi predominante: natura epică Rebreanu, natura analitică Hortensia Papadat-Bengescu, natura metafizică Blaga, natura lirică Sadoveanu, natura critică Lovinescu, natura retorică și culturală Iorga și natura lirică excepțională Arghezi. O panoramă a literelor contemporane de la aceste dominante trebuie să pornească; reliefurile ei, de cîmpie și de deal, nu pot fi observate dacă nu se pun în raport cu piscurile. Orice proces valabil în critică, în aceste limite se va exercita, ca într-un peisagiu organic desfășurat.

Campania dezlănțuită în contra poeziei argheziene de d. Iorga și extinsă în unde concentrice, din punctul inițial al furtunii, peste oportunități și resentimente, are și un sens cultural. Singurul de altfel, într-o confuzie de planuri, în-

tr-o concurență de întunecimi și într-o bătălie în care înfirmii s-au improvizat în eroi. Adversitatea d-lui Iorga este a unei naturi în contra altei naturi; este semnul unui spirit și unei literaturi defuncte în fața unui capitol nou care-i succede. Unica explicație serioasă pe care un spectator al campaniei Iorga-Arghezi o poate ridica și pe un plan istoric.

Cel mai recent negator al operei argheziene, d. N. Davidescu, merită o înregistrare înainte de a încerca o caracterizare în contemporaneitate și-n evoluția liricei noastre a operii marelui liric; și o facem cu atât mai mult cu cât atacul a pornit din paginile *Uremii*, unde, în cursul anilor, ne-am străduit să înțelegem și să valorificăm, după modestele noastre puteri, un mesagiu poetic impresionant. O datorie de conștiință critică, o spontană pornire de punere la punct și un prilej binevenit de a încerca o înțelegere sintetică a liricei argheziene. Dar înainte de a intra în materie, este necesar o explicație organică a cazului Davidescu; ne îngăduim a-l numi astfel, fiindcă l-am privit sub același aspect și-n atacul îndreptat în contra lui Caragiale. De altfel, nu intenționez a polemiza cu d. Davidescu; sunt prea puțin naiv ca să folosesc un procedeu comod și ineficace și sunt prea detașat de problemă ca s-o reduc la o persoană. Simplu observator dinafară, mă interesează numai demascarea instrumentului critic al noului camarad de redacție. Dacă intervenția aceasta nu va fi intrinsecă, va fi și inutilă, și dăunătoare; ceea ce mi-am impus cu strictețe să nu se întâmple, mai ales într-un moment în care polemica personală se anulează prin violență, depășirea obiectului și prin diversă nepricepere.

Într-un timp în care d. Arghezi era ostracizat sau numai ignorat de critica oficială, se crease totuși un cult în jurul poetului, întreținut de prieteni sau de scriitori care urmăreau un scop comun: eliberarea liricii de eminescianism epigonic, de sămănătorism și poporanism. Istoria literaturii va da ceea ce se cuvine fiecăruia, în efortul colectiv spre o nouă orientare a liricei moderne; în parte a și făcut-o. Mai interesant este, în cazul de față, că între apreciatorii d-lui Arghezi se numără și d. N. Davidescu, negatorul de azi. Și dacă istoria este imparțială, cum nu se poate să nu fie, meritele sale întru susținerea și înțelegerea poeziei argheziene sunt mai palpabile decât cele ipotetice întru „dis-

trugerea" ei. Suntem datori să disociem, cum obișnuia d. Davidescu însuși, în faza de critic simbolist și gourmontian. Înainte de a explica mecanismul criticului Davidescu, este foarte instructiv să ne referim la textele sale arghezofile; nu din prea facila intenție de a-l pune în contradicție; s-ar putea zice că o severă meditație critică l-a dus la concluzii fundamentale opuse; la care se poate răspunde că o înșelare de sine atât de categorică este semnul unei slabe conștiințe critice. Admitem contradicția ca pe un principiu de viață spirituală și ca un element de progres; a te contrazice, în principiu, nu confirmă nici eroarea, nici adevărurile; uneori înseamnă a te completa; mai totdeauna a te configura.

Să vedem ce spunea d. Davidescu despre d. Arghezi în plină acțiune convergentă a simbolismului; e aproape înduioșător de opus cu ceea ce spune astăzi. Articolul e intitulat *Un moment literar* și subintitulat *D. Tudor Arghezi*; se află în volumul *Aspecte și direcții literare*, II, Ed. „Cultura națională”, 1924, pag. 121—125.

Vom cita mai mult, din grija de a nu trunchia prea mult și a da ocazii la echivocuri; un lung pasagiu constată și cu deplină justete: „Principalul aspect al vieții noastre intelectuale de pînă pe la 1910, și începînd cu vreo cîțiva ani înainte, a fost, astfel, mai întîi decadența post-eminescianismului și transformarea acestei mișcări prin acțiunea d-lui Iorga dintr-o mișcare sortită să fie literară și intelectuală într-o vastă academie publică de sensibilitate românească. Era, firește, mai mult și în același timp mai puțin. Era mai mult într-o vreme care vedea stingîndu-se cultul artistic din pricina epigonismului literar și era mai puțin din pricină că rupea echilibrul necesar artei, dintre inteligență și sensibilitate, prin sporirea, pînă la patimă, și pînă la aparențe doctrinare, a unor sentimente și resentimente personale. Temperamentul se substituia astfel, integral, intelectualității, pentru a lua cu valul lui intempestiv toate vestigiile unei trecute gîndiri.

Ne-am ales în schimb cu un teren care-și refăcuse oarecum toată forța lui primitivă de vegetație. Se eliminase aproape în întregime ideile conducătoare din trecut și, nepunîndu-se, în această privință, nimic nou, întregul suflet

colectiv al contemporanilor dornici de învățătură, ca o vastă cutie de rezonanță, vibrînd la voia întîmplării, singur, extrem de sensibil, dar deplin neînstrănat, nu făcea decît, fără să-și dea seama, să aștepte primele norme valabile de cugetare. Materialul îngrămădit de sămănătorism aștepta astfel să capete o organizare intelectuală și să devină, prin aceasta, fecund. Pe dedesubtul lui însă trecea, ca o apă subterană, dar deja destul de puternică, ideea estetică a unei arte libere, semețe, pline de îndrăzneală.”

Se poate un mai categoric proces al sămănătorismului și mai ales al iorghismului? se poate o mai clară poziție de artă individualistă față de colectivismul literar țărănist? se poate o mai logică succesiune între două epoci de artă, între două mentalități opuse, observată cu atîta luciditate?

D. Davidescu însuși poate fi surprins de acest text, pe care i-l recomandăm ca pe un text aproape impersonal.

Mai departe e și mai surprinzător :

„D. Tudor Arghezi, cu un temperament incapabil de a se supune vreunei restricțiuni, a încercat, după Petică, să formuleze contrastul dintre epoca literară de atunci și dintre aceste prime încercări de a se contura o despărțire liberatoare a cîtorva artiști independenți, de o prea obositoare tiranie a unui temperament.”

Adică de tirania d-lui Iorga, pe care astăzi d. Davidescu o acceptă atît de supus, căutînd s-o alimenteze cu rezervele sale dialectice. Se pare însă că d. Iorga are o concepție atît de exclusivistă despre tiranie, încît temperamental refuză chiar colaborările dezinteresate.

Îmi fac o plăcere să reproduc din d. Davidescu-junior (îmi îngădui această particulă din simplă nevoie de orientare) în continuare, sperînd în surpriza care s-ar putea produce în d. Davidescu de astăzi :

„D. Tudor Arghezi își are în acest proces (știți care !) un rol hotărîtor. Era temperamentul care, de la un pol opus, se suprapunea, cu calități și cu defecte, cel mai bine d-lui Iorga. Proza d-sale, revărsată în imagini multiple, vii, personale, construite dincolo de toate normele cunoscute pînă atunci, avea toată impulsivitatea, toată puterea de sugestie și toată strălucirea necesară apropierii de opera sămănătoristă.”

Mi-e rușine de-atîtea elogii și-mi vine să strig : nu se poate, nu se poate ! Dar textele stau mărturie, cum stau și textele de azi, contrazicătoare pînă la refuz.

Îmi înfrînez rușinea și-mi permit să duc citatul mai departe ; d. Davidescu îmi va ierta, sper, atîta sinceră aprobare pentru d. Davidescu-junior :

„Și într-o vreme cînd curentul provocat de d. Iorga se epuizase, d. Arghezi, cu aceleași mijloace de sensibilitate, aducea noua idee de libertate în artă, unită cu cultul aproape mistic al ei, și încrederea în dreptul cauzelor credințelor sale.“

Îmi cer iertare și față de d. Iorga de a-l fi pus în comparație de egalitate cu d. Arghezi ; mi-aș îngădui să cer iertare și pentru d. Davidescu-junior, deși știu cît de implacabilă este mînia apostolului cînd se consideră blasfemat, și cine l-ar putea împiedica s-o creadă ? Poate numai d. Davidescu însuși.

Dar în oricîte contradicții și surprize m-aș fi aventurat, textul d-lui Davidescu are pentru mine o atracție hipnotică ; voi reproduce mai departe, cerîndu-mi scuze anticipat :

„Talentul d-sale (al d-lui Arghezi !) se multiplica, de la poezia lirică, la critica literară și la cea socială, căpătînd aspecte de pamflet și antrenînd astfel curiozitatea simplă, la început, și numaidecît și interesul public (astăzi d. Davidescu antrenează «siguranța publică»), pentru această proză nouă în toate aspectele ei, numeroasă și aspră ca înfățișarea în noaptea a stîncilor sure.“

Ar fi cazul să mă rușinez din nou la atîtea laude ; dar am început să mă obișnuiesc aproape cu orice.

După atîtea elogii circumstanțiale, cîteva concluzii, tot atît de elogioase, și ne oprim :

„În acest moment hazardul a pus să se joace o carte hotărîtoare pentru cîteva decenii ale intelectualității noastre. *Viața socială* și *Facla*, astfel, au avut norocul să poată opune la vreme, în fața d-lui Iorga, și să ducă astfel mai departe, către țeluri noi, salvînd-o de la pieire, opera începută de *Sămănătorul*, a sporirii sensibilității noastre contemporane.“

Am impresia că cel mai potrivit temperament de conciliere între două naturi puternice, exclusiviste, între d. Iorga și d. Tudor Arghezi, este d. Davidescu ; dacă miracolul nu

s-a întâmplat, este probabil din necunoașterea textului prezent de către cei doi ireductibili adversari. Nu pretindem nici un titlu de grațitudine din partea d-lui Davidescu, aducîndu-l la cunoștința polemistilor ; am fi mulțumiți dacă am curma o dispută și dacă am contribui la recunoștința unită a d-lor Iorga și Arghezi. pentru mediatorul lor, prea modest.

Și, pentru a încheia seria citatelor, ne permitem numai două pasagii, de o judecată critică pe atît de categorică în prima ei ipostază pozitivă, pe cît de categorică este astăzi în ipostaza negativă ; aci concilierea n-o poate stabili decît numai d. Davidescu, singur, fără concursul nici al d-lui Iorga, nici al d-lui Arghezi, și nici al nostru :

„Ideea de liberare de sub formele literare înăbușitoare și de libertate artistică a moștenit astfel, ajungînd astăzi să-l și rezume, mărit și pus pe singurele temelii viabile, întreg sămănătorismul literar. E vorba, firește, de sensibilitatea iscată de el. La acest lucru a adăugat firește o idee estetică și o cugetare critică, cu ramificație în toată filozofia contemporană. D. Arghezi și în această privință și-a avut rolul său de constructor și de îndrumător. D-sa, cel puțin, în această fază literară, a fost hotărîtor.“

Ceea ce se opune tuturor judecăților din cele trei articole din *Ūreimea*¹, *D. Tudor Arghezi ca poet minor*, după cum se opune, mai frumos, fiind și mai sintetic, acest pasagiu, tuturor formulelor înecate în eforturi negatoare și în locuri comune de publicistică la-ndemîna oricui, și pe care le credem sincer cu mult sub nivelul a ceea ce d. Davidescu poate găsi și exprima, senin și omagial :

„Regretăm că nu avem o culegere făcută de autor, atît în proză, cît și în versuri, a scrisului d-sale. Citatul, de obicei pilduitor, de data aceasta tinde să dea greș și să diminueze, prin detalieri, valoarea de bloc a unei opere plină de unitate și de euritmie sufletească și intelectuală.“

Regretul e al nostru, căci în momentul în care d. Davidescu a avut la dispoziție cîteva culegeri de proză și de versuri din opera d-lui Tudor Arghezi a scris ceea ce a scris în trei studii, care nu pot acoperi cu lungimea lor articolul mai scurt și mai dens din care am reprodus.

¹ N-rele 488 și 489 din 23 și 30 mai și 493 din 27 iunie 1937 (n. ed.).

Ar fi fost poate mai bine să fi republicat, ca un al patrulea studiu, și acest articol în *Țrenea* ; fiindcă n-am avut încuviințarea nici a d-lui Davidescu, nici a direcției, noi nu am putut-o face ; ne-am mulțumit să extragem pasagiile cele mai caracteristice, ca ton și judecată. Ele pun însăși problema criticii d-lui N. Davidescu și a substratului ei etic și intelectual...

II

Am căutat puntea de trecere între vechea poziție individualistă și pur estetică a criticii d-lui Davidescu și noua sa poziție ; am crezut că vom putea-o explica printr-o fulgerătoare conversiune, dar n-am găsit nicăieri, în opera sa, elementele, fie și cele mai fragile, capabile să ducă la revelație. Nici nu știm ce revelație ar fi valabilă în critică afară de aceea a valorilor. Structural, d. Davidescu este un intelectualist, în literatură, ca și-n critică ; lucid pînă la rigiditate, tehnician pînă la alexandrinism, spirit abstract, la care emoțiile se pietrifică într-un schelet de sensibilitate, individualist cerebral și de un lirism reținut pînă la strangulare, nu vedem puțința unei evadări din sine, după o activitate mărturisită public și atît de ușor reductibilă la dominantele ei. De fapt nici n-a evadat din sine, ci dintr-un plan în alt plan ; asistăm deci la o schimbare la față, nu la o modificare de structură ; la o aterizare, în planuri paralele, nu la o conciliere dramatică între contrarii.

În critica simbolistă, d. Davidescu n-a fost un doctrinar, ci numai un fanatic partizan ; lungul excurs în estetica simbolismului, publicat în *Viața românească* (1926) nu depășește formula gourmontiană a idealismului și individualismului. Gourmont însuși nu e un teoretician al simbolismului. Poziția idealistă a precizat, în generația lui, atitudinea antirealistă, antinaturalistă și antiparnasiană ; personalitatea lui este de o structură mult mai complexă decît limitele unui curent literar ; ea descinde din enciclopedism, dintr-o strălucită tradiție de cultură, revitalizată prin mecanica spirituală a disociației de idei. Despre criticul Gourmont, Albert Thibaudet spune undeva, pe bună dreptate : „*Les deux*

Livres de Masques *témoignent de son échec dans la critique des contemporains, qui tourne ici à la critique de clan*“.

Criticul simbolist Davidescu a parafrazat, aplicînd-o modernismului nostru, poziția gourmontiană. Intelectualismul din *Aspecte și direcții literare* participă la disociație numai în cîmpul limitat al criticii ; mai precis : al criticii strict partizane ; disociația gourmontiană opera într-un continent, a d-lui Davidescu, într-o singură regiune ; ea are comun cu autorul „măștilor“ zelul partizan de a fixa un grup literar, un spirit individualist, mai vag o estetică și în nici un fel o structură.

Un critic își poate exercita acțiunea asupra contemporanilor cum a făcut Boileau ; alteori, clasează într-o nouă ordine valorile trecute și prezente ale unei literaturi. Sainte-Beuve a revalorizat veacul al XVI-lea, ignorat și contestat de Boileau, dar a pus și o nouă ordine între valorile clasicismului, a dat justificare romantismului, în care a fost actor (adică partizan) și spectator, după cum a prezidat, pînă la un punct, post-romantismul și realismul. Însăși critica aplicată la contemporani își fixează unele raporturi, cu o scară de valori stabilite sau restabilite. Boileau și-a fixat judecățile în raport cu antichitatea greco-latină, iar individualistul și idealistul Gourmont își căuta izvoarele în „le Latin mystique“.

Critic al contemporanilor, cum a reclasat d. Davidescu valorile trecute față de symbolism și cum a situat mișcarea modernistă în organismul literaturii române ? Prin cîteva paradoxe violente. Cel mai extravagant este, desigur, acesta : „Pînă la symbolism nu se poate vorbi de o literatură românească. Am avut doar, cum am mai spus, numai scriitori-accidente. Eminescianismul, care fusese prima încercare în acest sens, sombrase.“

O literatură este un fapt de cultură. Nu e cu puțință existența unor scriitori-accidente, fără o ambianță culturală. Eminescu este un accident, în măsura în care orice geniu este un accident, o depășire din linia comună a unei literaturi. Geniul eminescian este o sinteză complexă de elemente din cultura autohtonă și din cultura universală ; cercetările eminescologilor, atît de amănunțite în unele privințe, stau mărturie. În casa lui Aron Pumnul viitorul poet a cunoscut pe cronicari, a cunoscut cărțile bisericești, a cu-

noscut și din *Lepturariul* pitorescului apostol al românismului pe toți scriitorii români, mai însemnați sau mai mici. În rătăcirile lui adolescente prin Ardeal, Eminescu a sorbit la izvor folclorul și limba națională, pînă în particularitățile ei regionale. Culegerea lui de literatură populară este un document nespus de prețios. Pe pașoptiști i-a surprins în atîtea fericite caracterizări din *Epigonii*.

La elementele de cultură autohtonă s-a adăugat cultura lui filozofică și literară europeană. Fără aceste straturi suprapuse și fuzionate, „scriitorul-accident“ Eminescu n-ar fi ajuns la sinteza la care s-a ridicat. Accident, întru atît întru cît e genial ; rezultat al tradiției culturale, în limita în care a asimilat-o și stilizat-o după legile lăuntrice ale geniului său.

Iar eminescianismul, în imitatorii lui direcți ca Vlahuță și în toți „poetii proletari culți“, cum îi numea Gherea, în reprezentanții „deceptionismului“, este epigonism, academism reflectat din marea creație a poetului ; era firească „sombreze“, cum firească se întîmplă cu orice academism, sterilit prin definiție. Eminescianismul e revitalizat totuși, în latura lui etnică, în autohtonismul rural, de sămănătorism.

Sămănătorismul nu „sombreză“ însă în calitate de eminescianism, ci din cauza puținei lui substanțe ; considerat chiar ca o undă de eminescianism, era prea restrîns ca să formeze un curent în care autohtonismul să se ridice la universal, cum se ridicase în opera lui Eminescu. Mlădiță anemică din trunchiul eminescian, sămănătorismul și-a istovit repede altoiul ! De-acîi reacția modernistă.

Cît de arbitrară este concepția despre scriitorul-accident înaintea de simbolism, singurul curent organic după d. Davidescu, se vede și din faptul că nici un scriitor modernist n-a rămas un izolat, oricît ar fi fost un individualist. S-au născut astfel minulescianismul, bacovianismul, arghezianismul, barbismul etc. ... — în însuși corpul modernismului ; adică tot atîtea academisme și forme epigonice de lirism. O literatură este un organism ; acesta este sensul istoric al curentelor ; literatura este o ambianță de cultură din care ies la iveală culmile, geniile sau talentele de prim ordin. Acestea sunt marile *valori* creatoare, accidente. Cînd d. Davidescu socotește că „pînă la simbolism nu se poate vorbi de o literatură românească“, anulează de fapt ideea de

cultură, de tradiție și de istorie literară. Tot atât de compacte sunt și curente anterioare simbolismului. Concepția de literatură-organism se verifică și înainte de simbolism. Se poate numi accident literatura bisericească, operă într-un fel colectivă prin unitatea spiritului? Dar cronicarii moldoveni, de o continuitate atât de strînsă? Romantismul pașoptist are numeroase constante de ideologie și sensibilitate, junimismul antipașoptist, conservator, cu Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale, Duiliu Zamfirescu de asemeni; sămănătorismul și poporanismul, curente limitat doctrinare și de un spirit aproape corporatist, ca și masiva dogmă latinizantă a Școlii ardelenene să fie toate, succesiv și împreună, forme de „scriitori-accidente“ sau tot atîtea expresii ale unui organism, literatura română, cum va deveni însuși simbolismul?

Tot atîtea erori acumulate ce izvorăsc dintr-o critică partizană pînă la paradox; iată deci cum d. Davidescu judecă literatura contemporană, într-un timp dat: hipertrofiat, fără organicitate. De aci era firesc să anexeze și pe Eminescu, printr-o subtilitate verbală, simbolismului; după cum firesc, în logica sa paradoxală, va conchide: „Și adevărul e că simbolismul este începutul literaturii române“, ba chiar este „singura literatură cu puțință“.

Poate fi vorba, în aceste condiții, cu această metodă, de spiritul doctrinar al criticii pur partizane a d-lui Davidescu? Trezind la „reclășarea“ lui Caragiale și a d-lui Arghezi, critica sa operează în arbitrar, într-un fel de abstracțiune pitorească. O doctrină critică se fundează pe o tradiție, pe o concepție asupra omului și asupra culturii. Ce importanță acordă d. Davidescu tradiției s-a văzut, prin negarea ei de fapt; ce concepție are asupra culturii nu știm, pînă acum, iar cea despre om se reduce la individualism, corectat de intelectualism (o structură strict personală); poziția sa estetică este pur gourmontism, de care cele două volume de critică sunt devastate, în felurite variante verbale.

Cu acest instrument critic, d. Davidescu s-a descoperit critic doctrinar: pe ce considerații, pe ce concepții, nu știm. Critica unui Maurras se bazează pe ceea ce se cheamă „*l'héritage français*“, pe clasicismul roman, pe rațiune, pe antiromantism; critica lui Lasserre, pornit din maurrasism,

se bazează și ea pe o concepție despre cultură și despre om, pe o doctrină și o tradiție. La polul opus, critica subtilului erudit și estetician Abate Brémond se întemeiază pe ideea de grație și de rugăciune, pe ideea catolică și pe filo-roman-tism. D. Davidescu nu e nici doctrinar, ca Maurras, nici filozof raționalist, ca Lasserre, nici teolog, ca Brémond. Care sunt deci axele criticii sale, bănuită a fi doctrinară? Am vrea să le cunoaștem, să le vedem afirmate organic. Critica sa este monocelulară; partizană, în faza simbolistă, ea s-a născut din nevoia de a-și justifica propria literatură; în ordinea lăuntrică a literaturii noastre era un protest, format dintr-o serie de anti: antieminescianism, antisămănătorism, antipoporanism, deci dintr-o triplă negare a specificului național. Monocelulară este și noua sa poziție critică; dar pe cînd poziția simbolistă pornea de la un spirit viu al vremii, critica tradiționalistă pornește de la cîte o formulă pitorească; unicelulară, ea e răsucită dialectic, analizată, transpusă în variante verbale pînă la obsesie. Impresia de caricatural e desăvîrșită. Lipsit de temperament, dialectician și sofist lucid, paradoxal, deformația unei asemenea critici nu e pasională, în felul lui Léon Daudet, de pildă. Întortocheată, insinuantă, schematizantă, se rezolvă într-o caricaturizare abstractă; steril joc talmudic al inteligenței, punctul ei de plecare se află într-o noutate specioasă. Critica română, cu mici excepții, acuzase opera caragialiană de localism, deci de românism excesiv. D. Davidescu sare la polul opus și-i aplică formula pitorească a „călătorului străin“, de-aci „inaderența etnică“ și toate celelalte concluzii și rechizitorii. Găsesc totuși mult mai savuroase pamfletele abstracte în contra lui Caragiale, ca ingeniozitate; în cazul d-lui Arghezi, a pornit de la o formulă de circulație, obștească; aplicată poeziei argheziene ca un elogiu, d. Davidescu o transformă în insuficiență, printr-o serie derivată de formule, desfășurate pînă la extenuare. Cînd variantele verbale se epuizează (în primele două articole), în ultimul apar locurile comune publicistice: pornografie, patologie, monstruozitate, antisocial, filosemitism etc.; sunt mai interesante primele arabescuri de inteligență și considerăm pe cel din urmă mai prejos de virtuozitatea jocului steril al criticii d-lui Davidescu. Există un fel de farmec al ei, al inteligenței care falsifică și se

falsifică ; nu suntem chiar atît de ursuzi să nu ne delectăm la acest spectacol. Am reținut astfel imagina cîrțiței, aplicată conștiinței lirice argheziene, folosită pînă la obsesie și insinuîndu-se atît de puternic, încît se identifică însuși procesului critic.

În bun spirit gourmontian suntem datori să disociem critica partizană simbolistă de critica partizană tradiționalistă a d-lui Davidescu ; efigii ale aceleiași monede suprapuse, prețuim numai efigia simbolistă ; pe ea s-au fixat, fie și violent, cîteva figuri, de diversă valoare de circulație, depreciate la bursa critice oficiale. A stabili însă valoarea circulatorie a efigiei Emil Isac, fie și numai la bursa modernismului, și a devaloriza efigia Caragiale, a reintegra în toate drepturile de valoare metalică efigia Ștefănescu-Est și a da circulație de „poet minor“ efigiei Arghezi înseamnă a aplica un anarhic principiu de devalorizare ; iar a considera opera aceluiași Arghezi o dovadă irecuzabilă a „iudaizării“ literaturii contemporane, cînd ai apropiat, în unele privințe, pe evreul D. Iacobescu de arianul Banville, și a aplica inchizitorial criteriul „inaderenței etnice“ lui Caragiale, căruia simbolistul Vinea nu i-a simțit nici amenințarea, nu înseamnă a face doctrină, ci critică în două luntre. Jocul e periculos, chiar pentru un abil vîslaș (și d. Davidescu e unul), fiindcă poate duce la naufragiu. Oricît s-ar face luntre și punte să ajungă la același liman, o asemenea critică rămîne în două planuri diferite, fără tangențe decît în spiritul partizan. Prin critica simbolistă, în plan estetic, d. Davidescu și-a cîștigat un apreciabil stat de serviciu în slujba literelor contemporane ; prin critica sa tradiționalistă își va completa un alt stat, în slujba politicii literare sau a politicii pur și simplu.

III

Cam din trei în trei decenii, cultura română trece printr-o criză de creștere ; echilibrul se surpă subit, reîntorcîndu-se la faza copilăriei. Controversele devin primare, ideile sunt degradate la cuvinte, planurile spiritului se clatină și se amestecă între ele, valorile sunt negate, iar directivele

se îmbulzesc ca berbecii în fața șuvoiului. Suntem nevoiți s-o luăm de la început, să ne clarificăm principiile, să re-învățăm a gândi ; când cultura își suprimă pedagogia, ca s-o descopere din nou, este dovada neîndoielnică a lipsei de elasticitate a spiritului public. Localizată la literatură, criza ia forme anarhice, iar critica trebuie să cadă conștient și ea în mintea copilăriei, potrivindu-se crizei de creștere, căutînd s-o ajute, practicînd voluntar alfabetul disciplinei.

Să ne supunem jocului soartei, regăsindu-ne principiile fundamentale, ca legea atracției universale sau ca mecanica respirației ; vom încerca deci să clarificăm conceptul însuși de poezie, cu legile lui intime. Opera d-lui Arghezi ne va servi ca material de aplicație, ca oglindă de identificare a imaginii poeziei. Dar înainte de a ne fixa atenția înlăuntrul universului său liric, să urmărim însăși evoluția poeziei noastre moderne. Între 1880—1900, cunoaștem dominația covîrșitoare a lui Eminescu, singurul poet care ne confirmă existența în conștiința lirică universală. Opoziția lui Macedonski este a unui epigon răzvrătit, din linia He-liade, Bolintineanu, Alecsandri, Depărățeanu ; binefăcătoare pentru el, l-a salvat de eminescianism, făcîndu-l portdrapelul unei tradiții de diferențiere. Cu el, cu Petică și Iuliu Săvescu se încearcă eliberarea de tirania Demiurgului. Sămănătorismul, prin Coșbuc și Goga, nu poate stăvili eminescianismul ; continuat de Vlahuță, epigon transformat în maestru, în parte de Cerna și de Iosif, eminescianismul merge paralel cu modernismul inaugurat de Macedonski ; pesimismul erotic eminescian contaminează un poet social ca d. Goga, și nu era departe nici Coșbuc de eminescianism în unele elegii ; el este însă un baladist, un descriptiv și un meșteșugar de idile țărănești ; ca să poată fi opus eminescianismului, trebuia să fie un mare liric. Pe urma lui Eminescu, cine era elegiac și pesimist eminescianiza frenetic, pe urma lui Coșbuc, cine era idilic și optimist coșbucianiza fericit ; forme paralele de epigonism, ele nu puteau împinge lirica într-un nou climat.

Revoluțiile poetice sunt mai violente în teorie decît în faptă ; în tot cazul, sunt mult mai lente decît ne permite ochiul să distingem în prezent. Din parnasianul Macedonski, din teoria „artei pentru artă“ a lui și a moderniştilor antieminesciani și antisămănătoriști descinde o întregă dis-

poziție artistică; parnasianismul fantezist al lui Anghel, academismul distins al *Vieții noi* și, prin ostentația declamatoare a versului, însuși minulescianismul. Dacă Macedonski n-a putut opune un univers liric tot atât de complex universului Eminescu, acțiunea lui a avut o vitalitate istorico-literară excepțională. Oricât ar fi de înșelătoare analogiile, rolul lui l-aș asemăna cu al lui Théophile Gautier, de la finele romantismului pînă la Baudelaire. După romantismul eminescian, paralel momentului sămănătorist, macedonskismul este spiritul director al parnasianismului și neoclasicismului. Dar oricât s-ar fi oficiat în numele „artei pentru artă”, oricîte individualități solidarizate întru acest ideal s-ar fi interpus între Eminescu și modernism, versantul liric antieminescian n-a fost ocupat; s-a izolat numai, rămînînd vacant pînă la apariția d-lui Arghezi. Și este interesant de știut că poetul *Cuvintelor potrivite* n-a fost un antieminescian; începuturile lui sunt gravate de cîteva litere de foc eminesciene, după cum *Agatele negre* sunt gravate de sensibilitatea baudelairiană. Poezia d-lui Arghezi e sortită, ca putere de expresie, ca adîncime de sensibilitate, ca organică viziune de lirism să ocupe versantul liber, în fața lui Eminescu; noua față a romantismului, vitalistă, demonică, de „sensibilitate verbală” originală, lirica d-lui T. Arghezi formează un dialog strălucit cu lirica lui Eminescu. Structural, poezia argheziană ține de romantism; Eminescu și Arghezi sunt mai aproape, ca factură internă, decît Bacovia de Barbu, decît Blaga de Ion Pillat. În lirica argheziană s-au strîns aluviunile eminescianismului, macedonskismului, sămănătorismului și, în parte, ale simbolismului; din fermentarea și prelucrarea lor, printr-un temperament poetic excepțional, s-au născut valori noi. Un poet mare este un spirit de răscruce; în el se-nîlnesc atîtea fire de tradiție, se torc într-un nou desen, din care vor porni alte fire, pentru alte desene. Creația este și asimilare, și dezasimilare; din experiența argheziană, din „sensibilitatea ei verbală” atît de uluitoare s-a putut trece la alte forme de modernism: la suprarealism, la constructivism etc.; numai așa se explică adeziunea lirismului descompus modernist pentru creația argheziană și recunoașterea ca înaintaș a poetului de către ultimii „revoluționari”. Reacțiunea d-lui Barbu, lirică și teoretică (în pamfletul-confesiune din

Ideea europeană), este mai mult tehnică ; respingînd un tip de poezie romantică, nu respingea și valoarea ei intrinsecă ; după cum a opune o tehnică unei alte tehnici nu înseamnă implicit a înlocui și valorile exprimate prin această tehnică.

Modernismul, începînd de la Macedonski pînă la ultimul „integralist“ din zilele noastre, a fost o diferențiere mai mult tehnică decît de universuri poetice, de structuri lirice. Între Eminescu și noi, diferențiere lirică, de univers tridimensional, este opera argheziană. Mai contemporan în spirit lui Eminescu decît moderniștilor post-sămănătoriști, d. Argezi este totuși singurul mare temperament, ca substanță, ca forță de expresie ce-i poate fi opus. Opoziție, în sensul de complimentare, în înțelesul de dialog liric. Prin eforturile individuale, ca și prin solidaritatea de curent, modernismul este mai ales o experiență estetică ; o disociere a conceptului de poezie pînă la pulverizare. Poezia argheziană pornește dintr-o experiență morală dramatică, ridicată la contemplația lumii ; ca și lirica eminesciană, arghezianismul nu este numai o revoluție formală. Fiind mai izbitoare, a impresionat mai direct, a făcut imitatori, creînd o nouă tehnică a limbajului ; la fel și Eminescu, a transmis o tehnică a expresiei și un clișeu de sensibilitate epigonilor lui. Marea lirică are un vast orizont de sensibilitate ; pe distanțele ei ideale se ivesc accentele originale, se configurează reliefurile și se delimitează peisagiile interioare. Poeți sunt și Iosif, și Bacovia, și Argezi ; poeți, în modul de a vibra în fața vieții ; dar raza sensibilității lui Iosif cuprinde abia un parc, a lui Bacovia un oraș de provincie, a lui Argezi o țară. În parcul lui Iosif circulă albine, fluturi și adieri de zefir sau plîns toamnă de vînt, în orașul bacovian sunt parcuri, cimitire, cazărmi, clar de lună și ruine. În latifundiile argheziene regăsești un univers complet, este viața însăși, cu tragediile ei esențiale, cu marile întrebări și neliniști.

Ca și poezia lui Eminescu, lirica argheziană produce sentimentul cosmic al dependenței omului de univers, de forțele lui eterne și misterioase ; ea nu e atitudine de pasăre cîntînd pe ram, nici stare fiziologică, de melc închis în cochilie ; lirism major, alcătuiește un univers, într-o ordine subiectivă, ca orice univers poetic. Ideile ei, concepțiile sunt intuiții sensibilizate prin fantezie. Filozofia lirică nu este organizare discursivă, versificare de concepte, ci

viziune proaspătă, scoasă din suma intuițiilor ; lirismul filozofic este un mod nou de recreare a lumii, prin spirit și imagine, pornind de la datele și enigmele interioare ale omului. Poezia nu e cunoaștere intelectuală ; cînd d. Davidescu cere liricei argheziene concepție și intelectualitate, îi impune condițiile de poezie tematică, adică didactică ; îi suprapune imagina poetului de birou, care-și face o „concepție“ despre viață din cărți, închipuindu-și că „ideile“ descoperite de el, în sisteme logice, sunt viața însăși. Cazul d-nei Ackerman, ale cărei disertații schopenhaueriene țin de prelegerea versificată, al lui Sully Prudhomme, ale cărui manuale de etică în versuri (*Le bonheur, La justice*) anulează lirismul ; o concepție savantă, arheologică l-a dus și pe vigurosul plastic Leconte de Lisle la mitologismul de dicționar, pus pe ritm și rimă ; concepte versificate sunt și ilustrele *Vers d'un philosophe* ale lui J. M. Guyau. Intelectualitatea poeziei stă în natura intuițiilor poetice, nu în „intelectualizarea emoțiilor“, care duce la didactism. Valéry a încercat o „poezie de cunoaștere“ prin natura intuițiilor, și totuși a căzut adesea în didactism de cea mai antilirică expresie. Poezia este „sensibilitate verbală“, intuiție sugerată prin culoare, ritm, structură sonoră ; ideile lui Eminescu se regăsesc în cîțiva filozofi ; sugestia morții cosmice re trăiește în intuiția lui cu o forță exclusiv personală.

În *Luceafărul* se împletesc atîtea „idei“, devenite prin „sensibilitate verbală“ incandescente, luminînd un mit liric, nu o biată „poezie filozofică“.

Poezia nu e cunoaștere intelectuală, este descoperire și organizare, prin imagine, a unui univers interior ; cuvîntul este conducta ideală de asociere a intuițiilor, de substituire a planurilor materiale prin cele spirituale, de figurare a configurării morale.

IV

„Est l'essai de représenter ou de restituer, par les moyens du langage articulé, ces choses ou cette chose que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs etc., et que *semblent vouloir*

exprimer les objets, dans ce qu'ils ont d'apparence de vie ou de dessein supposé.

Cette chose n'est pas définissable autrement. Elle est de la nature de cette énergie qui se dépense à répondre à ce qui est...¹

Definiție a poeziei, fixată în esența ei umană de cel mai abstract liric al timpului, și la care opera argheziană răspunde cu rezonanțele ei grave. Finalitatea poeziei e în expresie; interogație adresată vieții, răspunsurile variază temperamental. Soluțiile lirice substituie vieții directe o imagine sau o serie de imagini în contemplație, reflectate de oglinzile arzătoare ale sensibilității. Universul liric eminescian este o soluție subiectivă a vieții, atingând însuși destinul uman. Expresia unei „concepții” nu înseamnă o sumă de teme versificate, ci cutremurare în fața vieții, răscolire din temelii pînă-n creștetul omului.

Eminescu l-a contemplat din eternitatea durerii și a morții, din lupta dramatică între conștiință și destinul lui efemer; intuițiile lui poetice sunt judecați asupra existenței, fără replica logică, experiențe interioare transpuse în experiențe fanatice. Poezia e țipăt între noaptea care ne precede și ne urmează, soluție provizorie între două necunoscut; orice lirică majoră este metafizică, prin fiorul nou, integral evocat în jurul întrebărilor despre viață, fior care variază de la poet la poet, de la destin la destin, de la experiență la experiență. Integrînd un absolut, poezia este ea însăși o ipostază a absolutului; și sunt atîtea „absoluturi” cîți poeți cu mesagiu sunt în literatura lumii. Dacă arta lirică este intuiție exprimată în imagine, intuițiile sunt limitate în experiența unui poet; în putința de asociație internă imaginile sunt nelimitate; ele sunt harul „sensibilității verbale”, ale expresiei, care ține de tehnica imaginii.

Prin izolare analitică, expresia se poate studia separat, dar în nici un caz nu poate fi luată drept un succedaneu de sensibilitate. Sunt lirici a căror simțire e mai mult o stare latentă, iar expresia o virtuozitate; un Gautier, poet pitoresc, pentru care „lumea externă există” ca un spectacol estetic de forme și culori, sau un Banville și Henry de

¹ Paul Valéry, *Littérature*, p. 16—17.

Régnier, al căror estetism e stil interior ; considerînd arta un absolut în sine, o formă a vieții, aceștia sunt artiști excepționali, dar poeți minori. Estetismul ca atitudine în fața existenței este generator de poezie minoră, identificîndu-se el însuși cu experiența. În cazul cînd d. Davidescu ne-ar fi făcut dovada formală, fără să exprime și un mănunchi de intuiții, am fi fost de acord cu judecata sa.

Lirica argheziană este o experiență spirituală, o integrare a cului în ordinea cosmică, o acordare subiectivă cu ea. Un punct inițial există între orice atitudine lirică ; în atitudinea eminesciană începutul este anarhia unei conștiințe revoltate ; compunerile lui din tinerețe, *Geniu pustiu, Împărat și proletar, Mortua est, Inger și demon* (ca să cităm numai cîteva), oferă indiciile unei drame lirice ; luptînd cu antinomiile supreme ale existenței, poetul nu-și va găsi echilibrul conștiinței decît în contemplația din *Scrisori*, din *Luceafărul* și din *Sărmanul Dionis*. Într-o ordine a spiritului subiectivă distingem intuițiile lui lirice, filozofia lui.

Creația prin fantezie, prin imagini a unei ordini spirituale eminesciene este universul lui specific ; ideile sunt experiențe interne, nu alinieri versificate ; ele trăiesc exclusiv ca valori lirice, semne care „parcă vor să exprime obiectele“. La gradul înalt de topire la care intuițiile devin viziune, prin imagini, simțim și fiorul metafizic al lirismului. Natura intuițiilor poate fi diversă ; spiritualistă, materialistă, serafică sau demonică ; ne este indiferentă calificarea atitudinii ; de vreme ce există și un mod „filozofic“ de a imagina liric universul. Să nu ne înșele forța concretă, vigoarea simțurilor și „trivialitățile“ poeziei argheziene ; ele sunt transpoziții, nu fotografii, intuiții derivate în imagini și de-aci în imagine cosmică.

Cunoscuta viziune bipolară a existenței (damnat și uman, bun și rău, trivial și divin) nu este un simplu exercițiu retoric pe teme descriptive. Estetica detailistă este o tristă estetică ; ea nu surprinde resorturile morale ale acestei disimetrii și nu vede semnul spiritual al unor imagini care nu trăiesc izolat. Inconformist, sarcastic pînă la paroxism, climatul poeziei argheziene nu este mai puțin incompatibil decît al celei eminesciene.

Iubirea, natura, moartea, Dumnezeu sunt date ale existenței ; poetul e destinat să trăiască-n ele ; luptînd să le

dea și o ordine interioară, căutînd un acord al eului cu lumea, este firesc să penduleze dramatic între păcat și înălțare, între materie și spirit; conștiința lui se sfîșie între principiul coruptibil și cel incoruptibil, se caută, se pierde, se regăsește în însuși principiul suprem al vieții. Izolare în univers, experiența lirică devine însăși experiența originară a omului. Pierzîndu-și paradisul prim, e silit să afle iadul și raiul în condiția lui umană, aspră și predeterminată. Lirismul este o forță de dilatare a eului; fantezia exprimă contactul lui cu viața, într-o imagină a spiritului contradictorie în aparență, dar unitară în aspirațiile lui intime. Aș reduce lirica argheziană la căutarea aprigă a unui principiu unic; viața este, în multiplicitatea ei, o luptă între divin și drăcesc, între bine și rău. Anulator, prin extreme, acest principiu unic își află totuși un echilibru în conștiința poetului. Revoltele ei, îndoielile, imaginile infernale sub care se modelează exprimă o comună sete de certitudine, de fixare într-un centru purificator. Mă refer la cărțile damnate ale d-lui Arghezi, la *Icoane de lemn*, satiră violentă a ipocriziilor religioase, străbătută de neli-niște mistică, la *Poarta neagră*, bolgie infernală a vieții, mutilatoare de umanitate și totuși zguduită de omenesc, la *Flori de mucigai*, coridor de bestializare a omului prin suferință și totuși de înălțare la mucenicie prin ea, la simbolică fantasmagorie din *Cimitirul Buna-Vestire*, roman fantastic, de viguros sarcasm și de triumf al vieții, în concluziile lui — tot atîtea ipostaze de căutare a unui principiu unic și coerent al spiritului. Prin frumusețea dramatică, prin forța satanică, aceste mituri lirice sunt lumi mutilate de răul care ne bîntuie, aspectul lui purificator și pacificarea în principiu unic se completează cu *Psalmi*, cu *Duhovnicească*, cu aspirațiile de erotism superb din *Cuvînte potrivite* și din *Cărticica de seară*, cu acele miraculoase povești din *Cartea cu jucării*, cu basmul copilăriei, dragostei materne și al pustniciei evocat în *Ochii Maicii Domnului* și cu imaginile universului mic, în care se oglindește universul mare, din *Ce-ai cu mine, vîntule?*

D. Arghezi este conștiința lirică cea mai naivă, în sensul schillerian al cuvîntului, din poezia noastră; pe același plan de existență și de valoare simbolică a ei stau regnul vegetal și animal, stă viermele și omul, stă gîza și

Dumnezeu. Cele două infinituri circulă între ele, se-mplesc organic, în principiul unic al vieții. Vitalismul poeziei argeziene este deplin, ca ritmul cosmic, iar forța lui lirică este o mergere directă la izvoare. De-aci și mistica ei organicistă, din *Belșug*, din *Har*, din *Duhovnicească* și *Psalmi*, de materializare și accepție panteistă a divinității. Dumnezeu e în noi, e alături de noi, e-n vegetal și-n animal, ca și-n spiritul uman; e viață multiplă, liberă și sacră prin însăși misterioasa ei forță eternă de viață. Este atât de „ordodoxă” această sensibilitate, este atât de adânc etnică viziunea organicistă a raiului și iadului, a diavolului și a lui Dumnezeu, în concepția argeziană, după cum este și ideea morții, de plecare pe alt tărâm, de lângă nevastă și copii (*De-a v-ați ascuns*). Revolta se împacă-n naturism, poetul damnat în tatăl, bărbatul și credinciosul supus principiului unic al vieții, care este însuși principiul și voința divină. Se poate ca filozofia liricii argeziene să nu fie intelectualistă, să nu-și înghete emoțiile în compoziții savante ca preparatele anatomice; dar există în structura ei câteva intuiții adânci, organic legate între ele, forța de expresie singulară configurând o viziune lirică a lumii și omului; este esențial pentru poezia majoră, este tot ceea ce designă un mesaj și definitivează o creație.

NOTĂ LA ESTETICA ARGHEZIANA

Impresia că poezia argheziană este rezultatul unei mari, unei nesecate invenții verbale au răspîndit-o, deopotrivă, admiratorii și detractorii scriitorului.

Atitudinea celor din urmă se explică mai simplu: răsturnînd obișnuințe de prozodie și limbaj, d. Tudor Arghezi era firesc să displacă, de la început pînă la sfîrșit, conformiștilor. Revoluția sa lexicală aducea cu sine și o revoluție în simțire, după un mare și unanim recunoscut poet ca Eminescu. Detractorii, în mod paradoxal, și-au dat seama de această dublă răsturnare, și reacțiunea lor a fost consecventă; au respins opera argheziană, cum se spune didactic, în fond și formă. Ca fond au socotit-o ori pornografică, ori anarhică, iar ca formă expresia cea mai strivitoare a dezmățului verbal. Judecata lor negativă era și semnul cel mai sigur că ne aflăm în fața unui caracter deplin, care a inovat în sensibilitate și limbaj. Legile psihologiei literare colective și oficiale sunt neschimbate; aceeași primire a avut-o și Eminescu la vremea lui; detractori ca Anonimul din Blaj (canonicul Grama), ca Aron Densușianu și în parte Anghel Demetrescu, în ton diferit și cu argumente variabile după formația fiecăruia, au făcut un proces paralel poeziei eminesciene. Tustrei au contestat conținutul liricei lui Eminescu și i-au deplorat inovațiile de expresie, fiindcă au fost clătinați din obișnuințele lor retorice și scoși din orizontul lor poetic.

Nu e nevoie să reactualizăm acum și aci procesul anti-eminescianilor din veacul trecut ; dacă l-am amintit, e ca să stabilim că legea rezistenței oficiale, în critică, e imuabilă și că, ori de câte ori apare un poet cu un nou mesaj, el trebuie să fie respins în structura și expresia lui originală.

Nu vom relua, din același motiv, nici procesul făcut de o anume critică, mult prea conformistă, liricii argheziene în timpul nostru.

Ceea ce este mai ciudat e fenomenul celălalt, al prețuitorilor, care s-au hotărât să socotească poezia d-lui Arghezi drept expresia unui „geniu verbal“, cu exclusivitate sau în cea mai mare măsură. Și aci va trebui să procedăm oarecum documentar ca să aflăm originile acestei judecăți unilaterale ale unei părți din critica pozitivă a operei argheziene.

Orice creator aparține unei epoci de formație și deci unei ambianțe, unui moment istoric de care cu greu se poate el însuși despărți și de care și mai greu îl despart glosatorii lui contemporani.

Se știe (și d. Șerban Cioculescu a arătat cel dintâi) că începuturile premature ale d-lui Arghezi s-au desprins din macedonskism și dintr-o anume perioadă a spiritului mobil care a fost poetul *Noștilor* noastre. Macedonski a fost un liric care s-a căutat și care s-a format. Evoluția poeziei lui însumează un adevărat istoric al poeziei veacului trecut ; a pornit de la Heliade, Bolintineanu, Alecsandri, Depăreașeanu și Mihail Zamfirescu, în naivele lui stihuri din *Prima verba*, a trecut prin romantismul francez, adică prin byronismul adaptat de Alfred de Musset, a poposit în parnasianism și a terminat prin a cocheta cu o anume aripă a simbolismului.

Debutul d-lui Tudor Arghezi (la vârsta de 16 ani) în revista *Liga ortodoxă* a lui Macedonski l-a găsit pe poetul *Florilor sacre* într-un moment când pontifia, din mijlocul cenaclului, în jurul formulei instrumentaliste ; din aplicațiile acestea, tînărul de atunci s-a ales cu preocuparea unei obsedante „estetici verbale“, pe care, la rîndul lui, a teoretizat-o în diferite variante și în timpuri destul de spațiate.

Sunt îndeajuns de cunoscute textele de „artă poetică“ ale d-lui Tudor Arghezi ; formulate în mici confesiuni pu-

blice, în proză, sau în unele poeme ce deschid culegerile sale de versuri, mai toate concordă în spiritul aceleiași „estetici verbale“, pornită dintr-un izvor local, din teoriile lui Macedonski și vădind o clară repercusiune a unor anume preocupări ale poeților simbolști francezi.

În prezentarea volumului *Hore (Viața românească*, mai, 1939), d. Vladimir Streinu ne-a făcut serviciul să strângă laolaltă aceste, de altfel puține, texte, apropiindu-le și de originea lor macedonskiană, și de cea franceză, din care își trag substanța.

Este neîndoios că poetul *Cuvintelor potrivite* a folosit lecția „esteticii verbale“ a lui Macedonski și a simbolismului francez, dacă ne raportăm la epoca sa de formație, și că niciodată n-a încetat să socotească arta lirică drept o inovație în expresie, în ce privește latura formală a poeziei. Dacă d. Arghezi n-a căzut în extravagantele instrumentalismului, de care de altfel s-a scuturat repede, faptul se explică și prin personalitatea sa poetică cu mult deasupra celei macedonskiene, dar și prin structura sa de poet religios, prin intuițiile sale lirice, atît de opuse cîntărețului *Noptii de mai*.

Nu spunem că d. Arghezi și-ar fi modificat cumva concepția sa de „estică verbală“, păstrată pînă la ultimul volum; dar paralel cu această concepție, i-am spune formală, despre poezie, a afirmat și o concepție mistică a creației literare, mai înainte de unele formulări din *Ce-ai cu mine, vîntule?* și din *Hore*.

Mistica verbală argheziană își are origini mai depărtate decît teoriile instrumentaliste macedonskiene și decît sugestiile primite din simbolismul francez; să nu uităm niciodată că poetul are o formație religioasă și că *Biblia* era permanentul său izvor de inspirație, oricîte abateri ar manifesta, uneori, de la această matcă. Cultura belestrică a d-lui Arghezi s-a grefat pe structura sa de călugăr. Și dacă există texte neîndoielnice care să confirme concepția unei „estetici verbale“ de origine poetică, vom afla altele care să ne pună în contact cu „mistica verbală“ a profetilor. Chiar în latura aceasta, problema este cu mult mai complicată decît ar părea la prima vedere. Conștiința es-

tetică și conștiința mistică a scriitorului au mers mână-n mână, înainte de cele mai caracterizate opere ale maturității sale, de poet creștin. Muzicalitatea exterioară a poeziei macedonskiene n-a putut să-i modifice structura parnasiană. D. Tudor Arghezi nu e un poet muzical; lirica sa e plastică interioară, *viziune*, tradusă în plasticitatea figurativă a expresiei. Tipul său poetic face parte din „familia de spirite“ a lui Victor Hugo și a lui Rimbaud. Instinctul de meșteșugar al cuvântului, oricât ar fi format la „estetica verbală“ simbolistă, depășește mistica verbală a poeziei moderniste, așa cum o cunoaștem prin instrumentalisti sau prin Mallarmé. Nicăieri d. Arghezi nu și-a strangulat inspirația, nu și-a mutilat viziunea lirică de dragul de-a inventa un limbaj exclusiv al poeziei, cum a sfârșit mucenicul celui mai sublim și absurd vis, care a fost autorul lui *Un coup de dés*. Între prețioasele mărturii argheziene, sunt unele pe care critica le-a ocolit sau le-a ignorat; mai stinghere decît cele privitoare la „arta poetică“ divulgată atît de clar, ele sunt nu mai puțin semnificative. Astfel, într-o convorbire cu d. F. Aderca, d. Arghezi afirma: „Suntem contemporani cu Homer, cu Moisi, cu evanghelistul Ioan și cu Anton Pann, cîntărețul de la biserica Olari“.

Dintr-o dată suntem scoși din teoria „esteticii verbale“, de izvor simbolist, și suntem puși pe un alt plan de discuție; arta este contemporană prin structurile înrudite ale creatorilor, dincolo de timpul istoric; poți fi poet român, trăind în vremea noastră, de iuți prefaceri formale ale lirismului, și totuși să te simți contemporan în spirit cu Moisi și evanghelistul Ioan. D. Arghezi n-a făcut prea mult caz niciodată, în public, de preferințele sale literare; mai mult chiar, n-a făcut caz de neliniștile sale din tinerețe, cînd s-a închis în chilie ca să mediteze asupra lumii și a lui Dumnezeu. Prin activitatea sa de pamfletar, atît de răspîndită și apreciată, prin violența satirică a *Icoanelor de lemn*, în care a evocat aspectul sumbru, infernal al călugăriei, a dat impresia mai curînd a unui inconformist decît a unui chinuit. Numai ciclul *Psalmilor* ne-a pus în față pe căutătorul arzător, sfîșiat de îndoieli și obsedat de chipul Tatălui ceresc. Iar profetismul din *Testament* este vizibil

mai mult în ton și expresie decât în spirit ; orgoliul poetului de-a fi schimbat

Sapa-n condei și brazda-n călimară

e mai puternic decât oricare altă stare de conștiință, iar mândria lui de-a fi

...ivit cuvinte potrivite

din graiul rudimentar al străbunilor, robi ai muncii pământului, este mai presus de orice altă considerație.

Dacă „arta poetică“ din *Testament* nu depășește orgoliul romantic al creatorului, care-a scos din forța latentă a strămoșilor anonimi o energie spirituală, și dacă nu definențe altceva decât „estetica verbală“ manifestată în conștiințele „cuvinte potrivite“ în poema liminară a volumului *Flori de mucigai* poetul sugerează, în mod negativ măcar, puțința unei inspirații mistice, dincolo de meșteșugul scriitoricesc.

Ne avertizează deci că aceste poeme le-a

*...scris cu unghia pe tencuială,
Pe un părete de fridă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.*

Dar mai departe ne spune :

*Cînd mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Și nu a mai crescut —
Sau nu o mai am cunoscut...*

iar atunci

...m-am silit să scriu cu unghiile de la mîna stîngă

Apariția figurată în „unghia îngerească“ este semnul sigur că poetul asociază la „estetica verbală“ cunoscută și

un duh inspirat, un har mai presus de îndemînarea tehnică a scrisului.

În inițialul *Cuvînt* de la *Stihuri de seară*, ideea de inspirație, superioară meșteșugului de „cuvinte potrivite“, se accentuează și mai mult :

*Farmece aș fi vrut să fac,
Și printr-o ureche de ac
Să strecor pe un fir de ață
Micșorata, subțiată și nepîpăita viață
Pînă-n mîna, ciitorule, a dumitale.*

*Măcar cîteva crimpeie,
Măcar o țandără de curbeie,
Măcar nițică scamă de zare,
Nițică nevinovăție, nițică depărtare.*

*Aș fi vrut să culeg drojdii de rouă,
Într-o cărticică nouă,
Parfumul umbrei și cenușa lui.
Nimicul nepîpăit să-l caut vrui,
Acela care tresare
Și nu știi de unde și cum.*

Am răscolit pulberi de fum...

Preocuparea de meșteșugul scrisului, obsesia „esteticii verbale“ apare din ce în ce mai atenuată în poetica argheziană ; poetul conjură cu „farmece“ inspirația și tinde să cuprindă inefabilul creației dumnezeiești și să-l transmită cititorului, alergînd după „parfumul umbrei“ și după „nimicul nepîpăit“.

Ca să rămînem la culegerile de versuri ale d-lui Argezi, să completăm concepția mistică a inspirației cu cîteva indicații din *Hore*.

Voind să preamărească pe Dumnezeu și creația lui, se-ndeamnă umilit :

*Sculele mele cîntate
Pune-le-n vatră pe foc.
Ureau un singur pai în loc
De unelte-ncruciate.*

Poetul bucolic n-a renunțat totuși la „estetica verbală“ ; cine a citit *Hore* a recunoscut dintr-o dată expresia argheziană, și în simplitatea făcută a versului și imaginii a reîntâlnit pe alcătuitoarea de „cuvinte potrivite“ ; după cum în *Psalmi*, misticul era prezent, dincolo de arta formală, tot așa în prosternarea față de Dumnezeu, pe care-l vede prețutindeni în natură, este și în *Hore* ; deși i se adresează sfios :

*Voie dă-mi să spînzur graiul
Și să-ți mulțumesc cu naiul ;*

cîntecul lui este la fel de artistic modulată, ca și în poemele în care părea preocupat numai de „estetica verbală“.

Lirica argheziană este un univers moral destul de complicat și, sub vorba de foc sau suavă care acoperă intuițiile ei poetice, se desenează o structură de un mare dramatism interior și se zbate un spirit religios de accente profetice sau de preamăriri de psalmist.

Printre cei dintîi, d. M. Ralea a făcut observația asupra valorii de invenție verbală a poeziei argheziene, la apariția *Cuvintelor potrivite* ; articolul său, cules în volumul *Perspective*, insistă astfel asupra creației verbale a poetului :

„Nu găsesc în contemporani aproape nimic din structura sa sufletească, din ideile, senzațiile, felul de a vedea viața, din gustul său. Influența sa e covârșitoare însă în ce privește forma. Ascendentul său e de natură tehnică. D. Tudor Arghezi a produs o revoluție în arta scrisului românesc, și în proză, și în versuri.

Dacă aș fi bine înțeleș, aș spune că importanța (sa) covârșitoare e de *natură filologică* (sublinierea autorului). Altfel se scria înainte de d-sa și altfel se scrie astăzi.“

Observația a făcut ocol în publicistica noastră critică și a fost exploataată în felurite sensuri ; d. M. Ralea constată, cum se vede, și o „structură sufletească“ a poetului, fără s-o determine însă prea precis, sau o aproximează în „monahismul său așa de autohton“, cu intenția clar vădită de a o integra în conceptul „specificului național“, pentru a-i găsi aderențele „cu pămîntul acesta lucrat de istoria noastră“.

Constatarea e destul de ingenioasă, dar zvîrlită așa, spre sfîrșitul articolului, pare mai mult un pretext de a dogmatiza decît strădania de-a zugrăvi structura spirituală a poetului, pe care-l socoate „cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace“.

Într-o subtilă cercetare a infiltrațiilor baudelairiene în *Cuvinte potrivite*, d. Vladimir Streinu reduce structura poetului nostru la structura poetului francez, stabilind că primul ar fi numai un „inovator verbal“, iar ultimul un „inovator în substanță“. Configurarea de „geniu verbal“ a d-lui Tudor Arghezi abia de aci pornește, dîndu-se expresiei înțelesul de poet de a doua zonă, în dependență structurală, într-un fel de prelungire spirituală a lui Baudelaire. Nu ne vom opri la o dezbatere prea lungă, prea abătută de la scopul principal al gloselor noastre, care vor să fixeze mai de-aproape spiritul esteticii argheziene, valabil și sub aspectul „esteticii verbale“ și al concepției mistice a inspirației. Vom remarca numai că din constatarea d-lui Vladimir Streinu a pornit, extinzîndu-se la ultimele conștințe, atitudinea negativă a d-lui Eugen Ionescu, care-a voit să reducă lirica argheziană la virtuozitate retorică și la anecdotism pitoresc, ca și atitudinea d-lui N. Davidescu, care a dedus din „estetica verbală“ a poetului, văzută ca o artă senzorială a cuvîntului, caracterul de creație „minoră“ al întregii opere argheziene.

Să ne întoarcem la obiectul notelor noastre și să vedem cum „estetica verbală“ e dublată, și în alte texte, de concepția inspirației ca har, identificînd pe poet nu numai cu un abil meșteșugar de „cuvinte potrivite“, ci cu însăși esența mistică a creatorului.

În *Cartea cu jucării*, unde d. Tudor Arghezi folosește mitul liric și parabola, aflăm exprimată și concepția inspirației ca har, coborît tainic asupra poetului :

„Noaptea trecută a fost gălăgie de glasuri în bătaura noastră, uncheșii Domnului neputînd să judece la fel veghea unui cîntăreț, găsit cu lampa aprinsă. Acesta își scrie noaptea, *cu urechea la cele negrăite*, stihurile cîntate în azul luminii. *Proorocul pămînturilor înflorite a hotărît că el se roagă*, pe cînd preoții tărîmurilor sterpe au socotit că blestemă ; și s-au uitat și unii și alții cu nasurile turcite prin geamul lui, ca să-și facă părerea cea mai adevărată,

văzîndu-l cu ochii lor — și tot nu s-au înțeles. El sta reze-
mat în cot, *așteptînd ca un nerod să-i ia cineva, nezarît,
mîna și să scrie cu mîna lui* — și scria o bucată de vreme
și se oprea, și iar aștepta, *părînd că vorbește cuiva și că
aude vocea aceluia numai el*. Și proorocii s-au gîlcevit în
mai multe limbi la fereastră, ca niște cărturari pămînteni,
care țin silit știința și închipuirea în grădina lor îngrămă-
dită, ca mărarul și ca leușteanul, pînă ce s-a putut apropia
de perdeaua cîntărețului un evanghelist, *obicinuit să scrie
cu vorbe șoptite*.

— Uitați-vă mai bine, zise Ion, Luca, Marcu sau Ma-
tei. Pe scaunul de lîngă sobă stă cineva cu obrazul de aur,
cu ochii de smarald și ametist, și mîna lui, așezată pe un
genunchi, e însîngerată. L-ați văzut ?

Într-adevăr, cîntărețul asculta la piciorul muntelui, în
cătuna și în bordeiul lui, de Omul de Aur, în vreme ce
adormeau și licuricii. În noaptea aceea el venise singur *din
bolta bolților* înaintea profesilor lui...“ (*Omul de aur*).

Misteriosul „Om de aur“ pe care-l văd evangheliștii
figurează pe Fiu, ca unul ce face parte din treimea inspi-
ratoare, sub vraja căreia poetul își exercită harul lui crea-
tor. Isus îl ajută „să scrie cu vorbe șoptite“, așa cum i-a
ajutat și pe cei patru apostoli să scrie *Noul Testament*.

O astfel de concepție mistică a inspirației se deosebește
de cunoscuta concepție romantică, mergînd spre izvorul
biblic ; ea face din actul poetic un dicteu al Duhului Sfînt ;
iar ideea despre creația literară, văzută ca un meșteșug de
„cuvinte potrivite“, nu contrazice întru nimic perspectiva
mistică a inspirației, căci se completează într-un fel de
identitate a Poetului cu Dumnezeu, creatorul lumii.

D. Arghezi a împăcat singur ambele moduri ale creației,
văzută ca un meșteșug și ca instinct nevinovat, în chiar
faptele creatoare ale Tatălui. Într-o poemă din *Cartea cu
jucării* ni se evocă imaginea lui Dumnezeu creatorul, ase-
menea unui industrios meșter :

*Dar Dumnezeu s-a pus
Să lucreze colo, sus.
A luat o soarfecă o dată
Și hîrtie neliniată.*

A luat un ghem de sfoară
Și i-a dat drumul afară,
Din cer în mare,
Și scoase soarele cit o căldare.
A luat clei și pap
Și a făcut un crap.
Și pe lingă clei
A luat o pungă cu scînteii.
Și făcu și luna
Și stelele, una și una.
Căci uitasem, pasămite,
Niște foarfeci ruginite
Și niște materiale,
Niște mucavale,
Niște cocă, niște glomotoace,
Niște prașuri cu care sfinția-sa n-avusese ce face
Și cam fără ca să vrea,
Făcu omul după stea,
Făcu struguri pentru om,
Și așa, pom lingă pom,
Flori cu flori și ape-n ape
Totul gata fu aproape.
Dumnezeu făcu, Vasile,
Lumea toată-n șase zile.
Și după trei săptămîni
Se frecă pe mîini.
Mulțumit
Că a isprăvit.

(Facerea lumii)

Altă dată, în volumul *Hore*, reluînd tema creațiunii divine, o prezintă sub fața cealaltă, a creației joc, născută dintr-un instinct sigur și profund :

A vrut Dumnezeu să scrie
Și nici nu era hîrtie.
N-avea nici un fel de scule
Și nici litere destule.
C-un crîmpei de alfabet
Mergera scrisul foarte-ncet.

*N-aș vrea nici alit să-l supăr
Cît piperul de enupăr,
Dar o să vă spui ceva :
Nici carte nu prea știa.
Orișice învățăcel
Știe mult mai mult ca el.*

*El, care făcuse toate,
Nu avea certificate.
Cîtu-i Dumnezeu de mare
N-avea trei clase primare.
La citit se-mpiedică,
Nu știe-aritmetică.*

*Știe alit : numai să facă.
Ia o leacă, pune-o leacă.
Face oameni și lumină
Din puțin scuipat cu tină
Și dintr-un aluat mai lung
Scoate luna ca din strung.*

(A. B. C.)

Nu vedem contradicție între concepția paralelă de *poeta faber* și poet inspirat de Duhul Sfînt și Dumnezeu, meșter năzdrăvan, creator al lumii, și Dumnezeu, creatorul suprem instinctiv. Lucrarea poetică are în estetica argheziană două stadii distincte ; unul aparține inspiratorului, duh revărsat din duhul divin, și altul meșteșugarului, care prin strădania „cuvintelor potrivite“ își modelează inspirația, așa cum și Dumnezeu, în virtutea puterii lui creatoare, și-a modelat universul cu unelte ca și omenești în cele șase zile ale facerii.

Identitatea Dumnezeu-meșteșugar și creator și Poet-meșteșugar și creator se-mpletește în *Ce-ai cu mine, vîntule ?*, unde găsim în numeroase fragmente și poeme întregi alternanța aceasta, care pe plan literar se traduce în concepția „esteticii verbale“ și a esteticii mistice, deopotrivă valabile în mentalitatea argheziană. De altfel, cine-și dă seama de formația și conformația religioasă a structurii poetului, în tot cuprinsul operei lui de vers și proză, nu se

poate să nu accepte și concepțiile asociate ale creației-meșteșug și creației-inspirație. Teoriile simbolismului s-au grefat pe stratul originar al monahului, care l-a căutat pe Dumnezeu în singurătate și în viață, după cum îl caută, îl simte și-l trăiește în actul creator poetic, semn el însuși al misterioasei puteri a creațiunii.

Dacă izvoarele literare ale „esteticii verbale“ sunt ușor de aflat, să nu uităm că izvorul cuvântului mistic e în *Biblie*, și că însăși estetica laică argheziană se aureolează de înțelesul ascuns din versetul evanghelistului Ioan :

„La început era cuvântul și cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul.“

Și d. Tudor Arghezi s-a mărturisit, cum știm, contemporan în spirit cu evanghelistul.

TUDOR ARGHEZI :

„EMINESCU“ *

N-am asistat la lectura conferinței d-lui Arghezi, la Ateneu, deși a fost repetată unui public care anticipat era atras de simpla alăturare a celor două nume.

Pusă la dispoziția unui public și mai larg, prin tipar, asocierea numelor produce nu știu ce efect magic, de pe lespedea copertei.

Prezentarea d-lui Arghezi aparține aceluși fel de critică pe care Thibaudet a numit-o „critica maștrilor“, o critică de artist aplicată altui artist. Mai puțin strălucită și abundentă, această critică există și-n literatura noastră, și d. Perpessicius, care-a întocmit o foarte prețioasă antologie, încorporînd, *De la Chateaubriand la Mallarmé*, atîtea ilustre nume și proaspete pagini, se poate bucura, el însuși fiind un critic de acest fel, că specia sporește cu încă o contribuție. D. Arghezi a scris cîndva cronică dramatică la *Viața românească* și, în tabletele sale, neobositu-i papagal trage, din cînd în cînd, și cite-un bilet de scriitor. E drept că, mai adesea, planetele lui Coco sunt rău prevestitoare și cronicile dramatice erau și ele mai mult un prilej de vervă satirică decît o generoasă critică a frumuseților. D. Arghezi a practicat o critică de artist mărturisind reversul entuziasmului, o critică negativă, în care arta sa este mai reliefată decît a modelelor. Antipatia este muza inspiratoare a criticii artis-

* Editura „Vremea“.

tice argheziene și pamfletul e forma ei naturală ; elogiul apare rar, măsurat, nu știu dacă nu chiar subminat, deseori, de rezerve care dau un aer convențional pînă și laudelor.]

[D. Arghezi are geniul feroce al invectivei, și demonul negației îi insuflă forțe nebănuite și-i dă aripi să se rotească-n zbor înalt, vultur prădalnic, năpustit asupra victimelor.]

Cu Eminescu lucrurile se schimbă, dar se schimbă, fi-rește, și zborul scriitorului ; în genere asistăm la un zbor planat, uneori la aterizări și decolări bruște, alteori liricul se acordă la tonul de rugăciune și misticul la mistica Poetului și a Poeziei. Astfel, „Eminescu e sfîntul preacurat al ghiersului românesc. Din tumultul dramatic al vieții lui s-a ales un Isus“ și despre el : „Trebuie vorbit pe șoptite“. Văzut la modul mistic, d. Arghezi ne comunică fiorul său, egal cu stările de prosternată candoare închinată dumnezeirii, în *Hore* : „E vorba de un Eminescu zărit în dezordine și răzleț, după o călătorie prin peisagiile lui, făcută în zigzag și fără Cicerone... Muntele începe de jur împrejur și n-are poteci... Unde nu te poți urca, te uiți, și te mulțumești cu cîteva imagini vapoaroase... Dacă aș rîvni să agăț de constelația lui Eminescu o lumină, ar fi o neînchipuită îndrăzneală. Constelația fuge mereu, se depărtează mereu : cine ar putea s-o ajungă ? Morților noștri, din drumul de sus, le închinăm o scînteie, aprinsă, aci pe pămînt, la o răscruce de drumuri de pămînt, într-o candelă albastră... Culoarea de safir și de ametist e a tuturor priveliștilor, mai totdeauna de noapte, din reveriile poetului pe care-l pomenim. Aș fi încercat un portret de aspecte : dar cum s-ar putea reda portretul umbrei și al timpului neisprăvit ? Cîteva reflectări, și atîta tot e tot ce se poate aduna pe oglinda unei lentile. Paginile de față sunt o laudă de scară, ca un acatist...“

Sau :

„Eminescu este mai mult pretext decît subiect. Subiectul ar trebui tratat ca o poemă mistică, dar asemenea adevărată litanie cere o dematerializare îngerească.“

Eminescu „pretext“ îl duce pe d. Arghezi la un act de narcisism critic, care se suprapune peste imagina poetului

divinizat ; printr-o confesie indirectă se reconstituie portretul dublet Eminescu-Arghezi, sugerînd o biografie-tip și o artă poetică valabilă în esența ei pentru toți adevărații poeți. Conferința ia un act de confidență publică, pusă la adăpostul celui elogiât ; d-lui Arghezi îi este de ajuns să se uite-n sine și să reflecteze, în aceeași oglindă-conștiință, o dublă imagine, care se suprapune pînă la identificare, într-un portret-tip al Poetului și al Poeziei.

Trăsăturile care-l compun se pot reduce la cîteva norme, le-aș zice ideale : esența lirismului, în opoziție cu proza, vocația scriitorului de profesie, sărăcia dar și nevoia de stare materială, care nu poate ucide vocația, datoria societății de a se-nălța pînă la gravitatea meșteșugului scriitoricesc, autenticitatea suferinței și lupta cu viața, robia poetului „la o masă de redacție, alternînd articolul de gazetă, plătit prost, cu poezia gratuită“, sfîntul principiu al dreptului de autor și extinderea lui la interdicția „antologiilor“, revolta pamfletului în contra unei societăți inferioare, semn al bărbăției lui temperamentale, extinsă și la evocarea istoriei noastre trecute, neconținută lui trudă formală, căci spontaneitatea dă numai „schița operei“, sugestia lirismului, cu exemplificări și un scurt comentariu și, în sfîrșit, sentimentul de răspundere care tot amîină strîngerea în volum a operei, izvorît din pendularea conștiinței artistice între chinul perfectării de sine, niciodată potolit, și definitivarea operei — „Între ce vrea poetul și lucrul făcut“.

Dacă la începutul confidenței publice a d-lui Arghezi stă scris că : „A vorbi de poet este ca și cum ai striga într-o peșteră vastă... Nu poate să ajungă vorba pînă la el fără să-i supere tăcerea. Numai graiul coardelor ar putea să povestească pe harfă și să legene slova lui singuratică și delicată“ — la sfîrșitul ei stă scris, cu fermitate : „Aș cuteza să fac o afirmare, o afirmare de bilanț, fără șovinism. Stadiul atins de literatura noastră permite, după Eminescu, Caragiale, Odobescu, Alecsandri, Bălcescu, Creangă și ceilalți, să se spuie că avem o școală literară românească în stare să dea, plecînd numai de la ea, criteriul experimental complet, pentru orice producție artistică

viitoare, fără să mai fie nevoie neapărat, la scriitorii cu o instrucție literară mijlocie, de cercetarea literaturilor străine. Eminescu e singur un tot, și scriitorul încă tânăr se poate familiariza cu meșteșugul literar din cele șaiszeci și una de poezii ale lui, studiate cu de-amănuntul."

Conferința d-lui Arghezi, făcută într-un ton sfătos, într-un stil simplu, cristalin, totuși cu efecte ușor perceptibile pentru familiarii artei sale, cu elevații de frumusețea celor citate, este nu numai un omagiu adus geniului eminescian, dar și un omagiu emoționant adus geniului literar românesc în genere.

ȘTEFAN BACIU:
„CAUTĂTORUL DE COMORI“ *

Istoria oricărei literaturi cuprinde nenumărați poeți și numai câțiva creatori de limbaj; s-ar părea că afirm o enormitate sau enunț un paradox facil. Nici una, nici altul. Deși creație și expresie sunt identice, există totuși prin sensibilitate mult mai mulți poeți decât născocitori de limbă artistică. Dacă am scrie o istorie literară care să aibă în vedere numai culmile creației naționale, ar trebui să procedăm cam cum a procedat Papini, nu demult, și să ne ocupăm numai de valorile de primă mărime ale unei culturi. Dar istoric înseamnă efort și continuitate, înseamnă și înlănțuire, și salt.

Între un geniu precedent și altul care-i succede nu există spații vide; viața literară, ca și cea biologică, cuprinde tipare obișnuite și ieșiri excepționale din aceste tipare. Oricât ar căuta diferențierea, cronicarul literar este, fără voie, și un istoric; el urmărește efortul și continuitatea și, dacă îi răsare în drum geniul sau talentul neobișnuit, faptul ține mai mult de accident decât de normă.

Între Eminescu și d. Tudor Arghezi, cele două culmi ale liricii noastre de pînă astăzi, care sunt și două moduri de simțire și de expresie originale, există o infinitate de poeți, iar unii de o remarcabilă personalitate și, uneori, cu nimic tributari în conținut și limbaj fie unuia, fie celuilalt. Și mai există, desigur, numeroși poeți eminesciani și arghe-

* Editura Fundația regală pentru literatură și artă.

zieni, care, fără să fie înghițiți de umbra măștrilor, le dă-torează atât de mult.

În expresia și melancolia lui St. O. Iosif regăsim vinele Luceafărului, și totuși poetul *Cîntecelor* viază și prin propriile lui însușiri; în expresia și simțirea unui Const. Lucreția Vilceanu sunt vădite amprentele argheziene, fără ca să deducem de-aci inanitatea operii lui poetice.

Dacă aș scrie vreodată o istorie a poeziei noastre, nu știu de n-aș fi ispitit să împart în două mari grupe de afinitate pe cei mai mulți dintre liricii noștri: eminesciani și arghezieni; extinzînd criteriul, ar trebui să fixeze și alte categorii, între care bacovienii, blagiștii, barbuștii etc., făcînd din tipul liric al celor mai originali poeți naționali o normă ideală și un principiu de istorie literară în același timp. Criteriul s-ar clătina numai în cazurile mai ciudate, cînd între sensibilitate și expresie contaminarea înclină numai înspre una sau alta. Căci există și asemenea exemplare de poeți tributari fie numai conținutului, fie numai expresiei unui maestru.

D. Ștefan Baciuc este contaminat, atât în conținut, cât și în limbaj, de d. Tudor Arghezi. Să verificăm impresia pe texte și să evidențiem apoi toate însușirile care fac din d. Baciuc, în pofida influențelor, un poet interesant prin sine însuși.

Debutul său atât de precoce, cu *Poemele poetului tînăr* (1935), cînd avea numai 17 ani, pe lîngă o serie de varii influențe, firești la această vîrstă, se caracteriza printr-o „mistică a poetului și a poeziei“, cum spuneam la vremea aceea, care era și unica substanță a liriceii sale. Al doilea volum, *Poeme de dragoste* (1936), descoperise o nouă fibră de inspirație, iubirea, și indica trecerea de la un narcisism copleșitor spre o certă umanizare; în *Micul dor* (1937), indicația se adîncește, și poezia d-lui Baciuc, ieșind din sine însăși, se îndreaptă tot mai accentuat spre același liman. În *Căutătorul de comori* (1939) ne aflăm în fața cîtorva cicluri lirice, cu teme deosebite: prin *Fata din ierburi* tema erotică se conturează unitar; ciclul *Pre tine te lăudăm* cuprinde o serie de „psalmi“, de factură, de expresie și structură pur argheziană; cu *Stele căzătoare* se vedește aspectul de poet bucolic al d-lui Baciuc și, dacă e și ceva Arghezi și ceva Pillat în rezonanța și limbajul lui,

faptul nu ne îndreptățește să-l socotim pe de-a-ntregul tributar celor doi maeștri.

Cu excepția temelor religioase, în prea mare dependență argheziană, oricâte aderențe ar avea, atît în ciclul erotic, cît și în cel bucolic, cu autorul *Cuvintelor potrivite*, d. Ștefan Baciu nu încetează de a fi un poet.

În sfîrșit, ciclul *Panta Rhei*, a cărui tematică este obsesia pretimpurie a morții, în ciuda titlului pedant și „filozofic“, este, poate, cel mai personal, fără să se dis-trame în abstracții discursive. Poet de sensibilitate acută, așa cum l-a indicat însuși debutul său, d. Ștefan Baciu (cît de tînăr a rămas în cei șase ani dintre prima și această culegere a sa !) și-a găsit o substanță lirică și și-a căutat o varietate pe care n-a avut-o pînă acum. Cum prea bine spune în *Poesis*, care ar putea servi drept moto al volumului :

*Așa e poezia mea : de dragoste și cer,
Fierbinte, colorată, tinerească,
Tot eu sunt grădinar, amant, oier :
Pasc versul, îl iubesc și-l fac să crească...*

Îl întîlnim în *Căutătorul de comori*.

Căci, într-adevăr, fierbinte, colorat, tineresc, oricîtă melancolie s-ar prefira printre rînduri, este, de pildă, acest poem de iubire :

*Poate mai știi o seară tristă, fată bună,
Un ceas în care-alături am stat,
Cînd prin perdele se cernea polen de lună
Și-un clopot despărșirea a sunat.*

*Tot întunericul pe ziduri, ca un flutur
Spre lampa oarbă, dănuind, suia,
Cît de ușor puteam să-l iau, să-l scutur,
Să-l pun, podoabă, lingă fruntea ta.*

*Dar între noi era un scîncet, o tăcere
Și nici nu știi : tăcînd am plîns ;
Cînd noaptea se-adîncea ca o durere,
Tîrziu, pe sîni dantelele ți-ai strîns.*

*Apoi alătura am stat, lumini săpase,
Și la alăte seri, deodată, ne-am gândit,
Pe umeri, bluza albă își căzuse,
Așa cum cade soarele în asfințit.*

*Poate mai știi o scară tristă, fată bună,
Prin inimi clopotul mereu bătea,
O lacrimă din ochi porni — și-mpreună
Am auzit cum ne apropie liniștea.*

(Scară ultimă)

Ajunge ca el singur să fixeze atenția noastră asupra evoluției poetului, în chiar lotul erotic, cel dintâi descoperit în trecerea de la narcisismul din *Poemele poetului tânăr* spre o inspirație substanțială.

Iar din ciclul descriptiv și bucolic, de infiltrații pillatiene, dacă reținem numai *Vulpea*, între alte atâtea remarcabile poeme, și totuși putem desprinde accentul personal al d-lui Baciuc, de o duritate a viziunii care nu mai ne duce spre melancolia luminoasă a cîntărețului Floricăi :

*În mușchiul gros o vulpe a pășit cu botul ud.
De după pomi o flintă o sărută cu-alice.
A șovăit, s-a răsucit spre voci ce nu se-aud,
Picioarele căzură cum cad lovitele șopice.
A pus-o vînătoru-n sac, muiat în sînge,
Și-ntr-una-și fluiera în cîmp căței.
Încremenitul ochi se tot căsca : părea că plînge.
El darul îl ducea-n orașul grav, femeii.
E în odaie iz de stîrv și de pădure verde,
Stă moarta vulpe atîrnată sus în ușe,
Ca o lumină roșie care se tot pierde,
Dinții, loviți răsună : ruginii cătușe.*

*Pe-un umăr mic atîrnă blana grea,
Iar botul ca pe-o tufă amiroase trupul
Și cade de pe hainele de catifea.
Cînd vînătorul vine mai flămînd ca lupul.*

Înseși asperitățile formale sunt semnul notației proprii, într-un gen atît de cultivat în lirica noastră zisă tradiționalistă.

Era firesc ca dragostea să se alieze morții ; descoperind și acest sentiment, d. Ștefan Baciu își extindea substanța poeziei și ne destăinuia o altă coardă tănuită a lirei sale :

*Tristețea aceasta : odată și-odată îmbătrânim,
Obrajii ca niște frunze se fac,
Frunțile scad, se usucă, tac ;
Ce repede pălim.*

*Durerea de-a nu fi mîngîiat toate frumosoasele
Ne doare. Și mîinile mereu răcesc,
Buzele se strîng, înălbenesc,
Ni se simt oasele.*

*Deznădejdea de-a nu fi văzut toate țările
Cu atîtea păduri, cu atîtea case.
Febrele n-or să ne mai lase,
Uom striga depărtările.*

*Plînsul tăcut după viața trecută
Ne-neacă, tușim tot mai sec.
Inima spune : eu plec, eu plec,
Din noi va crește cucută.*

(Zădărnicie)

Tînărul poet, dacă încă se caută, se găsește atît de des, iar noi îl urmărim cu toată înțelegerea ; așteptăm și cu toată încrederea evoluțiile sale ulterioare.

[G. BACOVIA :

„OPERE“]

În colecția *Ediții definitive* din Editura Fundația „Regele Mihai I“, a apărut un volum de *Opere* al d-lui G. Bacovia, cuprinzând culegerile de versuri *Plumb* (1916), *Scînteii galbene* (1926), *Cu voi*, *Comedii în fond* (1936) și două anexe de proză lirică, *Bucăți de noapte* și *Dintr-un text comun* (1925).

Un prilej nu numai festiv, pentru scriitor, dar și unul de posibilă situație în panorama liricii contemporane.

D. G. Bacovia e socotit unul din cei mai tipici poeți ai simbolismului nostru ; dacă astăzi de Al. Macedonski și D. Anghel suntem siguri că țin de romantism, de parnasianism și fantezism, și deci de un cult formal al poemului, simbolismul începe cert cu Minulescu și nu mai puțin se concentrează în esența tare a liricii bacoviene. Elocvența minulesciană este totuși un indiciu că romantismul și romanța (amîndouă conjugate) îi diminuează, în bună parte, atributul de lirică simbolistă ; iar dacă muzicalitatea dă un accent cantabil poemelor minulesciene, să nu uităm că, în cazul de față, avem a face cu o fanfară ; poetul *Romanțelor pentru mai tîrziu* n-a „sucit gîtul elocvenței“ (adică retoricii), ci, din contra, i l-a înălțat cu superbie. În perioada de *Sturm und Drang* a simbolismului român, retorica minulesciană a pontifiat cu gesturi largi, zgomotoase, de pe un amvon laic, vestind unor beoțieni, reali sau imaginari, pe profetul „artei viitoare“ ; era, cum spune poetul, „prin anul una mie nouă sute opt — îmi pare“.

Ostentația a forțat atenția publică, și autorul *Romanelor pentru mai târziu* s-a văzut dintr-o dată actual, confiscând pentru sine toate onorurile cu care părea investit, pe-atunci, simbolismul sau decadentismul sau modernismul național.

Minulescianismul era un exotism sonor, substantival, lunecînd pe iahturi, pe corăbii și pe licidități verbale, vișînd plecări în larguri și spre orașe-fantomă, afirmînd totuși, cu tot misterul sugerat printr-o mecanică ceremonioasă, un temperament debonar, senzual, care iubește viața în cele patru puncte cardinale; misterul, pe care-l caută și de care arată a fi însetat, se decupează în virtuozități verbale. În cifre fatidice și-n enigme clare ca lumina zilei; însăși boema „noului venit” este fanfaroană și „spleen-ul” este mai mult o atitudine decît un coșmar.

Și totuși, simbolismul începe sau, mai just, este afișat de minulescianism; sub aspectul lui jovial, așa cum s-a continuat progresiv, a epuizat o formulă, dar n-a epuizat simbolismul însuși.

Lirica bacoviană, afirmată cu volumul *Plumb*, în 1916, trece simbolismul autohton din suprafață în adîncime; dacă muzica nu este principiul ei generator, de data asta elocvența își frînge iremediabil gîtul. O acută notație a senzațiilor de moarte, de descompunere, de plictis organic, de degradare a materiei și dezaxare a eului, în reacțiile lui cinestezice, invadează în opera noului poet, afirmat cu o violență crispată, eliptică, dacă nu sintactică, în juxtapunerea notațiilor. Poezia d-lui Bacovia descinde din zona de jos a universului poesc și baudelairean și din Rollinat.

Boema bacoviană e tragică; față de minulescianism, care e migratoriu, eul bacovian este-nfipt pe loc, ca un pom, ca o piatră. Zările lui morale se cuprind între cazarmă, circiumă, cafeneaua sordidă, parcul orașului provincial, bălciuri, iar peisagiul familiar sunt ploaja, ninsoarea, noroiul; o cangrenă a universului îi otrăvește și-i roade ființa, o solitudine maniacală îl împinge la un solilocviu pe muche de cușit, între luciditate și demență; ca și pe marii romantici, amorul și moartea îl obsedează, dar fără patetism retoric, fără elanuri zgomotoase spre fericire și fără filozofare grandilocventă. Instincte vitale îl rod totuși ca o maladie unică, îl urmăresc, în imagini macabre și-n voluptăți istovitoare. Dintr-o minus-vitalitate notorie,

universul liric bacovian se hrănește cu lăcomie, ca să zicem astfel, extrăgînd una dintre cele mai tari arme poetice din cîte cunoaște simbolismul nostru ; aș spune chiar că filtrează esența cea mai concentrată, amestec de fetid și mosc, de durere și plăcere, indistinct îngemănate. Eul bacovian răsuțește un tragic, un obsedant scîncet, suferința se clatină într-o semisomnolență în care instinctul vital alterat posedă nu știu ce încordată luciditate ; materia în dezagregare are un fel de conștiință de sine, vizibilă în însuși propriul ei proces de dezatomizare ; ea umple toată conștiința reflexivă a poetului, manifestată printr-o atentă notație. Oricîtă simplitate și stîngăcie verbală dovedește lirica bacoviană, acestea sunt și semnele neîndoioase ale lucidității lui artistice ; conștiința umană se prăbușește în reacții fiziologice, dizlocate, fără nici o putință de a se ridica pe un plan egal sau analog, dar numai o inteligență artistică o poate surprinde în înseși confuzele ei dezagregări. Fără această conștiință artistică încordată, poetul n-ar fi putut exprima psihologia lui singulară ; arta s-ar fi redus atunci la un fel de alfabet Morse, cuvîntul fiind înlocuit cu semne convenționale. Altminteri, acel scîncet de care vorbeam ar fi neexpresiv, rămînd la interjecție. Firește, arta cuvîntului bacovian nu este abundentă, ci acumulează notații, creind o atmosferă ; de aceea s-a spus, din nenumărate părți, și am mai spus-o și noi, că volumele de versuri ale d-lui Bacovia formează un singur poem, alcătuit prin aglutinare. Am putea spune, fără nici o intenție de paradox, că poetul orbecăie lucid prin universul său moral dezintegrate, făcîndu-ne sensibilă tocmai această dezintegrate.

Prezentării noastre îi lipsește exemplificarea ; n-am putut-o face succesiv, pe măsura caracterizării, fiindcă nu înfățișăm un poet necunoscut : scopul nostru este de a invita pe cititor la o nouă lectură, globală, și de a fi dat cîteva indicații în sensul în care converge lirica bacoviană, în totalitatea culegerilor de astăzi. Dar, fiindcă numai exemplele învață, fie chiar și-n materie de poezie, nu numai de viață aplicată, fie-ne îngădui să desprindem cîteva pilde antologice, care să exprime și cuprinsul descris, în limitele

specifice ale universului bacovian, și să pună-n evidență și procedeele lucide ale scriitorului.

Iată, oricât de cunoscută ar fi, poema *Lacustră*, cu senzația ei de frig transpusă în viziune :

*De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.*

*Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.*

*Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.*

*De-atîtea nopți aud plouînd,
Tot tresărînd, tot așteptînd...
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre...*

Senzația de cald sufocant, îmbinată cu voluptatea și moartea, e sugerată atît de acut în *Cuptor* :

*Sunt cîțiva morți în oraș, iubit-o,
Chiar pentru asta am venit să-ți spun ;
Pe catafalc, de căldură-n oraș,
Încet, cadavrele se descompun.*

*Cei vii se mișcă și ei descompuși
Cu lutul de căldură asudat ;
E miros de cadavre, iubit-o,
Și azi, chiar sinul tău e mai lăsat.*

*Toarnă pe covoare parfumuri tari,
Adu roze pe tine să le pun ;
Sunt cîțiva morți în oraș, iubit-o,
Și-ncet, cadavrele se descompun...*

Sau discriminarea atât de lucidă între conștiința care notează și abrutizarea eului, surprinsă într-un peisaj urban, din *Nocturnă*, prin notații acumulate :

*Stau... și moina cade, apă, glod...
Să nu mai știu nimic, ar fi un singur mod —
Un bec agonizează, există, nu există,
Un alcoolic trece piața tristă.*

*Orașul doarme ud în umezeala grea.
Prin zidurile astea, poate, doarme ea ; —
Case de fier în case de zid,
Și porțile grele se-nchid.*

*Un clavier îngînă-ncet la un etaj,
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj —
Stropii sar,
Ninge zoios,
La un geam, într-un pahar,
O rază galbenă se uită-n jos.*

Ca, în *Umbra*, să transpună însăși extincția prin somn, care se confundă cu moartea :

*Mă prăfuisese timpul dormind peste hirtii...
Se întindea noianul de unde nu mai vii ;
O umbră, în odaie, pe umeri m-apasă —
Vedeam ce nu se vede, vorbea ce nu era.*

*— Poți să te culci, e ora și noaptea-ntârziată
Uei scrie, altădată, orice, și tot nimic.
O umbră ești acuma, și pot să te ridic,
Lăsînd odaia goală și lampa afumată...*

iar în *Dimineață* ne sugerează golirea de orice conștiință umană, înregistrînd numai conștiința fizică de sine, însă cu incertă probabilitate :

*O cafea neagră... și-o ploaie de gheață,
Cînd spiritul mai arde culori în odaie —
O privire pe-o carte, pe stranie,
Și pasul mă-ndrumă în dimineață.*

*Cum frigul tremurînd ca o veste,
Tot plînge de-al meu și de-al tău...
Tot mai mult am rămas cu ce este,
Și plouă cu-o părere de rău.*

*Am uitat dacă merg... încă tot mă iubesc...
Am ajuns la timp, ocup și un loc.
Dar gîndul apasă cu greul său bloc...
E numai vedere... nu mai pot să vorbesc...*

Și, ca să încheiem sumara noastră antologie, mai cităm scurta poemă *Altfel*, semnificativă pentru lunecarea din simpla conștiință a existenții fizice spre confinele demenției.

*Omul începuse să vorbească singur...
Și totul se mișca în umbre trecătoare —
Un cer de plumb de-a pururea domnea,
Iar creierul ardea ca flacăra de soare.*

*Nimic. Pustiul tot mai larg părea...
Și-n noaptea lui amară tăcuse orice cînt ; —
Și-nvinețit de gînduri, cu fruntea în pămînt,
Omul începuse să vorbească singur...*

Linia extremă a liricii bacoviene și a capacității de notație lucidă a poetului, în seria proceselor de dezagregare a eului.

Arta d-lui Bacovia este, în cele mai expresive poeme ale sale, o artă de crochiu liric : notația e densă, sugestivă, poemul însuși este concentrat la maximum de esență ; retorica a fost cu tenacitate sugrumată. Virtuozitatea își are și primejdiile ei, căci notația se poate steriliza și rămîne o simplă proză informativă ; căutată cu perseverență, se poate atenua și extenua. Pildele se găsesc și-n poemele din culegerile posterioare volumului *Plumb*, și mai ales în poemele în proză, din *Bucăți de noapte*, unde jurnalul intim, de strictă notație lirică, alternează cu proza poetică, și mai ales în amestecul de roman schematic, de jurnal și poem, din *Dintr-un text comun* ; se găsesc aci toate semnele unui prozaism voit, unei eliptice notații interioare și unei ironii care prozaizează pînă la anularea poemului însuși ; în

sexualitate fizică, meo-și-a recunoscut, un timporeal de baroc,
sexualitate, care izbucni rătăcit în cele patru puncte cardinale; mîndru
cau-l căuta și la care ură și pîrăsete și de-a curcubilitate în
văltoare război, în care fizica și a-nipme elac ca
luna și pîră; în; baroc, ură și ură "lata fanfarositate"
obscure și este mai mult o altitudine local un casmar.
fals, simbolismul începe, sau mai puțin este afiat la
mimetismul, nu este al lui fizic, care cum s'a conturat
proprie, a apucat o formă, sau a apucat simbolismul.

în via.
sinea bacoviană, afirmată în volumul Plumb în 1916, în ce simbol-
mul central din nisipul în adormire; face mijloc nu este puru-
tate și generare, la data asta eliberate în fîrjă nemărită
gătit. O carte netată a simptomele de simptomele de simptomele,
la plătis orginice, la Cyornu a intrare și la paxau o mîndru,
în vîdole lui simbolice - în vîdole în care se vede poet,
afirmat cu o simpatie simpatie, simpatie, sau un simbolism
într-o parte netată. Încă nu Bacovia lezabile în formă
de no o universului poezie și bacularian și în Rollinet.

Bacovia bacoviană, tropic; face le mimetismul, care a
mimetismul, sau bacovian este simpatie pe loc, ca un poem, so o
simpatie, în vîdole lui simpatie se rapoartă între simpatie, simpatie,
în vîdole simpatie simpatie, bacovian, în simpatie simpatie
simpatie, simpatie, normal; o congenie a universului și simpatie
și simpatie fizică, o simpatie simpatie și simpatie și simpatie
simpatie, care se mai simpatie, amoral și simpatie il simpatie,
în simpatie simpatie simpatie, care simpatie simpatie și simpatie și
simpatie simpatie simpatie simpatie. Într-o simpatie, în vîdole
simpatie și o simpatie simpatie, il simpatie, în simpatie simpatie și
simpatie simpatie simpatie. Simpatie simpatie simpatie simpatie,
simpatie și simpatie simpatie se simpatie ca simpatie, și simpatie simpatie,

Bucăți de noapte notația e încă suculentă pe alocuri, deși poemul în proză obligă la o nedezmințită cristalizare.

Dar oriunde d. Bacovia este direct antologic, inteligența sa artistică e vădită și prospețimea e aceeași ca și acum două decenii, când a apărut în lirica noastră modernă; astăzi locul său este în prima linie a valorilor contemporane și, la antipodul minulescianismului, prin simplitate și lipsă de retorism, reprezintă o realizare certă a simbolismului.

Universul său liric este de neconfundat, și înseși mijloacele sale de expresie sunt nealienabile.

Într-o încercare de situare a unui poet autentic nu numai între contemporani, dar și în lirica noastră, suntem înclinați totdeauna să ne referim la Eminescu și Arghezi, ca la cei doi poli de orientare ai poeziei române; concepțutul de poezie și măsura de limbaj, ca și universul înfățișat de ei, ne pot fixa o scară a valorilor. Eminescu e un poet cosmic cu o viziune integrală a lumii, cu un presimț metafizic, în care lirismul arde la temperaturile cele mai înalte și un abundent creator de limbaj. Figurația însăși este simfonică, pe potriva orizonturilor cuprinse în universul lui moral.

Arghezi atinge aceeași viziune a lirismului, alcătuită din elemente demonice și creștine, creind un nou și abundent limbaj poetic. Firește că nu acestea sunt proporțiile liricei bacoviene; dar universul său moral, oricât de restrâns ar fi, este atât de original, prin însăși singularitatea lui, atât de personal în expresie și atât de lucid în inteligența artistică, prin care-și surprinde dezagregarea, încât are toate atributele valorilor lirice. Ediția definitivă a *Operele* îl definește în conștiința contemporană și-l fixează în raftul cu poeți, la care ne vom adresa, fermecați, totdeauna.

Inedit

POEZIA D-LUI CAMIL BALTAZAR

Cu recentul volum *Întoarcerea poetului la uneltele sale*, d. Camil Baltazar încheie un deceniu de activitate poetică. Este astăzi prilejul cel mai bun să urmărim etapele unui destin literar și să ne precizăm imagina pură a unui poet de irecuzabilă vocație. În momentul de față, d. Camil Baltazar nu mai ilustrează o atmosferă de cenaclu, plină de toate suspiciunile pentru adversari și bănuită de complezența amicală chiar de cei mai apropiați prețuitori.

Cînd au apărut *Vecernii*, în 1923, poezia sa nu se desprinsese de unele legături fatale începutului și mai fatale ambiantei literare.

Însăși autenticitatea sensibilității sale a fost un moment pusă la îndoială, fiindcă poezia de spital și dezagregarea de monoton oraș provincial au fost temele unor înaintași. Tuberculoza poetică înflorise în unele poeme ale lui D. Iacobescu, familiaritatea cu agonia de spital fusese una din temele d-lui Adrian Maniu, iar descompunerea fizică și morală alcătuiseră singură inspirația d-lui G. Bacovia.

Poezia deznădejzii părea la d. Baltazar o prelungire, un exercițiu literar, continuat pe acorduri minore, din izvoare diferite. La d. Adrian Maniu această specie s-a văzut a fi mai mult o manieră; evoluția sa ulterioară și chiar mai vechea sa poemă, *Salomeea*, l-au precizat ca pe un grațios și un primitivist cu rafinament și simplitate căutată. Poezia spitalului era mai curînd o grimasă a sensibilității, nu o viziune organică. Numai D. Iacobescu și cu deosebire

Bacovia au trăit nevroza descompunerii : unul cu o cochetărie muiată în lacrimi, celălalt integral, pînă la identificare.

Poezia de spital a d-lui Camil Baltazar ne apare astăzi ca o temă momentană ; nevroza lui era mai mult descriptivă, pretext de exercitare a expresiei și căutare a unui ton elegiac. Duiosia care se desprinde din ciclul *Vecerniilor* ne confirmă că această primă etapă a însemnat pentru poet un mod de a se regăsi, un procedeu de a-și descoperi primele indicații pentru un univers liric propriu. În această primă etapă, d. Baltazar vedea în moarte o nouă existență. O încadrare în elemente aproape bucolice a morții, o viziune stelară a ei, o potență de ascensiune spirituală pe trepte diafane ne spun că spitalul a fost un simplu decor și punct de plecare spre o poezie de lumină.

Indiferent dacă experiența aceasta literară a fost dublată și de una umană, ea trebuie privită ca un simplu popas. Fiindcă aci ne-am propus să străbatem numai acele etape ale operei care ne duc spre viziunea personală a liriceii baltazariene, colecția următoare, în ordine cronologică, *Flaute de mătase*, nu ne poate servi prea mult să-i întrezărim drumul spre maturitate. Ciclul întreg ni se pare mai mult de o dexteritate formală, o întrecere a poetului cu expresia, căutînd transpoziții noi, ingeniozități verbale, ca să-și mlădie instrumentul liric. Este atît de instructiv caracterul de tranziție al acestor poeme atît pentru conștiința artistică a poetului, cît și pentru istoria literară. Detractorii d-lui Baltazar de aci și-au scos motivele unei verve facile, iar poetul însuși, cînd și-a alcătuit antologia lirică, în 1930, sub titlul *Cina cea de taină*, și-a suprimat această fază, în care probabil că nu și-a regăsit sensibilitatea.

Cu *Reculegeri în nemuirea ta*, d. Baltazar își afirmă deplin natura poetică. Acea puritate de incantație lăuntrică, timbru specific al talentului său, legănarea muzicală a ritmului său propriu, cu suavități și moliciuni de mătase, posesiune fără dubiu a unui univers poetic, se desăvîrșește aci. De-acum nu mai urmărim o căutare de sine, ci o definire a mijloacelor personale. D. Camil Baltazar este poetul unei candori paradiziace. Pentru el poezia este un *modus vivendi* pe un plan de supra existență, este o totală descătușare de real, într-un univers magic. D. Bal-

tazar nu este un poet care-și meditează estetica. Liric de sensibilitate pură, din opera sa se degajă totuși o mistică, a poeziei, înțeleasă ca o stare de grație. Nici unui poet al nostru nu i se poate aplica mai bine parabola lui Paul Claudel despre *animus* și *anima*, disocierea dintre inteligență și emoție. Lirica lui este expresia acelei incandescente *anima*, naivă, spontană, feerie paradiziacă dincolo de realitate. De aceea d. Baltazar este poetul dragostei, este cel mai profund elegiac al simbolismului autohton, realizat într-o purificare și o lumină care îndulcește contururile sentimentului. Liric printr-o ferveare continuă, muzical prin structură, este exemplul cel mai caracteristic din poezia contemporană în care tehnica este o prelungire organică a spiritului. Poezia d-lui Baltazar n-are obscurități, nu este dominată de o disciplină a inteligenții vădite, fiindcă se satisface într-o vrajă a sugestiei. Poetul cîntă fiindcă lirica este pentru el o eliberare și o narcoză. Regăsindu-se într-o transă muzicală, poezia se realizează prin extaz. În această hipnoză, care este și o supremă beatitudine, poetul se dispersează pe unde muzicale, pe tensiuni de puritate, într-o mistică adorare a simțirii. Un poem al său, chiar dintre cele mai bune, nu trebuie judecat cu măsura perfecțiunii exterioare. Stîngăcii de limbă, de ritm, de rimă, scăderi și elevări, toate se topesc într-o extatică impulsie; poetul se realizează prin melodie, printr-o comuniune paradiziacă a conștiinței, împletindu-se ca un fum de tămîie în care mireasma și cenușa se purifică prin ardere.

Structura internă a poeziei d-lui Baltazar n-are organizare lucidă; nu este vorba aci de treptele unei poezii clasice sau didactice, ci de acea dozare a inteligenții care-și împarte în planuri un material ce trebuie să conveargă spre un țel unic; lirica d-lui Baltazar este uniplană; de aci o oarecare monotonie a ei, o reducere în adîncime care se compensează însă printr-o mare putere de a-și asocia imaginile spre efecte de rezonanță muzicală. Imaginile se simfonizează, din topirea lor naște muzica sensibilității și se conturează o stare de extaz:

*M-oi reculege în prietenia ta,
copile mort sub zile de lumină,
cu plînsul de nemuritoare stea.*

*Te voi simți în tot și-n toate — șopot
 de înstelată simfonie !
 Și amintirea ta va dăngăni cu clopot
 de catifea și de melancolie.
 M-oi regăsi în prietenia ta,
 copile cu pleoapele de argint subțire.
 Și sufletu-ți m-o-mprejmui de-a pururea
 cu eternități de castă nemurire.
 Ci-n ceasul de îngemănare,
 s-or înfrăți cereștile frunzișuri.
 Iar noi porni-vom pe șoselele lunare,
 eterizați în căzătoare luminișuri.*

Tensiunea de purificare este atât de sugestivă, prin
 aglomerarea de metafore, unificate pe același extaz, încît
 vraja lirică se urzește, cu toată repetarea de litanie a infle-
 xiunilor interioare.] Sau :

*Curînd te vei desprinde, pe buciune ușoare
 sufletul tău va merge spre calma pășune ;
 toate cerurile vor oglîndi mioare,
 umblet de miei cînta-va cu plîns-et-apune.
 Sta-voi sub cer cu desfășurate catafîtesme,
 singur numai cu stafia ta,
 pîlpînd borangicuri de miresme,
 împlinită-n subțiratică za.*

dispoziția este aceeași, în esență, dar modulată cu alte
 note, cu alte imagini, scoase dintr-un extaz pe care și-l
 creează spre a se sugera o nouă feerie.

Poetul este neobosit în a-și găsi pe clapele sufletului ar-
 monii care să-i transpună starea lui edenică ; poet al iubi-
 rii, cel mai suav poet erotic al simbolismului nostru, d. Bal-
 tazar are marea taină de a transforma pasiunea într-o ru-
 găciune. Formula lui Brémond, *prière et poésie*, curățată
 de sensul ei teologic, închide admirabil lirica sa erotică :

*Cina cea de taină-n sura
 sară lăcrămînd pe streșini clare
 cînd luceafărul fu cuminecătura
 ultimă a nopții de mărgăritare.*

*Mîinile împreunate-n caier nevăzut
depanat-au scări de lapte și tăcere
înspre lună : gîndurilor așternut ;
trupurile fost-au sufletelor albe lăicere.
Și-am tăcut în așteptare deopotrivă
închizînd în pleoape taine grele.
Fruntea Domnului pe-aproape, milostivă,
lumina copilărește cu inele.*

Sentimentul acesta de precizie paradiziacă a iubirii, nota autentică a poetului, găsește nenumărate imagini :

*Și umbletul tău ce-n aer picături de rouă sună
cum pe ceruri sinelii umbletul de lună ;
și sufletul abia irosind rugi stinse,
cum trimiț apelor umbrele stelelor prelinse...*

Sau :

*Și, cînd pe mîinile apropiate
umbrare grave-au pus litanii-ncete
în cercuri de-armonii nenumărate
fu fiecare floare cîntec de planete...*

sau într-o continuă implicare a naturii edenice :

*Pășim la braț pe lîngă lac,
cu-argintăria mîinilor topită-ntr-o îmbrățișare,
așa cum s-a topit cîntarea lunii
în alba lacului extaziare.*

*Incet îți razemi blondele șuvițe
de fruntea mea, apoi tăcut le scuturi,
în timp ce stele cu-ascuțitele iglițe
îți împletesc de rochie săruturi...*

sau, spre a încheia citatele din acest ciclu, această nouă suită de imagini, spre a traduce același extaz al iubirii :

*Sară de sară luna ar fi fost înger halucinat,
grăbit să ne poarte caleașca ;
și mîinile tale ar fi ajuns mîinile ei,
și n-aș mai fi știut deosebi lumina.*

*Ar fi fost o sfişiere de transparente şi zori ;
corn de lună-nîrziind singurătăţii brune,
crai-nou secerînd arginturi vechi.*

Universul serafic şi extazul erotic al liricei baltazariene se realizează într-o viziune unitară, insistentă şi de o fluiditate muzicală a stărilor de conştiinţă paradiziacă, fără nici o urmă de tristeţi bacoviene. D. Camil Baltazar este aci cîntăreţul propriei sale melodii, creînd o poezie de lumini stelare şi de fantezie a dragostei.

Viziunea aceasta o dată cîştigată, se va desfăşura apoi într-un decor biblic, în care senzualitatea din *Cîntarea cîntărilor* ia tonuri bucolice, descriptive, dar exprimînd aceeaşi beţie a dragostei.

Ciclul de poeme intitulat *Biblice* este o încercare de a-şi obiectiva sensibilitatea, pe care şi-a surprins-o în cele mai intense rezonanţe ale ei.

De-acum, lirica d-lui Camil Baltazar se va adînci pe aceeaşi temă a extazului erotic, şi noul ciclu, *Cina cea de taină*, exprimă cu o accentuare mai senzuală beatitudinea iubirii :

*Din porţelanuri azi, albastră te îndoi
în liniile clare ale odăii
în care suntem arcuri amîndoi
să-şi urce luna, micii, zurgălăii.
Lumina se adună şi se-ndrumă
spre ceaşca galbenă de ceai
şi-n atmosfera leneşe de humă,
orele stau în loc, cu sonor alai.
Simt albi genunchii cum îi fii
în mîini mai moi decît privirea
şi, cu penumbra mîinilor — îi îmbii
să-şi culce-n palme — unduirea.
Te simt subţire-n ora din odaie
fînfînd prin nervii lini de porţelan
şi glasul-ţi vine cald, cu vîlvătaie,
cum sara paseri albe spre-un liman.*

Viziune de o transparenţă de vas, a cărei şlefuire fîi dă senzaţia unei senzualităţi, sonoră în înseşi aspectele ei materiale.

Au trecut patru ani de la apariția *Cinei cea de taină*, bănuiam că lira d-lui Camil Baltazar a obosit; prezumția era firească pentru un liric ce-și dase măsura capacității sale poetice, cu o tensiune extatică atât de încordată. Poetul părea că-și caută un alt mijloc de expresie; câteva extrase de proză lirică, dintr-o autobiografie morală, nu ne-au lămurit însă. D. Camil Baltazar se simțea stîngaci în rigorile prozei. Poetul părea un înger grotesc, căzut din cerul incantațiilor sale, pe un pămînt ingrât, mergînd în salturi neregulat ritmice, cu aripile ciuntite. Reîntors la „uneltele sale“, d. Camil Baltazar își mărturisește inadaptația la proză, poate iremediabilă. Mistica poeziei ia accente înduioșătoare în căutările sale; poetul nu-și poate concepe altă realizare literară decît aceea a grației lirice:

*Ureau întoarcerea spre iluzoria violă
a umbletului printre cuvinte,
să regăsesc alb și de fildeș în alveolă
versul sonor și limpede ca un dinte...*

sau cu aceeași tînguire:

*Nu mai pot decît un cîntec să-nnod
cu dinți încleștați și ochi în arsuri;
din nou azi mă frămînt și mă deznod.*

Într-o formă discursivă, de confesie directă, tragedia lui își strigă durerea, își recheamă extazul pierdut în viața cotidiană:

*Ce e mai bun din mine,
umanitatea mea umilă și tainică,
așteaptă ceasul rar al serii
cînd mă simt din nou copil și poet.*

Amestec de proză ritmată și de ascensiuni poetice, primul ciclu este de o prețioasă valoare psihologică pentru fizionomia sa de poet. D. Camil Baltazar ne confirmă convingerea că este un poet al extazului, al stărilor paradiziace, din care-și scoate unicul stimulent liric. Caz interesant de fixare a conceptului poetic în însuși materialul poetic, în vraja lirică simțită ca atare. D. Camil Baltazar nu-și poate iscodi poezia dintr-o lucidă cunoaștere a eului; poezia este

pentru sine o purificare a omului, un catharsis al pasiunii prin beatitudine edenică ; etic și poetic se identifică în această romantică supraînălțare a conștiinței, care se vrea autoflatată. Așa-numitul „serafim“ al liricei baltazariene este o spiritualizare simultană a omului și a poetului. Poezia sa ființează exclusiv pe estetica extazului ; formula „*prière et poésie*“ este deplin satisfăcătoare ca să ne arate la ce se reduce cunoașterea de sine a acestei lirice. Când timpul ne va îngădui, într-o viitoare panoramă a poeziei naționale, să disociem obiectul de subiect, să urmărim acele succesive uni-versuri create de atitudinea cului în fața existenței, mărturisirile d-lui Camil Baltazar își vor căpăta un sens deosebit, spre a stabili o scară de valori interne înlăuntrul conceptului de lirism. Nu este momentul acum să tragem vreo concluzie, fiindcă presupune un întreg șir de investigații, începînd cu cel mai cuprinzător poet al neamului, cu Eminescu, și sfîrșind cu acei lirici ai timpului, care sunt încă în plină evoluție. Însemnăm numai, ca o calificare strict personală, că lirica extatică și-a găsit în d. Camil Baltazar cel mai caracteristic reprezentant.

Cităm aceste strofe finale din *Spovedanie*, precizare neîndoieinică a esteticii extazului, axa liricei baltazariene :

*Sinucidere, tu arhanghel polar,
frate și duhovnic în tristețe și elevație,
străjui în preajmă cînd mă încinge cu har
cereasca rimelor grație.
Spaimei de a fi hăituit și stingher
tu îi dai reazim și-odihnă.
Ții aplecat peste gîtu-mi promisul hanger
de albă și veșnică tihnă.
Izul morții cînd mă sfințește,
întru deplin în lințol sacerdot,
fiece vers inima mea cu sînge-l umbrește,
fiece strofă e un sfînt chivot.
Mîna cu care înnod și înclei
slova stîngace, ruga amară,
îngeri o țin ușor de subsuoară,
să nu tulbure marea tristețe a ei.*

De o netăgăduită valoare pentru estetica sa, primul ciclu poate oricînd sugera observații teoretice ; poetul își reia

funcția sa lirică în *Stema inimii*, unde reîntîlnim același cîntăreț al dragostei.

Nu pregetăm a spune că poemele erotice din ultima culegere a d-lui Camil Baltazar, pornind din aceeași dispoziție extatică, realizează însă unele din cele mai mature, mai organizate lăuntric din imnurile sale de iubire.

În sens interior, afirmația sa :

*adun sonorități vechi
pentru o înălțare nouă*

este plină de adevăr.

Iată, de exemplu, *Curăție*, semnificativă prin titlu, dar și pentru echilibrul ei intim :

*Stăruii cu palme înalte de cer
să-ți cuprind preajma și mă cutremur
de câte ori îți simt ființa de mreji
învelindu-mă : stea polară pe vremuri.
Joaca și alungarea în jurul tău
le asemăn focului de pe comori,
sunt seri în care, magic, ard în sori
și seri cînd îmi ard inima.
Tremură heruvi în genele în care te închid,
dar tu mă crezi pămîntean,
cînd stau lingă tine alb și limpid
inelîndu-te : nimb și peste an.
Cu cît viața mai amplu a scuișat
și-n jur s-a-ntetîțit vermina,
cu atît mai sus, pe o lacrimă, am ridicat
ființa ta, știind că e lumina
care mă cuminecă și mă animă,
mă face mai singur, mai înalt și peste an.
Și-n zilele cînd mă credeai pămîntean
eram lingă tine o prea mare inimă.*

Pentru aceeași plinătate a sentimentului și pentru echilibrul extazului între subiect și obiect, trebuie menționat triplicul *Alfabet nou*, din care reproducem ultima poemă :

*Tu, prea frumoasă, care-mi ții tristețea trează,
copil cu fruntea ca o treaptă purcegînd în rai,
să-ți cînt ivirea, chem de îngeri un alai
pe degetul ce-a doua oară pe hîrtie te crează.*

*Ureau să vădesc în versul alveolar
 o gură cu potcoava toată sîdefie,
 și în dactilul meu, mărgăritar lîngă mărgăritar,
 să sune vorbele ca pe dantura-ți mărgelie.
 Să fii în versul meu la fel de vie
 cum ești în joacă ta cea mai umilă,
 și-n ritmul meu să urce sfîșierea ta nubilă,
 ca să rodești în arta mea și să fii stemă,
 ca un ciorchîn pe-aracul său în vie,
 cu ea să urci, cu ea în noapte să recazi,
 fiindu-mi îngerul mîntuitor de azi
 și steaua mea peste întunecimi și vreme.*

Extazul cam monoton, prin însăși crearea unitară a unui decor stelar, în *Reculegeri în nemurirea ta*, se purifică în ultimele poeme de iubire ale d-lui Camil Baltazar prin disciplina internă de care aminteam și printr-o liniște contemplativă care-i confirmă maturitatea.

Am cita cît mai mult, spre a pune în lumină acest echilibru contemplativ, dacă n-ar trebui să reproducem aproape mai toate poemele acestui ciclu erotic. Pentru edificare cităm *Zamora* :

*Naltă ca fruntea ta și plină de ea
 trecu această zi-n armură solemnă de munți,
 durînd între inimi pînți,
 să treacă-nfrățită în dragoste Inima.
 Și, cînd între dealuri și păduri
 seara pașii își iușea între repezi ape,
 eram doi întîrziți drumetri suri,
 zăbovind între vorbe ca-ntr-o albastre pleoașe.
 Miini aș fi vrut să ridic, să sui
 clipa în suliți de veac,
 să te slăvesc, precum calea-n cățui
 de odihnă calmul ei paradisiac.
 Dar brațul se-opri în rotunda urcare,
 cînd mîna ta voind s-o apropii
 de brațu-mi, în liniștea mare
 ne-mpicdicarăm în aripile proprii,*

poemă în care disocierea între eu și obiect se poate face, fiindcă extazul ca atare nu mai este el însuși obiect, dar

unde fuziunea poetică între cele două noțiuni este atât de stringentă, încât acum se poate vorbi de o frumusețe statuară a eroticei d-lui Camil Baltazar. Sugestia muzicală nu mai este prezentă numai în seria imaginilor, în difuza stare extatică, ci în însăși structura poemei. Iată ce înțelegem prin maturitatea liricei baltazariene: disciplina lirică fără diminuarea emoției.

În sfârșit, desfacem această insulă din *Lauda ființei tale*, II :

*Dar mîinile, cum poate versul ăsta o haină
să dea albastrei lor flăcări de taină,
cînd le întinzi, le dezmierzi, le strîngi, le luneci,
le îmbrățișezi în săruturi fosforescente, le-ntuneci.
Singure le lași apoi, tăcute,
stinghere de ființa ta și lăute
să plutească în aer, să vibreze
și degetele cu vorbe de foc să lumineze.
Și-atunci cînd, în transă, îmbrățișai,
hulubi la piept mi-i agași,
ca să fie mai adînc sărutul pe buză,
mîinile tale se alătură pe gura-mi, stelară spuză.*

Ar mai fi de citat *Tristan și Isolda*, *Portret*, *Ciclu încheiat*, poema-epilog, toate mărturisind un echilibru și o adîncă afirmare a d-lui Camil Baltazar ca un poet luminos al iubirii, poate singurul poet erotic al simbolismului nostru, în sensul afirmării unei frecenții vitale.

D. Camil Baltazar s-a regăsit „copil și poet“ în imnurile sale de dragoste, iar reîntoarcerea „la uneltele sale“ n-a fost o amăgire nici pentru sine, nici pentru noi.

Și, ca un suprem omagiu, fiindcă poetul a îmbogățit lirica nouă cu cele mai vibrante elegii de iubire, strîngem, într-o recunoaștere echivalentă cu o autohtonizare, prin nobila contribuție a spiritului,

mîna care a avut har să-nchiștie vers românesc.

G. B A N E A :

„ZILE DE LAZARET“

(Jurnal de captivitate și spital) *

Cronicarul literar, dezabuzat de lectura atîtor opere de imaginație, cînd mai interesante, cînd mai în serie, în așteptarea unor mari realizări, care nu se ivesc prea des, simte o adevărată plăcere să descopere o carte de directă umanitate. S-a făcut atîta caz în ultimii ani, de experiență, de trăire, de autenticitate, încît formulele amintite a fost fatal să devie repede niște poziții teoretice în dosul cărora se ascundea tocmai absența sau simularea a ceea ce ni se propunea. Și ar fi de văzut odată dacă această autenticitate nu este cumva o imagine multiplicată pînă la refuz a unei subiectivități restrînse și a unei experiențe unice, repetată în felurite decoruri.

O asemenea literatură implică, mai adesea, numeroase ecouri livrești, foarte diverse, foarte variat teoretice, nu și o confruntare nudă, dureroasă, cu realitatea. Născută dintr-o neliniște metafizică, ea are un caracter mai mult speculativ și coincide cu o adevărată răzvrătire a eului, în care fantezia se răsfață divergent și totuși egocentric în posibilele aventuri ale spiritului.

Experiența este un act de viață, o întîmplare ce răstoarnă toate obiceiurile noastre și ne zvîrlă în condiții cu totul noi. Dacă se poate vorbi cu prisosință despre o experiență covîrșitoare, integrală, transformată, prin amintire,

* Editura Fundația „Regele Carol II.“

în literatură, este drama omului modern în război. Este singura mărturisire, de aspră sinceritate, a literatului, prea înclinat să-și travestească, în genere, micile experiențe în combinațiile fanteziei.

Ceea ce trebuie să-nțelegem prin omenesc, cu toate umbrele și luminile, cu toate mizeriile și înălțările, cu toată bestialitatea noastră milenară și puritatea noastră intermitentă, cu tot ce este mai dramatic în destinul nostru uman, numai într-o mare, definitivă încercare, ca războiul, poate să apară mai elocvent. Nu sunt un apologet al războiului și nici nu mă bucură spectacolul unei umanități sortite să-și vadă mai lucid în suflet, în cele mai acute momente de nebunie, dar dintre toate probele la care e supus omul, cea mai cumplită este aceea în care e și mai puțin direct răspunzător.

E greu să rezum memorialul de captivitate și boală al d-lui G. Banea ; o carte în care subiectul este viața însăși nici nu se poate rezuma ; faptele sunt prea esențiale ca să fie transformate în subiect. De altfel nimic combinat, artificial nu intră în compoziția acestui jurnal pur omenesc și nimic din ceea ce numim talent nu este mai puțin vizibil, ca meșteșug, într-o înlanțuire de întâmplări, toate capitale.

Adevăratul subiectiv al volumului este însăși conștiința scriitorului, un martor treaz, complet, emoționant, depersonalizat parcă față de propria-i tragedie ; nu cunosc, în literatura noastră memorialistică, un exemplu de mai puțin subiectivism, de mai puțină retorică și de mai reținută pudoare a suferinții ca jurnalul d-lui Banea. Nici n-aș putea spune precis, critic adică, în ce constă talentul său de scriitor, într-un atît nu-i văd procedeele.

E clar însă că d. Banea are un dar înnăscut să povestească esențial, să observe lucid pe alții și pe sine și să infuzeze neconținut, printre oameni și fapte, o robustă, i-aș zice, filozofie a vieții. Confesiunea sa nu este o aglomerare de atrocități și o colecție de turpitudini umane, ci este un spectacol spiritualizat, trecut printr-o inteligență și o sensibilitate, al unei vieți care rezumă viața însăși. Dacă destinul ar fi făcut să nu treacă prin experiența războiului și să nu fie mutilat, d. Banea (profesor, dacă nu mă-nșel) ar fi scris impresii de drumetrie, ca un Hogaș bunăoară, sau ca alt

povestitor național, cu același simț al realităților vieții, cu aceeași seninătate și simplitate de atitudine.

Am pomenit numele lui Hogaș nu din întîmplare, ci din nevoia de a stabili o analogie între jurnalul acesta, născut din capriciul soartei, și între jurnalul voiosului călător moldovean, născut dintr-un activ instinct de a cunoaște. Deosebirea e că Hogaș cunoaște umanitatea vertical, iar. d. Banea a văzut-o stînd mai mult orizontal, imobilizat în încleștarea suferinții; totuși, un fond de umor robust, deși mai amar, străbate observația internă și externă a acestor zile de lazar. Cred că de-acî se revarsă peste toate experiențele sale, ca o lumină măritoare, resemnarea, înțelegerea și omenia într-o organică unitate de temperament.

Talentul său, de o ingenuitate rară, face parte din rasa bunilor povestitori naționali, care se afirmă cu Neculce, cu Creangă și Hogaș, în epoci diferite și cu variabilă amploare de sensibilitate și cîmp de observație. Cine caută o etică românească a vieții să se adreseze acestor povestitori, la care experiența purcede din fapte, nu dintr-o poziție teoretică. Adevărații noștri moralisti, în înțelesul pe care îl dau francezii cuvîntului, se relevă în contemplația narativă a existenței, trăite dureros și intens.

Deși memorial de război, deși jurnal de captivitate și boală, pe pămînt bulgăresc, cartea d-lui Banea depășește contingentele, ridicîndu-se la un fel de scară de contemplație a vieții omenești însăși. Și ceea ce este cu deosebire de remarcant la acest combatant mutilat este echilibrul tonic între forțele răvășite ale trupului și ale sufletului; jurnalul devine un jurnal al omului bîntuit de destin.

Nu este vorba aci nici de patriotism declamator, nici de pacifism sentimental, nici de belicism iredentist și nici, cum superficial s-ar părea, de ură de rasă, oricîte defecte ale vecinilor noștri ar fi stăruitor subliniate. Și chiar paginile care se referă la ingratitudea și lipsa de omenie alor noștri față de propriii sacrifice pentru războiul neamului, ca acea tragicomică odisee a unui luptător, socotit mort, reînviat juridic, dat dezertor apoi și omis de la drepturile de invalid, după ce și-a răsturnat existența, nu este, în criticismul ei amar, scoasă din obișnuita atmosferă de înaltă ținută morală.

Darul de povestire al d-lui Banea e dublat de celălalt dar, al portretistului, în linii puține, precise și caracteristice. Atâtea tipuri, de camarazi, de bolnavi, de doctori, de felurite naționalități, sunt prinse între paginile memorialului, ca într-un insectar cu specii variate. Observația lucidă, mușcătoare sau tragică și patetismul reținut al introspecției dovedesc o maturitate care numai din experiență poate să izvorască, atât de sigură și de sobră. Ar fi de amintit încă nenumărate scene, hilare sau dureroase, reconstituite cu instinct dramatic și cu sentimentul viu al prezenții.

Paradoxul *Zilelor de lazaret*, care părea să fie o frescă a morții, este de a fi o imagină complexă, variată a vieții și a nădejzii în ea ; este însuși principiul interior și secretul tonic al acestui memorial, atât de uman.

MARIA BANUȘ :

„ȚARA FETELOR“ *

Poezia d-nei Banuș impresionează prin sincera ei îndrăzneală ; revelîndu-și brutal feminitatea, ca o zvîcnire de sevă, versurile sale exprimă un fel de nevoie urgentă și imperioasă a iubirii. De obicei, lirismul feminin e patetic și retoric sau se destramă în monotonie sentimentală ; d-na Banuș îl reduce la senzație și la notația ei. Dacă poate fi vorba de o anume simplitate a poemelor sale, ea se află în temele cam restrînse, rotindu-se în jurul conștiinței de sine, a senzualității. Sunt și unele motive mai variate în *Țara fetelor*, dar cele mai personale, mai dense surprind miracolul sexualității feminine. Versurile care evocă figura mamei și atmosfera biologică a copilăriei ni se par prea puțin caracteristice pentru talentul său. De altfel, mijlocul firesc de expresie al poetei este, cum spuneam, notația :

*Mi-atrîrnă-n vîrful degetelor picuri,
tremurători, de carne, ca de apă ;*

sau :

*Bolborosesc. Și tac. Degeaba aștept între uluci
învinețirea liliacului.*

*Dedesubtul genunchilor carnea e umedă ca un măr despicat,
și albul ochilor turbure, turbure.*

*Mă gîndesc, mergînd așa, îndoită de umeri,
la primăvara asta golașe și tristă ca un gît de băiat.*

* Editura „Cultura poporului“.

Jocul instinctului fundamental al adolescenței este concretizat cu remarcabilă putere, iar sugestia imaginilor asociate e obsedantă :

*Un gând cald a căzut de-a dura.
Mi s-au aprins obraji și gura.
I-am dezmiardat carnea șovăielnic, pufoasă,
Ca un vâl de mireasă.*

*Un gând cald mi-a sărit în poală,
Crupă de piersică, vinețiu goală,
I-am pipăit trupul crud cum e ceapa,
pe iaz, dimineața.*

*M-am lipit toată, lung și tăcută,
De-un gând ca șoldul zglobiu de ciută,
Zvîcnind de frică, umed de goană,
gînd, gînd de codană.*

(Gînd)

Dorința erotică e tot atît de expresiv materializată :

*Te-am chemat cu dinții strînși și cu genunchii la gură.
Eram mîșă la pîndă. Eram coardă-ndoită.
De-atita tăcere îmi tremură buza de jos, sleită,
și-n ceașa mîncată de vînt se-nclătează chiciură.*

*Te-am împroșcat cu strigăt dulceag ca un val de sînge.
Aluatul inimii l-am întins peste lume departe.
Brațele mi-atîrn-acum ca două sfircuri moarte,
cerul mi-e praștie-n ochi și tot nu pot plînge.
Un deochi a găsit cîndva zăvoarele sparte.*

(Cîntec bolnav)

Însăși ofranda iubirii n-are nimic extatic ; este numai senzualitate mustoasă :

*Nu-ntîrzia prea tare. Dă-mi glezna și fruntea. Nu mîine.
Azi încă sînt pereții iatacului meu,
fragezi și moi și ascunși ca miezul de pîine.
Uite, mai licăre încă, alb și dulce în noapte.
Ia-i. Ți-i întind. Sunt genunchii. Tu nu-i vezi,
tremurători și plini ca două căni cu lapte.*

(Ceas cu daruri)

Iar voluptatea e un scîncet reținut, aproape muzicalizat :

*Să nu șipăți, genunchii mei,
Drum cu ferigi de nopți, de ploaie.
Genunchi de fier cum vă îndoaie ?
Uă mîn spre el ca pe doi miei.*

Și, ca să încheiem, reproducem *Scrisoare*, unde nostalgia dragostei e notată în senzații dure :

*Să taci. Îți scriu fiindcă-i o noapte limpede ca o frunte de ied,
fiindcă mi-e cerul gurii amar ca pielea nucilor noi,
îți scriu fiindcă suntem atît de uituci amîndoi.
Curînd și bătaia fumurie a pleoapelor vom uita-o cred.*

*Ascultă. Mergeam. Deodată părul ciufulit îmi căzu peste față. Țîșnise
vîntul.*

Crengile arse de praf se căutau între ele cu foșnet moale.

*Era un salcîm, era și marea. Ne-am oprit să-mi scutur nisipul strîns
în sandale.*

*Atîta tot. Încheieturile tale îmi erau mai dragi decît cerul și decît
pămîntul.*

Poezia d-nei Banuș se alimentează dintr-un izvor proaspăt, dar care nu devine fluviu niciodată ; prin ingenuitate, prin sinceritatea nudă și prin notații surprinzătoare, afirmă un talent personal ; ne temem totuși de un lucru : motivul principal al poemelor sale, explozia aproape fizică a sexualității, nu-i poate oferi o inspirație prea fecundă. Dincolo de țipătul instinctului, începe jocul mai complicat al pasiunii erotice ; dar acest avertisment se adresează, desigur, viitorului.

POEZIA D-LUI ION BARBU

Poezia simbolistă a trecut din faza realizărilor în curs în tablele fixe ale istoriei literare ; ceea ce nu înseamnă că nu mai este posibilă apariția unui mare poet în limitele esteticii simboliste. Un curent literar n-are cadre matematice de dezvoltare în timp. Caracteristic pentru așezarea istorică a simbolismului este definirea unei poetice colective. Poezia d-lui Barbu, și aceea din prima fază și felul ermetic, ultim, s-a dezvoltat în afara simbolismului. Ciclul parnasian s-a desfășurat între o formulă de artă poetică istorică, cu o estetică bine definită ; ciclul „modului interior“ experimentează mijloace noi în poezia noastră modernă. Evoluția poeziei barbiene este mai ales tehnică — de la retorism și pictură, la ermetism și lirism subiacent. În substanță, ambele moduri se înrudesesc prin finalitatea lor în *idee*. În maniera parnasiană, ideea era evocată ; se desfășura pictural și retoric, cu o muzicalitate exterioră ; în maniera ermetică, ideea apare ca o posesiune de esențe, ca un plan al subiectului confundat cu obiectul. Subiect și obiect sunt contopite într-un act narcisian al spiritului. Substanța „modului interior“ este o oglindă reflectându-se în ea însăși, într-o abatere de la norma legilor de refracție. Intuiția fundamentală a ermetismului barbian este ideea platonice concepută în sine ; poezia nu mai este o intersecție între spirit și univers, ci analogia spiritului cu el însuși :

*Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe rosirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopote verzi.*

Unii au identificat poezia din *Joc secund* cu mistica religioasă, anexînd-o unui idilism ortodox. Poezia ortodocșilor naționali este însă decorativă ; îngerii și Dumnezeu, Fecioara Maria și Isus au fost coboriți din cer pe pămînt, umanizați și autohtonizați. Decorativul nu este un procedeu al d-lui Barbu ; poezia sa este numai spiritualistă ; gîndul este pur exprimat, într-o adorare principială. Universul devine un joc al spiritului, materia — o realitate ideală :

*Pe slujite vinuri firmitură-i astru
Munți-n spirit, lucruri într-un Pod albastru.*

(Poartă)

E aici un infinit calitativ, esențial, de o fenomenalitate pur interioară.

În *Lemn sfînt*, meditație concisă pornind de la descripție, viațunea se sterilizează de realism, într-o ascensiune spre idee :

*Pe acest lemn ce-aș vrea să curăț nu e
Ungli ocolit de praș, icoană veche !
Uăd praful — rouă, rănile — tămîie ?
Sfînt alterat, neutru, nepereche.*

În prezentarea limitată iconografică, poetul descifrează numai spiritul sfînt absolut, desprins de contingențe istorice.

Procedeuul trecerii de la exterior la interior, de la fenomen la principiu este foarte frecvent în poezia d-lui Barbu ; materia apare ca simbolul unei idei, unci esențe.

Prima strofă din *Margini de seară* este un schematic pastel cosmic :

*Pendulul apei calme, generale,
Sub sticlă sta, în Țările-de-Jos.
Luceferii marini, amari, în vale ;
Sălcii murca și racul fosforos.*

Printr-o frîngere bruscă a viziunii fenomenale, strofa a doua trece în peisagiu ideal ; aspectul exterior este prelungirea unei idei, copia unui principiu transcendent :

*Un gînd adus, de raze și curbură
(Fii aurul irecuzabil, greu !)
Extremele cămărilor de bură
Mirat le începea, în Dumnezeu.*

Divinitatea e o categorie intelectuală, un concept nesenzorial, lege supramaterială coordonatoare.

Ermetismul d-lui Barbu, intuit în structura lui interioară, nu este pur sintactic, cum a apărut unora ; el este dictat de o mecanică spirituală evidentă.

Cu o asemenea structură abstractă, nu vom mai găsi în poezia sa un inefabil scos din muzica îngînată a unui lirism emoțional ; inefabilul devine un contur tremurat al ideii, o vibrație a esenței care se caută în expresie. Lirismul este, cum spuneam, subiacent ; circulă în însăși tensiunea spiritului, fiind implicat în idee. Poezia noastră modernă a cunoscut un lirism de notație, un altul muzical, apoi unul imagist ; lirismul d-lui Barbu trece la limita extremă a poeziei, în plan pur cerebral. Intelectualismul său implică paradoxul : *cogito, ergo sentio !*

Am căutat să descifrăm principiul poetic constitutiv al ermetismului barbian ; l-am găsit în contemplarea ideii, ca realitate absolută, strict transcendentă. Am ocolit exegeza minuțioasă a sintaxei și a metaforei, pentru a nu fărîmița o interpretare sintetică, singura care poate încheia harta morală a unei zone poetice. Putem acum trece și în laboratorul intim al expresiei sale, cu atenția prudentă impusă de o figurație de un subiectivism care trece nemediat la captarea de esențe.

Cel mai izbitor procedeu tehnic al acestei poezii e ceea ce am numi *dubla figurație* : o interceptare a absolutului prin relativ, a idealului prin senzorial.

Vom face o aplicație la o poemă mai puțin ermetică, procedeu apărînd aci mai limpede. Prima strofă din *Secol* are, în evocarea poetică a unui răsărit de soare, un sens propriu, senzorial :

*Răsărit al creștelor de păsări.
Steme nicări în filfiit,
Bintuie, când soarele voit
Arcuite pajurile cațări.*

Asociația picturală nu se face atât de lent în această evocare cu substrat existent, cu obiect descifrabil.

Dubla figurație, elevarea la idee apare însă în strofa a doua :

Seccri dintre secete-au scripit !

(Versul conține încă un suport real, o fulgurantă plastică.)

Celelalte trei suprapun însă o a doua figurație, cerebrală, peste prima figurație senzorială :

*Chemi zidul ars, cu ierburile cimbruri,
Anulare unor altor timpuri,
Sub arginții muntelui orbit.*

Metafora trece brusc din spațialitate în durată pură : logica intimă a poeziei devine obscură, lăsându-se posedată prin aproximații și analogii depărtate. Asociația nu se mai face între termeni imediați, fuzionând o dată cu expresia ; se preface într-o asociație în serie, ale cărei verigi trebuiesc adesea presupuse, complinite, ghicite oarecum de cititor. Colaborația dintre poet și lector devine o cursă de ingeniozități. Intuiția lui e obligată să lucreze arbitrar, fiindcă arbitrară este însăși logica internă a metaforei. Dubla figurație a poetului trebuie desfăcută în elementele componente, în infinitezimalele ei subiective ; exegeza este singura cale de percepție poetică.

Figurația se transformă într-o succesiune de planuri independente ; din trei obiecte capricioase trebuie să figurezi un chip unitar, o expresie lăuntrică. Podurile între strofe sunt suspendate ; trecerea între pasagii o faci pe valori interne proprii, care pot să coincidă sau să nu coincidă cu valorile subiective ale poetului. Această transmisiune fără continuitate, joc subtil al spiritului, duce ermetismul la

ultimele lui concluzii. Îți trebuie însăși cheia visului poetic, din fazele lui originare. Cu toată respingerea formală a „dicteului suprarealist“ pornită de la d. Barbu, în articolul asupra d-lui Arghezi, ideea platonice rămîne adesea într-o ceață de vis pur, esența ei risipindu-se în narcoze confuze.

Urmărind o filiație spirituală a poeziei d-lui Barbu, credem că o vom găsi prea puțin sau de loc în absolutul mallarmean; ea descinde din poetul francez, mai ales în latura tehnică a versului, în ermetismul sintactic.

Cîteva exemple :

Ovaluri stau, de var, ca o greșală.

Atlanticii sunt robul vibrat spre un mărgean.

Parantezul purcede tot din Mallarmé :

(Fii aurul, irecuzabil, greu !)

*A ofilirii, numai această foarte pală
Făclie...*

Despărțirea subiectului de verb :

*Domnește pe calul de șah,
La Moscova verde de-o mie
De turle, ars idol opac.*

Sau a verbului de obiect :

*Să port — sub raze deget șters înting —
Un liniștit, un rar și tînăr mugur
Prin ger mutat...*

Tehnica mallarmeană are un rol de pură inovație sintactică, fără a urmări și efecte de nouă, subtilă muzicalitate.

Pentru a vedea straniile efecte sonore ale poeziei barbiene, vom părăsi cercetarea ciclului ermetic și ne vom îndrepta spre incantațiile din *Domnișoara Hus* sau spre largile sale poeme de pitoresc balcanic.

Nu este hazardat să-l privim pe d. Barbu paralel cu valoarea sa de poet al ideii, ca pe un baladist, ca pe un romantic colorist, așa cum apare în *Riga Cripto și Lapona Enigel*, în *Nastratin Hogeia la Isarlik* și chiar în *Domnișoara Hus*.

În poemele sale, construite retoric, pe figurație conturată, poezia nu mai captează esențe, satisfăcându-se într-un pitoresc nostalgic; la baza acestui ciclu parnasian poate fi o idee generatoare, aceea a substratului oriental al trecutului nostru. Fără teoretizări și dogme, d. Barbu trece în câmpul tradiționalist; viziunea sa este însă pură intuiție poetică, nealterată de preocupări programatice și ipotetice identificări etnice, ca în estetica tradiționaliștilor noștri retorici, amatori de false specifice naționale.

Evocarea parnasiană, ca și trecerea la „modul interior“ sunt două principii estetice alternative, două metode poetice, pe care spiritul cercetător al d-lui Barbu le-a experimentat în marginile artei pure. Inteligența sa artistică l-a dus la meditația mijloacelor de expresie, nu atât la izvoare psihologice variate. Poezia d-lui Barbu este și istoria zburcumată a unui spirit în căutarea unui concept ideal de poezie. Prin aceste elaborări contradictorii de estetică, d. Barbu își divulgă structura intelectualistă; poezia este pentru d-sa mai ales o metodă și o tehnică, o știință intransmisibilă, dureros asimilată. Faza „modului interior“ nu este o schimbare de valori interne, cât o revoluționare tehnică. De aceea, poezia d-lui Barbu poate fi obscură, uneori veleitară, alteori strangulată în viziuni extrem subiective, fiind o continuă trudă spre cucerirea unei tehnice; niciodată n-o putem învinui de farsă, cum ne îndreptățesc atâtea produse ale unui modernism excesiv, coalizat, în ultimul timp, în reviste de hilar revoluționarism.

Intelectualismul poeziei barbiene nu rezidă numai în tehnică; în lipsa de sentimentalism, am putea spune chiar de sentimente, a acestei poezii, descoperim un intelectualism de substanță.

Este caracteristică absența unei poezii erotice directe; confesia nu intră în materialul poeziei barbiene. De la ad-

mirabila sinteză lirică din *Păunul*, pînă la *Uvedenrode* și *Domnișoara Hus*, punctele cardinale ale erotismului său divulgat estetic, d. Barbu rămîne într-o atitudine ideativă și simbolică. Iubirea este expresia unui principiu cosmic, lege supremă, care absoarbe individul dincolo de limitele temporale. Un senzualism implacabil stăpînește pe om, prezentat ca un joc al forțelor universale, al unui instinct, manifestat într-o atmosferă ezoterică :

*Incorporată poftă,
Uite o fată :
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori pînă la nouă.
Pînă o-înfășori
În fiori ușori,
Pînă-o întorci în zale
Gasteropodale ;
Pînă cînd, în lente
Antene atente
O cobori :
Pendular de-ncet,
Inutil pachet,
Sub timp,
Sub mode
În Uvedenrode.*

Iubirea ridicată la principiu cosmic, spirit ascuns în tainele naturii, străbate viguroasa *Domnișoară Hus*, într-o succesiune de tablouri, care sunt, alternativ, și o serie de atitudini interioare. Aci, poetul concentrează toate forțele obscure ale sufletului straniei d-re Hus într-o chemare a iubirii colorată de sugestivă halucinație. Unde expresia națională nu se poate înălța la esența ideii, intervine incantația, muzica întunecată și confuză a silabelor, urmărind vraja eterată a unei încordări absolute. Dar aceste apeluri onomatopice, amestec de sunete surde și clare, nu sunt simple elemente folclorice, utilizate cu scopul de pitoresc ; ele exprimă mijloace poetice, alternanțe de noțional și ezoteric, spre a deschide o perspectivă interioară a ideii.

Universul poeziei barbiene este un univers abstract ; poezie antimuzicală, tinzînd să ucidă retorica, poezia d-lui Barbu, în aspectul ei cel mai izbitor, realizează o serie de tablouri mentale. Prin răcirea în sferile platoniane ale emoției, prin eliminarea ei aproape, se refugiază în aride peisajii cerebrale, în versurile mai ermetice, sau se colorează de o picturalitate a ideii, în vastele sale poeme, între care *Domnișoara Hus* reprezintă tipul cel mai caracteristic.

JEAN BART:

„EUROPOLIS“ *

Într-o carieră literară destul de modestă prin cantitatea și limita mijloacelor scriitoricești, ultimul roman al lui Jean Bart este o izbîndă, cu atît mai înduioșătoare, cu cît, prin moartea lui precipitată, a luat aproape caracterul unei opere postume. De la sumarul lui *Jurnal de bord* și de la schițele și nuvelele lui marinărești pînă la *Europolis* este exact distanța dintre două epoci literare. Jean Bart și-a adîncit experiența asupra „documentelor omenești“, și-a maturizat arta lui sobră, pînă la indigență, într-o narațiune solid înche-gată, de proporție epică remarcabilă și de o luciditate surprinzătoare în echilibrul ei interior. Apropierea de Loti, melancolicul marinar literat, ni s-a părut totdeauna forțată. În primul rînd, Jean Bart n-a avut amploarea lirică a evocărilor, după cum lipsa de culoare a stilului a imprimat literaturii lui un aer tern, pe care-l regăsim și în romanul lui de maturitate. Exotismul din *Europolis* este numai un exotism de mediu, fatal porturilor active, care au toate o înfățișare cosmopolită. Dacă sunt unele indicii de influență literară din Loti — ca sentimentalismul anemic din „epilogul“ romanului, apoi în figura exotică a negresei Evantia, amintitoare a eroinelor orientale nefericite din poemele scriitorului francez sau în atmosfera de melancolică dezagregare a vieții evocate — acestea nu întunecă prea mult specificul autohton al portului Sulina, în care se petrece acțiunea din

* Editura „Adevărul“.

Europolis. Încadrată într-un respectabil număr de personaje episodice, pitorești și realist portretizate, chiar dacă fără amploare, drama principală a romanului evoluează cu metodică gradare, cu suficientă putere de analiză psihologică, dînd o unitate nedezmințită atîtor fapte care vin să întregească un caleidoscop de „documente omenești“. Jean Bart procedează prin acumulare de episoade, toate semnificative, ca să evoce frămîntarea dintr-un port. Sunt abil sugerate în romanul său cîteva aspecte simbolice, agregate din mulțimea de anecdote și de tipuri secundare. Simțim astfel orgoliul colectiv al coloniei grecești, în aprigă concurență cu autohtonii și evreii capitaliști, cu umoristicele conflicte din sînul ei, datorite aceleiași îngîmfări atavice și pasiunilor politice; simțim viața activă, plină de farmec și de peripeții a portului, după cum intuim destinul marinarului, nestatornic prin profesie, în veșnică luptă cu elementele naturii și cu omul. Pe acest larg fundal se desfășoară acțiunea principală din *Europolis*, consolidînd romanul printr-o bogată ambianță, care dă și savoarea esențială a narațiunii. Un realism minuțios, dar măsurat, o colectare de fapte, care dau iluzia vieții cu simbolul viu al unui port, iată ceea ce a izbutit să realizeze, pentru prima dată în romanul nostru, *Europolis* al lui Jean Bart. Și este cu atît mai prețios acest lucru cu cît viața concentrată în jurul apelor e un motiv prea puțin exploatat în literatura română. Atît evocările din lumea bălții ale d-lui M. Sadoveanu, ca și cadrul nautic din romanele d-lui Bucuța sunt numai pretext de poezie, după cum snobismul de stațiune balneară din *Iarmarocul metehnelor* al d-lui Dragoș Protopopescu este un pur motiv de umor. Ca profesionist, marinarul din Jean Bart a folosit scriitorului să se documenteze la fața locului, să respire specificul vieții de port și s-o surprindă într-o imagine colectivă. Încadrarea într-o tematică a romanului lui Jean Bart o facem spre a-i sublinia noutatea, în cuprinsul prozei naționale, menționînd totodată și amploarea deosebită, prin care scriitorul și-a depășit opera anterioară.

Prin drama amoroasă a grecoaicei Penelopa și a poeticei negrese, Evantia, *Europolis* este și o contribuție interesantă a romanului nostru provincial. Inaugurat de sămănătorism, romanul provincial s-a răsfițat pe unica temă a dezadapta-

tului. Începînd cu *Duduia Margareta* și sfîrșind cu *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, d. Sadoveanu a abuzat de un material mereu reluat și în alte romane ale sale, iar d. Cezar Petrescu n-a încetat să experimenteze, în aceeași eprubetă, drama dezadaptaților săi provinciali, continuînd mentalitatea sămănătoristă. Teren fertil de exploatare epică, provincia deține un loc de frunte în romanul național; însuși d. Ionel Teodoreanu, cu trilogia sa medelenistă, n-a făcut altceva decît să cultive o luxuriantă vegetație de provinciali idilici. Elegiacă și paseistă, această atitudine a început să fie părăsită de noua generație de romancieri, care a descoperit în provincie o lume pitorească, bîntuită de drame ascunse, pe care însă le evocă într-o perspectivă nouă, detașată de lirism sămănătorist, de compasiune directă. În prima linie a acestei reacțiuni amintim pe d. Romulus Dianu, cu *Noaptea la Ada-Kaleh*, și pe d. Sergiu Dan, cu *Dragoste și moarte în provincie*, la care surprindem o aproape înfrînată liniște narativă, în expunerea tragicului provincial.

În însuși tabloul colectiv de evocare a vieții unui port, în *Europolis* ne regăsim într-o completă contemplativitate, ca și în drama de iubire a celor două eroine amintite. Jean Bart s-a descătușat aci de atitudinea poporanistă din *Datoriile uitate*; de aceea spuncam că ultima lui operă aparține unei alte generații literare, a generației pentru care arta este problema esențială, față de orice altă atitudine exterioară și deci dăunătoare.

Impresia de ratare, în mediul meschin care ucide pasiunile puternice și declasează pe cei slab înarmați, se degajă din simpla înlănțuire a faptelor. Măritată de nevoie cu pilotul Stamati Marulis, după ce gustase din fructul ispititor al vieții celor avuți, Penelopa devine, în mod fatal, victima unui nostalgic bovarism. Diferența de vîrstă și prozaismul lui Marulis precipită evadarea din lanțurile căsniciei, aruncînd-o în brațele unui cuceritor de profesie, căpitanul Angelo Deliu. Surprinși de Stamati, acesta se retrage din viața de marinăr, deschizînd o cafenea în port. Dar pasiunea Penelopei nu aștepte; hrănită și de iluzia eventualei bogății a lui Nicola, fratele lui Stamati, care se întoarce din America la Sulina, speranța într-o totală schimbare a existenței e însă progresiv risipită. Americanul n-are nici un ban, iar Deliu s-a plictisit de pasiunea ei romanticoasă,

îndreptîndu-și ochiul de pradă asupra tinerei Evantia, apariție de o turburătoare grație exotică. Stamati se ruinează, prin datorii făcute în speranța bogăției presupuse a lui Nicola, iar Penelopa, dezamăgită de Deliu, se îneacă. Aceiași destin tragic o urmărește și pe Evantia, fiica americanului, Adulată la începutul sosirii în Sulina, primită în cercul notabilităților locale, fiind considerată ca fata unui capitalist măgulit de toți interesații, se angajează într-o dragoste romantică, împărtășită cu același elan de sublocotenentul Neagu. Dar pofta insașiabilă a lui Deliu o pîndește, culegînd-o ca pe un fruct copt. Compromisă și părăsită de Neagu, împinsă într-o sărăcie desăvîrșită, micile economii ale lui Nicola epuizîndu-se, Evantia coboară toate treptele degradării: bonă în familia unui inginer localnic, îngrijitoare de bolnavi la spital, ca să termine ca dansatoare într-un local de noapte; mamă a unei fetițe nelegitime, sfîrșește roasă de tuberculoză, după ce Nicola fusese ucis, într-o expediție nocturnă de piraterie, silit la compromisuri din cauza mizeriei. Prin destinul trist al acestor două femei, Jean Bart a izbutit să realizeze două siluete care exemplifică tragicul provincial, văzut cu liniște epică, apropiindu-se astfel de romanele citate ale d-lor Romulus Dianu și Sergiu Dan. Același bovarism sentimental învăluie pe grecoaica Penelopa, ca și pe Cristina Ganea, din *Noapți la Ada-Kaleh*, ca și pe Cora Negrea, din *Dragoste și moarte în provincie*. Iată de ce spuneam că Jean Bart și-a depășit opera anterioară, dezbărîndu-se și de unele atitudini tendențioase, mai vechi.

Nu atît prin originalitatea tipului de aventurier — de altfel secundar, emigrat în America, și reîntors la Sulina, în mijlocul familiei — ne interesează drama lui Nicola, cit prin repercusiunea sosirii lui asupra coloniștilor; bănuît a fi posesorul a nenumărați dolari, el devine obiectul de discordie al familiei și personagiul fabulos, măgulit de toți care voiau să-l cointerezeze în felurite întreprinderi. Situația, în latura ei dramatică, ne amintește de nuvela d-lui Cezar Petrescu, *Unchiul din America*, ea însăși o reluare dintr-o povestire de Maupassant. Mai prețioasă este figura lui Nicola, fiindcă ea dezlănțuie o animozitate plină de peripeții umoristice între Stamati, Penelopa și cumnatul lor, bărbierul Nicu Politicu, palicar cu specifică pasiune

politică, dezbinând astfel rudele și prietenii în două partide, care-și dispută ospitalitatea interesată față de american. Aci, Jean Bart dovedește un simț umoristic de o senină observație, amintind de nuvela *Popi*, a d-lui Teodor Scorțescu ; mai puțin personal, comicul ce animă figura vameșului Tudorache porcede din *Momentele* lui Caragiale.

Din personagiile episodice mai reținem pe doctorul Tomuța, tip de dezadaptat francian, și pe medicul de vas, Barbă Roșie, cu rol vădit de *raisonneur* în cursul narațiunii.

Într-o precisă încadrare de atmosferă locală, cu nenumărate figuri episodice de căpitani de corăbii, de hamali, de ofițeri români, de femei de moravuri ușoare și marinari cheflii, de misiți și bogătași de origină suspectă, de notabilități provinciale, la care se adaugă toată drojdia unui oraș cu populație internațională — romanul *Europolis* rămîne opera de frunte prin care Jean Bart trece în istoria literară.

ȘERBAN BASCOVICI :

„DESTĂINUIRI“

O istorie închinată exclusiv poeziei nu este chiar atât de vană ; nu văzută ca un cimitir, pe generații, al lirismului, ci ca o serie de peisagii mobile și de epoci de sensibilitate.

Căci dacă ceea ce numim posteritate este numai o în-lănțuire de culmi poetice, istoria are menirea să umple spațiile goale dintre piscuri cu o vegetație de șes și deal, întregind astfel o panoramă. Cine ar vrea să refacă etapele simbolismului nostru, pornit din preajma lui Macedonski, trecut apoi prin ținuta academică și distinsă a *Vieteii noi*, n-ar putea să omită figura d-lui Șerban Bascovici, care pare astăzi un întârziat. Când zicem „întârziat“, nu trebuie să dăm cuvîntului un sens neapărat peiorativ ; mai drept este să adăugăm ideea de raportare în timp la un anume tip de poezie și la o anume culoare sentimentală. D. Bascovici este amintit în tomul al treilea al *Istoriei literaturii* d-lui Lovinescu, unde este caracterizat cu „o poezie de generalități poetice tratate în compoziții suplă, susținute între masivitatea lui Cerna și grația d-lui Cincinat Pavelescu“ — într-un capitol care cuprinde pe d-nii A. Toma, Enric Furtună, Donar Munteanu, I. Foti, G. Talaz și Artur Enășescu. Nu e vorba aci să respingem o judecată asupra poeziei d-lui Bascovici, cît să restituim volumul apărut astăzi unei alte atmosfere. Prin discursivitate, poemele din *Destăinuiri* nu se apropie totuși de verva retorică a lui Cerna, organizată în genul unei „idei“ ; iar prin flui-

ditatea lor melopeică și prin grație se depărtează vizibil de romanța lui Cincinat Pavelescu. Socotim pe d. Șerban Bascovici mai curînd ca pe un simbolist, cu sugestii de amănunt și de suprafețe clare; locul său este între macedonskism și *Viața nouă*, adică în lotul acelei poezii aristocratice la egală distanță de poezia de concepție și de sămănătorism. Mai degrabă ne-am servi de vorba impresionism, oricît de vagă ar părea calificația, exploatarea subconștientului nefiind caracteristică *Destăinuirilor*. O poemă, ca *Prin albele răspîntii*, care începe astfel :

*Prin albele răspîntii
Din șesurile albe,
În șuier de șerpi vineți se-ncolăcește vîntul...
Zăpada castă-ascunde sub pași de lupi pămîntul...
Troîțele se-nchină, spre cer înmărmurind,
Că ninge de colind...
Pădurea își închide-n zare albul schit,
Cînd cumpene, departe, par suflete ce-n vișor
Mai au de ispășit...*

ne evocă, în asociația de imagini, un pastel spiritualizat, punctat de sugestii.

D. Șerban Bascovici este un meditativ, dar nu un poet de concepție, folosindu-se de simboluri, în clarobscur, oricît ar fi de discursive. Pentru sensibilitatea sa de nuanțe, de anume tenuitate, sunt mai puțin revelatoare poemele în care se descoperă „poet creștin“ și mai rezistente cele melopeice. Cităm integral *Capăt*, foarte caracteristică pentru sugestia de amănunt și pentru simbolismul tangențial :

*Grădina mea de pietre improscată
Din răni de maci a sîngerat... și plec la drum,
Lăsînd în urmă poarta incuiată...
Plec stîns, ducînd în mine-un fir de fum
Din pîlpăirea rozelor rămase-acolo...
Plec dibuînd cu mîna oarbă zidu-n jur
Cum cuibului trăsniț i-ar da ocol o
Pasăre ce-a încetat să cînte...
Du mîna-n sînge, cu rubine
Mai stăruie să-nalțe zidul spre azur,
S-ascundă florile ce-au mai rămas nefrînte...*

Ş-apoi mă-ndrept cu-ochi reci spre noi cînuve
 Să-mi caut focul prea devreme risipit
 În vînt, prin cîrciumi şi-n al lumii iarmaroc.
 Să-mi aflu locul stînd pe loc,
 Şi adumbrît de mine însumi
 Să flutur într-un colţ de suflet plînsu-mi
 De nimeni auzit...
 Dar nici un gînd nu mai mă duce în ispită
 Să-mi mai deschid grădina părăsită...
 La ce aş face-o, pentru cine şi de ce,
 Cînd pasul necinstit o doare,
 Cînd nici un suflet nu mai e
 Să ştie săruta o floare...
 Şi-astfel punîndu-mi cîntecelor capăt.
 Ducînd în păr din gloria grădinii
 Miresmele amare şi toţi spinii,
 Spre cea mai mare din grădini acuma scapăt
 Şi-n urmă zidul dacă-i prea înalt la mine
 Să mă privească înăuntru orişicine,
 Puteţi să şpargeţi poarta grea oricînd,
 Căci am luat cu mine cheile plecînd...

Undeva, căutînd „nepătrunsul“ în adîncul mării, poetul invocă oceanul, rugîndu-l să-i acorde sufletului chinuit „popasul pe-o creangă de mărgean“. Imagina este de o autentică graţie şi mi se pare ea însăşi un simbol : al poeziei d-lui Şerban Bascovici, fragilă „creangă de mărgean“, desprinsă dintr-o viaţă de ape agitate-n fund şi zvîrlită spre suprafeţe mai calme.

Poema-epilog a *Destăinuirilor* este tot atît de vorbitoare, în subtilitatea ei, despre natura lirismului său :

Ninge...
 Ulvătaia jarului de crîng aprins se stinge,
 Pe părăteii fără zare alungînd
 Stol de corbi şi de cocori în asfinţituri...
 Inima-n tăceri de gong o simt bătînd,
 Fulgii îi aud pe case grei căzînd...
 Frunte, stai şi tu strivită sub granituri
 Cînd nămeţi sunt anii şi nămeţii
 Nu-i mai spintecă lopata tinereţii

Ninge...

Jarul mistuind un vîrf de plop se stinge..

Parc-aștept pe cineva din lumea toată,

Cineva născut cu mine-odală...

Tropăie din pașii grei de-omăt pe scări,

Bate-n ușa mea cu mîini de iasomie,

Căii-n clopoței și-n visor sforăie pe nări...

Ah, de cînd te-aștept, pierduta mea copilărie !...

Poezie de nostalgie luminoasă, de simboluri lunecătoare, de muzicalitate pe același plan și de sugestii delicate, poezia d-lui Șerban Bascovici trebuie restituită atmosferei în care s-a format și dezvoltat. Ea aparține unui grup mai compact de lirism contemporan și se valorifică în lăuntru lui ; iată de ce spunem că o istorie a poeziei nu este niciodată infructuoasă. Surprinsă în ceea ce am numi momentul ei de oportunitate, o contribuție lirică se încadrează în limite mai firești și nu riscă să fie subprețuită și nici exaltată ; iar nuanța ei se clarifică într-o înscriere de nuanțe.

I. A. BASSARABESCU

D. Bassarabescu e o fragedă ramificație din trunchiul lui Caragiale ; pornind de la același material, s-a dezvoltat independent, fără ca umbra marelui comic să-l copleșească total ; întâlnindu-se în punctul de origine, se despart în tratare.

Există o nuanță între atitudinea lui Caragiale și aceea a d-lui Bassarabescu. Deși eroii săi sunt ființe vegetative, maniaci pitorești, constituind mai mult un ierbar omenesc decât o impunătoare galerie, totuși, rămîne biograful duios, numai punctat de ironie, al unor epave umane.

Caragiale nu iubea pe oameni ; d. Bassarabescu îi iubește, nu atît prin efuziunea sentimentalității, cît plecîndu-și asupra micilor dar covîrșitoarelor metehne ce-i agită o inteligență plină de simpatia curiozității. Pirpiriul și apaticul Domițian din *Vulturii*, satisfăcutul și mediocrul Napoleon Manolescu-Pleşea sau romanticul tardiv și ridicul Traian Popovici din *Pe drezină*, sentimentală vetustă Serafima din schița cu același nume și, în sfîrșit, maniaca cucoană Raluca, din *Între acareturi*, care-și contopește existența inutilă în preocuparea obsesivă a scuturatului, toate aceste insecte umane sunt prinse în acul ironiei discrete și învăluite-n atmosfera de balsam a duioșiei.

D. Bassarabescu e un benign zoolog al existențelor scoase din ritmul larg al vieții.

✓ Dar adevărata sa notă personală e de miniaturist al interiorului. Dacă simpatia față de oameni e umbrită de zîmbetul fulgurant al ironiei, toată dragostea sa se revarsă asupra obiectelor minuscule. Alături de medalioanele lui Gîrleanu din *Lumea celor care nu cuvîntă*, nimeni, în literatura noastră, nu ilustrează mai cald adagiul poetului latin: „*Sunt lacrimae rerum...*“

Lucrurile trăiesc, vorbesc, gesticulează; prin aglomerarea amănuntelor minuscule nu înjghebează un simplu inventar descriptiv, ci evocă o atmosferă de viață, pictînd migălos, dar sobru, pe ghergheful cuvintelor. Interioarele, săpate în tonuri minore, devin oglinda geamănă a unor ființe, deși absente, totuși persistent sugerate.

Prin obiectele ce primesc epitete umane, prin atenția încordată a unei pisici uitate în pustietatea camerei sau prin teama febrilă a unui iepuraș ce-și mișcă urechile, ca două cornete neastîmpărate, d. Bassarabescu țese iluzia vieții: ea coboară pe scara închipuirii oamenii potriviți mediului.

Cu toate că sunt retrași în culise, te aștepti să vezi răsărind printre sofalele roase de vreme și tablourile ce zîmbesc șters silueta preocupată a cucoanei Raluca sau figura prelungă și pistruiată a sentimentalei Serafima...

Minuție și sobrietate, duiosie și ironie, împletite discret, evocare prin însuflețirea celor neînsuflețite, amănunt pitoresc, toate aceste modice calități fac din opera d-lui Bassarabescu cea mai prețuită miniatură a prozei noastre.

I. A. BASSARABESCU:

„UN OM ÎN TOATĂ FIREA“

D. Bassarabescu e un scriitor puțin fecund ; zgîrcenia producției intră în însăși constituția talentului său ; peste momentul singular al schiței, rareori și al nuvelei, n-a trecut niciodată, iar în cuprinsul acestora materialul artistic e limitat la exclusiv două note : observația satirică-portreturală și interiorul descriptiv, miniatural. Între această stereotipă alternanță, d. Bassarabescu a dovedit finețea amănuntului, discreție și simplitatea mijloacelor de expresie — calități modice, satisfăcute prin însăși desăvîrșirea lor migăloasă.

Noul său volum prezintă aceeași neschimbată înfățișare artistică ; dar cum mai ales scriitorii cu reduse posibilități interioare ating un *summum* de artă în câteva bucăți, ce intră direct în antologie, d. Bassarabescu nu se depășește prin nici una din schițele prezente. Calitățile constante devin, în acest caz, neutre, prin absența tendinții de a fi potențate.

Dacă în *Zi de martie* sau în povestirea *Pescarul fără suflet* regăsim talentul de miniatură al scriitorului, în identitatea de conținut sufletească cu vechii săi eroi a celorlalte schițe vedem mai curînd un fenomen de demarcație între mentalitatea artistică a două generații.

Evident, scena umană a unui părinte, rămas în urmă cu studiile și silit de greutatea vieții să dea examen cu fetița lui de 11 ani, după care copiaza teza, e impresionabilă, iar umorul ei, împletit cu duiosia, intră în procedeele obișnuite ale scriitorului (*Un om în toată firea*); tot astfel, indignarea lui conu Costache (ediție adaptată vremii a lui *Conu Alecu* a d-lui Brătescu-Voinești) față de atitudinea ireverențioasă a nepoților, sau spaima coanei Dochia de nepotul ei „decăzut“, ajuns actor, sau întîmplarea lui Amedeu Burdea, scos o clipă din egoismul lui pasiv, mediocru, sunt ecouri de vibrație ștersă din vechea sa claviatură.

Fenomenul sterilității de inspirație nu e rar în literatura noastră; e tipic cazul d-lui Brătescu-Voinești, rămas la aceeași treaptă artistică și după douăzeci de ani de la debut. Proza noastră e prea legată de exteriorul vieții; pentru nici o literatură nu e mai adevărată observația că „arta este expresia societății“. Nuvelistul român își alege o porțiune din realitate și, în cadrele ei, își desfășoară resursele pînă la epuizare; caracterul personajilor e un produs al mediului; toți oamenii au același conținut sufletesc, aceeași mentalitate (ca o dispoziție sociologică, de coeziune colectivă), se deosebesc numai prin varianta minimă, exterioară, a împrejurărilor. Prozatorii antebelici (excepție face numai Caragiale) pornesc dinafară înăuntru: psihologia e un derivat al societății, individul se diferențiază mai mult plastic decît prin conștiința personală.

Eram înclinați a crede că numai sămănătorismul e lipsit de psihologie: caracterul lui esențial e mai ales lirismul, căci psihologia rudimentară, anexă a categoriei sociale, e un stigmat mult mai întins al prozei noastre.

Maturizarea ei depinde nu numai de proporția tehnică (înlocuirea nuvelei prin roman), care, în definitiv, aduce nu numai un cîmp mai larg de observație și o succesiune mai bogată de momente, ci stă în mutarea centrului de greutate a viziunii: omul, cu tenebrele și complicațiile capricioase ale stărilor de conștiință, iată materialul de perspectivă al prozatorului modern.

Maupassant e un scriitor mare în nuvelele sale ; Cehov s-a dovedit un ascuțit pătrunzător al sufletului omenesc în schițe și nuvele ce nu depășesc cadrul câtorva pagini.

De aceea nu vom invita convențional pe d. Bassarabescu să abordeze romanul (cu stăruință, din câteva duzini de Amedeu Burdea ar putea tehnic să-l realizeze), ci îi vom cere o schimbare de plan a viziunii artistice.

1927

URY BENADOR:

„GHETTO VEAC XX“

(roman), ediția II-a *

Asistăm, de câțiva timp, la o invazie de opere cu probleme ebraice, scrise de literați de origine evreiască. Fenomenul are un profund sens social, fără a fi numai o simplă coincidență artistică. Burghezia evreiască, ajunsă, după război, la deplinătatea drepturilor sociale, într-o țară cu o clasă burgheză destul de recentă și de relativ consolidată, a-nceput să fie conștientă de propria ei forță materială și spirituală. Succesul *Căii Uăcărești* a d-lui Peltz este deopotrivă social și artistic; conașionalii l-au citit, să-și vadă figura colectivă în fresca unui roman, românii l-au citit ca să cunoască pulsul ghettoului bucureștean. Evreii tradiționaliști chiar au atacat cartea d-lui Peltz, pe motivul că nu s-ar cunoaște în prezentarea prea depersonalizată a scriitorului.

Nu știm dacă d. Peltz respectă, și în ce măsură, specificul etnic evreiesc, dar *Calea Uăcărești* a fixat, cu mijloace mari, pe un scriitor care a adoptat ca expresie limba română. Disputa etnico-sociologică poate rămâne deschisă mai departe, între coreligionari.

Noi, care nu facem critică sociologică, lăsăm locul liber d-lui Petre Pandrea pentru glose economico-sociale, în jurul romanelor recente care au actualizat problema evreilor în cuprinsul spiritualității și nației române. D. Pandrea, nu demult, în critica sa sociologică [...] a apărut pe evrei

* Edit. „Universala-Alcalay“.

în contra propriului lor șovinism, care vedea într-un personaj decorativ, Ioil Hună, din *Golia* d-lui Ionel Teodoreanu, o expresie „antisemită“.

Ghetto veac XX este cartea cea mai tipic ebraică care a apărut în literatura română, de la *Manasse* a lui Ronetti Roman. D. Benador este crainicul sionismului evreilor din România, sub forma documentară și dramatică romanțată a povestirii sale. D. Peltz a scris în *Calea Văcărești* o carte profund omenească; înțelegem abia prin romanul d-lui Benador incriminările pe care evreii tradiționaliști le aduc în contra modului său în care a prezentat ghettoul bucureștean. Ghettoul brăilean, ca și scurtele incursiuni în cel moldovean, din prezentul roman, este mai autentic, mai specific etnic și spiritual pentru tradiționaliștii iudaismului. *Inde irae!*...

Cu tot excesul de pitoresc documentar din *Ghetto veac XX*, de altfel prima parte dintr-o trilogie ebraică, anunțată sub acest titlu general, palpită în el un suflu mesianic, un crez sionist și o problemă închisă aproape exclusiv în limitele ebraismului.

Atitudinea noastră constant estetică ne obligă să vedem în ce măsură scriitorul izbutește să exprime obiectiv o lume atât de particularistă, de închisă moralmente, făcând-o contemplabilă. Adeziunea noastră și eforturile de înțelegere se vor situa deci numai pe planul artistic.

Romanul d-lui Benador este istoria exodului unei familii evreiești, a croitorului Mendl Landau, plecat din cauza mizeriei din Dorohoi la Brăila. Lipsa de lucru, copiii numeroși, Baruch, Dora, Leon și Toubală, boala soției, Chana — toată înfiorătoarea lipsă a proletariatului de ghetto alcătuiește fondul povestirii. În Văcărești, la Dorohoi sau la Brăila, structura ghettoului e aceeași; asemănarea (nu e vorba de nici o influență, operile apărând aproape concomitent) cu drama familiei din romanul d-lui Peltz este izbitoare. Omenescul este același; la d. Benador documentul ebraic este mai reliefat. Discuțiile, preocupările religioase ale lui Mendl, atmosfera generală a mediului sunt mai specifice. Cine vrea să cunoască organizația și spiritul ghettoului românesc trebuie să se adreseze cărții d-lui Benador. Jalea, nădejdea, izolarea sunt mai ebraice aci,

după cum sinuciderea cu mangal a lui Mendl, a Chanei și Toubalei rezolvă atât de tragic o mizerie de cerc închis.

Romanul d-lui Benador foiește de tipuri episodice, pitorești, ale ghettoului; cu siguranță că opera este autobiografică și monografică. Cele mai multe personaje par a fi avut o existență reală.

Nu mai vorbim de prezența turbulentă a d-lui Panait Istrati, foarte clar văzut printre muncitorii socialiști brăileni.

Atât de echilibrat în compoziție, de dens ca fapte și tipuri, de serios documentat, cu tendințe, romanul d-lui Benador începe totuși surprinzător de stîngaci. Cele 27 pagini inițiale de senzațională evoluție a lui Baruch Landau, ajuns mare financiar în anul 1925 și dispărut misterios, puteau foarte bine să fie eliminate, fiindcă povestirea sa urmează un sens strict cronologic, începînd în 1900 și terminîndu-se în 1916, în ziua mobilizării, iar formația și frămîntările interioare ale lui Baruch sunt prezentate în ordinea lor istorică. Defect cu atât mai ușor de înlăturat, acest preludiv din *Ghetto veac XX* nu-și mai află justificarea într-o trilogie documentară și în istoria vieții unui personajiu central, Baruch Landau, urmărit în toate sinoasele lui monoloage interioare.

Ar fi nedrept să judecăm romanul d-lui Benador în cuprinsul unui prim volum dintr-o trilogie în curs. Se observă totuși — și de aci poate aspectul de exces documentar al operii — că ni se îngrămădesc în memorie prea multe personaje, cele mai multe prea episodice, altele numai schițate. Nu bănuim ce rol le va destina scriitorul în celelalte două volume ca să ne pronunțăm definitiv asupra lor. D. C. Stere, în *Din preajma revoluției*, în primele două tomuri, a procedat tot printr-o excesivă acumulare de tipuri basarabene, într-o epopee ale cărei proporții eventuale nici astăzi nu le cunoaștem. Dar la d-sa abuzul s-a dovedit sigur, fiindcă în următoarele volume a trecut pe planul întâi aproape numai Vania Răutu. D. Benador are, în parte, justificarea documentarului; mediu necunoscut aproape la noi, ghettoul veritabil eveiesc apare atât de compact în romanul său, încît excesul pare o însușire. Oricum, însă, o părășire prea mare a personajilor din *Germinări* va scădea esteticeste din profunzimea volumelor ulterioare. Iată un exemplu: un frate al lui Baruch, Leon,

fuge, copil aproape, în America, să-și facă o soartă mai bună ; îl va readuce în acțiune d. Benador ? Este o întrebare care ne vine cea dintâi în minte. Dar familia Miransky, pe a cărei fiică, Mira, o iubește Baruch, va fi reutilizată ? Dar evreul fugit din Rusia, Vladimir Litvak, devenit propagandist al sionismului în România ce va deveni ? Întrebările s-ar putea înmulți și față de alte personaje. Fiind preveniți de trilogia care va forma *Ghetto veac XX*, este firesc să așteptăm.

Așadar, să descifrăm, de data aceasta, psihologia lui Baruch Landau, urmărit din copilărie până la majorat, cu toate suferințele, aspirațiile, stângăciile și avatarurile lui morale.

În *Calea Uăcărești* a d-lui Peltz, Ficu este un copil sensibil, inteligent și uneori precoce, de o precocitate mai mult a simțirii decât a inteligenții. Dar la d. Peltz aproape că nu este vorba de un personaj central. Romanul său este un mare fragment de viață al ghetoului bucureștean. (Alcătuit din episoade, din tipuri nenumărate, din evocarea unei colectivități, el se valorifică printr-un suflu vital de vibrantă tensiune.)

D. Peltz este un realist care are febra vieții, d. Benador este un meticulos spirit documentar ; pe acest fond vrea să fie și un analist, un psiholog. D. Mihail Sebastian, analist lucid, a practicat cu predilecție introspecțiunea în definirea tragediei unui intelectual evreu asimilist.

Cel mai obiectiv (în sens artistic) ni se pare romanul domnului Peltz ; el nu-și pune nici o problemă, nu-și complică evocarea prin nici o cazuistică, nu urmărește decât să se creeze o atmosferă și să dinamizeze un mediu social. Ebraismul *Căii Uăcărești* este subiacent, în ceea ce am numit vitalismul, mistica vieții, care, deși mizeră, este sfântă, fiindcă este suferință și nădejde. Ebraismul în *De două mii de ani* este fixat în marele sentiment de solitudine al confesiunii, în senzația de destin damnat al evreului. Ebraismul din *Ghetto veac XX* este mesianic, dogmatic și specific orgolios.

Baruch este un mic profet în devenire. Dacă va fi un profet al sionismului, al idișismului literar sau numai al orgoliului său personal, se va vedea la sfârșitul trilogiei d-lui Benador.

Deocamdată, Baruch se sfîșie între mizeria familiei, dragostea pentru Mira, ambițiile lui literare, aspirațiile sioniste și experiențele lui intime. Baruch se inițiază în viață și în propriul său haos interior. În acest dinamism contradictoriu este și semnul adolescenței în general, dar și specificul unui suflet iudaic. Orgoliul contrazis de sentimentul neantului, integrarea în colectivitate anulată de retragerea într-o solitudine aspră, uneori, nu sunt ele și indiciile neliniștii etnice? Unicitatea pe care el o afirmă neconținut, în relațiile cu prietenii, în orgolioasa lui iubire pentru Mira, în solilocviile lui nesfîrșite, îi desenează o siluetă de profet al neamului ales. Baruch însă experimentează: mizeria, nedreptatea de clasă și de rasă, nefiind primit în liceu, deși reușise în adaptarea la o profesie, mai întîi ucenic la un fotograf, apoi funcționar într-o casă de import, o dragoste literară pentru o actriță, prima senzație sexuală într-un bordel; succesiv: mediul socialist, plin el însuși de divergențe, poezia, propaganda pentru idiș, iubirea anulatoare pentru Mira și febra sionistă.

D. Benador schițează, în figura lui Baruch, cu destul relief și contemplativitate, un tip de intelectual evreu, autodidact și ambițios, destinat sionismului. Ce va deveni Baruch la maturitate rămîne să vedem în celelalte volume.

Scris în general îngrijit, sobru și cu o densitate care vrea să creeze viața, romanul *Ghetto veac XX* nu este lipsit și de numeroase pete de limbă.

Evidențiem cîteva:

„Acum e iar acasă, fără un ban, cu hainele learcă și în toată făptura *cu o așa sfîrșeală*, încît simte nevoia“...

Construcție evreiască în românește.

Sau:

„Știe“; risipirea asta e un viciu evreiesc pentru „își dă seama“.

Sau:

„se ghemuiește în tata, care doarme alături“...

„Mendl a luat *la reb* Șmil o ladă“... în loc de „de la reb“.

Sau:

„Plecăm *abia dimineața*.“

„Să-l lase din casă cu chiria neplătită“...

Sau :
„Sau să *n-o fi luat* (Mendl pe Chana) de loc“ — pentru
„să *n-o fi luat-o*“.

D. Benador scrie : „Fasolele“ pentru „fasole“, care
n-are plural în românește.

Sau :

„Baruch împlinise *încă în vară* șapte ani“...

Sau acest plural incorect :

„...cu două mâini care atîrnă *blege*“...

Ne oprim ; nu intenționăm să facem statistica greșeli-
lor de limbă din romanul d-lui Benador.

1934

URY BENADOR:

„SUBIECT BANAL“

(roman) *

Mai înainte de a continua romanul ciclic *Ghetto veac XX*, conceput pe un dublu plan, documentar și psihologic, d. Benador se abate spre romanul de analiză; *Subiect banal* s-ar părea că nu are nici o legătură cu prima sa carte. Cel puțin ca metodă, ca simplificare epică și ca temă deosebirea este esențială. În prima sa operă, preocuparea de a reconstitui un mediu social și moral era principalul obiectiv; oarecare insistență asupra documentării punea un fel de piedică ritmului narativ al cărții. Psihologismul, nedezbărat de un ton cam retoric, dar susținut de o dialectică sinuoasă, era aplicat în prezentarea chinurilor adolescente ale lui Baruch Landau, personajul central. Cu toate acestea, în figura lui, d. Benador își propusese să studieze o viață în etapele ei caracteristice și un temperament în toate complexele lui reacțiuni față de oameni, idei și mediu social. Păstrînd și perfecționînd instrumentul dialectic al analizei psihologice, în *Subiect banal* asistăm la studiul unui sentiment unic, al geloziei. Evoluția d-lui Benador nu mai este atît de surprinzătoare dacă aflăm punctele de contact cu primul său roman. Prin izolarea lui la o singură tragedie definitivă, scriitorul ne demonstrează că mijloacele lui de expresie sunt mai rafinate decît ne-a lăsat să bănuim în *Ghetto veac XX*.

* Editura „Universala-Alcalay“.

Tema geloziei a fost tratată cu luciditate stendhaliană în *Ultima noapte de dragoste*, romanul d-lui Camil Petrescu, și în *Ioana* d-lui Anton Holban, cu o chinuitoare conștiință a dezastrului interior al eroului. Menținută în limitele unui omenesc mai general, oricât ar fi considerată ca o stare patologică, gelozia lui Gheorghidiu și a lui Sandu se istoricește în capacitatea unei stăpânite puteri de cunoaștere a maladiei lor morale. Incandescența sentimentului este temperată de luciditatea analistă, iar contorsiunile morale, oricât de complicate ar fi, nu depășesc impresia verosimilității psihologice.]

Ludwig Holdengraeber, eroul din *Subiect banal*, este expresia voit patologică a geloziei. Certitudinea că a fost înșelat îl duce la demență, la internarea în sanatoriu și la moarte. Fatalitatea dezagregării e împinsă pînă la melodramatic, moartea lui morală coincidînd cu moartea unicului copil avut cu Hilda, soția lui. În finalul romanului d-lui Benador este o acumulare de senzațional, care nu adîncește sensul tragediei esențiale, provenită exclusiv din infidelitatea femeii iubite. Un gust morbid pentru nenorocire este însă și dovada că eroul este un tip patologic. Este clar și repetat afirmată ideea că Ludwig dorește să demonstreze un adevăr al lui, personal: femeia trebuie să-și înșele bărbatul, chiar fără motiv. Textele sunt categorice; le reproducem ca să nu rămînă vreo îndoială :

„Eu doar vreau să-i dovedesc (Hildei) că mă înșală fără să aibe de ce. Vreau doar să-i dovedesc că femeia te înșală fără motiv“ (pag. 93).

Și :

„Mai știu eu, oare, ce e bine și ce e rău? Ce mi-a trebuit toată povestea asta? Nu era mai bine dacă trăiam mai departe ca pînă acum? Fără experiențe. Ce vreau? Să obțin rezultate pentru toți bărbații? Să fiu cobaiul omenirii? Și apoi? Și dacă reușește? Am descoperit America? O să se găsească un deștept să spună că e un caz singular, care nu dovedește nimic. Că nu în toate căsniciile sunt aceleași condiții — și cele obiective și cele subiective — ca în căsnicia mea. Și un altul, tot așa de deștept, o să spună că sunt milioane de cazuri asemănătoare. Ei și? Dar oare fac experiența pentru alții?“ (pag. 95).

Nu este oare o contradicție între această luciditate demonstrativă a unui aprig misoghinism și între sfârșitul eroului ; nu este aci punctul nevralgic al cărții, dezvăluindu-și tematica abstractă, care umbrește verosimilitatea psihologică a geloziei eroului ? Mergem mai departe cu raționamentul, ca să descoperim și în alt aspect caracterul tendențios al romanului d-lui Benador. Un fel de misoghinism tolstoist, ca în *Sonata Kreutzer*, plutește și peste *Subiect banal*. Ca să demonstreze că femeia înșală și fără motiv, că nevoia de a minți îi este organică și că nici rațiunea sexuală nu este o cauză a prostituării ei, d. Benador își înconjoară eroul de toate argumentele care ar anula aceste posibilități.

Vigoarea fizică a lui Ludwig nu este deficientă, starea materială nu este nici ea un pretext de a fi înșelat ; ce rămîne atunci valabil din tema demonstrativă a romanului ? Voința de a fi înșelat, pentru a-și justifica misoghinismul sau actul gratuit de a-și da un spectacol, cu propria femeie, ca să experimenteze o idee absolută, că ea înșeală, trebuie să înșele, fără motiv ? Explicațiile sunt contrazise de sfârșitul eroului. Psihologicește, ceea ce este clar c-a îndemnat-o pe Hilda să-l înșele pe Ludwig este violența lui neîntemeiată, patologică, și toată pasiunea inchizitorială de a o sili să-i confirme dacă a iubit pe altcineva înainte sau dacă s-a gândit numai să-l înșele cu alt bărbat. Ideea de a-l înșela este deci tot o concluzie a temei demonstrative, a voinții de a fi încornorat a lui Ludwig. În-suși faptul că-i aduce în casă pe Ivănescu, un fost coleg, căzut pe ultima treaptă a mizeriei, este un nou sprijin în acest sens ; și nu este tot demonstrativă *alegerea* lui Ivănescu, adus de el singur în casă, în starea de mizerie în care e aflat, ca să-i dovedească absolutul temei că femeia înșeală fără motiv, cu oricine și oricum ?

Am insistat înadins asupra acestui punct, după noi esențial în romanul d-lui Benador, ca să lămurim cât de nevralgic este, constînd dintr-o prea teoretică motivare a temei și ducînd la o diminuare a rezonanței ei umane.

Scrie ca un unitar monolog interior (eroul își reconstituie tragedia, în sanatoriu, într-un moment de luciditate), *Subiect banal* are pagini de analiză psihologică de o frumusețe excepțională. Nu observațiile abstracte, cugetările pro-

priu-zis alcătuiesc adîncimea acestui roman, ci unele observații psihologice concrete, de o sugestivă putere; acele suspiciuni scoase dintr-un gest, dintr-o atitudine a Hildei, presupunerile imaginației biciuite de gelozie și transformate în scene veridice, evocarea obsedantă a senzualității trăite sau numai emanate din simpla ei prezență, aparența-i enigmatică, incertitudinea chinuitoare, lipsa de probe materiale a infidelității și sentimentul tragic al deposedării de un bun unic sunt stări sufletești exprimate cu reală intensitate în romanul d-lui Benador. Iar paginile ce evocă urmărirea Hildei, pe care n-o găsește la Ivănescu, cînd incertitudinea devine un fel de speranță că totul a fost o iluzie, cînd liniștea femeii reîntoarce acasă îl torturează între nedumescire și ipoteza unui cinism fără margini, atestă mari însușiri de prozator analist.

Păcat numai că *Subiect banal* este construit pe o temă prea teoretică, dîndu-i un aer demonstrativ, după cum melodramaticul din final este de prisos, iar paginile prea dialectice dau stilului d-lui Benador un ton retoric, simulînd uneori densitatea analistă. Cu toate aceste rezerve, prin reușitele sale îl situăm alături de cele mai bune pagini ale d-lor Camil Petrescu și Anton Holban, scriitorii care au exprimat complexul sentiment al geloziei, cu rezonanțe intense umane.

Unde înclinațiile tematice și efectele retorice invadează exclusiv este în nuvela *Appassionata*, care completează volumul. Efectele stării muzicale create de sonata lui Beethoven în spiritul contemplativ al lui Reb Burich'l, rabin în Sadagura, în anul 1827, și extazul care-l duce la Viena, să se prosterne la picioarele „țadicului” Beethoven, sunt efecte pur stilistice, pe a căror cale n-avem a-l încuraja pe d. Benador. Și-acum, cîteva nesigurante de limbă; le remarcăm cu speranța că într-o zi d. Benador le va înlătura definitiv:

„...am înlesnit să se deschidă între ei tăceri lungi, în care se prăvăleau împreună, sau priviri în cari se lîhneau?” (pag. 7).

„În definitiv ce ne lega pe unul de celălalt?” (pag. 7) — în loc de „unul de altul”.

„Retrăim clipe de școlărie” (pag. 9).

- „Mirajul afacerilor *îmbogățitoare*“ (pag. 13).
- „Mamă-sa a murit după cîteva luni. Rămas fără *ajutoare*“ (pag. 15) — în loc de „ajutor“.
- „Femeia a adus copilul *de la bunică*“ (pag. 21).
- „*Îmi mai căutam ceartă din nimic*“ (pag. 22).
- „(Gelozia) este ridicolă numai pentru că *e umbletul pe o urmă greșită*“ (pag. 25).
- „Cinci ani *adică deîndată* după căsătorie“ (pag. 31).
- „Se *învîrtea* în jurul meu, *negăsind priză să-mi vorbească*“ (pag. 48).
- „*Hilda era și ea venită* lingă noi“ (pag. 55).
- „Sau poate că într-adevăr epuizasem întregul polițism, *înainte de a trebui*“ (pag. 67).
- „N-a putut să stea *însă* acolo decît *pînă îndată* după miezul nopții“ (pag. 81).
- „Se va sinucide *încă* în noaptea asta“ (pag. 82).
- „Și-a băgat *pălăria* în buzunar și a urcat grăbit, ca și *cînd abia a coborît așa*, în capul gol, *pînă la o regie*, să-și ia țigări“ (pag. 84).
- „S-a *încolăcit* în jurul meu, *caldă, dragă, amețitoare*“ (pag. 91) — pentru „drăgăstoasă“.
- „*Aveam în fața mea dovada indiscutabilă că se culcau*“ (pag. 110) — lipsind complementul „împreună“.
- „Am *căutat* mai departe *pînă am putut presupune* că a plecat într-adevăr“ (pag. 125).
- „Mi-am pus repede hainele, *am prins paltonul pe mine*“ (pag. 126).
- „*Tocmai acum ar fi clipa să intru : înainte de s-au pus în pat*“ (pag. 130).
- „A pierdut *asa o iarnă bună*“ (pag. 140).
- „Și *pentru după aceea*, pentru la vară“ (pag. 140).
- „Numai după *mezinca* îi este inima bolnavă“ (pag. 175).
- „(Beethoven) *ciudat om : singuratic, surd și încuiat în sine*“ (pag. 194).

Scoase din ambele bucăți, puține credem să fi rămas nerelevate din greșelile de limbă ale d-lui Benador ; am făcut-o din simpla plăcere de a-i fi util, fiindcă este un scriitor de autentic talent și e păcat să-și păteze opera cu stîngăcii și incorectitudini formale.

URY BENADOR :

„HILDA“

(roman) *

A scrie o nouă carte ca să explici alta anterioară nu înseamnă, oare, a-ți da seama de unele insuficiențe ale celei dintâi ?

Romanul *Hilda* este un roman-răspuns la *Subiect banal* ; caracterul dialectic al temei lor, problema căsătoriei, apare acum și mai evident decât în primul „caiet“ al muzicantului Ludwig, care-și explica gelozia. Făcusem atunci o seamă de obiecții romanului d-lui Benador ; astăzi ni se par și mai întemeiate, căci *Hilda* nu face altceva decât să le-ntărească. La drept vorbind, replica aceasta (*audiat et altera pars!*) ne-o putem însuși ca adresându-se și nouă, nu numai cititorilor. Fiindcă cititorii, dacă își formulează obiecțiile, un romancier nu e ținut să le dea tuturor câte o replică ; ar însemna să-și multiplice un roman, după atâtea și atâtea cazuri subiective cari pretind lămuriri. Într-un prolog explicativ, d. Benador răspunde nu numai lectorilor (cari eventual vor fi fost nedumeriți de resoriturile geloziei lui Ludwig), dar și criticei ; rîndurile următoare par a ne fi adresate special : „Nu-mi recunosc altă solie decât aceea de a lăsa în urma mea fresca ghetoului, care trebuie să fie dacă nu mai mult literatură, în orice caz mai mult decât literatura. Și dacă — din cine știe ce socoteli sau nevoi — aș fi scris romanul lui Ludwig, îi dădeam eu sfârșitul acela ieftin melodramatic cu moartea

* Editura „Cugetarea“.

copilului și cu sinuciderea lui Holdengraeber? Sau inter-nam în ospiciu un personaj care nu suferea decît de hiperluciditate? Bietul Ludwig, însă, și-a permis să trăiască și să moară fără să țină seamă de reguli de construcție literară și fără să-i pese de rafinamentul nostru estetic“ (pag. 9).

Mai întii, nu e în discuție „solia“ pe care și-o asumă d. Benador, în ordinea realizărilor sale epice; apoi nu e îngăduit unui scriitor atît de lucid, de talentat, să mai apeleze la uzate mistificări romantice, cu caietele găsite și publicate, de la amici morți sau nefericiți în viață. În sfîrșit, o ironie, acoperind și o recunoaștere a insuficiențelor *Subiectului banal*, nu înlătură obiecțiile de „rafinament estetic“. Ce-nseamnă jongleria în jurul cuvîntului „literatură“, privit cu dispreț pieziș, cînd orice experiență umană, exprimîndu-se, devine fatal „literatură“, adică obiectivare în contemplație a tragediilor noastre intime? Vrea d. Benador să înțeleagă prin „literatură“ exclusiv rețetă, cum pare a insinua în explicațiile sale? N-are decît să ia cuvîntul și în această accepție. Numai că obiecțiile noastre erau intrinsece, calitative, nu de simplă „construcție literară“. Nu mai credeam astăzi în existența unor norme fixe, mai ales în roman, care a luat atîtea forme tehnice de expresie; credem în rezonanța, în valoarea intrinsecă a unei cărți, fie că este roman sau nu.

Refăcînd de data aceasta „jurnalul“ Hildei (nu ne plac mistificările învechite!), d. Benador conchide, în seria numeroaselor sale explicații: „Din ceea ce am putut deduce dincolo de text (e vorba de textul «jurnalului» Hildei), din ceea ce cunoșteam eu însumi din viața prietenilor mei și din ce cetisem în *Subiect banal* — d. Benador ar trebui să zică „scrisesem“! — atît cît scrie acolo pentru fiecare cititor și ceea ce eram eu în drept și în măsură să citesc printre rînduri, am reconstituit, în paginile ce urmează, viața Hildei și a lui Ludwig. Am fost silit să reproduc aproape identic cîteva pagini din caietul lui Ludwig. Cititorii inteligenți își vor da seama de ce. Ceilalți nu mă interesează. (Se înțelege că a trebuit să am grije ca acele care cunosc *Subiect banal* să nu le fie răpită prospețimea emoției.) Am mai fost silit să țin seama de ceea ce se

cheamă dozaj literar, arhitectonică literară și de o mulțime de obligații care trebuie să-i ajute cititorului să ducă o carte la bun sfârșit“ (pag. 27—28).

Tonul polemic al explicațiilor d-lui Benador, prea multe explicații ce dă întăresc deficiențele semnalate în *Subiect banal*. De altfel, *Hilda* deplasează înseși datele problemei adulterului. În primul roman era clar, categoric, vorba de o demonstrație, de o experiență a lui Ludwig, aducând pe Ivănescu în casă : „Eu doar vreau să-i dovedesc (Hildei) că mă înșeală FĂRĂ să aibe de ce. Vreau doar să-i dovedesc că femeia te înșeală fără motiv“ (pag. 93, *Subiect banal*).

N-am insista asupra acestui misoghinism principial asupra tezei d-lui Benador dacă romanul *Hilda* n-ar contrazice esențial teza din *Subiect banal*. Ce poate explica un roman dintr-un alt roman ? ce sens mai are o experiență umană când este înlocuită cu alta ? Avem impresia că d. Benador și-a refăcut primul roman, l-a completat, explicând altfel adulterul Hildei decât se proiectase în mintea lui Ludwig. Vrea să arate *Hilda* că Ludwig e un caz patologic, să demonstreze că s-a înșelat când a explicat rațiunile geloziei lui ? Este desigur singura explicație posibilă. Dar romanele care se luminează dialectic sunt artificiale ; în aceeași operă, dialectica pasiunilor explică tot, cu plenitudinea experienței umane și artistice.

Dostoievski n-a mai trebuit să scrie o continuare la *Crimă și pedeapsă* ca să explice actul lui Raskolnikov. Și un mai mare dialectician al subconștientului decât Dostoievski nu există ! Procedul d-lui Benador are ceva din acele „procesuri literare“ unde, în asistența publicului, se constituie un juriu, apărători și acuzatori, ca să dezbată dacă Ana Karenina este vinovată sau nu de adulterul făcut. O astfel de dialectică, de gust popular, stă la baza romanelor sale. Un scriitor nu trebuie să explice, să-și justifice eroii, cu pledoarii ; el nu justifică, el exprimă, el intuiește cât mai adânc, el cunoaște. Procesul se poate petrece în mintea noastră, a cititorilor, ca o prelungire din viața fictivă a cărții, ca un ecou, dar nu trebuie să fie însăși tema, pusă și expusă, a romanului. Aci vedem eroarea d-lui Benador, gestul său social, de apărător al eroilor.

Un erou nu se apără, nu se condamnă, se creează pur și simplu. Nu obiecțiile critice sunt suspecte de literaturism, ci însuși procedeul scriitorului este tipic literarist.

Ne întoarcem astfel la teatrul lui Dumas-fils și la prefețele lui ; nu este d. Benador, fără să vrea, în aceeași situație, glosîndu-și în prolog și epilog romanul ? Prin ceea ce aflăm într-adevăr nou în *Hilda*, adulterul ei este justificat omenește ; pledoaria scriitorului este prea evidentă și atacurile sale aduse „literaturii“ și „rafinamentului estetic“ ne dau nouă deplină dreptate în obiecțiile făcute. Că Ludwig e violent, brutal, gelos știm din primul roman. Nu mai era nevoie să ni se repete ; că-și înșela soția cu Nadia și d-na Vilsan, că este în genere afemeiat abia acum aflăm. Atunci, ce sens mai au explicațiile lui referitoare la „experiența“ propusă, la misoghinismul lui radical ? Ludwig este un caz comun de soț egoist, senzual, dar cu un instinct al proprietății, al orgoliului mascul exacerbat ; de-aci gelozia și criza lui de nervi, care-l duce la internarea-n sanatoriu și la sinucidere. Explicînd rațiunea adulterului Hildei cu Ivănescu, d. Benador anulează explicațiile din *Subiect banal*. Exact ca la sala „Tomis“, unde se dezbate „procesul literar“ al Anei Karenin, cu public, jurați, apărători și acuzatori.

Citind *Hilda*, am avut impresia că am recitit *Subiect banal*, complectat. Atîtea scene, atîtea argumente, atîtea analize, unele pagini identice sunt reproduse în noul roman fără să avem „prospețimea emoției“ la care tinde d. Benador. Reconstituirea oarecum polițistă a împrejurărilor în care Hilda cade ne dă aceeași senzație ca și reconstituirea, prin magistrați, a unei crime. Un romancier nu este însă un judecător de instrucție, fie el și abil psiholog, cum este neconținut d. Benador.

Nu intenționăm să facem o statistică a tuturor momentelor reluate din *Subiect banal* și refăcute în *Hilda* ; e o afirmație de bună-credință, și oricînd o putem dovedi. Ceea ce este într-adevăr nou sunt scenele în care Hilda surprinde dragostea lui Ludwig pentru Nadia și d-na Vilsan, în care capătă certitudinea că e înșelată ; iar partea finală, unde ni se povestește, cu dramatism sobru, uman căderea Hildei, într-o cameră de hotel, cu toată umilința

ei teribilă, cu brutalitatea și cinismul lui Ivănescu și mărlinșirea sinceră, dezaxată, imediat ce sosește acasă, prezintă pagini puternice de tragedie interioară acută, de deznădejde fără leac.

Romanul *Hilda* este o justificare umană a adulterului, dar este, oare, și o operă rezistentă? Nu credem, fiindcă d. Benador a preferat să devie un *debater* social, cu ajutorul romanului, nu să rămâie un analist pătrunzător, detașat, cum ne lăsase a observa în cele mai bune pagini din *Subiect banal*.

1936

MIHAI BENIUC:
„CÎNTEC DE PIERZANIE“
(poeme) *

Vorbeam săptămîna trecută, de tinerii poeți provinciali ca de un peisagiu surprinzător al culturii ultimilor ani și ca de un fenomen îmbietor de nădejdi pentru soarta poemului. Cronica de azi este un fel de cronică cu prelungiri asupra aceluiași reviriment, urmărit, în răstimpuri, cu simpatia datorită tuturor inițiativelor tinerești. Presupusa indiferență a centrului față de provincii va trebui să treacă în domeniul legendelor, fiindcă o conștiință literară unificată a existat totdeauna în literatura noastră. De la Slavici pînă la d. Lucian Blaga, aceeași adeziune spontană s-a manifestat pentru scriitorii ardeleni, care și-au găsit consacrarea în inima culturii românești; dacă interesul acordat celorlalte provincii a fost mai scăzut, se explică prin însăși lipsa de intensitate a activității lor. Pilda acestei adeziuni a dat-o însuși severul Maiorescu, acuzat a fi fost dușman al ardelenilor, el însuși ardelean, pe motivul că s-a opus vehement rătăcirilor latiniste, că a combătut teoriile politice ale lui Barnuțiu și a chemat la ordine pe gazetarii care-și mutilau limba, impunîndu-i silnicii de construcție germană. S-a uitat prea repede că același Maiorescu a scris pagini afectuoase despre Popovici-Bănățeanul, despre poetul dialectal Victor Vlad Delamarina, a consacrat pe Octavian Goga în forul grav al Academiei și a-ncurajat cercetările filologice ale d-lui Sextil Pușcariu,

* Sighișoara, Edit. Miron Neagu, colecția „Abecedar“.

după cum a primit la *Convorbiri* pe bucovineanul D. Onciul. Să mai amintim de epoca *Sămănătorului*, în care Coșbuc, Iosif, Chendi, Scurtu, Bogdan-Duică, Aurel C. Popovici și alții s-au bucurat de cea mai caldă primire, ca să nu zic înțietate culturală? Unitatea spirituală a românismului e un fapt de mult împlinit, și singura noastră pază este numai sentimentul valorilor, ori de unde ar veni ele.

Luptele literare au fost mai violente între Iași și București, și regionalismul s-a cultivat, paradoxal, între provinciile unificate politic. Conștiința integralității noastre spirituale s-a întărit însă progresiv și activitatea provinciilor participă la același sens, lăsând individualităților tot farmecul lor inalterabil, într-o literatură unificată prin limbă, ca printr-o forță indestructibilă. Sufletul provinciilor, dacă este diferențiat în unele privinți, este un ade-vărat bine, căci va imprima o varietate de nuanțe, o complexitate internă unei spiritualități care-și caută stilul. Dacă insistăm asupra unor rezonanțe diferențiale între modurile contemplative ale provinciilor, n-o facem decât în sensul de a limpezi anume complexități ale spiritului românesc, anume latențe temperamentale. Unitatea stilistică pe care d. Bologa o caută în eseurile sale de filozofia culturii este încă o dovadă că această unitate există categorial și că toate eforturile creației tind s-o exprime curent.

Poeemele d-lui Mihai Beniuc sunt o nouă mărturie a tinerei generații de poeți ardeleni, care se străduiește să-și exprime nuanța temperamentală în complexul liricei românești. Că regăsim în ele același energetism, același suflet al pământului, același sentiment al naturii și aceeași resemnare dîrză, în elegii, față de moarte, este neîndoios. Temperamentul ardelean este axat pe voință, ca pe un suport interior specific. Dar normele stilistice ale sufletului românesc cuprind și această notă, în complexul lui general. Iată cîteva strofe din *Intrare*, unde d. Beniuc își definește programatic sensibilitatea :

*Ca țăranul printre snoși de grîu
Uoi intra masiv și greu în vreme,
Cu un car cît dealul de poeme,
Murmurînd o doină trist, molîu.*

*Nu-mi bat capul ce-or gândi vecinii,
N-am cosit din holda lor un pai.
Asudînd sub florile luminii,
Numai anii mei mi-i secerau.*

Sau :

*Sunt copilul unui neam sărac,
Bieți români ce scormonesc pămîntul,
Uor să-și facă mai comod mormîntul,
Tare-mi este neamul ăsta drag.
Ei mi-au fost credința-n toi de luptă,
Fiul lor, azi poate le sunt tatăl.
Aurul tristeții mele iată-l :
Carne sunt din carnea voastră ruptă.*

Cel de-al doilea ciclu, *Îndureratul Eros*, este cel mai puțin interesant ca expresie lirică. O sinceritate neprelucrată, o familiaritate vulgară, o confesie academică și un prozaism inestetic ne dau impresia că d. Beniuc nu este pe calea cea mai potrivită. Cîteva strofe răzlețe, rareori un poem întreg, nu pot salva erotica sa de toate petele amintite. Acest fel de lirism direct e puțin recomandabil, și cu atît mai mult unui temperament dîrz.

Mai transfigurat apare sentimentul nostalgiei pentru satul natal, pentru lumea de legendă și naivitate a copilăriei. Ciclul *Întoarcere* îl fixează în folclor, în identitatea de mentalitate rustică și în imaginile familiare ale satului, cu mai mult accent și suflu poetic :

*Străbat, singur, pădurea.
O vijelie grea
A prăbușit un uriaș stejar în calea mea.
Iar podul peste care eram să trec
L-a dus șuvoiul, cu înec.
Și tot șuvoiul a mînat
Balaurul,
Cu care chibzuiseam să mă bat.
Voiam să scap frumoasa fată de-mpărat.
Dar nici fata nu știu unde e.
A pierit desigur cu poveștile.*

*S-a dus și împăratul, împărăția-i moartă,
 N-am s-o mai gășesc pe nici o hartă.
 Și mă duc, mă duc mereu pe-un drum
 Ce se pierde-n depărtări de fum,
 Poate, poate totuși undeva
 Se ascunde Cosînzeana mea.
 Îmi arzvrle buzduganu-n zări,
 Nouă țări colind și nouă mări.
 Am ajuns? Nu am ajuns? Nu știu,
 În jurul meu nu văd decît pustiu.
 Să mă-ntorc e poate mult mai bine.
 Alții vor avea folos de mine.
 Oamenii, în drumurile mele,
 Se zbăteau jucînd în lanțurile grele...
 Măiculișă, spada mea săracă,
 O, oare de te-oi scoate eu din teacă?
 Uite-n zare, oamenii așteaptă.
 Gencă să le-aduci o zi mai dreaptă!
 Iar de n-o să-mi afiu nici acolo rostul,
 N-am s-o iau mai mult la drum, ca prostul.
 La ce bun să rătăcești stingher?
 Ca s-o-nchei cu traiul ăsta veșted,
 Am să dau cu buzduganu-n cer
 Și din cer să-mi cadă drept în creștet!*

(Făt-Frumos)

Cu expresia mai purificată, înălțat pe planul contempla-
 țicii cu mai multă siguranță, ultimul ciclu, *Flamurile morții*,
 ne verifică impresia asupra mijloacelor poetice ale d-lui
 Beniuc. Sentimentul destrămării, al peisagiului și chiar cel
 erotic, atît de nefericit expus în *Îndureratul Eros*, fuzio-
 nează într-o unitate de ton, într-un accent elegiac stăpînit,
 și cele mai personale însușiri ale sale aci se adăpostesc:

*Voi intra în apa fără fund,
 Apa-n ceruri s-o izbi de maluri,
 Lin apoi s-o-ntinde peste valuri,
 Pace-naltă: semn că nu mai sunt.
 Sălciile despletite vor
 Plînge peste recile oglinzi,
 Luna învelită într-un nor
 Trist va cerne colb de aur stîns.*

*O să verse cerul ploii de stele
Ce s-or stinge rînd pe rînd în apă,
Iar prin vîntul serii o să-nceapă
Să bocească visurile mele.
Și va fi atîta jale-n fire,
Și va fi atîta plîns și geamăt,
Frunzele s-or bate în neștire,
Pomenindu-mi numele cu freamăt.
Numai peste fire în zenit
Va luci superb nepăsătoare,
Solitară, steauna ce-am iubit,
Pururi mîndră, neîndurătoare.*

(Plecare)

Din folclor, din peisagiu, din solidaritatea cu pămîntul și din presentimentul morții pleacă ecourile poemelor d-lui Beniuc; un debut, atît de dîrz și atît de inegal, este el însuși un semn de vocație.

1938

MIHAI BENIUȚ:

„CINTECE NOI“ *

Deschid antologia *Poezii tineri ardeleni* a d-lui Emil Giurgiuca și citesc prezentarea făcută d-lui Mihai Beniuc, desprinzând câteva caracterizări, care ni se par mai potrivite. Astfel, află că prin „Mihai Beniuc tînăra poezie ardeleană calcă în hotarul ocolit de poezii contimporani, al lirismului direct“. Sau: „În ce privește gustul amar al suferinții, Beniuc n-are egal printre noi“.

În general, notița introductivă despre poetul trecut în antologie este justă în ce privește caracterizarea ei psihologică. Dar cum se împacă afirmația că „ardelean adevărat, înfrățit cu durerea anonimă a mulțimii umile, el duce mai departe facla purtată de Goga, într-o formă total deosebită și pe alte drumuri“ cu afirmația tot atît de categorică, dar contrazicătoare: „Constanta psihică a poetului e sentimentul singurătății“ ?

Dorința de-a vedea, în tinerii săi confrăți, suflete complexe și de a-i supraestima îl duce pe d. Emil Giurgiuca la astfel de contradicții. Nu știu dacă n-ar fi fost mai bine ca notele introductive, la fiecare poet din antologie, să se fi mărginit la referințele biobibliografice. I-ar fi rămas d-lui Giurgiuca meritul și riscul de-a selecta cele mai caracteristice poeme și fireasca îndreptățire a *prefeții* unde să-și exprime punctul de vedere critic asupra mișcării tinerilor poeți ardeleni și să-și justifice preferințele și evaluă-

* În colecția „Abecedar“, Edit. Miron Neagu, Sighișoara.

rile. Așa a procedat d. Mircea Streinul, în antologia sa despre *Poezii tineri bucovineni*, și bine a făcut lăsînd criticii însuși să discerne și să aleagă.

Despre primul volum al d-lui Beniuc, *Cîntece de pierzanie* (1938), apărut în aceeași colecție, ne-am ocupat la timp. Rămîne să confruntăm impresiile de atunci cu cele de azi și să vedem în ce măsură poetul s-a cristalizat sau s-a depășit. Cînd am scris despre cea dintîi culegere a sa, antologia d-lui Giurgiuca nu apăruse încă, dar „lirismul direct”, cu deosebire în erotică, ni s-a părut punctul cel mai vulnerabil al tînărului poet. Prozaismul expresiei, violența neprelucrată a simțirii, confesia inestetică s-au atenuat atît de mult în *Cîntece noi*, fără ca „lirismul direct” să sufere; din contra, s-a purificat, și o poemă ca *Sărut* (cu plăcere o găsesc și în antologia d-lui Giurgiuca) este o pildă reconfortantă:

*Nu cuvinte sufletele noastre
Vor atunci cînd le-nflorește dorul.
Oare viorelele albastre
Spun ceva cînd le-a cuprins fiorul?
Vîntul serii niciodată nu
Spune vorbe cînd sărută plopii
Cu frunzișul tremurat — nici tu
Să nu spui nimic cînd te apropii.
Vino lin! și brațul, visătoare,
Pune-mi-l pe umăr ca un ram
Încărcat cu flori aromitoare,
Primăvara, răzbătînd pe geam.
Caută-apoi în ochii mei cum cerul
În adîncul tăului mîhnit —
Nu cerca să lămurești misterul
Ce-n mîhnire-l ține cotropit,
Ci pe unda sumbră-n rotogol
Te apleacă-ncet să o cuprinzi,
Iar de vrei, sărută-mi-o domol,
Precum luna recile oglinzi.*

Și chiar poeme de cel mai direct lirism erotic, cum sunt *Strada regală* și *Ana Kelemen*, dau senzația unei limpeziri în contemplație, pe care n-am întîlnit-o în agitatele, ine-

galele *Cîntece de pierzanie*. Dar poate cea mai personală notă a d-lui Mihai Beniuc este grava notă elegiacă ; sentimentul singurătății, al zădărniceii și „gustul amar al suferinții“, de care vorbea d. Giurgiuca, îl obsedează pe poet, deși (sau tocmai de-aceea) a răscolit viața cu frenezie, rămînînd cu o robustă insatisfacție. Poeme ca *Scrisoare ne-trimisă*, *Nainte de a muri*, *Ce pasăre veni*, *De-acum tinereța*, *Psalmul de căință*, *Peste veacuri*, *Luna-ntinde laba* sau *Uersuri de toamnă tîrzie* și *Golful negru* fixează o stare de presentiment al morții, în care iubirea, natura și izolarea dîrză fuzionează.

Reproducem numai *Ce pasăre veni* :

*O, de candorile zăpezii,
Sub care doarme firea-n muguri
Vișînd, în primăvară, iezii,
Tu, ochiul meu, n-ai să te bucuri.
Se scutură cocori în zare,
Poveri de aur cară munții,
Eu stau în palida-nserare
Cu pumii stîlpi sub bolta frunții.
Frig, ceață, corbi și frunză, frunză,
Prin seara ce coboară drept.
Ce pasăre veni s-ascunză
Grea spaima ei la mine-n piept ?
O, de candorile zăpezii
Sub care doarme firea în muguri
Vișînd, în primăvară, iezii,
Tu, ochiul meu, n-ai să te bucuri.*

D. Mihai Beniuc nu și-a alterat fondul de lirism direct, prin care-a-nceput ; e sigur însă că și-a verificat mijloacele de expresiune și că o purificare a lor, în sensul de progres artistic, se vedește în *Cîntece noi*. Poet erotic și elegiac, așa cum s-a desemnat și în *Cîntece de pierzanie*, a rămas și în a doua sa culegere ; și poate că acesta e drumul său cel adevărat, pe care-l vom urmări în noi și semnificative popasuri.

M. BENIUC:

„POEZII“ *

Despre primul volum de versuri al d-lui Mihai Beniuc am scris la timpul său, remarcînd atunci că ecourile poemelor sale pleacă din folclor, din solidaritatea cu peisagiul și pămîntul și din presentimentul morții; mai remarcam încă și inegalitatea de expresie a poetului, mai ales în ciclul denumit *Îndureratul Eros*.

Al doilea volum al său nu ne-a ajuns la cunoștință, așa că nu putem ști în ce măsură se deosebește de cel dintîi, ca și de cel de astăzi. Regăsim însă, în raport cu inițialele sale *Cîntece de pierzanie*, același suflet dîrz, ardelesc, zbatîndu-se între viață și moarte, între orgoliu și resemnare. Toată poezia d-lui Beniuc ni se pare de un zbuciumat romantism, în punctul ei de plecare; numai că gesturile interioare sunt cam schematice, așa zice chiar aride, și fac impresia unui efort de-a sări peste propria umbră. Suferința are un gust amar în poemele sale, dar nu pare să ajungă la o expresie explozivă, așa cum țintește cu insistență; rezultatul este mai curînd un simulacru de frenezie, și nota elegiacă este mai autentică decît deznădejdea majoră.

Poetul dă intermitente chiote versificate, neîncălzite de o mare pasiune.

* Edit. Fundațiile regale pentru literatură și artă.

Însuși orgoliul lui este semnul unui suflet dezavuat :

*Dacă astăzi Blaga sau Argezi
Sunt mai mult decât Mihai Beniuc,
S-or toți răcelile zăpezii
Cînd va fi de-aicea să mă duc.*

Presentimentul morții și analogia cu suferințele lui Isus îl fac să conchidă :

*Știu că nu mi-i dat să fiu la fel,
Ca tilharul am trecut prin lume ;
Mulțumit voi fi să pier ca el
Stîns în umbra unui mare nume.*

(Destin)

Dar această atitudine nu se-ntrupează poetic și ține de un romantism gesticulat, prea puțin simpatic.

În ciclul dintîi al volumului, intitulat *Drumuri*, dez-acordul dintre intenție și rezonanța elegiacă a sensibilității este neconținut prezent ; reproduc ultima poemă :

*Voi îmbrăca în negru
De sus pînă jos
Singurătatea-mi.
Ca luna august
Voi plînge cu jerbe de stele.*

*Dă grai, durerea mea superbă,
Fîntinilor de cîntece
Închise ca într-un miez de munte
În sufletu-mi adînc.
Răsare iar cornul de moarte*

*Străbătător al ritmurilor mele.
Zburați, zburați
În măreția toamnei,
Voi, visuri aurii
A primăverilor ce vin !*

Cîntecul nu se aude totuși, și versurile au aparența ce-
lei mai curate, dar sonore proze ; și oriunde dezacordul

este vădit, ne urmărește aceeași impresie, de proză ritmată și rimată.

De aceea remarcăm poemele mai strunite, care sunt și mai firești, traducând o certă sensibilitate elegiacă :

*Adună-te, durerea mea, în tine
Ca melcul în cochilia de var,
Zburăși, voi, visuri, albe colombine,
În orizontul toamnei solitar.*

*Rămână doar paloarea feței supte
În linii resemnate grea de gând,
Ca-n umbre amintiri de crunte lupte
Icoana-nvingătorului înfrînt.*

*Nici laurii, nici spinii nu mai pot
Să te-ncunună, frunte, să te-aprindă —
Privești cu ochii reci la coptul rod,
Pe care nu-l vrei strîns la tine-n tindă.*

*Căci mîna fără vlagă pe spetează,
Uitată-n nepăsare alîrnînd,
În calmă lincezeală dormitează —
O crizantemă ruptă pe-un mormînt.
Amurguri măcinate, de cinabru,
Uă scurgeți cît mai repede sub cer,
S-aprindă noaptea-naltu-i candelabru
Acestui om, cu suflet mort, stingher.*

(Portret)

Cu o nuanță de familiaritate și ironie, dar cu aceeași tristețe ce nu înșală, se desprind și poemele *Drumul mare*, *Toamnă*, *Secere*, *La mine-n sînge* și *Cîntec de primăvară*, pe care, împreună cu acea citată integral, le socotesc cele mai bune din volum și mai în tonul sensibilității d-lui Beniuc.

Impresia de dîrzenie, de energie, o dă cuvîntul, în ver-surile poetului ; fondul lor este însă elegiac și tanatic.

ION BIBERI:

„PROCES“

(roman) *

Romanul d-lui Biberi pune în discuție o problemă foarte interesantă: aceea a imitației și a influențelor literare. Lectura *Procesului*, de o curiozitate pînă la sfîrșit neclarificată, în privința valorii căreia ne-a dus la concluzia că experimentarea nu înseamnă și realizare. D. Biberi este un spirit lucid, inteligent, preocupat de anume teorii psihologice, cărora a voit să le dea și o expresie românească. Dar mai este și un ciudat caz de simulare a personalității sub obsesia unui covîrșitor model literar. D. Biberi este victima unui mare entuziasm pentru cea mai îndrăzneată cunoaștere a spiritului omenesc, realizată în *Ulysse* a lui Joyce. Studiul său de prezentare (prima prezentare mai interesantă a scriitorului englez în publicistica noastră) apărut luna aceasta în *Revista Fundațiilor regale*, ne-a divulgat, cu sinceră și poate naivă adeziune de neofit, admirația pentru revoluția tehnică și psihologică a romanului joycian.

D. Biberi și-a scris romanul ca o simplă ingeniozitate tehnică, fără să fi descoperit el însuși o realitate psihologică adîncă. *Proces* este o prinsoare lucidă cu sine și cu voința de a inova.

Dialogul interior nu este născocirea lui Joyce; el l-a împins numai la cea mai minuțioasă, excesivă utilizare. A reinventa bicicleta, după ce a fost descoperită, ar fi inutil:

* Editura „Cultura națională“.

dar nu acesta este meritul lui *Ulysse* ; dialogul interior este aci calea cea mai fecundă de a adînci stări subconștiente, de a asocia, în cursul acțiunilor unei singure zile, toate experiențele posibile într-o existență umană, de a defini o viață, un temperament prin dezvăluirea celor mai ascunse și complicate reacțiuni sufletești. Dacă Joyce n-a descoperit dialogul interior, prin el a descoperit însă un ciudat univers moral. Dincolo de monstruoasa masivitate a operii, de dificultățile ei interne, de obscuritatea și lunecarea în ezoterism, *Ulysse* este o creație de valori sufletești.

D. Biberi a făcut un Joyce de voiaj, suficient să intre într-un buzunar și să simuleze impresia profunzimii. Un ton abstract, teoretic, lovește romanul *Proces*, de o monotonică sîcîitoare ; un ritm nediferențiat în trepidăția lui voită contribuie la aceeași impresie. De remarcat că *Ulysse* are o complexitate de ritmuri, în structura lui interioară, adaptată la fiecare stare sufletească. Am voi să ne oprim la un episod revelator din romanul d-lui Biberi ; am voi să descoperim ceva în spiritul acuzatului Alexandru Padeș, care își transcrie senzațiile dintr-o singură zi, în cursul unui proces la jurați, unde-și observă jocul interior fugitiv. O aglomerată fișă de stări cinestezice nu este însă și o viziune romanesca organizată.

Eroul e exasperant de monoton, înecat într-o mare de reprezentări asociative, din prezent, din copilărie, în legătură cu procesul sau amintiri vagi. Fanteze care experimentează o tehnică, o metodă, personagiul este un simplu mijloc al d-lui Biberi de a face ca Joyce, teoretizînd asupra adevărului, asupra inconsistenței personalității, asupra fluidității senzațiilor, asupra descompunerii și reintegrării eului. Operă strict demonstrativă, exclusiv construită pe tehnică, total descarnată. D. Biberi este fără-ndoială un scriitor inteligent, care-și propune o experiență fără să-și cruțe cititorii, ohoșindu-i cu spectacolul inteligenței sale asimilatoare.

Dar e atît de neconcludentă experiența sa pentru cine a citit *Ulysse*, fiindcă regăsești în ea toate procedeele joyciene, cu o minuțiozitate mimetică uimitoare. Asociațiile verbale, calambururile, exclamările în franțuzește, reminiscențele li-

vrești, simplele aliterații, care devin pretexte asociative, apropierea de nume și de fapte, vagile împletiri ale stărilor de veghe și de secundă conștiință se revarsă între începutul și sfârșitul procesului.

D. Biberi este neîndoios un mare admirator al lui *Ulyse*; este, fără teama de a fi suspectat, și un cititor pasionat, inteligent, al lui Joyce, dar romancierul Biberi este un simplu satelit al unui mare astru.

ION BIBERI:
„OAMENI IN CEAȚĂ“ *

Pe d. Biberi l-a recomandat atenției literare romanul *Proces*, distins cu un premiu, din nefericire de câțiva ani suprimat. De la acest debut a mai publicat un eseu asupra morții, *Thanatos*, iar în *Le moment* a desfășurat o activitate susținută de critic; de curînd a prezentat, în franțuzește, o serie de portrete literare asupra literaturii române contemporane, ca un document pentru uzul străinătății.

De profesie medic, d. Biberi este constant preocupat de problemele subconștientului, și toată literatura sa, științifică și de fantezie, se rotește în jurul stărilor de conștiință secundă ale omului. Dincolo de realitatea eului social, convențional sau automatizat, caută o realitate mai profundă, mai vie. Primul său roman era un film interior, rulat în timpul unui proces la curtea cu juri; dezbaterile erau mutate în „procesul“ conștiinței, ambianța rămînînd un simplu pretext, un motiv de descărcare electrică, petrecută în regiunea subconștientului. Literatura sa pornește deci de la un postulat psihologic: singura realitate este în noi. Concepție anti-realistă a artei, dominată de un fundament teoretic asupra omului. Este caracteristic, pentru proza sa, absența unui cadru exterior al evenimentelor sau, mai just, estomparea acestui cadru, redus pînă la schemă.

Nuwelele din *Oameni în ceață* tind să concretizeze, cu procedee analitice, anume stări subconștiente ale eroilor;

* Editura „Ramuri“.

ele sunt, la drept vorbind, o colecție ingenioasă de „cazuri” morale, izbucnind într-un moment acut de criză. D. Biberi pleacă întotdeauna de la o lege, de la un principiu de psihologie, ilustrat apoi printr-o întâmplare. Spiritul său științific inspiră un ton demonstrativ, o expresie abstractă nuvelor prezente; ele par un fel de tablouri lucid elaborate, la lumina zilei, ale unor „penumbre” interioare.

Arta și cunoașterea sunt un proces simultan, identificându-se. Dar dacă arta e și cunoaștere, unde începe și unde sfârșește limita dintre ea și știință? Nuvelele d-lui Biberi ne lasă o impresie confuză în acest sens, fiindcă omul de știință și literatul e dificil de disociat. Poate suntem prea puțin clari în explicația dată; să încercăm s-o limpezim mai mult. Ne întrebăm care este semnificația umană a cazurilor prezentate. Arta este cunoaștere intuitivă a vieții interioare, nu o verificare de observații aplicate la diverse cazuri psihopatologice. Dostoievski, cel mai mare revelator de stări larvare, subconștiente, ale omului, n-a plecat de la adevărurile de laborator, obiectivate, ci de la introspecție. Proust însuși n-a voit să confrunte disoluțiile și reconstituirea stărilor sufletești cu unele „legi” psihologice.

Arta lui Dostoievski și a lui Proust creează o realitate nouă, relevă un univers de noi valori morale, incorporând în expresie stări de subconștiință ce păreau amorfe. Personagiile lor nu sunt nici experimente, nici idei; ele sunt formele concrete ale unor intuiții complexe, scoase din subconștientul uman. O dată surprinse, organizate, nu și-au secătuit viața, și mai ales nu pun o limită geometrică, ca un fel de „prag” suprem între normal și anormal, între conștient și subconștient.

Dar să ne întoarcem la nuvelele d-lui Biberi. Un adolescent licean, timid din fire și terorizat de un tată aspru, vrea să se emancipeze de o „cenzură” interioară și socială; într-o seară simte impulsia de a depăși strictețea părintească, vrînd să fie prezent la o întâlnire cu un camarad, la ora fixată, în grădina publică. Izbutind să-și scoată la suprafață voința, cere permisiunea tatălui să plece. Acesta e uimit, îl oprește, ba chiar intenționează să-i aplice o corecție brutală. Tînărul Silviu se răzvrătește, fuge din casă, rătăcește prin grădină, sare gardul, aleargă spre marginea orașului,

ajunge la un rîu ; istovit de efort, de spaimă, se sinucide, pare-se (*Febră*).

Într-o noapte ploioasă de toamnă, un medic e chemat grabnic la conacul satului vecin de bătrînul proprietar bolnav, pe care-l îngrijea ; ne aflăm în fața unui caz caracterizat de „anxietate“ ; bolnavul se destăinuiește medicului într-un lung cvasi monolog și doctorul pleacă, mulțumit că l-a putut un moment liniști prin simpla lui prezență (*În noapte*).

Povestea *Lunecare* mi se pare cea mai interesantă din tot volumul ; păcat numai că e prea schematică. Dar aci nu mai e vorba de un „caz“ pur și simplu, ci de două tipuri. Narată la persoana întîi, întîmplarea apasă mai mult pe justificările și nuanțele psihologice. Un tînăr ratat, lipsit de voință, se pregătește (pentru a cîtea oară ?) să-și joace rolul de bufon tragic al unui alt tînăr, bogat, cinic și amator de spectacole groțesti, cu invitați și mese copioase. Mascarada constă în aceasta : ratatul e invitat și el, cu hainele de împrumut ale lui Garcea, tipul amoral, e prezentat ca „prinț“, e îndemnat să bea, fără a-i da nimic de mîncare. De la un anume grad de alcoolizare, își pierde „prestanța“, se demască, spre marea ilaritate a comesenilor ; abia atunci e „servit“ cu mîncare. Dar starea lui de zdreanță umană îl face și mai ridicul : gesticulează dezordonat, mînjindu-se cu sosuri, incapabil să mănînce : astfel e scos din scenă, demoralizat, batjocorit, retrăgîndu-se în mizeria lui morală. Într-o seară, Garcea, în prezența unei noi metrese, repetă mascarada. Ratatul își ține mult timp „prestanța“, pare interesant femeii, e în vervă și e pe cale s-o cucerească. Garcea își pierde impasibilitatea, îi demască adevărata „personalitate“, comesenii se amuză, și cu ei și femeia. Dar într-un suprem efort de voință, ratatul își va răzbuna toate umilințele ; remarcînd că s-a deznodat cravata „patronului“, e chemat să i-o facă : cu un efort suprauman, îl strînge de gît.

Este cea mai umanizată nuvelă a d-lui Biberi, cu toate că datele ei sunt atît de extravagante : adîncindu-i omenescul, s-ar fi putut transforma într-un mic roman, iar tipurile ar fi dobîndit contur și nuanțare. D. Biberi preferă însă momentele unice de criză, în sens psihologic și tehnic, reducînd nuvela la o schemă.

În *Scenă zilnică*, un nebun își divulgă „mania persecuției“ (bănuiește că toată lumea vrea să-l otrăvească) la masă, în fața mamei-si, într-o creștere și descreștere de stări patologice, fără a depăși interesul unui „caz“ ; iar în *Țipătul* se descriu toate simptomele premergătoare unui acces de epilepsie, ca în *Regăsire* să întâlnim un epilog al romanului *Proces*, sugerînd imposibilitatea de readaptare a lui Padeș la psihologia anterioară judecării lui. Petrecîndu-se între oniric și real, nuvela *Visul*, deși voit profundă, ni se pare mai mult lungă ; din ciclul *Robia corpului*, *Crîmpeie și neguri* transcrie fișa psihologică a unui accidentat, cu memoria alterată, pare-se, de o leziune organică.

Cele două cicluri care sfîrșesc volumul *Puterea mitului și Lumea visului*, părăsind adevărul patologic, se desfășoară într-o fantezie prea puțin organizată și într-o atmosferă prea abstractă ca să poată deveni ficțiuni simbolice.

D. Biberi ni se pare că pornește de la o concepție prea intelectualizată a artei și de la o explicație a sufletului prea medicală ; inteligența sa lucidă caută în ficțiune mai mult o verificare științifică decît o emoție umană și o realitate transfigurată. Literatură sa păstrează o exactitate și o răceală de laborator, iar substanța ei este prea aproape de notația clinică.

[I O N B I B E R I :
„LUMEA DE MIINE“]

La noi, ancheta literară, științifică și politică e socotită drept o speță jurnalistică ; o problemă este la ordinea zilei ; cineva improvizează câteva întrebări, dă un telefon, fixează o zi și o oră interlocutorului, care răspunde spre a se achita de-o formalitate sau să se scoată pe sine în evidență. Problema în discuție rămîne în al doilea plan, e atinsă în treacăt sau e ocolită abil ; răspunsul nu sugerează și nu soluționează nimic. Anchetele de acest fel blazează și pe cei anchetați, și pe public ; se citesc în tramvai sau după masă, cu ochi distrat și cu scepticism : cine poate spune ceva esențial în câteva fraze ?

Interviul politic și literar a făcut la noi carieră lungă, dar n-a marcat și etape caracteristice ; ancheta este însă un mijloc serios de informație, un document intelectual și sufletesc de cea mai mare importanță, o comunicare subtilă între personalitățile diverse și public ; o anchetă exprimă o profesiune de credință, o atitudine, trăsăturile fundamentale ale unei individualități ; ea trădează temperamente și convingeri profunde, dezvăluie formațiuni și orientări. În acest sens, este un instrument prețios de lucru de-o utilitate ne bănuită pentru cercetători și critici ; astfel concepută, ancheta este o condensată biografie spirituală și, deci, un auxiliar care ne luminează opera și structura personalităților reprezentative ale unui curent sau ale unei epoci de cultură.

Ca orice metodă de cercetare, valorează cît și acela care o folosește ; mai întîi, presupune un scop bine definit ; apoi,

o cunoaștere amănunțită și esențială, în același timp, a operii și personalității celui anchetat. Mai ales ancheta care se lasă în voia pitorescului și a anecdotei este sortită a fi nesemnificativă. O individualitate puternică nu se dezvăluie prin incidentele vieții; sau, dacă face apel și la ele, trebuie să le pună în lumina favorabilă a unei explicații, referindu-le la structura creatorului, și nu a omului zilnic.

Între atâtea anchete câte s-au făcut și s-au publicat la noi, există o carte utilă și inteligentă. *Mărturia unei generații*, alcătuită de d. F. Aderca, anchetator suplu, cunoscând opera și personalitatea fiecăruia, mergînd la esențial și deosebindu-l de accesorii cu luciditate și vioiciune critică. Document prețios asupra cîtorva artiști și literați, am putea spune că, la noi, a creat dintr-o dată genul.

S-a obiectat d-lui Aderca, pe vremuri, că și-a expus uneori mai mult păreri sale decît pe ale celui anchetat; firește că un anchetator nu este și nu trebuie să fie o simplă plăcă de înregistrare; el trebuie să aibă o apreciere clară a personalității chestionate și să și-o exprime fără reticente; poate discuta, în contradictoriu — cum de altfel și face d. Aderca — opiniile anchetatorului, expunîndu-și și punctul său de vedere; o dozare între stricta înregistrare și intervenția anchetatorului, cu personalitatea și preocupările lui, este o problemă de temperament; ea se rezolvă la d. Aderca în sensul că relieful mai pronunțat aparține, mai adesea, celui care întrebă și conduce ancheta.

D. Ion Biberi a strîns într-un volum, sub titlul *Lumea de mîine*, 22 de interviuri, aparținînd unor personalități foarte variate, ca preocupări și temperamente, ca realizări și ca structuri bine definite.

Alături de literați ca Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, F. Aderca, Anton Bibescu și Geo Dumitrescu stau muzicieni ca George Enescu, alături de cercetători și filozofi ca D. Gusti, P.P. Negulescu, M. Ralea, Lucrețiu Pătrășcanu, Tudor Vianu, D. Gherea, Petre Pandrea și Petru Comarnescu întîlnim critici ca Alice Voinescu, G. Călinescu, Fr. Șirato și Zambaccian, filologi ca Al. Rosetti, biologi ca Gr. Popa, istorici literari ca Basil Munteanu și regizori ca Ion Sava.

De fapt, ancheta d-lui Biberi nu pune accentul pe problema politico-socială ; [...] se referă în subsidiar la concep-
tul „lumii de mâine“. Un consens există chiar și la cei mai străini de activitatea practică și teoretică a politicii, cum este maestrul Enescu, fiindcă toți cred și aspiră la democrație ; viziunea „lumii de mâine“ nu se mai aseamănă cu lumea de ieri, a forței brutale și a lipsei de omenie ; după un cumplit regres moral și social al umanității, toți întrezăresc și aproximează zorile unui progres în această ordine ; omul de cultură și creatorul resping, prin însăși natura lor, intoleranța și inegalitatea, dictatura și practica ei violentă ; le socotesc niște perioade patologice ale stării politice, momente grave de criză convulsivă ale conștiinței umane, întunecată de instinctele obscure și fără frână.

Ceea ce face obiectul esențial al anchetelor întreprinse de d. Biberi este însăși modalitatea de-a gândi, de a concepe și executa în planul spiritual al interlocutorilor ; fie că ne aflăm în fața profundelor destăinuirii ale maestrului Enescu, ca și față de oricare dintre individualitățile alese din domenii atât de diverse, problemele fundamentale sunt aceleași.

Formația personală, semnificația disciplinelor respective, sensul ideal al adevărului și țelul speculativ sau de realizare concretă, iată, în scurt, schema și substanța totodată din care se alimentează anchetele făcute de d. Biberi ; sub acest aspect, recoltăm informații, sugestii și mărturisiri de o gravă și matură valoare ; ele ne dau o imagine, chiar dacă numai parțială (fiindcă lipsesc încă atâtea alte personalități neinterogate), despre nivelul culturii române, preocupată de toate problemele pe care conștiința intelectuală a timpului și le pune ; iar în ce privește creatorii, aproximările lor introspective asupra însuși procesului de creație și a tehnicii care o relevă sunt de un deosebit interes și aruncă lumini străbătătoare asupra unor probleme de o permanentă actualitate.

Metoda de lucru a d-lui Biberi este următoarea : după ce ne prezintă, într-o succintă caracterizare, personalitatea anchetată și rolul ei în cultura noastră contemporană, își desfășoară chestionarul depănându-l îndelung sau mai sumar, după interlocutor ; unii sunt dispuși să ne divulge mai mult ; alții sunt mai reticenți ; în tot cazul, anchetatorul are

o preferință vădită asupra formațiunii și asupra orientărilor capitale în disciplina respectivă ; uneori intervine cu delicatețe, insistînd asupra unor puncte care-l preocupă îndeosebi, conducînd destăinuirile spre surprinzătoare luminișuri. În afară de faptul că știe să se adapteze tuturor temperamentelor și înclinațiilor specifice, cunoscînd de aproape activitatea fiecărei personalități, Biberi practică — cu austeritate, am putea spune — tehnica înregistrării cît mai fidele ; astfel, se pune totdeauna într-o penumbră premeditată, rezervîndu-și mai ales rolul de incitator.

Metodă excelentă, într-o privință, fiindcă ne lasă plăcerea de-a afla cît mai mult prin libera desfășurare a confidențelor revelatorii.

O carte de anchete substanțiale și binevenite, într-o vreme de necesare orientări, după atîta stagnare, în cultura românească.

Inedit

VLAICU BÎRNA :

„CABANE ALBE“ *

Inspirația d-lui Vlaicu Bîrna ține de o sensibilitate do-moală, elegiacă. Nu văd de ce, pentru a exprima un pei-sagiu sufletesc delicat, e nevoie de eforturi și violențe. Totuși, d. Bîrna și le creează cu metodă, căci limba sa poetică este un nefiresc amestec de neologisme nobile, cău-tate prin dicționare, și de termeni cruzi regionali, pentru care ar trebui să alătore și un glosar. Procedul nu este folosit pentru prima dată de tinerii noștri poeți ; el a de-venit un fel de blazon, fără-ndoială fals, de cînd au înce-put să-și încurce muza cu tot felul de teorii despre „poezia pură“, despre valoarea muzicală a cuvîntului și altele. Se pare că tinerii poeți disprețuiesc un anume instinct al poe-ziei, care nu înșeală niciodată. Teoriile sunt amăgitoare cînd nu sunt proprii și îndelung meditate. Dacă Valéry a gîndit douăzeci de ani despre poezie, ca să scrie după alți douăzeci, nu e un motiv suficient, pentru un june poet, să creadă că teoriile au valoare de rețetă. Cînd spuneam de încrederea poetului într-un instinct al poeziei, mă refeream la acel misterios instinct al cîntecului, care nu trebuie să adoarmă niciodată în el.

D. Vlaicu Bîrna nu este lipsit de instinctul cîntecului, și ritmul lui se simte, ori de cîte ori renunță la rețete. Sunt unele procedee, unele motive, unele prejudecăți pe care d. Bîrna le-a moștenit de la un poet de autentic talent, de

* Editura „Cartea Românească“ (colecția „Azi“).

altfel, de la d. Simion Stolnicu. L-am muștră de ajuns pe autorul *Punctului vernal* și al *Podului eleat* pentru anume slăbiciuni, ca să nu mai repetăm dojana și astăzi. Credeam că vor medita asupra lor și alți poeți, ocolind unele dificultăți inutile în arta lor de expresie.

Vreau să atrag numai atenția d-lui Bîrna că ciclul *Meneștrele muntean* cade întreg sub deficiențele amintite. Influența poeziei d-lui Stolnicu este mai generală, în versurile sale; nu e o acuzare aceasta, dar a duce mai departe unele scăderi ale acestei influențe înseamnă să vrei să fii ghebos după ce ai constatat că ghebul nu este o atitudine originală, ci o simplă infirmitate. Transcriu cîteva fragmente de cîntec păsăresc din poezia d-lui Bîrna :

*Ruginile din cîmpuri ne-au mîncat în sînge,
Rătăcitoare fumuri de colburi și poteci...
Mireasma scuturată din franșurile seci
Ne-ndeamnă spre azurul ce lîngă fagi se strînge.*

*

*Azi iarba e mai arsă, buraca mai velură,
Pe pașiști de prelucă urzeala toamnei suie,
Cu stoluri plutitoare din frunzele gălbuie
O pajură de umbră silvatică și pură*

(pag. 63)

sau :

*La foc de tîrși — convivi — în oluri și în surle
Includem nostalgii de anabasic cer
Cu troheii din stejarul unui pivnicer
Jucați în vicleimul poleitelor turle.*

(pag. 68)

sau :

*Cerul aruncă păsările-n van
Pe zarea cu fironguri de brădet,
Prin arsele pecingeni de lipan
Urzește iar colindul cineget*

(pag. 71)

Și totuși, d. Vlaicu Bîrna e poet, un poet delicat, de șoaptă lirică. Sunt câteva poeme frumoase între aceste *Cabane albe*, în care regăsim instinctul său poetic intact :

*Simplu cer voalat pe margini
Uiorile ape oglindesc ;
Toamna varsă bănuși de aur
Pe covorul ierbii în arabesc.*

*

*În odăi cresc liniști de moarte
Printre cărți și ghivece...
Le auzim cu toții foșnetul ușor,
Ce peste frunți plecate ne trece.*

*

*Mîinile ni se opresc ostenite
Cum păsările călătoresc la proro,
Și ne simțim toldeauna bătrîni
De atîtea clipe și ore.*

(Toamnă)

Mai indicăm o *Elegie* (pag. 26) și acest *Poem*, atît de caracteristic pentru sensibilitatea d-lui Vlaicu Bîrna și pentru posibilitățile sale viitoare :

*Dimineața era nordică. În mine
Pasărea albă putrezise.
Te purtam ca un noian de vise
Spre tărîmuri tropicale, senine.*

*

*Avalanșă de miresme crude,
Noaptea cu stele de nea trecuse ;
Privirile tale obosite, supuse
Adormeau lângă trude.*

*

*Noaptea a fost de bucurii, de recolte,
Crescute în soare de minuni ;
Sufletele fugărite din vîgăuni
Tremurau sub înstelate bolte.*

★

*Fereastra cu melancolii, peste parcuri,
Prinsese o lună de vată.
Și deznădejdea noastră crispată
Se vînzolea peste arcuri.*

*În ochi mi-au rămas numai brumele :
Chilim azuriu, nomad,
Peste visul pădurilor de brad
Să-ți aburească fața, numele.*

1936

VLAICU BÎRNA:

„BRUME“ *

Multora, și-n primul rînd tinerilor poeți de care ne ocupăm, le-o fi pârînd o manie obiceiul de-a căuta mereu dependența lor de cîte un maestru. Dar, la drept vorbind, nu noi căutăm cu dinadinsul filiații lirice, ele impunîndu-se de la sine. În truda noastră de cititor de poezie, urmărîm, în fond, un țel cu totul opus. Am vrea să descoperim sensibilități și expresii singulare în orice tînăr care-ncepe și continuă, să deslușim sunetul inedit al fiecăruia. A stabili filiații înseamnă a stabili zone sufletești în peisagiul aparent neorganizat al liricei noastre de azi. Nu este astfel de mirare că, de pildă, bună parte din poezia ardeleană de după Lucian Blaga și Aron Cotruș face impresia unui roi de sateliți, gravitînd în jurul acestor aștri. Și, într-un fel, e bine că lucrurile se petrec așa, fiindcă sensibilitatea ardeleană se afirmă și ca o sumă, nu numai ca o cristalizare de puternice individualități.

Observasem, în primul volum de versuri al d-lui Vlaicu Bîrna, *Cabane albe* (1936), un silnic procedeu lexical, care constă în împerecherea cuvîntului rar, regional, cu neologismul tot rar și pretențios; atrăgeam, cu această ocazie, atenția poetului asupra artificialității de expresie în care-și îneca simțirea și căutam să desprindem „instinctul cîntecului“, pe care-l ascundea sub vorbe. Nu am avut niciodată pretenția absurdă și primejdioasă de-a practica o „critică

* Edit. Miron Neagu, Sighișoara.

activă“, adică de-a colabora cu scriitorii. Dar am crezut și credem că cea dintâi datorie a criticului, când e vorba de tinerele talente, e să le netezească drumul, să indice și să orienteze cele mai prețioase și autentice virtualități ale lor. Astăzi nu ne-mpăunăm cu nici un merit dacă putem cu plăcere constata că d. Vlaicu Birna s-a dezbărat de erorile în care se-mpiedica, simplificându-și expresia ; meritul este, în primul rînd, al său, căci critica fără autocritică este, pînă la urmă, vană. Asupra dependenței sale de lirica d-lui Blaga e inutil să insistăm ; a identifica implicațiile streine e un joc prea ușor ; a remarca, dincolo de ele, și ceea ce se desprinde pe firul sensibilității sale este mult mai interesant.

Spuneam, la primul său volum, că d. Vlaicu Birna e „un poet delicat, de șoaptă lirică“ ; reținem și extindem constatarea, rămînînd numai să selectăm și să exemplificăm :

*Cînd treceam altădată pe-aici, un copil,
Cu ochii mai limpezi, cu fața mai clară,
Căutam pe zăpadă urmele
Zinelor albe cu păr de seară.*

*Azi ca un cireș înflorit se mai scutură
Înaltul, prin livezi, peste sumbre păduri ;
În liniștea rece cu duluri și ger
Mă străjuie cerul umbrit de vulturi.*

*Niciodată pe-aici pașii tăi n-au trecut,
Dar întors la virginele cîmpuri mai caut
Urmele tale visate,-n argint,
Uioara pădurii, al vîntului flaut.*

(Prin livezile ninse)

sau :

*Trecutele toamne, din buciume,
Te cheamă spre zarea de fum,
Auzi-le toate cum strigă,
Prin seara albastră, acum.*

*Atunci, atunci — o, ce departe
Inima trece, ochiul se-ntoarce,
Fintînile ochilor tăi oglindeau
Iedera brațelor întinse spre moarte.*

*Acum ești o umbră răsfrîntă
Din lumea noastră de-atunci,
Ești numai un zvon depărtat
Și-n zvonuri de vis îmi ajungi.*

(Trecutele toamne)

sau :

*Din ce mocnite străfunduri se-nalță,
Ca un fum, privirile tale-ntomnate ?
Oglinzi curgătoare — apele,
Întorc imaginile de mult scufundate.*

*Ai fost pasăre, spre azur cutezătoare,
Ochiul meu te-a pierdut prin înălțimi ;
Uăzduhul în urma ta mai păstrează
Adierea zborului de heruvimi.*

*Umbrele, dealurile, arborii
Te întunecă azi, cu anii împreună.
Te-au îngropat pe un mal departe,
Zburătoare nisipuri de aur, sub lună.*

(Momente)

Ultimele două, desprinse din ciclul *Euforie*, remarcabil întru totul, prin același ton și aceeași atmosferă de „brume“ și de insinuantă stare elegiacă.

D. Vlaicu Bîrna e un poet de acorduri line, melodioase, de nostalgie în șoaptă.

[VLAICU BÎRNA :
„TURNURI“]

Un estetism stăruitor, o eleganță aproape mereu prezentă, o obsesie a unui ev mediu sublunar, hieratic și pierdut într-o penumbră de vis și irealitate se întâlnesc în jurul simbolicele *Turnuri* ale d-lui Vlaicu Bîrna, care se dovedește poet prin rotirea într-o atmosferă unitară. Poezia este, așa spune, adiacentă, mai mult decît substanțială ; ea vine dintr-o obsedantă muzică a silabelor și a motivelor, dintr-o afundare a peisagiului într-un mister decorativ, dintr-un joc repetat de oglinzi brumate ; dincolo de aceste miraje nu mai întâlnim și o sensibilitate care să vibreze fără ajutorul lor suprapus ; prin acumulare, cele șase cicluri ale volumului produc o impresie de unitate, dar nu ne fac să auzim și un sunet, nu acel sunet al silabelor izvorînd din melodia ritmică, ci sunetul însuși al inimii, accentul emotiv.

Pentru aerul de estetism, care dă un luciul poemelor, cităm dintre altele *Izvorul cetății* :

*Pe jgheabul de piatră se prelinge
Limpede, ca o nemărginire,
Izvorul — sîngerînda rană a stîncilor —
E hărăzit pustiului și adîncilor
Lumi, încremenite sub lespezi ;
Ploile nu-l cresc, arșița nu-l stînge.*

*Fintinile cetății au secăt,
Uitate cu fața-nnoptată spre cer
Buruiana și mușchiul huzuresc pe ruine...
La iazuri, în pădurile virgine,
Uilvele apelor așteaptă întoarcerea
În pierdutul lor adânc întunecat*

*Asemni, viața s-a scurs printre pietre
Și duhurile spaimei au întors clepsidra,
Luceferii serii, în orele temute,
Zadarnic mai caută apele pierdute
Din fântânele moarte.
Numai izvorul mai udă bătrînele vetre.*

Numai că acest esteticism poate duce și la „fântânele moarte“ ale lirismului...

Inedit

LUCIAN BLAGA*

1. ESEISTUL. 2. DRAMATURGUL

Maniera de a asocia și disocia un conținut variat sau de a transpune pe planuri de interpretare alternativă probleme și idei ce frământă ideea timpului, un aparent diletantism, mascat de o atitudine maleabilă și o informație familiară în mai multe domenii deodată desemnează o fizionomie frecventă în scrisul contemporan, în care eseu — lepădînd exteriorul ermetic al disciplinei de specialitate, învecinîndu-se cu literatura, prin forma sa comunicativă și personală — defilează succesiv jocul mobil al ideilor.

D. Lucian Blaga s-a dovedit a fi un gînditor de la primele versuri; de altfel, toată opera sa literară nu e decît expresia colorată a unui spirit ideologic care transpune în material obiectiv viziunea unei atitudini interioare. Intelectual prin esență, talentul său și-a căutat expresia unitară în poezie, ca și în teatru, după cum și-a accentuat preocupările în eseu strict filozofic.

Începînd cu *Pietre pentru templul meu*, în care găsim acele *membra disjecta* ale ideologiei sale, d. Blaga ne-a cucerit atenția prin o serie succesivă de probleme: *Cultură și cunoștință*, *Filozofia stilului*, *Fenomenul originar* și, acum, *Fețele unui veac* îi constituiesc o fizionomie proprie, și cea mai valoroasă, în restrînsa mișcare filozofică a actualei generații. Se pare că activitatea sa se cantonează în domeniul

* *Fețele unui veac*; *Ferestre colorate*; *Fapta*; *Daria*; *Meșterul Manole*.

absorbant al ideilor, încheindu-și evoluția poetică prin promovarea calităților de gânditor.

În *Filozofia stilului*, d. Blaga a abordat problema valorilor estetice, precizându-și cercetările în sensul afirmării unei filozofii culturale. Astfel, a ajuns a determina, în cuprinsul diferitelor epoci ale spiritului uman, mutația istorică a valorilor creatoare, unificate în categoria generală a stilurilor ; arta însăși e un element integrant în fizionomia unui stil.

Sursa acestei filozofii culturale o găsim în Nietzsche, care a explicat origina tragediei grecești, un fenomen estetic, prin integrarea ei în atitudinea unitară a culturii și a spiritului elen. D. Blaga o aplică la limitele temporale ale secolului al XIX-lea, caracterizând alternanța dialectică a stilurilor culturale în cromatica ce compune „fețele“ acestui veac.

După d. Lucian Blaga, reacțiunea romantică în contra clasicismului de la finele veacului al XVIII-lea (d-sa se referă la clasicismul german) e insurecția mișcării în contra ideilor statice platoniene, întrupate în seninătatea artei clasice. În fond, romantismul și clasicismul sunt fețele antagonice ale categoriei mai vaste însumate în stilul „tipicului“, unul reprezentînd patosul dinamic, celălalt statica senină. Artă și filozofia romantică sunt animate de „pasiune creatoare“, tinzînd a transcende realitatea prin hipertrofia eului ; ele scrutează esența lucrurilor, principiul unic, mobil, al fenomenelor, „elementarul“ existenței, scoțînd în relief temele ei grandioase prin exploatarea predilectă a „anecdotei cosmice“. V. Hugo, Byron, Shelley în literatură, Cuvier și Mayer în știință, Hegel, Schopenhauer, Fichte și Schelling în filozofie, utopiștii saint-simoniști în sociologie reprezintă tendința de creațiune peste datele realității, de pasiune transcendentă și goana după esența elementară a existenței.

Intervine apoi o fază de tranziție, de sinteză între romantismul finit și naturalismul ce se anunță. Feuerbach părăsește obsesia lumii transcendente făcînd loc aspectului material al existenței ; Millet își pleacă atenția spre țaran, prezentîndu-l totuși într-o lumină aureolată, iar Balzac coboară intuiția artistului din nourii lumii cosmice în inima realității, pe care o zugrăvește însă, în eroii săi, cu o di-

namică internă ce nu s-a descătușat încă de romantism. În știință și filozofie, însuși Aug. Comte ia o atitudine mixtă, căci el caută armonia în domeniul spiritual, moral și politic, contra anarhiei, în paralelism cu reacționarii romantici Joseph de Maistre și Chateaubriand. Ultima lui fază, în care îmbracă pozitivismul în mantia profeției, îi conturează latura romantică, constituindu-i o fizionomie de tranziție.

Naturalismul dizolvă definitiv dinamica și spiritul de mister al romantismului; amănuntul individual și realist înlocuiește categoria ideală a ceea ce e tipic; eul scriitorului devine un pasiv receptacol, dintr-o energie creatoare peste limita realului; adevărul și realitatea sunt contopite, iar conținutul operei de artă e degradat, de la măreția romantică la detaliul infinitezimal; arta se prevalează exclusiv de formă.

Materialismul filozofic consideră atomii ca existențe ultime în constituția materiei, stabilind legi obiective în știință. Impresionismul fizic consideră, din contra, natura ca senzație mobilă, negînd existența legilor obiective și a atomilor (E. Mach), psihologia calitativă a lui Bergson subliniază curgerea indecisă, ca limite, a fenomenelor conștiinței în infinite nuanțe, Verlaine aduce o nouă artă poetică. Monet, în pictură, Rodin, în sculptură, prind aspectul mobil al realității, iar Debussy, în muzică, sondează numai vagul nedefinit al stărilor sufletești, după cum Maeterlinck interiorizează drama. În stilul impresionist, sensibilitatea primează, inteligența o secundează, iar voința e pulverizată pînă la inexistență.

Ultimul stil se afirmă prin deformarea naturii căreia i se suprapune creația absolută, viziunea personală, emina-
mente suverană pe resursele ei interioare: Nietzsche revoluționează morala prin aservirea legii etice omului, Van Gogh imprimă realității, în opera sa picturală, ritmul lui interior; cubismul, expresionismul teatrului german, opera lui Claudel, fizica einsteiniană însumează triumful spiritualității depline, absolute, ce creează cu frenezia apetitului de esențial.

Clasicii au redat ideea platonice statică, romanticii ideea dinamică; modernii creează un nou stil prin efortul supremei spiritualizări de a reda ultima esență a lucrurilor.

În *Fețele unui veac*, d. Blaga a transformat în metodă de cercetare istorică concepția stilurilor culturale, stabilind sintetic corespondențele inconștiente, dar necesar determinate, între elementele creatoare ale unei perioade. În substanțialul tablou sinoptic în care d-sa trage limitele veacului trecut și indică tendințele celui actual, în mutația istorică, a dialecticii stilurilor, pe care o prezintă ca pe un fenomen obiectiv constat, d. Blaga își îndreaptă totuși simpatia intelectuală spre romantism și expresionism, care acceptă adevărul ca o noțiune ideală, crescută peste limitele realității; idealist declarat, își teoretizează predispozițiile temperamentale și în acest eseu de retrospecțiune istorică.

Prin concentrarea sintezei, prin intuiția originală ce stabilește un complex de corespondențe interne între valorile culturale, prin culoarea expresiei, eseuul d-lui Blaga reprezintă o contribuție remarcabilă în primul plan al operelor sale filozofice și al generației actuale de cercetători. Împreună cu d. Paul Zarifopol, spirit mai mult disociativ și agresiv susținător de paradexe, d. Blaga, cu ascendența sistematizării, se evidențiază ca cel mai valoros eseist al generației prezente.

II

În *Ferestre colorate* d. Blaga oferă un mozaic de articole scurte, ocazionale, risipite în răstimp de un an în foiletoane intermitente. Fie că tratează despre *Casele românești*, despre *Etnografie și artă*, despre *Studiul proverbului*, fie că vorbește de vizionarul Steiner, despre o expoziție de pictură, despre colinde sau jocurile chinezești — tot atâtea subiecte violent diferențiate — d. Blaga dă o coeziune de gând acestor disparate fragmente: fenomene variate ca origină și natură sunt interpretate prin viziunea organică a unui sistem de cugetare; elementele componente au funcție de construcție generală. D. Blaga asociază fapte, idei, acțiuni sociale și opere de artă în fizionomia unui stil de gândire. Articolele aci adunate sunt nervuri străvezii dintr-o ideologie afirmată teoretic în *Filozofia stilului* și

Fetele unui veac; în *Ferestre colorate* se coboară la fapte, le integrează arhitectonic, deschizînd perspective, risipînd sugestii: ochiuri spre chemătoare puncte din zarea cuge-tării.

Culturile au expresie în stiluri; stilurile cresc din psihologia etnică a popoarelor; mutația valorilor culturale e un fenomen cu repercusiuni universale în fizionomia contemporană a unui stil, individuale în psihologia etnică; aceasta nu e decît diagrama forțelor latente, fatal moștenite în sînge; stilul cultural e conturul intelectual, coeziunea tendințelor generale ale unei epoci; etnicul e conturul rasei, e ritm interior, țîșnind din subconștientul biologic.

În folclor, în arhitectură, în muzică, în pictură și poezie, d. Blaga scormonește febril pulsul ritmului etnic, emite ipoteze și scapără intuiții, stabilește raporturi și scrutează „fenomene originare”; întraripat de imaginație constructivă, zvîrle cu profuziune idei transpuse-n imagini, trăgînd în linii fugare fizionomia stilului expresionist, între diagonala etnicului și a esteticului.

Cu ajutorul categoriei etnice, d. Blaga vrea să stabilească un nou fundament al tradiționalismului, cu aspecte mobile, dar cu rădăcini în fondul biologic, obscur și primitiv al rasei noastre, pe care o consideră de esență tracă. Concilierea etnicului și a esteticului — în caracteristicile stilului cultural — este, evident, o ipoteză puțin verificabilă istoricește. D. Blaga atribuie etnicului o valoare metafizică; materialul artistic primitiv e transfigurat de relațiuni subiective și ipotetice; categoria etnică, în interpretarea d-sale, se deosebește de decorativul etnografic, exterior; se diferențiază și de „specificul național” al tendenționismului sămănătorist și poporanist, de ordine socială. Etnicul d-lui Blaga e o valoare transcendentă, o atitudine de viață, scoasă dintr-o interpretare subiectivă. Tradiționalismul său e o metaforă; d. Blaga e un revoluționar ce se alătură strict curentului expresionist.

Original în expresie — d. Blaga cugetă în imagini — cercetător asiduu, dezvăluindu-ne un colț din cultura și arta minoritarilor cu care conviețuim; spirit creator de o

✓
sugestivă imaginație constructivă, surprinzător prin ingeniozitate, mobil prin asociație cu abstracția animată de frenezie, în scrisul său ideile iau aspect de fosforescent imagism; eseist de ascuțită cerebralitate și abil dialectician, cap creator și sistematic, prin cugetarea sa, d. Blaga ilustrează, în primul rând, afirmația din acel substanțial articol în care tratează despre *Polivalența estetică a naturii*. *Ferestrele colorate* sunt glosa cea mai autentică în marginea noțiunii „natură“ privită prin luneta expresionistă; căci o atitudine subiectivă e și cugetarea d-lui Blaga.

III

D. Lucian Blaga a introdus la noi drama ideologică. Nu ne referim atât la *Zamolxe*, care este mai curînd un poem filozofic ce împrumută numai tehnica dramatică, pentru a evidenția o concepție, ci ne gîndim la *Tulburarea apelor*; aci d. Blaga a întrupat și cea mai vie materializare a unei idei: ispita religiei reformate în personajul Nonei.

Deși prin preocupările generale ale literaturii sale e un intelectual, totuși, în conștiința sa, ideile iau forme conflictuale ce tind să se realizeze în existențe artistice.

În tendința de a-și materializa simbolic ideologia, nu e străin de influențele facturii dramatice ibseniane. Filozoficește, însă, prezintă două fațete: nietzcheanismul, ca centru al personalității umane, și panteismul, ca viziune metafizică asupra universului.

Cu procedee expresioniste, în *Fapta* atacă o temă freudiană.

Acest „joc dramatic“ este ilustrarea concretă a unei teorii științifice. Conflictul e ocolit, deși prin datele dramatice se întrezărește între Tatăl, Ivanca și pictorul Luca, afectat de obsesia ereditară a crimei moștenită sub formă înăbușită, în straturile subconștientului.

Cînd Ivanca, fată bizară, frămîntată de patimă, e captată de atracția magică a Tatălui, Luca face primul pas

— și ar fi fost și cel decisiv — în conflictul dramatic. Dar intenția inițială a d-lui Blaga e *pur demonstrativă*: de a prezenta, într-o formă dramatică, o teorie, cu toate atributele ei terapeutice. Astfel, Doctorul e menit să dezlege înscenarea, dovedind valabilitatea practică a teoriei freudiene, și împiedică pe Luca să aducă la îndeplinire tendința latentă de a fi ucigaș; când Tatăl îi răpește pe Ivanca, el își liberează conștiința de obsesia chinuitoare prin descărcarea unui foc de revolver: fapta l-a mîntuit!

Înscenarea d-lui Blaga rămîne deci un fel de *melodramă științifică*, fiindcă tema exploatată nu se rezolvă printr-un conflict uman, ci prin intenția prestabilită a autorului de a o demonstra.

Față de obișnuitele melodrame sentimentale, *Fapta* păstrează toate calitățile scrisului său imagist, iar Tatăl, sălbatec în instincte și sugestiv la înfățișare, și mai ales Ivanca, pătimașe și capricioasă, sunt creionări de sugestivă viață artistică.

Indeosebi, d. Blaga reușește a materializa idei sub forma personajilor feminine; Ivanca e o soră mai mică a Nonei din *Tulburarea apelor*.

IV

Daria, cu o temă identică, dar cu o rezolvare antagonică, părăsește expresionismul formei și prezintă o construcție dramatică cu obișnuita structură scenică, aducînd în focarul rațiunii, prin întîmplări reale, teoriile subconștientului freudian.

Daria, ca să scape de persecuțiile unei mame vitrege, s-a măritat cu profesorul Petru Filip, pedagog, făuritorul unei teorii a educației embrionare; deși a avut un copil, pe Puiu, totuși, viața familială o sufocă; e chinuită de fobia singurătății. Pustiul acesta moral se-nviorează însă o dată cu apariția scriitorului Loga, care se ocupă cu teoriile freudiane. Bruscu, *Daria* se îndrăgostește de scriitor; fobia îi dispare, dar Filip află de legăturile ei ilegitime și o închide în casă. *Daria* își recapătă obsesiile; stăruie

să-și câștige din nou libertatea, dar în zadar. În ziua în care Filip își dezvoltă faimoasa teorie, ea trimite prin Puiu o scrisoare lui Loga. Cu o judecată matură, acesta intuiește raporturile dintre mama lui și scriitor și se opune de a fi intermediarul lor, dar, terorizat de nervii autoritari ai Dariei, se supune; apoi, din mustrare de conștiință, se sinucide. Atmosfera devine sinistră în casa lui Filip; soția lui își multiplică obsesiile: pe oricine pleacă în oraș îl percheziționează, să nu ducă vreo scrisoare lui Loga. Frațele ei, Grigore, e chemat în grabă să intervină pe lângă scriitor (era prieten cu el din copilărie) să plece din oraș. În sfârșit, Filip primește destăinuirea adevăratelor cauze ale sinuciderii copilului. Atunci izbucnește toată ura Dariei în contra soțului, pe care l-a disprețuit o viață întreagă. Explicarea fobiei singurătății vine ca un fulger. Nemaiputând suporta viața, nici prin ultima încercare de mîntuire, Daria se spînzură.

Interesul dramatic al piesei d-lui Blaga e mai presus de ilustrarea unei teorii, prin conflictul uman ce o animă și mai ales prin crearea de personaje cu stare civilă: maniacul și autoritarul Filip, pitorescul profesor Vlaicu, copilărosul și totuși maturul Puiu, enigmatică Daria (aceștia doi din urmă cazuri de psihologie freudiană) constituiesc tipuri vii. Posedînd tehnica dramatică, cu toate vestigiile teoretice sau unele trăsături satirice, *Daria* e o piesă ce se poate susține pe scena unui teatru fără riscul unei opere de avangardă.

V

Legenda populară a bisericii de la Curtea-de-Argeș a ispitit și pe unii scriitori culți, care au transpus balada în construcție spectaculară: d. Victor Eftimiu, meșteșugar abil de mașinărie teatrală, a vulgarizat-o cinematic; poetul Adrian Maniu a versificat, în *Meșterul*, visul de creație artistică al nefericitului Manole; d. Lucian Blaga dramatizează același motiv.

No. 144—148.

BIBLIOTECA



UNIVERSALA.

POMPILIU CONSTANTINESCU

MIȘCAREA LITERARA

Ediția „ANCORA”

Lei 18.—

Prin elevația mijloacelor expresive, lucrările d-lor Maniu și Blaga fac corp aparte ; prin diferențierea elementelor conflictuale și capacitatea de dramatizare, *Meșterul* e mai mult un poem dialogat, o melopee lirică, pe tema creatorului de valori artistice ; de la *Salomeea*, instinctul dramatic al d-lui Maniu n-a parcurs o evoluție spre fermitate ; notația lirică, de savoare pur poetică, versul neregulat, voluntar prozaic, strâmtor, îl ținutiesc în limitele poemului versificat. Ideologic, d. Maniu schițează un conflict între mentalitatea păgînă, antică a lui Manole și creștinismul autohton ; însă atmosfera locală de superstiție, naiv antropomorfizată, rămîne partea cea mai vulnerabilă din *Meșterul*, care ne cucerește numai prin notația poetică, dramatismul reducîndu-se strict la esența motivului.

Temperament cu reale predispoziții metafizice, d. Blaga creează o atmosferă aspră, în joc de lumini septentrionale și linii de mit, în jurul tragediei lui Manole ; expresionist concepute, personagiile sunt esențe psihice ; pe temelii de ideologic, drama creației supraumane se-implețește cu drama iubirii umane. Manole e halucinatul unei idei ; o realizează dominat de un destin interior neînduplecat ; frămîntarea dionisiacă a creației stă față în față cu ideea vieții instinctuale, libere de impedimentul gîndurilor, satisfăcută prin sine : Nona, din *Tulburarea apelor*, Ivanca, din *Fapta*, și Mira, din *Meșterul Manole*, alcătuiesc trei fețe vii ale aceleiași „etern feminin“, răsfrînt prin prisme variate ; d. Blaga excelează în caracterizarea *esențială* a unei idei printr-un personaj feminin.

Dar ceea ce constituie superioritatea dramatică a operei sale e înfrîngerea artistului de om, evacuat de obsesia creației săvîrșite și deposedat de iubire : element diferențial și față de balada populară, în care predomină ideea de jertfă, și față de *Meșterul*, unde Manole ispășește o cutezanță păgînă ; accentul căzînd pe acest conflict, desfășurarea și dinamica dramatică e mai consistent realizată. Tot astfel colaborarea zidarilor la visul lui Manole și sacrificiul Mirei aglomerează impresionant fluxul dramatic, iar figura apocaliptică a lui Găman contribuie, indiscuta-

bil, mai presus de ambianța naivă din poemul d-lui Maniu, să sugereze viguros atmosfera de suprasensibil și fatalitate în care se consumă imperativul jertfei lui Manole.

✓ D. Lucian Blaga a împrăștiat și revalorizat dramatic, cu mijloace originale de concepție și expresie, legenda populară a mînăstirei de la Curtea-de-Argeș; umanizînd figura lui Manole, a încarnat o idee abstractă într-un personaj viu, sporind sublimul prin atmosfera mitică pe care a creat-o, peste datele motivului poetic original.

1926—1928

LUCIAN BLAGA:

„DAIMONION“ ; „EONUL DOGMATIC“

Spirit neliniștit de enigme ideologice, d. Lucian Blaga s-a manifestat într-un domeniu de cercetare aproape ne-exploatat la noi, acel al filozofiei culturii, mod de speculație și sinteză de subtile intuiții în mare cinste la gânditorii germani, familiarizați cu îmbinarea poetică a filozofiei și artei, sub un înflorit cer metafizic.

Când istoricul de mîine va urmări izvoarele problematicei românești, născută sub sugestia ideilor și metodelor apusene, va trebui să releve neapărat influențele fecunde venite din cugetarea germană. În generația criticismului din veacul trecut, cel dintîi cap sistematic și cu prestigiu de directivă, Titu Maiorescu, a aplicat cu o disciplină interioară latină, dar cu o ideologie și o tehnică germană, o vedere filozofică asupra unui moment glorios din evoluția culturii române. La un început de literatură originală, cînd ne lipseau criteriile fundamentale de disociere a domeniilor de creație și de judecarea lor, sensul activității maioreșciane este destul de adînc și de organic. În domeniul estetic, maeștrii săi de căpetenie Hegel și Schopenhauer i-au dat elementele de orientare, pe baza și la nivelul unui contemporan europeanism.

Cu o aplicație mai restrînsă, dar cu o reală competență, d. Blaga se poate spune că reprezintă un al doilea moment întens de influență a filozofiei germane în cultura noastră. Din generația tînăra care și-a fixat o poziție literară este și singurul eseist în conștiința căruia se zbate o autentică

predispoziție pentru speculația metafizică. Poet, dramaturg și ideolog, d. Blaga își justifică în primul rînd propria sa estetică, de formulă expresionistă și de substanță filozofică. Toate cercetările sale au deci un deosebit interes subiectiv ; din ele se ramifică plastica și neliniștile artei sale, care pornește din datele bine închegate ale unei active investigații. Se poate vorbi însă și de o semnificație culturală mai largă a duhului său metafizic. În cadrul unor animate debateri programatice, numele d-lui Blaga a fost amintit uneori în legătură cu tradiționalismul și misticismul, care își căutau o doctrină și o ilustrare artistică. Dacă rezerva sa personală și atitudinea sa contemplativă nu l-au scos pe primul plan, este totuși adevăratul teoretician al unei literaturi de spirit idealist și metafizic. În babilonia unei presupuse „noi spiritualități“, identificată cînd cu ortodoxismul decorativ, cînd cu bizantinismul hieratic, cînd cu un tradiționalism retoric, arta și ideologia d-lui Blaga își pot singure revendica prioritatea și valoarea, prin linia lăuntrică, prin disciplina ei organică și printr-o expresie care a realizat o aspirație intimă, peste limitele rațiunii și stricta imitație a naturii. În timp ce alți „teoreticiani“ au plesnit asurzitoare bice retorice, pe un fond șubred și versatil de idei, cu fanatism și persuasiune verbală, dar fără substanță de gîndire și fără fervență interioară, d. Blaga a afirmat o ideologie cu subtile împletituri și a impus un temperament de o remarcabilă unitate.)

Nu e vorba, la d. Blaga, de un sens literal al tradiției ; tradiționalismul pe care și l-a găsit în fondul trac și în parcela de moștenire „nelatină“ din psihologia noastră etnică este, desigur, numai un mit, o tradiție de pură spiritualitate, o trăire contemporană într-un absolut desprins din metafizica spengleriană.

Ritmul ei interior vine din planuri ideologice și din aplicarea unei funcțiuni spirituale în care abstracția ia forme plastice de poem, iar acesta colorează imagist o intuiție smulsă din negura subconștientului. Ar fi de întreprins un studiu amănunțit asupra naturii poeziei d-lui Blaga, spre a dovedi că ea nu este altceva decît originala plasticizare a unor intuiții de metafizician, după cum teatrul său reprezintă conflictul unor forțe obscure, semi-

conștiente sau opac refulate, joc de „fenomene originare” concretizate în personagii.

Literatura d-lui Blaga participă la mecanismul a ceea ce d-sa numește „gîndire mitică”, abstracțiune încălzită de frenezia intuițiilor. Asociațiile acestea ne vin din însuși centrul prezentei sale monografii, a cărei valoare intrinsecă e sporită și de sugestiile ce ne ajută să înțelegem structura temperamentală a literatului.

În *Fenomenul originar* d. Blaga ne-a expus „biografia unei metode”, în *Daimonion* ne prezintă numai biografia unui concept romantic pus în circulație de Goethe, în ale sale conversații înregistrate de admirația devotată a lui Eckermann. D. Blaga explică noțiunea demonicului în limitele modului de cugetare a filozofiei romantice, obișnuită a specula în formele „gîndirii mitice”. După Goethe, demonicul e „putere de înrîurire magică, căreia nimic nu i se poate opune”, așadar o forță subconștientă; ea uneori dă elan creator, creștere suprafirească unei individualități; dar demonicul nu se identifică, în intuiția goetheană, cu geniul; uneori acesta poate fi animat de suflu demonic, cum apare în Byron și Napoleon. Cea mai mare parte din eseul d-lui Blaga se ocupă cu „sistemizarea ideilor lui Goethe asupra demonicului”, cu subtilitate de asociație și disociație, cu metodă și dialectică încălzită de o expresie imagistă. Paralel cu biografia acestui concept, d. Blaga urmărește și felurile lui aplicații, în planul metafizic, istoric, etic și estetic, în planul ideologic, în planul psihologic, în cețurile subconștientului și în cel al biografiei individuale, în structura geniului și în filozofia culturii, ca strat originar irațional al stilului cultural, într-o minuțioasă analiză, totdeauna cu referințe ideologice multiple, în vederea unei cât mai armonioase monografii. În ultimul capitol descrie și interpretează diferențial consecințele creatoare ale demonicului în filozofia germană contemporană. Ca și în *Fenomenul originar*, care în totalitate zugrăvea „viața în continuă creștere” a unei metode, după ce o aplică însuși spre luminarea conceptului demonic, îi schițează apoi destinul în repercusiunea speculației moderne.

După ce s-a plimbat informat prin problematica marilor sinteze ale vremii, în *Eonul dogmatic* d. Blaga încearcă o eliberare creatoare și se consumă în definirea unui instrument metodic, prefață la o eventuală interpretare, pe propriile mijloace, în domeniul filozofiei culturii.

Vizionarismul său e adînc alimentat din ideologia germană a ultimului veac și din gînditorii ultimelor decade; din frenezia nietzsoheană și impresionismul cosmic al filozofului călător Keyserling, din sumbra confraternitate în absolut a mitului spenglerian, din vaticinația reactivă a lui Berdiaief și din conceptul demonismului goethean, d. Blaga s-a descoperit în fibra metafizică a lui Philon din Alexandria. Peste timp și diferențe individuale, și-a căutat o mască ideală, un concept elastic și atotcuprinzător, de cunoaștere. E drept că *Eonul dogmatic* nu este afirmarea unui sistem filozofic, cît construcția unei metode de înțelegere, relevantă ca o cheie de boltă a unui palat metafizic. D. Blaga se plimbă în ocoluri preliminare, în jurul unui mister transcendent, pe care vrea să-l capteze cu mijloace nou descoperite și în eficacitatea cărora manifestă un nealterat entuziasm. Subtile prolegomene la un sistem, jocurile dialecticei sale ni-l prezintă într-un moment culminant de maturitate, în propria evoluție spirituală, ca și în sumara hartă a creației filozofice naționale.

Cugetarea românească a cunoscut mai ales două tipuri caracteristice: al didactului fără aripi și satisfăcut în rumegarea metodică a adevărilor devenite bunuri universale, de circulație oficială, și a disertului orator universitar, înflorit în expresie, cuceritor prin prezență, dar timid în inițiative interpretative. Cu excepția lui Conta, mișcarea noastră filozofică n-a depășit cadrul bunelor intenții de asimilare a marilor idei, care au stăpînit conștiința ideativă europeană. Demonul creației abstracte nu ne-a vizitat încă; filfiitul incipient al aripilor lui adie surprinzător în eseurile d-lui Blaga, pe care îl descoperim insistent animat de piscurile gîndirii contemporane.

O metodă este o ecuație personală; în sine indiferentă, ea valorează cît și spiritul aceluia care o fecundează în aplicațiile personale și în sintezele ce provoacă. De aceea, metoda dogmatică a d-lui Blaga, preconizată în eterul metafizicului, rămîne garantă cu eventualele ei roade. Nu

ne vom înscrie în fals, contra ei, după cum nu-i acordăm nici unicitatea revelatoare. În succesiunea eseurilor sale, ea devine un element integrant al unei fizionomii intelectuale și semn distinctiv al unui temperament.

Noutatea poziției spirituale din *Eonul dogmatic* constă în afirmarea autenticității funcționale a unei metode de cunoaștere, recomandată ca un instrument de renovare filozofică și ca o interferență între intelect și cunoașterea mistică. Navigare în absolut, metafizica trăiește pe postulatul marelui mister cosmic. Conviețuirea spirituală în acest mister, semn alegoric al universului, e, în definitiv, afirmarea unei *atitudini creatoare*. Obsesia ei neliniștește întreaga ideologie a d-lui Blaga.

O palpitate în absolut, o revărsare în viziune a intelectului și o creștere a percepției la proporții mitice — iată aspirația gândirii sale; prin analogie, am numi-o un fel de *expresionism filozofic*, o întrepătrundere de largă circulație între concret și abstract.

D. Blaga refuză rațiunii o cunoaștere deplină, după cum îi refuză și intuiției pure sau experimentului terestru. Fără a repudia categoric aceste trei canalizări ale actului de cunoaștere, ne recomandă o sinteză a cunoașterii, bazată pe o disociere a intelectului, dacă nu convingătoare, destul de ingenioasă. Peste numeroasele sale raportări din istoria filozofiei și a științelor, în care stăpânește abstracția cu mlădieri dialectice și analize pătrunzătoare, nodul vital al esului prezent e în descurcarea antenelor actului de cunoaștere absolut. Rațiunea se dezinteresează de mister, în porțiunea lui necaptată, agnosticismul se-nvăluie în prudențe principiale, istoricismul se mărginește la o explicare exterioară, empirismul e prin structură miop, iar logica, prin delimitarea riguroasă a noțiunilor, stabilește relații de judecată fără controverse. În limitele percepției clare, intelectul posedă două fațete: una e conturată de însăși puterea lui intimă, formînd *intelectul enstatic*, cealaltă e o solicitare dinafară, o invitație la depășirea din sine, care este *intelectul ecstatic*. Numai ultimul participă la o cunoaștere absolută. Ce este contradictoriu în substrucția logică a intelectului devine realitate internă prin jocul posibil al „antinomiilor transfigurate”. Disocierea intelectului în acest mod e, în realitate, o disociere a rațiunii de

sentiment. Transfigurarea de care vorbește d. Blaga e colorare temperamentală a inteligenții, o inundare a sensibilității pe terenul arid al sistemului noțional. Ecstazia intelectuală rămîne o atitudine creatoare, o stare de simțire în care devine solubilă puntea dintre mister și rațiune. D. Blaga respinge revelația creștină, considerată ca o cunoaștere impusă, tradițională, și afirmă existența unui instinct metafizic în afara limitelor exclusiv religioase. În fond, metoda dogmatică e o sinteză de metode: cunoașterea noțională altoită pe gîndirea mitică. Sensul propriu al cunoașterii se îmbogățește astfel cu un sens simbolic. În această creștere cosmică a percepției integrale descoperim vastul fundal al metafizicii germane și al idealismului filozofic, cu modul lui specific de gîndire poetică. Inovația d-lui Blaga este mai mult subtilitate de dialectician, iar *Eonul dogmatic* poate fi definit ca justificarea dialectică (în sensul filozofiei grecești) a unei metode.

În capitolul final, care este și o afirmare lirică a temei esențiale, d. Blaga vede înviorarea metafizicii printr-un sintetism de metode, ca o orchestrație eterogenă, din care conștiința filozofică a veacului poate aspira o cunoaștere absolută și dinamizată.

Cunoașterea dogmatică e deci o cunoaștere frenetică, nesterilizată de controlul rigid al rațiunii; e reculegerea atemporală în elanul creator al spiritului uman. D. Blaga găsește analogii între „criza elenistă” a gîndirii antice și criza gîndirii contemporane. Sufocat de particularismul filozofiei europene, vrea o sinteză cosmică a spiritului, o participare a Orientului și a Occidentului în regiunile dezlănțuite ale marilor mistere. *Eonul dogmatic* este teoretizarea unui temperament. Deși străbătută de abstracție, cartea d-lui Blaga ne farmecă prin savoarea ei imagistă, căci gîndește poetic și rezolvă afectiv semnele enigmatice ale marilor probleme spirituale.

În *Filozofia stilului*, d. Blaga întrevedea o artă nouă, în specie expresionismul, ca o stilizare colectivă a spiritului vremii; același colectivism de doctrină crede că poate fi realizat prin aplicarea metodei dogmatice la metafizică. Concluzia, ca și atunci, ni se pare arbitrară; metafizica, asemenea artei, trăiește pe imponderabilele individualismului. Oriunde creația recurge la viziune, apelează impli-

cit la o stilizare lăuntrică și, deci, subiectivă. Chiar în ipoteza determinării unui „stil cultural“ ca o masă sufletească omogenă, personalitatea creatoare naște calitativ scări de valori interioare. Paradoxul gândirii mitice este iluzia unui adevăr universal, în timp ce toată rațiunea ei constă în afirmarea unei atitudini creatoare, zămislită între zidurile izolatoare ale subiectivității. Ecstazia intelectuală e tot o grație particulară, dacă nu de ordine divină, de inițiere netransmisibilă.

Eonul dogmatic poate fi introducerea metodică la un sistem pe care îl așteptăm de la pasiunea constructivă a inteligenței d-lui Blaga : între tipul didactic și al filozofului monden, conferențiar la catedră sau în marele public, cercetările d-lui Blaga pun în circulație tipul gânditorului patetic, ars de neliniști și animat de creație. Iar între teoreticianii „noei spiritualități“ confiscată gălăgios și confuz de retori și gazetari, locul de autentic îndrumător îi revine acestui poet și gânditor distins, uzurpat de intemperența verbală a unor simpli impresari ai misterului. Între ortodocșii de ultimă emisiune, d. Blaga e un eretic, fiindcă îmbină talent, cultură și disciplină interioară, în timp ce alții aduc numai un vid larg sonorizat.

LUCIAN BLAGA

De la 1919 și pînă astăzi, contribuția poetică a d-lui Lucian Blaga a luat o fizionomie definitivă în evoluția liricei noi. Putem astfel să-i surprindem elementele unei estetici și caracteristica unei sensibilități metafizice profund personale, în etapele unui mers ascendent. Între *Poemele luminii* și *La cumpăna apelor*, d. Blaga a pășit cîteva trepte de progresivă adîncime într-un univers poetic care-l diferențiază categoric în pitoresca panoramă a liricei contemporane. Nu numai în tehnica expresiei, de la versificație pînă la imagine, dar și în atitudinea sentimentală vom deosebi o continuă înnoire. Chiar între ultimele două culegeri de versuri, *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor*, atît de înrudite prin viziunea lor cosmică, vom găsi unele note noi, în special o accentuare a deznădejdiei de cunoaștere. Ceea ce dă un substrat comun operei sale poetice este însă predominantă ei cerebralitate. Mai discursivă și mai vădit intelectualizată la-nceputul carierei, mai stilizată și mai patetică, printr-o interiorizare și chiar o simplitate bucolică spre maturitate.

Cînd au apărut *Poemele luminii*, critica le-a clasificat repede după anume însușiri esențiale: idealism filozofic, expresionism, verslibrism și imagism violent. Estetica d-lui Blaga nu-și ascundea canoanele; poate și le exagera, cu o lucidă intenție. Cugetătorul care a-mbogățit filozofia contemporană română cu originale eseuri a stat neconținut

în dosul poetului; luciditatea sa teoretică nu absentează nici din ultimele volume, însă aci lirismul s-a purificat în mare măsură de ideologie directă. Prin *Poemele luminii*, d. Blaga opunea sugestiei muzicale a simbolismului un metaforism aproape senzațional. Deși poezie filozofică, lirica sa n-avea nimic din clarobscurul simbolist și nici tendința spre subtilitate ermetică. De aceea a fost primită fără multe rezerve de tradiționaliști, dar și fără entuziasm prea mare de moderniști atât de dornici să-și sporească legiunea, acoperită de injurii. Cu toată noutatea lor exteroară, primele poeme ale d-lui Blaga utilizau o factură destul de disciplinată și organică. La ce se reduce, de fapt, tehnica sa? La o amplă comparație, cu un termen concret, de puternic imagism, și un termen spiritual de transparență înțelegere. Tehnica d-lui Blaga era o comparație clasică, așa cum o găsim la Homer și Virgiliu, numai cu o aparentă dezordine formală, fiindcă folosea versul liber, de o aritmie căutată pînă la ostentație tipografică. De aci caracterul exterior și semidescriptiv al acestui lirism cu toate semnele lui de ultim modernism. Insuși misterul filozofic al atitudinii sale în fața vieții era programatic dezvăluit în fruntea poemei liminare:

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

Și nu ucid

Cu mîntea tainele ce le-nțînesc

În calea mea

În flori, în ochi, pe buze ori morminte...

O mistică atât de discursiv afirmată intră și în procedeele poeziei clasice, ale așa-numitei „poezii de concepție“. Prin urmare, se explică repedea adaptare a modernismului Blaga. De asemeni, subiectivismul viziunii sale e proclamat fățiș, fie prin discursivitate, fie prin procedeele stabilirii unei corespondențe explicite între un peisagiu și o stare afectivă. Personalismului acesta i se datoresc și poemele de confesie erotică, aproape definitiv eliminată din celelalte volume. Așadar, evoluția de la individual la cosmic va cuceri treptat un univers poetic, întrezărit în a treia culegere, *În marea trecere*, și desăvîrșit în *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor*. Poezia din *Poemele luminii* cores-

punde primelor elemente de cugetare ale eseistului Blaga, acelor reflexii lirice grupate în *Pietre pentru templul meu*. Paralelismul între ideolog și poet se poate urmări în fiecare nou volum de versuri ; unei rezolvări poetice îi corespunde o problematică abstractă. Pe măsură ce înaintăm în analiza etapelor lirice ale d-lui Blaga, vom menționa și simetrica apariție a unui eseu, coincidind cu ritmul interior al poetului, în continuă căutare de sine.

Dacă am insistat asupra *Poemelor luminii*, mai ales în ceea ce le apropie mai mult de vechea poezie, am făcut-o și din convingerea că d. Blaga nu-și manifestă încă un precis univers poetic și nici nu se fixează în formula expresionistă. Sunt numeroase indicații că, în primul său volum, descinde din romantismul german al secolului trecut, în special din lirica plină de simboluri și plutind în reverie a lui Novalis. Senzația infinitului, a veșniciei și cultul misterului cosmic formează aspirația comună a poetului român cu romantica germană. O strofă ca aceasta, din *La mare*, este semnificativă pentru nostalgia ei :

Eu

Stau pe țarm și — sufletul mi-e dus de-acasă :
S-a pierdut pe-o cărăruie-n nesfârșit și nu-și găsește
Drumul înapoi...

Disocierea personalității în aspectul ei corporal și cel ideal este una din caracteristicile poeziei de idealism filozofic a romanticilor germani. Simultan cu *Poemele luminii* apar *Pietre pentru templul meu* ; câte din reflexiile de aci, despre natură, știință, filozofie și religie nu se aseamănă cu maximele poetului cugetător Novalis ? Despre expresionismul d-lui Blaga se poate vorbi abia de la apariția *Pașilor profetului*, în care viziunea apocaliptică, deformarea realității prin excesul de creștere al eului și hieratismul de atitudine mărturisesc o progresivă anulare a obiectului, înlocuit cu subiectul. Blaga însuși a definit expresionismul ca „redarea lucrurilor *sub specie absoluti*, adică făcând abstracție de individualitatea lor și făcând abstracție de noțiunea lor tipică de specie“ (*Filozofia stilului*, pag. 70).

În *Poemele luminii* se află nenumărate semne de impresionism, de o specie violentă, cum este și expresia sa imagistă ; în *Pașii profetului* se face trecerea de la impresionismul de senzație la expresionismul care tinde să spiritualizeze materia. Este însă numai un coridor de legătură cu *În marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor*. Un descriptiv nou, de viziune bucolică, se manifestă în această fază de tranziție, în care poema se desfășoară amplu, pînă la retorism, iar natura este încă văzută ca un peisagiu exterior. După cum în *Poemele luminii* ne regăsim în atmosfera romantismului german, în *Pașii profetului* luăm contact cu elanul dionisiac și cu profetismul lui Zaratuștra. Personalismul nu mai este o atitudine directă, ci una simbolică ; e un semn al puterii creatoare, o formă a elanului cosmic.

Între poetul și eseistul Blaga paralelismul se menține și de data aceasta. Raportul intim dintre *Pașii profetului* și *Fețele unui veac* se stabilește prin acceptarea atitudinii dionisiace a lui Nietzsche. Poezia d-lui Blaga este neconținut o filozofie plasticizată, cu singura deosebire că liricul și-a cucerit progresiv o viziune cosmică, s-a purificat de discursivitate, pînă a ajuns la înlocuirea obiectului cu o patetică imagină subiectivă.

Indicii despre noua atitudine se găsesc și în *Poemele luminii* ; cităm pentru orientarea spre nietzscheanism și teoria supraomului, *Irîma* :

O, inima : Mărturisiri afunde ard în ea...

Uimit eu mintea mi-o ascut

Și-n înțelesuri mari

Zvîcnirea i-o destram...

O, inima ;

Nebună cînd se zbate-n joc sălbatic,

Atunci îmi spune că din lutul ei

A fost făcut pe vremuri vasul

În care Prometeu a coborît din cer

Aprînsul jar, ce l-a furat din vatra zeilor,

În timp ce zorile se ridicau peste Olimp

Și-și ascundeau în poală stelele

Ca un zgîrcit comoara sa de aur...

Procedeul imagist nu este complet părăsit și înlocuit cu peisagiul minuțios, dar tonul profetic, retorica largă și hieratismul de atitudine sunt evidente. În final apare și idealul supraomului :

*O, inima : Când pieptul ea mi-l sparge cu
Bătăi de plumb,
Atunci îmi strigă îndrăzneată
Că peste veacuri lungi și goale și pustii,
Când Dumnezeu se va-ndemna
Să facă o altă lume
Și-o omenime
Din neamuri mari de zei,
Stăpînul bun va plămădi atunci din lutul ei
Pe noul Adam...*

Viziunea cosmică din *Pașii profetului* se amplifică într-un panteism pe care îl putem ușor defini, din numeroasele elemente ; e o nouă orientare a poetului. În totalitate, însă, volumul este o etapă de lichidare a imagismului din *Poemele luminii* și o îndreptare spre alte zări. Cităm câteva piese în directă continuitate cu cea dintîi manieră : *Înfrigurare*, *Amurg de toamnă*, *Vară*, *Leagănul* puteau foarte bine să fie grupate între primele poeme, de care le apropie procedeul comparației largi și al imaginii plastice.

Credem însă că entuziasmul dionisiac și suflul profetic sunt accidente în esența lirismului d-lui Blaga. Mai mult atitudini ideologice versificate, ele justifică un popas al inteligenței cercețătorului, fără adeziune a sensibilității. Flacăra interioară este mai curînd simulată, prin retorică și imagine senzațională.

Iată profetismul programatic al poetului, în piesa limitară, după cum văzusem și afirmarea discursivă a unei mistici, în *Poemele luminii* :

*Mi-am înfipt călcîile în stînci
ca să-mi arate cît mai mulți din aștrii bolșii.
Pămîntul își apleacă munții-n calea mea
ca o cămilă umerii pleșuvi.*

*Oriunde-aș merge
prin mulțime
încărcat de visuri, care duc spre mare —
pașii mei tainici... sunt așa de tăcuți,
că nu-i aude nimeni împrejur —
dar pașii mei tăcuți sunt așa de tainici,
că se-aud pînă-ntr-al șaptelea cer.
Eu sunt profetul, șantoma vremii nu m-atinge.*

Atitudine gesticulată, ca și aceea din *Veniți lingă mine, tovarăși!*

*Veniți lingă mine, tovarăși, să bem!
Ha, ha! Ce licărește-așa straniu pe cer?
E cornul de lună?
Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu brațul de fier.*

În acest spirit dionisiac e turnat mult din romantismul egocentric al secolului trecut, ceva din hipertrofia personalităţii byroniană; nietzscheanismul rămîne o noțiune prea abstractă, nefiind înviat în substanță poetică. Cea mai caracteristică poemă pentru acest fel de beție profetică, *Dați-mi un trup, voi, munților, mărilor*, pare a ne da dreptate:

*Numai pe tine te am, trecătorul meu trup —
și totuși
flori albe și roșii eu nu-ți pun pe frunte și-n plete,
căci lutul tău slab,
mi-e prea strîmt pentru strașnicul suflet
ce-l port...
Dați-mi un trup
voi, munților,
mărilor,
dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plîn!
Pămîntule larg, fii trunhiul (sic) meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te-n lăcașul furtunilor, care mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!*

*Prin cosmos
 auzi-s-ar atuncea măreții mei pași
 și-aș apare năvalnic și liber
 cum sint.
 Pământule sfânt.
 Când aș iubi,
 mi-aș întinde spre cer toate mărilor mele
 ca niște vînjoase, sălbatice brațe fierbinți,
 spre cer,
 să-l cuprind,
 mijlocul să-i frîng,
 să-i sărut sclipitoarele stele.
 Când aș urî,
 aș zdrobi sub picioarele mele de stîncă,
 bieți sori
 călători
 și poate-aș zîmbi.
 Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup.*

Panteismul, care este mai accentuat însă decît profetismul, îl identificăm într-un simț al bucolicului, de gingășie rustică și prosepțime a peisagiului. El se manifestă mai poetic decît profetismul retoric. Este și elementul cel mai prețios din *Pașii profetului*; organic pentru cugetarea și sensibilitatea d-lui Blaga, panteismul se transformă într-o viziune completă, tiranică, în a treia orientare a poetului.

Complicat cu teoria tradiționalismului de esență tracă (*Ferestre colorate*) și cu un întreg simbolism folcloric, el îndreaptă inspirația scriitorului spre o nouă față, care începe cu *În marea trecere*. De-acum panteismul d-lui Blaga dă un fior metafizic poeziei sale, îi imprimă o tragică neliniște, o aspirație spre absolutul morții și al misterului ridicat la potență cosmică. Un dramatism liric concentrat, o lunecare în legendă și simbol va fi ultima regiune în care se situează poezia sa. Peisagiul se interiorizează total, devine semn liric, natura o pură ecuație suflătoare, deci e transpusă într-o singură interpretare expresionistă.

Înainte de a trece la analiza acestei faze a poeziei d-lui Blaga, cea mai valoroasă de altfel, amintim că panteismul formează conținutul poemului dramatic *Zamolxe*, foarte ca-

racteristic pentru cugetarea și neliniștea sa spirituală. În *Pașii profetului* îl găsim în nenumărate peisagii bucolice. Reproducem câteva pentru edificare ; în poemul *Pan*, zeul trăiește în mijlocul unui decor de presimțiri primăvăratice :

*Un miel s-apropie printre tufișuri.
Orbul îl aude și zîmbește,
căci n-are Pan mai mare bucurie
decît de-a prinde-n palme-ncetișor căpșorul mieilor
și de-a le căuta cornițele sub năstureii moi de lînă.*

Apropierea de natură, în același cadru bucolic, o găsim și în această reminiscență *Din copilăria mea* :

*Pășteam cu alții găștele-n ariniști.
Cu gîngurit de aur îmi venea cîte-un hoboc
și îmi prindea cu prietenie-n cioc
sfîrcul urechii —
și plopii tremurau, străvechii.
Cînd toropit priveam prin gene
cum boii se mișcau prin flori de sînzicne,
pe sub sălcii,
mă miram că ei nu văd
cu vîrful coarnelor ca melcii —
și boii — boii-și rumegau căldura pe sub sălcii..*

sau, din *Moartea lui Pan*, aceste notații :

*Prin miriște se joacă
șoareci și vișei --
iar vișele-de-vie
sîm în palme
brotăcei...*

sau, din finalul aceleiași poeme :

*Odată zeul își cioplea
un fluier din nuia de soc ;
piticul dobitoc
î se plimba pe palmă.
Și-n scăpărări de putregai
Pan descoperi mirat
că prietenul avea pe spate-o cruce.*

Dar toate aceste elemente de panteism și viziune bucolică au mai ales rostul să pulverizeze poema construită printr-o comparație clasică, din primul volum, să lichideze o tehnică și să împrăspăteze un material poetic. O dată cu apariția motivelor folclorice din *În marea trecere*, ne îndreptăm spre o nouă tehnică și un bine conturat univers liric.

Poezia d-lui Lucian Blaga afirmă o viziune mistică a lumii; eseistul și dramaturgul, pe căi diferite, urmăresc același scop. În *Poemele luminii*, mistica apare ca o prelungire a liricii novalisiene; în *Pașii profetului* este o mistică a pământului, a vegetației lui și a vietăților care-l populează; panteism simbolizat în realități concrete, împletit cu o mistică a supraomului și a elanului dionisiac, ca semn al puterii creatoare. Toate aceste ipostaze de misticism au la bază concepte corespunzătoare, în ordinea atitudinii filozofice. Prin structură intelectuală și tendințe, d. Blaga a premers tuturor dorințelor programatice și zgomotoaselor manifeste spiritualiste din ultimii ani. La un moment dat, misticismul d-lui Blaga a coincident cu mișcarea atît de sterilă în idei și realizări artistice a ortodoxismului. S-a creat astfel o confuzie, asociindu-i-se opera ortodoxismului decorativ, retoric și de compoziție cu teme date ale d-lui Crainic. Nimic mai fals, fiindcă poezia d-lui Blaga are cu totul altă esență; desfășurîndu-se dintr-un nucleu metafizic, dintr-un veritabil *Weltanschauung*, ea s-a realizat în afara cadrelor istorice ale ortodoxismului național. Ceea ce a mai făcut posibilă această confuzie este apropierea inspirației sale de motivele folclorului autohton, și mai ales o paradoxală teorie a tradiționalismului, formulată în *Ferestre colorate*. De aceea, este neapărată nevoie să lămurim substratul filozofic al acestui tradiționalism, de nuanță aistorică. D. Blaga este primul cercetător la noi al filozofiei culturii care a introdus noțiunea de stil cultural. Organizată mai amplu în *Origina tragediei*, concepția stilului cultural are, în însăși simbolica filozofului german, un sens total metafizic. Cînd Nietzsche găsește origina tragediei grecești în cultul zeului Dionysos, nu dă o explicație istorică artei elene, ci una metafizică. Tot astfel, cînd d. Blaga caută un fundament tradiționalismului său în origina unei spiritualități trace, semnalează o contemporaneitate în absolut. Această teorie, coroborată cu

asertiunile din *Silogismul slav* și *Revolta fondului nostru nelatin* nu sunt reluări ale unor forme istorice de cultură, cum ar fi ortodoxismul, ci simple orientări spre anume permanențe sufletești, ignorate în gama posibilităților de creație artistică. Pe baza lor, d. Blaga își justifică o viziune tragică a vieții, acceptată ca o fatalitate ancestrală. Cel mai înverșunat adversar al ortodoxismului decorativ, al misticei oficiale versificate, este însuși poetul *Laudei somnului*.

În ipoteza tradiționalismului de origine tracă, ideea de contemporaneizare a unei esențe sufletești are sensul precis de „fenomen originar”. Încă o dată, eseistul ne ajută să înțelegem valorile intime pe care se sprijină poetul.

Etapele misticei d-lui Blaga întrevăd absolutul în tot atâtea ipostaze cât și volumele sale de poezie. În *Poemele luminii* îl fixează în idealismul romantic ; în *Pașii profetului*, în profetism și panteism, iar în *Marea trecere* îl localizează într-un tragism al eului care nu-și găsește liniștea de sine, dintr-o frenetică aspirație a cunoașterii divinității. Deznădejdea cosmică devine aci o senzație interioară, de o halucinantă prezență. Dacă Dumnezeu nu se reveală direct, îl găsește într-o universalitate concret, dar indirect revelată. Panteismul în care ancorează poetul este el însuși un prileg de tragism.

*O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă,
Dumnezeule, dar ce era să fac ?
Cînd eram copil mă jucam cu tine
și-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie.
Apoi sălbăticia mi-a crescut,
cîntările mi-au pierit —
și fără să-mi fi fost vreodată aproape
te-am pierdut pentru totdeauna
în țărîmă, în foc, în văzduh și pe ape.*

Ca în cosmogoniile filozofilor școalei din Milet, dînd universului o esență divină, manifestată prin materiile constitutive, poetul nu-și destramă în neant o credință care a început să se clatine, din cauza unui exces de analiză.

Dar în dorința unui dumnezeu revelat ca un contact individual, în fața tăcerii lui, sfîșierea lăuntrică îl duce la o adevărată dramă metafizică :

*Între răsăritul de soare și-așusul de soare
sunt numai tină și rană.
În cer te-ai închis ca-ntr-un coșciug —
o, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decît cu viața,
mi-ai vorbi. De-acolo unde ești,
din pămînt ori din poveste, mi-ai vorbi.*

(Psalm)

Nevoia de a-și crea un mit este mai puternică decît înclinarea spre negație, oricîtă neliniște i-a înveninat sufletul. De la această premisă dramatică, spiritul pornește în căutarea unui contact cu absolutul :

*Frunzare se boltesc adînci
peste o-ntreagă poveste.
Nimeni nu vrea să fie altfel decît este.
Numai sîngele meu strigă prin păduri
după îndepărtata-i copilărie
ca un cerb bătrîn
după ciuta lui pierdută în moarte.*

(În marea trecere)

Conștiința că există „o-ntreagă poveste“ a universului indică aspirația spre mit, iar adulmecarea lui patetică este o probabilitate că poetul își va crea un paradis personal. Pînă la realizarea lui, spaima unui gol cosmic îi biciuiește disperarea, ca în *Un om s-ableacă peste margine*, poem de o simplitate maiestuoasă în tristețea lui :

*M-ablec peste margine :
nu știu — e-a mării
ori a bietului gînd ?
Sufletul îmi cade în adînc,
alunecînd ca un inel
dintr-un deget slăbit de boală.
Vino, sfîrșit, așterne cenușe pe lucruri.
Nici o cărare nu mai e lungă,
vino, sfîrșit.
Pe coate încă o dată
să mă ridic o șchioapă de la pămînt
și ascult :*

*apă bate-ntr-un șarm.
Altceva nimic, nimic,
nimic.*

Cît de departe suntem de seninătatea descriptivă și lirismul vaporos din *Poemele luminii* ! Tehnica s-a modificat și ea radical. Poezia nu mai este o singură și amplă comparație, ci o imagine lăuntrică, atmosferizînd elementele descriptive într-un strigăt patetic. Lirismul s-a adîncit, s-a concentrat și față de retorismul sonor din *Pașii profetului*, unde siguranța interioară se iluziona într-o certitudine de hipertrofiat profetism. Chiar panteismul s-a colorat de tragedia sa intimă, pierzîndu-și frăgezimea bucolică și exterioară.

Semeția lui Zaratuștra e înlocuită acum cu umilința unui pustnic, mergînd spre moarte :

*Viața mea a fost tot ce vrei :
cîteodată fiară,
cîteodată floare,
cîteodată clopot — ce se certa cu cerul.
Azi tac aici, și golul mormîntului
îmi sună în urechi ca o talangă de lut.
Aștept în prag răcoarea sfîrșitului.
Mai este mult ? Uino, tinere,
ia șărînă în pumn
și mi-o presară pe cap în loc de apă și vin.
Botează-mă cu pămînt.
Umbra lumii îmi trece peste inimă...*

(Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag)

stare de asceză și simț al morții, care-i dă o iluzie de mit sfînt :

*Ziua vine ca o dreptate făcută pămîntului
Flori peste fire de mari
Îmi luminează din larg —
aureole pierdute pe cîmp de sfinții trecutului.*

(Inviere de toate zilele)

Însă aspirația spre moarte, venită din neliniștea omului, într-un univers pustiu de divinitate, vestită de dhuri nevăzute, se accentuează tot mai adînc în poeme ca *Bunătate*

toamna, *Din cer a venit un cântec de lebedă, Noi, cîntăreții leproși, Scrisoare, Taina inițiatului, Amintire și Cuvîntul din urmă*, în care sfîșierea acută ia expresia unei sobrietăți patetice.

Calificarea de filozofie plasticizată pe care am dat-o lirismului său se verifică succesiv. Cu cît imaginile interioare se stilizează, cu atît și expresia se modifică. Părăsind schematismul de structură și imagismul senzațional din *Poemele luminii*, scuturîndu-se de retorismul cu primejdii de bombasticism din *Pașii profetului*, adîncindu-se-n patetic și dramă de conștiință (mai just într-o tragedie a cunoașterii), poezia d-lui Blaga dobîndește și o tehnică nouă, începînd cu *În marea trecere*. Zonă de experiență decisivă pentru evoluția sa spre maturitate, cu toate aparențele de verslibrism, cu toate înrudirile formale, însă evidente, cu începuturile sale, de-acum peisagiul se interiorizează definitiv, iar spiritualizarea obiectului îl fixează în mijloacele de sugestie expresioniste. Nu este mai puțin evidentă o condensare a substanței sufletești și o creștere a ecoului liric, prin patetism metafizic. Imagina nu mai este un element autonom; figurația se-nseriază într-o succesiune afectivă, alcătuieste o atmosferă, iar poemul întreg devine el însuși o imagine mare, un simbol al unei stări sentimentale.

Spuneam de o lărgire a inspirației d-lui Blaga, în sensul folosinței unor noi materiale, luate din folclor. Cîteva exemple ne pot confirma aserțiunea :

Uite, e seară.

*Sufletul satului filșii pe lîngă noi :
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streșini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte.*

(Sufletul satului)

Sau :

*Sub frunze-nalte mergem mai departe, tot mai departe.
Dihăanii negre
ne adulmecă din urmă
și, blînde, mîncă țărna
unde am călcat și unde-am stat.*

(De mînză cu marele orb)

Sau, în sfârșit :

*De-acuma joc. Fiica pământului
sîinii și-i îngrădește cu spini.
Se prăpădesc de vedenia
poșii luminei,
poșii adîncului.*

(*Fiica pământului joacă*)

Desigur, simbolismul folcloric, pe care atîția tradiționaliști l-au exagerat, ca să anexeze opera poetului unor teorii neosămănătoriste, este accidental. D. Blaga este prea saturat de ideologie metafizică spre a cădea în simple platitudini ortodoxe sau numai de tradiționalism decorativ, după rețete literare.

Analiza poeziei d-lui Blaga nu se poate limita la analiza tehnică. Lirism de substanță filozofică, ea pretinde o cît mai atentă descifrare a conținutului, fiindcă ideologia alimentează experiența sa intimă. Dacă unei evoluții ideologice îi corespunde și una formală, aceasta se datorește structurii fiecărei poziții spirituale.

Cu *Lauda somnului*, intrăm într-un univers liric descătușat de materie ; constatînd absența unui dumnezeu palpabil în realitate, substituindu-i o prezență panteistă, ca să-și suporte tragedia de cunoaștere, poetul își creează o lume de mit, de legendă naivă și virginitate prerafaelită a omului, salvîndu-se de îndoială. Cu toată unitatea aproape compactă a fiecărui volum de versuri, trecerile de la o atitudine la alta nu se fac brusc. Totdeauna găsim elemente premergătoare în culegerea anterioară pentru eventualele orientări. Tehnic, d. Blaga este mai aproape de *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor* prin *În marea trecere*. Peisagiul spiritualizat de-aci va rămîne o cucerire definitivă a poeziei sale. Un univers spațial și atemporal, simbol al sensibilității, se statornicește în ultima sa evoluție lirică. De-acum, d. Blaga dialoghează numai cu demonul său interior. Realitatea obiectivă dispăre. Actul poetic e un act de cunoaștere în forul său intim. Experiența metafizică se-nchide într-un cer mat, pe care nu se mai proiectează umbre terestre. Poetul se mișcă într-un absolut creat din sine. Nu

va ajunge la ermetism formal, cum a sfârșit experiența poetică a d-lui Ion Barbu. Păstrînd însușirile formale din *În marea trecere*, d. Blaga își creează un ermetism psihologic. Experiențele sale sunt în primul rînd metafizice, apoi estetice. Cum spuneam mai sus, poetul ne dă totdeauna elementele noilor sale orientări spirituale. Le găsim și în *marea trecere*, ca o pregătire spre *Lauda somnului*.

Iată procesul presimțit, în scopul unei polivalente manifestări a eului său :

*Dă-mi mîna ta, trecătorule, și tu care mergi,
și tu care vii.
Toate turmele pămîntului au aureole sfinte
peste capetele lor ;
astfel mă iubesc de-acum :
unul între mulți,
și mă scutur de mine însumi
ca un cîine ce-a ieșit dintr-un rîu blestemat.
Sîngele meu vreau să curgă pe scocurile lumii
să-ntoarcă roțile
în mori cerești.*

(Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea)

Sau această strofă finală din *Fiu al faptei nu sunt*, unde apar primele elemente ale unui legendar univers, prevestind *Lauda somnului* :

*Întrebător fratele mă privește,
mirată mă-ntîmpină sora,
dar încolăcit la picioarele mele
m-ascultă și mă pricepe prea bine
șarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși
spre înțelepciunea de dincolo.*

Cea mai caracteristică poemă pentru viitoarea mistică este însă *Semne*. Discursivă, analitică în expresie, este totuși atît de prețioasă pentru materialul ei sufletesc, în care găsim schema unui nou conținut :

*Porumbii-prooroci își scaldă
aripile înnegrite de funingine*

*în ploile de sus —
eu cînt...
semne, semne de plecare sînt.*

Simplificăm, reproducînd numai strofa finală — alături de cea dintîi, și mai plină de sens :

*Lăpădați-vă coarnele moarte,
bătrînilor cerbi,
cum pomii își lasă frunza uscată,
și-apoi plecați :
aci și țărîna înveninează,
aci casele au încercat cîndva
să ucidă pe copiii omului.
Scuturați-vă de pămînt
și plecați,
căci iată — aci vinul nebun al vieții
s-a scurs în scrum,
dar orice alt drum duce în poveste,
în marea, marea poveste.*

După faza de tragică singurătate, cauzată de neputința de a i se revela direct divinitatea, poetul își creează o metafizică personală, cu un sistem de mistere, din a căror intuire își alimentează un nou stadiu al lirismului.

Misticei poemelor din *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor* îi corespunde dialectica aplicată la teoria cunoașterii din *Eonul dogmatic* și *Cunoașterea luciferiană*. Disociind zonele de cunoștință prin intelectul ecstateric și cel enstateric și deosebind cîteva straturi de mistere înlăuntrul conceptelor, d. Blaga purcede la o altă experiență lirică.

Există o lucidă conștiință a înșelării de sine, din motive ideale ; metafizicianul trăiește această dramă mai intens decît scepticul liniștit prin universală dezamăgire. Tragedia de cunoaștere experimentată de poezia d-lui Blaga i-a lăsat o aspirație spre moarte, care-l însoțește chiar și în aparenta lui împăcare cu lumea. Metafizica sa își clădește un univers legendar, în absolutul unei candori originare, din cenușa marilor îndoieli care s-a lăsat pe fundul sufletului. Următoarea recapitulare a aventurilor sale spirituale, con-

semnată în poemul *Tristețe metafizică*, mărturisește toată drama poetului pornit să caute absolutul sub diferite ipostaze :

*Am zăbovit îndelung între stînci
lîngă sfinți bătrîni ca ghicitorile țării,
și-am așteptat să se deschidă
o scarastră de scăpare
prin puternice spații de seară.
Cu toți și cu toate
m-am zvîrcolit pe drumuri, pe țarmuri,
între mașini și-n biserici.
Lîngă sfinții fără fund
m-am deschis ochiul cunoașterii.
M-am rugat cu muncitorii în zdrențe,
am visat lîngă oi cu ciobanii,
și-am așteptat în prăpăstii cu sfinții.
Acum mă aplec în lumină
și plîng în țîrziile rămășițe
ale stelei pe care umblăm.*

Ca toate versurile în care poetul își exprimă ideologic sfîșierile conștiinței, discursivitatea atenuază lirismul ; pasajul de lucidă valoare documentară a biografiei sale morale, el ilustrează acea deznădăjduită luptă cu sine însuși, din care se naște și nevoia de a-și crea un mit de reculegere. Pe acest fior de tristețe metafizică își va clădi universul său paradiziac, într-un absolut în care timpul și spațiul îi dau conștiința eternității. Tresăriri ale singurătății morale se ivesc totuși neconținut. Drama izolării din *În marea trecere* n-a amuțit nici în *Lauda somnului*, unde ajunge totuși la o pacificare în legendă :

*Arbori cu crengi tăgăduitor aplecate
fac scoartă în jurul unui lăuntric suspin.
Pe toate potecile zilei
cu suris tomatic
se răstignesc singuri
Cristoși înalți pe cruci de arin.
Grele din înălțimi cad ciocîrlii,
lacrimi sunătoare ale dumnezeirei peste ogor.*

*Pe drumuri pornit iscodesc semnele
întregului rotund depărtat :
pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfârșit.*

(Tăgăduiri)

Dar noutatea acestei etape poetice a d-lui Blaga nu trebuie căutată în tragism, ci într-o metafizică făcută sensibilă prin imagini. Dacă n-ar părea curios, am denumi poezia din *Lauda somnului* o formă dialectică a sensibilității. D. Blaga este în eseurile sale un atât de subtil dialectician, construindu-și o gândire mitică, cu o frenetică dezvoltare interioară. Ce sunt altceva dialogurile platonice decât realizări de încântătoare gândire mitică, rezolvate cu ajutorul dialecticei? Ca să ne convingă de existența sufletului, în *Phedon*, filozoful grec părăsește calea argumentării logice, folosindu-se numai de simboluri. Tot astfel, d. Blaga nu-și creează un univers legendar dintr-o cunoaștere rațională. Poemele din *Lauda somnului* sunt revelația aceluia *intelect ecstastic*, disociat în *Eonul dogmatic*, singurul în stare să dea o cunoaștere absolută. Poezia devine astfel o ecstazie :

*Dăinuie un suflet în adieri,
fără azi,
fără ieri.
Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinți.
În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.*

(Somn)

Cu elemente de decor biblic, dar fără caracterul pur descriptiv al ortodocșilor versificatori, d. Blaga își fixează neliniștea în mitul creștin :

*Pretutindeni pe pașiști și pe ogor
serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fîntîni
refuză gălețile lor.
Arînd fără îndemn
cu pluguri de lemn,*

*arhangheli se plîng
 de greutatea aripelor.
 Trece printre sori vecini
 porumbelul Sfîntului Duh,
 cu plîscul stînge cele din urmă lumini.
 Noaptea îngerii goi
 zgribulînd se culcă în sin :
 vai mie, vai ţie,
 pătîenjeni mulţi au umplut apa vie,
 odată vor putrezi şi îngerii sub glie,
 fărîna va seca poveştile
 din trupul trist.*

(Paradis în deştrămure)

Spuneam că poetul îşi va crea un eden legendar, ca o revelaţie a cunoaşterii. Înăptuit din materialuri tradiţionale, rămîne însă un univers personal, în care se consumă tragedia sa metafizică. D. Blaga nu este un ortodox, deşi a fost revendicat de tradiţionaliştii care zugrăvesc anemici sfînţi pe foiţă şi cultivă îngeri în grădinile lor transdanubiene. Dacă aparenţele ar putea înşela aci, prin acumularea excesivă a unor elemente de regizură ortodoxă, reproducerea poemei *Biblică* risipeşte orice îndoială în privinţa sensului metafizic al mitului creştin, în concepţia d-lui Blaga :

*Amiaza e dreaptă. Liniştea se rotunjeşte albastră.
 Zboruri spre ceruri cresc.
 Glasuri se iroresc. Fînte se opresc.
 Uitelul în trupul vacii îngenunchează
 ca-ntr-o biserică.
 Maică Precistă, tu umbli şi astăzi rîzînd
 pe cărări cu jocuri de apă pentru broaşte ţestoase
 între ierburi înalte şi goale
 copilul ţi-l dezbraci
 şi-l înveşi să stea în picioare.
 Cînd e prea rău
 îl adormi cu zeamă de maci.
 Pentru tine lumea e o pecete
 pusă pe-o taină şi mai mare :
 de aceea mîntea nu ţi-o munceşti
 cu nimic,*

*în casă, lângă blidarul cu smalțuri rare,
 în fiecare zi păzești cu răbdare
 somnul marelui prunc.
 A muștrare clișind
 te superi doar
 cînd îngerii trîntesc prea tare ușile
 venind sau ieșind.*

Legenda biblică umanizată se-nfăptuiește într-un cadru idilic. Însă divin și uman se contopesc ; miracolul e un fapt normal, miticul o realitate într-un univers neprecizat topic. Ceea ce a ratat d. Ion Pillat în *Biserica de altădată*, prin naționalizarea mitului biblic, făcînd din Iosif și Maria niște țărani argeșeni, sau ceea ce la d. Crainic devine miracol cu mecanism, la d. Blaga se petrece în atemporal și aspațial. Elementele tradiționaliste ca „îl adormi cu zeamă de maci” sau „în casă, lângă blidarul cu smalțuri rare”, sau admirabilul final, în care „îngerii trîntesc prea tare ușile”, nevăzute și totuși sugerate, deși luate din folclorul național, n-au nimic jignitor în materialitatea lor. Deosebirea dintre poetul mistic temperamental și misticul cu rețetă se evidențiază în *Biblică*, singura realizare poetică a unei teme speculată pînă la banalizare de misticii fără mesagiu. Utilizarea motivelor biblice este destul de restrînsă în mistica d-lui Blaga ; cu excepția poemei *Ioan se sfîșie în pustie*, nimbul de legendă din *Lauda somnului* învăluie un univers scos din simboluri personale. Mai curînd aflăm o abundență de motive folcloristice, pentru alcătuirea unei atmosfere de primitivism ; mitologie și geologie legendară, iată cele două elemente constitutive ale ficțiunii sale :

*Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi.
 Mocuind sub copaci, Dumnezeu se face mai mic,
 să aibă loc ciupercile roșii
 să crească sub spatele lui.
 În singele oilor noaptea pădurii e vis lung și greu.
 Pe patru vînturi adinci
 pătrunde somnul în fagii bătrîni.
 Sub scut de stînci, undeva,
 un bălaur cu ochii întorși spre steaua polară
 visează lapte albastru jurat din stîni.*

(În munți)

Absolutul trăit în imaginația poetului se identifică uneori și cu amintirea etnică :

*Pe marginea Vistulei
semănătorii se uită pierduți în sorburi.
O, pe sub ziduri și-n scorburi
cîte jivini și șoaapte !
Acum o mie de ani
cronicar eram aici unui noroc schimbăcios,
cronicar român fugit spre miazănoapte.
Pe marginea Vistulei
mi-am îngroșat în nisip voievodul.
Fără sfârșit, iară și iară
i-a dat prin tîmple și degete rodul.
Aci e și turnul cu punțile trase.
Cocoșul de fier mă-amîntește c-un strigăt
de cîte ori străbune furtuni și galbene vînturi
trec peste case.*

(In jocul întoarcerii)

Ecoul etnic, folclorul, panteismul se împletesc într-o imagine globală, ca existențe în absolut. Stare de spirit care se regăsește și în *Peisaj transcendent*, *Asfințit*, *Echinocțiu* și *Oraș vechi*. Senzația de absolut este atât de acută în *Lauda somnului*, încît se încheagă într-o imagine interioară, fără aderențele indicate pînă acum. O spiritualizare a lucrurilor, reduse la valoarea de simple semne, străbate cîteva din cele mai puternice poeme. De o simplitate a expresiei și de factură clasică, în versificație, ele alcătuiesc unele din cele mai frumoase acorduri lirice ale d-lui Blaga. Aci metafizica devine sugestivă, fără depozitarea abstracțiilor. Iată senzația de timp absolut, în *Cap aplecat* :

*Mă îndemn să fiu
și o clișă mai sînt.
Undeva pe cîmp
a murit fratele vînt.
Toamna sîngerează
peste un mers bătrîn.
Printre umbre prelungi
rostul mi-amîn.*

*Spre nu știi ce sfârșit
un zbor s-a întins.
Cu pîlpîut de sfeșnic
un copac s-a stins.
În fintînă mi-aplec
gînd și cuvînt.
Ceru-și deschide
un ochi în pămînt...*

ca și acest peisagiu interiorizat, gravînd o încremenire în timp și spațiu :

*Cetate de veac, prăsilă de păienjeni verzi
subt mușchi și scocuri.
Pe turn, între semnele ceasului, gînditor
tîmpul stă. O urabie umblă pe-arătător.
Subt bolți de nicăieri nici un ecou.
Părul tău joacă în vîntul
pe care l-am întîlnit în alt oraș
și care ne-a ajuns din nou.*

(Drumuri)

Concepte transpuse-n senzații cu atîta rafinament artistic, ele sunt măsura cea mai înaltă a talentului de poet filozof a d-lui Blaga. De la retorismul și discursivitatea din *Pașii profetului* la aceste bijuterii este o evoluție impresionantă. Exact ca de la proza poetizată la poezia concentrată în esențe.

Cităm și *Peisaj trecut*, unde întîlnim un motiv grațios și romantic, tratat cu tehnica expresionistă, deci spiritualizat :

*Castelul e-același
în aer și-n apă.
Trecutul pe poartă
copoii și-i scapă.
Crini umblă pe-un drum
de căutări jucăuse
parcă-și duc în potire
viitoarea cenușe.
Scăpat dintr-o stemă
tăiată în poartă,
un uliu tilcuiește
rotire de soartă.*

*Stuparul ccesc peste
ciuturi se-ndoaie,
în micrea sîntîmilor
barba și-o-nmoaie.
Zăbovește prin rostul
grădinilor pajul.
În zbor de lăstun
iscălește peisajul...*

ca și *Elegie*, singura poemă erotică din *Lauda somnului*, cu obsedanta amintire în absolut a iubitei :

*Tremură aceeași apă și frunză
la bătăile aceluiași ceas.
În ce țărîm și-n ce somn te-ai oprit ?
Cerească sub ce iarbă-ai rămas ?
Se revarsă în mine drumurile
toate pe care ai umblat.
Oglinda-ți mai păstrează chipul
și după ce-ai plecat.
Fără gînd, fără-ndemn, fără glas,
cu mîneca șterg ochiuri ude.
Un vecin prin zidul meu aude
răbdarea neagră a aceluiași pas.*

Cu *Lauda somnului*, d. Blaga a trecut de la tragismul de cunoaștere, vecin cu nihilismul, din *În marea trecere* la un popas într-o paradiziacă legendă, pe bază de metafizică acceptare a universului. Purificat de o tristețe cosmică, poetul își poate suporta destinul, care părea fără o ieșire vitală. Însă nici această ecstazie nu este ultima sa atitudine lirică. În poema-epilog a volumului, conștiința că eliberarea de tristețe se datorește unui mit este prevestirea unei noi neliniști :

*Frate, o boală învinsă ți se pare orice carte.
Dar cel ce ți-a vorbit e în pămînt.
E în apă. E în vînt.
Sau mai departe
Cu foaia aceasta închid porțile și trag cheile.
Sunt undeva jos sau undeva sus.
Tu stinge-ți lumînarea și-ntreabă-te :
taina trăită unde s-a dus ?*

*Ti-a mai rămas în urechi vreun cuvînt ?
De la basmul sîngelui spus —
întoarce-ți sufletul către perete
și lacrima către apus.*

(Incheiere)

Am putea considera universul poetic din *Lauda somnului* ca un act de „cunoaștere luciferiană“, în sensul pe care îl dă d. Blaga în citatul său studiu filozofic. După „taina trăită“ liric, prin mijlocul mitului revelator, revine în *La cumpăna apelor* la un puternic sentiment de deznădejde cosmică. Universul pe care și l-a creat, într-un moment de salvatoare intuiție, se destramă într-o tristețe a materiei și a spiritului, ajungînd la o metafizică a morții. Acest catren deschide perspectiva ultimei (pînă acum) evoluții sufletești a poetului :

*Potecu de-acum coboară ca fumul
din jertfa ce nu s-a primit. De-aici luăm iarăși drumul
spre țărna și valea, trădate-nmiit
pentru-un cer chemător și necucerit...*

(La cumpăna apelor)

sau sub zbaterea nostalgică, din *Lumina de ieri*, aceeași legendară lume își prelungește amintirea :

*Caut, nu știu ce caut. Caut
o oră mare rămasă în mine fără săptură
ca pe-un ulcior mort o urmă de gură.
Caut, nu știu ce caut. Subt stele de ieri,
subt trecutele, caut
lumina stinsă pe care-o tot laud.*

Deșteptarea din candoarea primitivă și naiitatea mitică se tînguie pe sine, cu accente care semnaleză o febră cosmică :

*Intrat-a o boală în lume,
fără obraz, fără nume.
Făptură e ? Sau numai vînt e ?
N-are nimenea grai s-o descînte.*

*Bolnav e omul, bolnavă piatra,
se stinge pomul, se sfarmă vatra
Negrul argint, lutul jalnic și grav
sunt aur scăzut și bolnav.
Piezișe cad lacrimi din veac.
Invoc cu semne uitare și leac.*

(Boală)

Pocma este antologică, prin concentrare și aparenta ei simplitate, ca și prin fiorul liric care-o însuflețește.

Frecvența elementelor de pastel nu-nseamnă totuși că d. Blaga și-a întors inspirația spre semidescriptivele *Poeme ale luminii*. Spiritualizarea naturii dă notelor decorative o unitate interioară. Este o succesiune de aspecte funerare ale lumii, în ultima sa culegere de versuri, care întregesc un univers în descompunere. Presentimentul morții cosmice este vibrația care își multiplică undele, printre peisagiile evocate. În *Semnal de toamnă*, pământul ia aspect mortuar, o dată cu sosirea anotimpului :

*O voce ieri din adînc s-a-nălțat
amară, amară, amară.
Îngeri mulți murind și-au lăsat
lutul în țară.
Un semn pe sub cer ieri s-a dat
în cercul înșelăciunii.
Apoi spre Saturn au plecat
vîntul, lăstunii.*

Obsesia caducității universale macină însuși misterul revelat poetului, prin legendă și identificarea cu absolutul. Moartea circulă printre spațiu și timp, ca unică realitate :

*Intru în munte. O poartă de piatră
încet s-a închis. Cînd, vis și punte mă saltă.
Ce vinete lacuri ! Ce vreme înaltă !
Din ferigă vulpea de aur mă latră.
Jivine mai sfinte-mi ling mîinile : stranii,
vrăjite, cu ochii întorși se strecoară.
Cu zumzet prin somnul cristalelor zboară
albinele morții și anii. Și anii.*

(Munte vrăjit)

Elementele poetice din *Lauda somnului* au fost convertite într-o nouă valoare intimă. Ca să reluăm expresia metafizică din *Cunoașterea luciferiană*, „misterul deschis“ spre esența originară a lumii se întregește aci cu finalitatea ei spre neant. În ritm de cantilenă populară, imagina morții colective e sugerată ca un ineluctabil mister :

*Cît e noaptea-n lung și-n lat
nu s-aude un lătrat.
Colo numai dîntre spini
pîn' la stele-n vecini
licuricii dau lumini.
Licuricii cu lămpașe
semne verzi dau spre orașe
pentr-un tren care va trece
prin văzduhul mare, rece.
Pentr-un tren care-o veni,
nimeni nu-l va auzi.*

(*Trenul morților*)

Pretutindeni sunt semne care pregătesc inevitabila „călătorie din urmă“. Din cer cad stele, prevestitoare de moarte ; o pasăre bolnavă tinjește în codru după astrul izbăvitor. Aspirația spre universul astral, ca după un paradis pierdut, capătă sensul reminiscenței platonice, rămasă ca o legătură subtilă cu absolutul. Ceea ce numim la d. Blaga „sensibilitate dialectică“ nu mai apare ca o formulă vagă sau hazardată. În filiația metafizicei sale poetizate sunt atîtea posibilități de a-i determina sinuozitățile de gînd și simțire, încît cercetarea noastră nu mai oscilează între ipoteze, ci înaintează pe certitudini.

Pentru ilustrarea acestei interpretări, derivată din conținutul sentimental al *Laudei somnului*, reproducem întîi *Cerească atingere*, în care reminiscența absolutului părăsit se împletește cu tristețea premergătoare morții :

*Ce arătare ! Ah, ce lumină !
Stea alb-a căzut în grădină,
necăutată, neașteptată : noroc,
săgeată, ploaie și foc.*

*În iarbă înaltă, în mare mătasă
căzu din a veacului casă.
S-a-ntors, ah, în lume o stea.
Mi-s mîinile arse de ea...*

și apoi această simbolică agonie a sufletului, a cărei nostalgie după miracol stăruie cu o nevindecată reminiscență :

*Stă în codru fără slavă
mare pasere bolnavă,
naltă stă sub cerul mic
și n-o vindecă nimic,
numai rouă dac-ar bea
cu cenușe, scrum de stea.
Se tot uită-n sus bolnavă
în cea stea peste dumbravă.
(Stă în codru fără slavă)*

Relevăm încă, printre poemele de primă valoare, *Septembre* și *Urajă și blestem*, în care sentimentul păraginii universale este realizat cu aceleași mijloace sobre, etapă supremă la care a ajuns talentul poetic al d-lui Blaga.

Nu știm ce forme va mai lua neliniștea de conștiință a acestui poet-filozof, singurul liric al generației postbelice care a izbutit să dea un prestigiu înalt unui gen compromis prin didacticism și retorică și prin platitudine cu pretenții de cugetare. Dacă d. Blaga a scos din speculația metafizică și o experiență poetică, aceasta se datorește în primul rînd faptului că își trăiește cu febra simțirii problemele abstracte. Eseurile sale filozofice sunt tot ce a produs mai valoros era recentă de filozofi români. Agonici, apocaliptici, experiențialisti, plini de autenticitate și în concubinaj cu toate absoluturile, amorfi și, mai presus de orice, orgolioși și egocentrici, tinerii care se agită pe diferite tribune metafizice vor trebui să-și recunoască în d. Lucian Blaga pe un deschizător de drumuri.

La sfîrșitul unei cercetări care s-a-ntins atît de amănunțit asupra înțelesului filozofic al poeziei d-lui Blaga, fiindcă o necesita însași interpretarea esenței sale, cîteva observații asupra evoluției expresiei acestui liric nu sunt de prisos.

Verslibrismul din *Poemele luminii*, atît de organic construite pe unicul procedeu al comparației ample, de structură clasică, își găsește explicarea în lirismul intelectualizat pînă la abuz al primei sale faze. Ecoul muzical al poeziei d-lui Blaga era atît de vag în cele dintîi poeme, încît senzația lor lirică se putea dispensa de o tehnică a versului, bazată pe ritm, măsură și rimă. Concepția sa reducea poezia la elementul ei accesoriu — imagina în sine. Imagist de noutate plastică nediscutată, în *Poemele luminii* își exersează mijloacele de a exprima abstractul prin concret. Efort vizibil pînă la manieră, izolat pînă la dexteritate, el nu putea să-l facă apt pentru exprimarea unor stări sufletești mai complexe. Versul liber este utilizat pînă la discursivitatea prozaică și în *Pașii profetului*. Retorica înlocuiește disciplina limitată a comparației ample, bombasticismul se substituie adesea accentului profund liric. Totuși, întîmplător, d. Blaga are aci versuri rimate, deși într-un ritm neregulat. Iată un exemplu :

*A treia zi și-a-nchis coșciugul ochilor de foc ;
era acoperit cu promoroacă —
și-amurgul cobora din sunetul de toacă ;
neisprăvit rămase fluierul de soc.*

(Păianjenul)

Primul vers este de 14 silabe, al patrulea de 12 silabe, al doilea de 11, iar al treilea de 13 silabe.

Sau :

*Zboară-n jurul lui lăstunii
și foile de ulm
răstălmăcesc o toacă ;
în clopot de vecerne Pan e trist ;
pe-o cărăruie trece umbra
de culoarea lunii
a lui Crist...*

(Umbra)

unde ca element organic de versificație nici rima nu apare constant în aceeași strofă, iar ritmul își păstrează asimetria. Într-o poemă, *Din copilăria mea*, folosind rima tot cu inter-

mitență, o precedează cu această notare ironică: „pentru mica mea nepoțică, Gigi, căreia nu-i plac decît versurile cu rimă”. Glosa d-lui Blaga este elocventă pentru lipsa de considerație față de efectul muzical al rimei. Acceptată ca o concesie sau ca o distracție tehnică întâmplătoare, versificația nu constituie încă un element de disciplină poetică în *Pașii profetului*. În același mod sporadic apare rima și în poemele din *În marea trecere*, ciclu de o adîncă meditație lirică, într-un sens chiar prima afirmare serioasă a unui elegiac metafizic. Dar inovația formală de aci constă mai ales într-o nouă tehnică a imaginii. Melodia este interioară și provine din subtila atmosferizare a figurației, în scopul creării unui climat sentimental. Circulă, printre versurile libere cu mai multă suplețe succedate, un dramatism care le insuflă o mișcare absentă în anterioarele culegeri. D. Lucian Blaga scoate efecte poetice din însăși esența experienței sale intime. Mai puțin artist și cu precădere zbuciumat de neliniști de conștiință, nu-și sacrifică ferveța spirituală pentru aparente și migăloase atenții privitoare la formă. Poet de chinuitoare viziuni lăuntrice, cînd ajunge să-și stăpînească imagina globală a universului său poetic, ca în *Lauda somnului*, grija de amănuntul sonor se intensifică. Întîlnind-o tot accidental, rima devine totuși mai evidentă, iar în poeme ca *Drumuri*, *Cap aplecat*, *Peisaj trecut* și *Elegie*, reproduse integral și pentru frumusețea lor intrinsecă, d. Blaga se-ndreaptă spre forma clasică de versificație, utilizînd dispoziția în strofe organizate, cu ritm simetric și rimă încrucișată. De remarcat însă că teoriile sale tradiționaliste îl împing nu spre versificația savantă a poeziei culte, ci spre metrica populară. O dată ce a dobîndit această disciplină, o păstrează și în *La cumpăna apelor*, unde apropierea de poezia anonimă devine și mai strînsă. Expresia d-lui Blaga împrumută însăși simplitatea doinei, ca în *Trenul morților*, *Stă în codru fără slavă și Colindă*, modele ale dexterității sale formale.

Evoluția aceasta tehnică nu este numai o incidentală adaptare la disciplina versului; ea dovedește că d. Lucian Blaga și-a verificat mijloacele poetice cu un mare scrupul. Conținutul metafizic al liricei sale a luat și un sens estetic. Poetul s-a aliat cu artistul din convingerea că o experiență

sufletească trebuie să se cristalizeze într-o formă lucrată într-un laborator tot atât de activ ca și cel moral.

Tehnica poetică a d-lui Blaga a pornit de la impresionismul din *Poemele luminii*, a trecut prin faza expresionistă din *Pașii profetului*, *În marea trecere* și, în mare parte, din *Lauda somnului*, ca să termine în clasicismul formal al ultimelor poeme. Este însăși evoluția de la romantismul exuberant al tinereții la severitatea clasică a maturității. Totuși, acest original poet nu-și poate considera cariera lirică încheiată; la capătul unui drum atât de lung însemnăm un popas mai mare, nu însă și un hotar definitiv.

LUCIAN BLAGA :

„AVRAM IANCU“ *

În teatrul nostru, drama istorică s-a cultivat cu un abuz care a ajuns la sațietate ; de la Depărățeanu pînă la d. Victor Eftimiu, atîția voievozi, atîtea domnițe, oșteni de frunte și pitorești aventurieri ai destinului și-au debitat patriotismul, și-au sonorizat pasiunile, în tirade și situațiuni asemănătoare pînă la clișeu. Romantismul hugolian n-a murit încă în literatura noastră dramatică, al cărui ultim exploatator, d. Iorga, l-a aruncat într-un masiv discredit.

Ca și în poezie, în eseu și studiu filozofic, d. Lucian Blaga este și în teatru un neobișnuit inițiator de forme noi. Opera sa dramatică a rupt, de la început, cu tradiția învechită a piesii populare, care utilizează o tehnică seculară, într-un decor cromolitografic, și schema unor psihologii invariabile. Inovator, d. Blaga n-a pătruns în gustul mediocru al publicului, desfătat de vodevilul industrial, de emoția senzațională a lui Bataille și de dulcegăria sentimentală a dramoletelor moderne. Teatrul d-lui Blaga este o esențială creație literară ; poezia, simbolul, emoția sublimată pînă la mit sunt mijloacele lui de expresie. Privită din acest plan, contribuția sa dramatică aparține unei noi epoci în evoluția genului la noi, și, alături de cîteva alte încercări, este sortită să formeze delectarea unei infime

* Dramă într-un prolog și trei faze ; zece tablouri. Tiparul „Dacia Traiană“, Sibiu.

minorități. D. Blaga nu va cunoaște popularitatea în teatru, dar va însemna un capitol distinct în evoluția lui modernă, prin realizări de o frumusețe lirică mai rezistentă decât orice succes democratic.

Originalitatea sa este cu atât mai puternică cu cât în *Avram Iancu*, părăsind atmosfera tematic metafizică a pieselor anterioare, desfășurate-n regiuni fatal inaccesibile marelui public și adresându-se unui subiect și unui erou din istoria națională, d. Blaga se scutură și aci de vestigiile bătrânului romantism. Totuși, noua sa dramă conține toate elementele unei posibile înscenări, fiindcă stilizarea ei launtrică și tehnică mărturisește o viziune pregnantă a destinului lui Iancu. Literară în expresie, lirică prin atmosfera de legendă în care faptele se petrec, drama d-lui Blaga este adânc împlintată în solul realității, dezvoltându-se într-un ritm tragic încordat, pe scara sușului și coborîșului unui destin neînălăturabil. Omul se luptă cu marele mister, e însemnat cu mirul fatalității și termină asemeni eternului Prometeu. În *Avram Iancu* d. Blaga vede nu numai un erou național, ci un profet chinuit pe rugul unui mare vis, acceptat în spiritul popular ca un supraom, descins din mit și scufundându-se în el, ca un erou eschilean. Tristețea pămîntului, durerea geniului, destinul tipului fabulos, iată esențialele resorturi dramatice ale revoluționarului ardelean, evocat în această dramă.

D. Blaga a-nălțat un subiect atât de local la o potență cosmică, apropiindu-se de sensul metafizic al tragediei antice.

Profetismul nietzschean, panteismul și drama de conștiință — elementele structurale ale poeziei Blaga — se întîlnesc fuzionate în figura lui Avram Iancu, întruparea tragică a unui organic „fenomen originar“, moneda sufletească a unui mare liric.

Credem că în personalitatea lui Iancu d. Blaga și-a împletit firele unor teme esențiale ale filozofiei sale lirice, și câteva indicații preliminare ne vor duce mai repede la viziunea unitară a literaturii sale. Cînd, mai acum un an, am consacrat un studiu amănunțit poeziei d-lui Blaga, am simțit că prezentarea noastră era insuficientă. O înțelegere completă a acestui mare scriitor trebuie întreprinsă pe toate planurile activității sale : poezie, teatru, eseu, filozofie. Ele

se-ntrepătrund organic, se luminează reciproc, alcătuind o viziune mai amplă decât s-ar părea la prima vedere. Ca să-nțelegem lirismul său metafizic, nu rareori am făcut apel la eseul său filozofic. Drama d-lui Blaga nu este, în esență, decât expresia conflictuală simbolică a unor forțe lirice latente, prezentarea sub formă de personaje-mituri a unei problematice unitare. Ne-am îmbia cândva să procedăm la o minuțioasă analiză a teatrului său, sub raportul filiației operelor, ca și sub acela al înlănțuirii valorilor care-i stau la bază. Drama lirică și filozofică a d-lui Blaga pornește din *Zamolxe*, poemul-mister tipărit în 1921, moment în care se cristalizează viziunea sa tragică a vieții. Tot ce a urmat acestui acord metafizic este o consecință îmbogățită, multiplicată, crescută în mituri variate, a unui nucleu inițial. În semnificația lui ideologică, volumul de poeme *Pașii profetului*, apărut în același an, cuprinde numeroase înrudiri cu *Zamolxe* și oricând poate servi la orientarea înlăuntrul problemelor pe care le pune literatura sa.

Am constatat în poezia d-lui Blaga o progresivă stilizare spirituală, o neîncetată maturizare, prin densitatea lirică a poemei, o necurmată purificare a melodiei de elementul ideologic, discursiv și abstract. Gîndirea sa mitică a rămas credincioasă în structura ei, dar și-a cucerit mereu mijloace evocative, concrete, de exprimare, ajungînd la subtile realizări din *În marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cumșăna apelor*.

Același drum l-a parcurs d. Blaga și în teatru; după cum *Zamolxe* corespunde treptei de căutare a personalității sale din *Pașii profetului*, *Tulburarea apelor* corespunde fazei de evoluție artistică din *În marea trecere*, iar *Meșterul Manole*, *Cruciada copiilor* și *Avram Iancu* — celei din ultimele sale culegeri de poeme.

De data aceasta ne mulțumim la o schematică înfățișare a teatrului său, numai un studiu pe texte putînd să ne ducă la concluzii definitive.

Dar să revenim la drama *Avram Iancu*, și în primul rînd la figura eroului. Iancu este Pan și *Zamolxe*, spiritul pămîntului și panteismul, mitul crescut din ambianța spirituală și din tradiția folclorică. În *Prolog*, admirabil ca realizare literară, d. Blaga împletește această imagine a lui Iancu, legînd-o instinctiv de problematica sa, întrevăzută

în volumele mai sus citate din 1921. Astfel înțeles, Iancu se-nalță la o potență simbolică, și toată acțiunea lui istorică, drama propriu-zis, cuprinsă în cele trei tablouri ale primei faze, în următoarele trei ale fazei a doua și în cele două tablouri din ultima fază, se luminează de nimbul mitului lui Zaratuștra, sublimînd o legendă națională într-o valoare universală. Este clar că Iancu e un simbol al profetismului, că destinul lui de iluminat nu putea să-l ducă decît la pierzare, la rătăcirea minții, obsedată de o viziune lăuntrică nealterată în esența ei, deși n-a înfăptuit-o.

Tabloul al III-lea din faza a treia, cînd Iancu își trăiește umbra profetică prin codri, împlinește viziunea nietzscheană a simbolului în care d. Blaga l-a turnat pe eroul revoluției noștilor.

Iancu nu e numai un exponent istoric al unei tragedii politice, sociale și naționale ; el este profetul, spiritul zaratuștrian, supus „veșnicei reîntoarceri“ ; reîntrupîndu-se în pasăre, Iancu moare numai ca om, în spirit rămînînd etern, căci el a adus „o lege nouă“, pe care, dacă n-a realizat-o, a dat-o totuși oamenilor ca pe un suprem ideal. Nietzscheanismul este însă integrat în tonalitatea etnică, este împăcat în spiritul lui Zamolxe și în mitul lui Pan. Ideologia d-lui Blaga este atît de armonios împletită în personalitatea umană, vie, a lui Avram Iancu, adîncimea mitică a eroului este atît de viguroasă, încît o socotim figura cea mai realizată din tot teatrul său.

Totuși, *Avram Iancu* nu este numai un poem și o metafizică sensibilizată, o concepție tragică a personalității expusă sub forma dramatică ; ultima piesă a d-lui Blaga este creația unui mare poet și opera unui dramaturg ajuns la maturitate, stăpîn pe viziunea ansamblului, precis în conturarea celor mai episodice personaje, variat în expresia fiecăruia, deși ținuta generală este a unui scriitor care știe să-și afirme originalitatea în orice replică.

LUCIAN BLAGA ÎN EDIȚIE DEFINITIVĂ

În acest an, la un scurt interval, d. Lucian Blaga și-a tipărit, în două volume, *Opera dramatică* (Edit. „Dacia Traiană”, Sibiu) și, în colecția *Ediții definitive*, a Fundațiilor regale, un compact volum de *Poezii*. Cu alte cuvinte, scriitorul și-a reeditat întreaga operă literară, formată din opt mituri dramatizate și din șase culegeri de versuri.

Deși nu se menționează caracterul de „ediție definitivă” al operei dramatice, trebuie s-o socotim alcătuită în același spirit ca și *Poeziile*.

Maturitatea de creație a d-lui Blaga a ajuns la un moment culminant atât în cultura noastră contemporană, cât și-n propria ei evoluție. Cele două aspecte ale activității sale literare se reduc, în realitate, la unul și același aspect. Teatrul său, cu excepția *Dariei*, ține de lirism, fiind prin excelență ceea ce se cheamă „teatru poetic”, și chiar atât de originala sa creație filozofică are atâtea implicații lirice, în intuițiile „sistemului” și-n expresia lui verbală. Există o mare unitate de spirit între poet, dramaturg și metafizician; poemul, mitul dramatizat, eseu și sistemul metafizic al d-lui Blaga sunt, în bună parte, numai forme variate sub care se-ntrupează neliniștile și certitudinile unui spirit preocupat de marile taine ale vieții și de soluționarea lor.

Numai un studiu complet asupra poetului, dramaturgului și metafizicianului ar putea să scoată în evidență toate implicațiile spirituale ale unei viziuni despre viață și om,

exprimată în forme literare felurite ; unitatea lăuntrică a întregii lui opere nu este o simplă iluzie sau o artificială construcție critică.

Dar nu acesta este scopul imediat al articolului nostru ; deocamdată, ne mulțumim a insista asupra organicității spirituale a creației d-lui Blaga și a aplauda hotărîrea poetului ardelean, care-n plină tragedie a unității etnice și sufletești transilvane — peste arbitrarul moment istoric — înaltă dîrz și peste timp monumentul nepieritor al „energiei românești”, transfigurată în mit liric și dramatic.

Nu cunosc o mai bună propagandă decît aceea care se sprijină pe realitățile spirituale ; statisticele pot fi răstălmăcite, idealurile politice se pot schimba, după împrejurări, raporturile internaționale cunosc oportunități trecătoare, necesitățile economice și militare își au legile lor severe, dar nu mai puțin tranzitorii ; numai creația spiritului este eternă și numai expresia ei ideală cuprinde acel absolut care face unicitatea unui popor.

Spiritualitatea transilvană este un astfel de absolut, oricît s-ar fi dezvoltat în condiții vitrege ; contribuția literară a Ardealului și-a precizat dunga spectrală în componența sufletului românesc. Transilvania nu este o simplă provincie națională, în ordinea geografică, etnică, istorică și economică, ci este un tot ideal al spiritului nostru. S-au remarcat de mult caracteristicile literaturii române, văzută pe provincii : Moldova se reflectă în ficțiunea artistică prin sensibilitate și fantezie, Muntenia prin inteligență, Transilvania prin voință. Un spirit unitar, a cărui știrbire nu e cu puțință fără a-i știrbi însăși existența.

Împărțirile acestea, aplicate după vechea psihologie asociaționistă, de la individ la colectivitate, sunt poate naive și arbitrar ; aș vorbi mai curînd despre energetismul sufletului ardelean, căci nu putem concepe o literatură națională fracționată în sensibilitate, fantezie, inteligență și voință. Oare fantezia și sensibilitatea nu sunt înseși elementele constitutive ale operei de artă ? Se pot despozi lirica și drama d-lui Lucian Blaga de ambele atribute fără a le prejudicia existența ?

Lirică prin excelență, opera lui literară, crescută din mit și fabulos, frămîntată de o sensibilitate tragică, nu traduce numai un act de voință nudă. Energetismul ardelean,

în expresie artistică, este o realitate mai precisă, mai conturată, indiferent dacă se manifestă în proză, în versuri sau în speculația filozofică.

Începînd cu bătrînul Slavici, povestitor domol, de sevă populară, bun cunoscător al vieții țărănești și al țărgoveților ardeleni, ne fixăm dintr-o dată în cadrele energetismului spiritual transilvănean. Slavici era, în felul lui, un realist; observa viața așa cum este și o traducea artistic, în proză. Figura neuitată a Popii Tanda, a lui Budulea și a Marei împletesc o formă a energetismului rasei; vădit în fapte, în lupta zilnică și aprigă a vieții, e un semn distinctiv al sufletului ardelen. Același suflet, prelungit în basm (*Nunta Zamfirii și Moartea lui Fulger*), înscris în peisagii și-n ritmul săltăreț, vital al idilelor, ia, la Coșbuc, o înfățișare de echilibru clasic; energetismul rasei nu se atenuează la poetul *Baladelor și idilelor*; e numai stilizat, după anume canoane artistice.

Poezia lui Goga a fost prea simplist văzută în militanțismul ei național și social; lirica lui e mai complexă și alternează revolta viforoasă cu aleanul, ditirambul cu elegia, ferecate într-o dîrzenie care transpune altfel energetismul sufletului ardelen.

Impasibila literatură realistă a lui Rebreanu, aglomerînd fapte și oameni, cu alt suflu și adîncime epică decît Slavici, captează același viguros energetism în construcții narative.

În lirica de chiote și răzvrătiri a lui Aron Cotruș se zbate un frenetic energetism, ca și în lirismul meditativ, agonizant al lui Emil Cioran.

Actul de negativism al criticei maioresciane este tot o formă a energetismului spiritual ardelen; pe negația dîră, Maiorescu a creat premisele afirmației și a disciplinat o energie sufletească, ce se putea risipi, în lipsa unor direcții sănătoase.

În aceeași linie a energetismului spiritual ardelen se desfășoară lirismul, drama și metafizica d-lui Lucian Blaga.

După ce a căutat prin fabulos, cu tragice neliniști, un principiu divin, fără să-l găsească, întîlnind numai tăgada și moartea, poetul s-a retras în instinct, prelungit în părinți și strămoși, ca într-un concept viu al tradiției; tradiția însăși e o formă a sîngelui ancestral, tragic a subconștien-

tului etnic. Întoarcerea spre poezia populară, în motive și stilizarea expresiei, a liricii d-lui Blaga este semnul aceleiași refugiu într-o mare de energetism vital.

După cum în opera dramatică întoarcerea spre mitul lui Zamolxe, al Meșterului Manole și al lui Iancu îi regenerează conștiința individuală rănită și îndoielnică, prelungindu-și ființa prin fibrele subconștientului etnic și fabulos.

Iar toată metafizica d-lui Lucian Blaga se sprijină, în partea ei constructivă, pe teoria subconștientului, intuit ca un nucleu centralizator al stilului cultural românesc.

Lirismul, mitul dramatizat și speculația metafizică a d-lui Blaga constituie cea mai subtilă, mai dîră și mai strălucitoare, din toate formele, prin câte s-a manifestat pînă acum, ca atitudine spirituală și transfigurat în ficțiune artistică, energetismul sufletului ardelean.

Apariția, în ediții definitive, a *Operei dramatice* și a *Poeziilor* este o afirmare individuală de artă a maturității scriitorului; dar mai este și afirmarea ideală a unei colectivități etnice, cu notele ei distincte, sublimate în planul fanteziei lirice.

Iată prezent — Ardealul integral !

LUCIAN BLAGA SAU POETUL MISTERULUI *

Culegerile de poeme din *În marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor* alcătuiesc un ciclu omogen în lirica d-lui Blaga ; ele caracterizează, în cel mai înalt grad, drama cunoașterii, nevindecabila „tristețe metafizică“ în care se zbate sensibilitatea sa. Volumul *La curțile dorului* are cu totul alt timbru sufletesc ; aci conștiința poetului nu se mai cufundă în abisuri și nu se mai lasă ispitită de un absolut imposibil de captat ; peste aleanuri și mistere nedezlegate se așează parcă o liniște suavă, peste enigme se așterne o vastă seninătate. O lirică a tainelor începe să se întrevadă în penultimul său popas ; acest ocol al misterelor se intensifică în *Nebănuitele trepte* (ce titlu semnificativ !), nimbînd întreg ciclul de o străvezie aureolă, în care spiritul plutește și parcă se și limpezește.

Misticismul ce se bănuiește a fi cuprins în titlul volumului este, în realitate, un indefinit simț al misterului, un succesiv joc de lumină și penumbră, care nu mai urmărește să capteze nimic altceva decît misterul ca atare.

Poetul n-a părăsit felul său definitoriu, pe care-l identificăm în toate volumele anterioare ; un scurt poem ca *Autoportret* configurează sensul misterelor de care e însetat :

* *Nebănuitele trepte* (*Ūersuri nouă*), Edit. „Dacia Traiană“, Sibiu.

*Lucian Blaga e mut ca o lebădă.
În patria sa
zăpada făpturii ține loc de cuvânt.
Sufletul lui e în căutare,
în mută, seculară căutare
de totdeauna,
și pînă la cele din urmă hotare.
El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa,
din care curcubeul
își bea frumusețea și neștiința...*

adică e în perpetuă căutare a esențelor lumii, echivalente cu misterele.

Sufletul îi este capabil de revelații noi, alinătoare prin ivirea bruscă a unui mister :

*Încă ieri, numai ieri, doar ieri,
mă apăram cu frică
de zodia nouă ce se ridică.
Și azi, dintr-o dată, neașteptat, acest răsărit.
Ce cîntec nemăsurat !
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.
Puterile mișcă-n zenit.
Deschid porțile : Timp neumblat,
bine-ai venit,
bine-ai venit !*

(Schimbarea zodiei)

O asemenea revelație nu se petrece cu mai puțină fer-voare decît drama „tristeții metafizice“, în care s-a zbatut altădată. Ermetismul de structură al liricii d-lui Blaga nu s-a alterat totuși ; revelația misterului este ea însăși ermetică, fiindcă e o stare de lirism metafizic, și nu o descifrare rațională a tainelor :

*Cat în sus, în noapte sus,
stelele-n pleiadă număr.
Sînt o clișă, alta nu-s —
semne cerului pe-un umăr.*

*Vint le iscă, vînt le duce,
 cineva le pune-n cruce.
 Vint le-aprinde, vînt le stînge,
 mi le-aruncă-n gînd și sînge.
 Joc de focuri, joc de inimi —
 ostenescu-mă să număr
 înc-o dată aștrii minimi.
 Focuri mari și focuri line —
 cîte văd, atîtea inimi
 cat în spații pentru mine.
 Ard în văi și pe coline
 inimi mari și inimi line.*

(Pleiadă)

Fiecare imagine, adăugată imaginii anterioare, adaugă și o revelatoare lumină interioară, dar, pînă la sfîrșit, îți dai seama că senzația de mister se potențează prin ceea ce părea că se stînge; misterul învăluie, ca o supremă revelație, totul. Ermetismul își păstrează sugestia de clar și obscur, adîncind și mai mult tainele.

Alteori, poetul recurge la fabulos, ca să potențeze misterul, ca în *Îndemn la poveste*, unde imagina inorogului este ea însăși un simbol al tainei, în admirabila poemă *Minzul* sau în *Veste* — exemple de lirism mitic, pe care d. Blaga l-a folosit atît de frecvent în versurile și teatrul său.

Nu voim să transformăm prezentarea noastră într-o antologie de citate, care să tindă spre același țel, adică să sublinieze sensul de lirism al misterului, ce se desprinde atît de clar din noua culegere a poetului.

Alcătuită din motive variate, *Nebănuitele trepte* sugerează totuși o atmosferă spirituală foarte omogenă și ne indică fără îndoială că inspirația d-lui Blaga nu s-a istovit. O fervoare lăuntrică străbate fiecare poem, un fel de muzică stranie înstrunează mersul circular al imaginilor care, pline de plasticitate, n-au totuși o valoare picturală.

Destul de deasa utilizare a metricii populare imprimă vădite efecte sonore versului; de la verslibrismul *Poemelor luminii* la disciplina formală de astăzi e un drum străbă-

tut cu multă trudă. Dar faptul de-a fi părăsit adesea versul liber nu este și cel mai semnificativ în evoluția lirismului d-lui Blaga ; ce este de remarcant, în mod progresiv, este părăsirea modului definitoriu de-a ilustra senzația de mister, prin comparația dezvoltată.

În *Poemele luminii* ermetismul substanței era revelat prin claritatea expresiei, prin simplificarea lui în imagine ; în *Nebănuitele trepte*, ermetismul este o adâncire în penumbra sufletului. În debutul său, poetul își propune :

*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nuucid
cu mintea tainele ce le-nțilnesc
în calea mea.*

.

Insistînd :

*...eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare țaina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister
și tot ce-î nențeles
se schimbă-n nențesuri și mai mari
sub ochii mei.*

.

D. Blaga și-a descoperit de la primele acorduri esența lirică, de poet al misterului ; o formulează atît de lucid, în aceste des citate versuri ; dar nu-și descoperă decît treptat și mijloacele de expresie care să nu ridice taina la suprafață, ci s-o adîncească într-o poezie ermetică.

Să nu uităm că de la *Poemele luminii*, în care-și afirmă arta poetică, pînă la *Nebănuitele trepte*, unde și-o realizează deplin, au trecut douăzeci și patru de ani.

AFORISMELE LUI LUCIAN BLAGA

Apariția „aforismelor și însemnărilor“ din *Discobolul* m-au făcut să recitesc, după atîția ani, reflecțiile din *Pietre pentru templul meu*.

Într-adevăr, cît farmec au asemenea forme nucleare ale personalității unui scriitor și ce perspective deschid, din focarele lor timide, spre desfășurarea operei lui ulterioare ; pentru critică, schița unei individualități în devenire este, într-un fel, tot atît de vie ca și însăși statua ei ; ea îi indică, îi presimte și-i descoperă virtualitățile, realizate mai tîrziu. Am regăsit, la un loc, pe poet, pe metafizician și pe filozoful culturii ; în laboratorul acesta intim există, cu scule puține, neperfecționate, cu fervoarea, îndoielile și dogmatismul tinereții, cu toate promisiunile, schema unei opere viitoare.

Din membrele risipite, am reconstituit, în bună parte, fizionomia de astăzi. Filozofia stilului cultural, teoria subconștientului, intuiția misterului, critica culturii române, în toate sectoarele ei, se găsesc în însemnările tînărului de acum un sfert de veac, ca și intenția dîrză de a face altceva, de a lua nu numai atitudini scurte dar categorice, dar și de a semnaliza o voință de creație.

Personalitatea unui scriitor se străvede totuși, în elementele ei rituale, în cele dintîi încercări, la care nimeni nu se mai întoarce, cînd începe a i se împlini fizionomia matură ; numai critica știe că o individualitate umană are o creștere organică, în domeniul spiritual, ca și în cel bio-

logic ; astfel, ea poate gusta farmecul incipient și descoperi nucleul din care se va dezvolta un creator, maturizându-se.

Fragmentele meditative din *Pietre pentru templul meu* au apărut simultan cu *Poemele luminii* ; poetul idealist, de izvor novalisian, pășea alături cu gânditorul, de aceeași esență. De atunci și poetul și gânditorul s-au desfășurat pe două căi paralele, nu fără să se întâlnească deseori, dar și cu puteri creatoare care se echilibrează.

În filozofie, astăzi Lucian Blaga a ajuns la sistem și chiar la aplicațiile lui în diferite ramuri de științe și discipline specializate, pe care le privește sub egal unghi de vedere ; n-aș putea spune că evoluția organică a cugetării lui s-a încheiat ; ea s-a încheiat în două mari trilogii, care au fecundat tînăra noastră filozofie și au iscat feluriți glosatori.

După o creație încordată și sistematică, de întinse proporții, prin apariția *Discobolului* văd un moment de destindere, printr-o gândire concisă, imagist formulată, și o întoarcere spre temeliiile sistemului, puse prin juvenilele „pietre“ de acum un sfert de veac ; atunci își întrezărea orgolios „templul“, pe care l-a consolidat în cursul anilor ; acum, din materialurile masive i-au mai rămas unele cîtimi, pe care nu vrea să le piardă ; de aceea se îndeletnicește cu dexteritatea plăcută de a modela firide și ornamentații înlăuntru „templului“ arhitectural.

Lucian Blaga nu este un moralist, în sensul clasic al cuvîntului ; forma aforistică în care se exprimă este un procedeu stilistic de condensare, un cristal în care se răsfrînge, cu limpezime, o gândire susceptibilă de dezvoltări, dacă ar fi nevoie. În aforismul liminar găsim însăși definiția formală și de substanță a aforismului ca atare :

„Cînd formulezi un aforism, trebuie să-l aduci în situația de a refuza orice adaos. Un aforism trebuie să fie ceva canonic încheiat, ca *Biblia*.“

Blaga e intim cu ideile, cu problemele omului, dar nu cu omul însuși ; el e un mister, în contact viu, activ, cu marele mister cosmic sau, cel mult, un animal metafizic, plămădit din substanță divină și diavolească. Temele aforismelor se vor referi astfel la filozofie, teologie, poezie, artă în genere și la problemele lor ; în jurul lor reflectează, traducîndu-și intuițiile în imagini sau formulîndu-le concis ;

poetul e prezent prin analogii și sugestii și printr-un activ *halo*, tremurînd în jurul abstracțiilor.

Pentru metafizician, lumea și omul reprezintă un sistem de semne, iar obiectele și fenomenele au un înțeles metaforic ; a le descifra misterul, mărindu-l, e preocuparea lui esențială.

Într-un loc își definește astfel emblema, sub adăpostul căreia și-a adunat aforismele :

„Discul solar se vede încă înainte de a răsări.

Discul solar se vede cîtva timp și după ce apune.

Fizica lămurește perfect acest fenomen. Privind însă lucrurile într-un fel mitic, totul se petrece ca și cum soarele și-ar arunca discul înaintea și-n urma sa.“

Legea fizică e transpusă în planul spiritului ; abstracțiunile, în modul de notație plastică sau concisă al aforismelor, capătă o dublă perspectivă, inițială și finală.

Iată cîteva, în maniera concisă :

„A filozofa înseamnă a încerca să răspunzi cu mijloace supermature la întrebări pe care și le pun copiii.“

„«Embrionarul» nu este mai haotic decît «împlinitul». Nu este nici o analogie între embrionar și haos.“

„A «crede» este un talent.“

„Omul este utopia animalelor.“

„Adversarul, care îți este o obsesie, a devenit o parte din tine.“

„Dumnezeu, dacă ar fi fost romantic, ar fi creat alți dumnezei. Fiind însă un clasic, a creat lumea.“

„Poetul este nu atît un mînuitor, cît un mîntuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce în starea de grație.“

„Cînd a început limba omenească ? Cînd lucrurile și-au pierdut numele pe care li le-a dat Dumnezeu.“

„Muzeele sunt cultură oferită în formă de «conserve».“

„Viața nimănuui nu este un roman. Viața noastră, a oricui, este alcătuită din nenumărate tangente la nenumărate romane.“

„Există în literatură un fel de antipozi ai copiilor-mi-nune : autorii care scriu numai memorii.“

„Orice religie instituțională șocotește pe Dumnezeu ca pe un complice al ei.“

„Există două realități, a căror imensă, zdrobitoare greutate nu o simțim, dar fără de care nu putem trăi : aerul și istoria.“

„Limba maternă a pasiunilor n-are sintaxă.“

„Prezența într-o literatură a unor autori de înalt nivel, dar dificili, este un elogiu indirect, ce-i drept, dar cel mai măgulitor, adus publicului cititor.“

Am citat câteva „aforisme“, mai aproape de sensul și forma genului ; în ele, nu numai gândul, dar și expresia are incisivitate ; am eliminat însă definițiile inițiale, care atrag atenția, în mod didactic sau uneori impropriu, asupra înțeleșului fiecărui aforism ; de pildă, aforismul „orice religie instituțională socotește pe Dumnezeu ca pe complicele ei“ e precedat de indicația : „Complicele !“

Aș propune ca la o nouă ediție să fie eliminate toate aceste indicatoare verbale, care nu numai că nu ajută la înțelegerea aforismelor, dar le și bagatelizează, când nu sunt pur și simplu derutante ; ele împiedică reflecția cititorului și mimează o inutilă maliție, care, fiind reală uneori, răsare din context, fără a fi nevoie să fie arătată cu degetul.

Alteori, în conciziunea lui, aforismul ia forma imagistă ; câteva exemple, alese și ele, tot cu eliminarea definițiilor inițiale :

„Picurul de rouă înprospătează agreabil o floare, dar nu o fecundează.“

„Orice fir de nisip se crede pe sine însuși o sămânță de mărgăritar fără de noroc.“

„Lupul este setos de sânge ca o dogmă.“

„Din ciocnirea a două pietre nu se naște o piatră, ci o scînteie.“

„Chiar și pe drum drept șarpele tot numai în serpentine se mișcă.“

„Vîntul șuieră trist când se simte prins în aripile unei mori de vînt. A devenit util !“

„Orice om care duce o viață publică trebuie portretat ca un actor ; adică — cu masca în mîină.“

„Banul săracului e cald. Fiindcă săracul îl ține tot în mîină.“

„Un car care umblă pe drumuri strîmbe nu se strîmbă mai mult decît un car care umblă pe drumuri drepte.“

„Steagul este un simbol lamentabil: fîlfiie după cum bate vîntul.“

„Ce este un epigon? Un om născut de o statuie.“

„Păunul poate fi un model pentru decoratori, dar nu pentru cîntăreți.“

Poate ne-am înșelat totuși: Lucian Blaga nu este și un moralist, după ultima serie de aforisme alăturate? Firește că da, în măsura în care observă viața și pe om și reflectează asupra lor; dar moralistul reface o nouă experiență a vieții și a omului, trecînd-o apoi prin temperamentul lui; el observă fără să fie dogmatic, fără să tindă la un sistem și mai ales la o metafizică; este un psiholog, și nu un ideolog. Lucian Blaga colorează fenomenele și oamenii de o ideologie și o etică.

În aforismele abstract exprimate, atitudinea intelectuală precumpănește; în cele imagiste, atitudinea etică; așa zice că cele din ultima categorie se aseamănă cu proverbele populare; ele trezesc observații și reguli impersonale asupra vieții și omului, cristalizînd o etică și, tot ca și proverbele, utilizează expresia metaforică surprinzătoare; nici N. Iorga nu proceda altfel în *Gînduri și sfaturi*; etician el însuși, din contactul cu oamenii și faptele, lua atitudine și o transmitea sugestiv, colorat, printr-un verb incandescent; numai că temperamentul lui era combativ, în timp ce Lucian Blaga e un contemplativ. Moralistul Iorga era un militant, moralistul Blaga privește lumea ca pe un spectacol; constată și notează incisiv, fără să tindă a schimba ceva din ordinea lucrurilor; astfel, e mai aproape de înțelepciunea populară, izvorîtă dintr-o milenară experiență și cristalizată în adevăruri metaforic închegate. Deosebirea între înțeleptul anonim și înțeleptul Blaga începe acolo unde reflecția lui se exercită și pe planul culturii și al ideilor; poetul și metafizicianul se aliază și-și răspund, cu ecouri mărite, în celelalte sfere, de filozofie și lirism.

Sunt unele notații care n-au nimic comun cu aforismul; unele sunt lungi „însemnări“ despre idei și concepții, altele oferă sugestii pure, gratuite, de ingenioase mituri, de poeme și apologuri, care ar putea fi dezvoltate; din cele dintîi nu vom cita; ele se complinesc cu însemnările din *Pietre pentru templul meu*, deși exprimă ideile și poziția ultimă a

metafizicianului, care a ajuns la sistem ; din cele din urmă vom cita însă :

„Dracul vrea să știe totdeauna mai bine și nu se dă înapoi de la nici o experiență. Curiozitatea lui excesivă e înțreținută de o gravă lipsă de instinct. Dacă s-ar face grădinar, el ar încerca să fecundeze florile cu cenușă în loc de polen.“

Explicația inițială se numește *Duhul sterilității* ; un apolog în germen !

Indicația e, de data asta, binevenită și se cheamă *Schiță pentru un mit*. „Un cioban a refuzat să iubească o nimfă. Și nimfa s-a prefăcut în jăratec pe vatra lui.“

Mai lipsește ca mitul să capete viață artistică și să închidă un sens, pornind de la acest scenariu schematic.

Prin *Discobolul*, Lucian Blaga dovedește că e un spirit tot atât de tânăr ca și în *Pietre pentru templul meu* ; îi place, însă, să se exprime fragmentat, concis și imagist, îi place să dea ocoluri marilor probleme, fără să le trateze sistematic, și să privească lumea, omul și fenomenele cu același ochi proaspăt ; maturizarea se simte totuși în nevoia de a cristaliza în expresie o remarcă generală, o observație etică, o schiță de mit sau apolog și chiar să formuleze unele judecăți despre gândirea sa și a altora, cu o siguranță dogmatică pe care nu putea s-o aibă acum un sfert de veac.

M. BLECHER :

„ÎNTÎMPLĂRI ÎN IREALITATEA IMEDIATĂ” *

Cartea d-lui Blecher nu e un roman, dar nici un eseu, nu e un poem și nici un jurnal intim. Titlul ei spune prea mult sau nu spune nimic. Poate nu e tocmai fericit ales, amintind prea de aproape ușurința ingenioasă a unui modernism specios și învechit totuși. În cele din urmă îl poți accepta, fiindcă exprimă o subtilă realitate sufletească. Cartea d-lui Blecher aduce o experiență lăuntrică, o extrem de acută sensibilitate și o inteligență lucidă, stăpînă pe resorturile unei dureroase singurătăți morale. Accentul ei de confesiune, de sinceritate excepțională îi conferă cea mai simțită originalitate.

N-aș putea să vă rezum toate nuanțele ce cuprinde, fiindcă mă tem să nu-i trădez vreuna esențială. Alcătuită din intense stări interioare, este filmul unei conștiințe zidite într-un univers de halucinantă putere retrospectivă. Aș numi această carte o inițiere : în vis, în spațiu și în timp, în eroticism și moarte. Cu alte cuvinte, o inițiere în însăși esența personalității. Psihologismul se-mpletește cu metafizica, poezia cu realitatea, analiza cu sinteza.

În raport cu realitatea obiectivă, nu m-aș sfii s-o consider ca un caz de pierderea personalității, în înțelesul ei pragmatic. Ceea ce nu înseamnă că nu putem reface o unitate psihologică în însăși aspra investigație în culele ascunse ale unei conștiințe bîntuite de discontinuitate. Faptul

* Edit. „Vreema“.

în sine e un pretext, realitatea devine irealitate, iar senzația interioară crește cu o forță tentaculară prin prezența visului. Rareori ni se-ntîmplă, în tînăra noastră literatură, ajunsă astăzi la forme destul de evolute, să-ntîlnim un debut mai revelator. Din nefericire, cartea d-lui Blecher nu e sortită unui succes public. Caracterul ei special, îndrăzneala experienței sale e de ajuns să obție un sufragiu restrîns ; și critica nu poate face altceva decît să atragă atenția asupra unor însușiri atît de particulare, în speranța captării de cititori care s-o prețuiescă în esența ei. Confesiunea d-lui Blecher e drept că se desfășură pe două planuri, unul extern și altul intern. Materialul de care se folosește, în cel dintîi plan, este de o familiaritate și o simplitate ușor de asimilat ; s-ar putea deci reconstitui și un mic roman din faptele lui. Dar anecdota este depășită de ecoul mărit, disproportionat dintre obiect și subiect.

Adevărata realitate e-n planul spiritului ; romanescul este o dată schematică, sumară, pentru cunoașterea de sine. Și este de remarcat că obiectele cele mai comune, figurile obișnuite, actele și întîmplările capătă, sub proiecția fanteziei și sensibilității d-lui Blecher, raporturi și sensuri noi. Este un fel de purificare a banului, a mecanicului, o anulare a identității logice și o spiritualizare a materiei prin rezonanța poetică. Un „vis exact“ se așterne peste realitatea nudă, peste discontinuitatea faptelor. Halucinația lucidă coordonează, leagă lăuntric și invizibil un film retrăit în spirit, ca pe un magic ecran. Aci trebuie să căutăm valoarea literară a cărții d-lui Blecher, dominat de o disciplină surprinzător de matură a scrisului.

Vorbeam de existența unui mic roman închis în meandrele acestei confesiuni ; îl găsim mai ales în succesiva inițiere erotică. Figura Clarei, cea dintîi aventură a eroului, are un relief sigur, ca și enigmaticul adolescent Walter, care-i revelează practica viciului solitar. Familia Weber, a tatălui și a celor doi fii, Ozi și Paul, sau tragica moarte a Eddei, care l-a obsedat cu imagina ei caldă și senzuală, sunt dovezi că d. Blecher poate surprinde în cîteva linii oameni și drame nebănuite. Dar farmecul mereu, nou, fluid, inalterabil al acestor miraculoase *Întîmplări* este acuitatea propriilor

neliniști, a propriilor evadări în realitatea senzațiilor interne. D. Blecher e un analist de o rară precizie a nuanțelor, de o fervoare poetică plină de sugestie, de o prospețime nebănuită. Materialitatea lucrurilor se topește într-un fel de ciudat transfer între obiect și senzație. Simbolul învadează în realitate, o transfigurează și-i dă un aspect inedit. Aș conchide că d. Blecher e un suprarealist în procedee, dacă autenticitatea experienței sale n-ar depăși o simplă formulă literară. Evocări retrospective ca cele ale unei săli de cinematograful provincial, ale unui panopticum sau ale unui varieteu, explică foarte bine ceea ce am voit să înțelegem prin suprarealismul său.

Ca să vă faceți o sumară idee de acuitatea și poezia, de luciditatea și forța halucinantă a cărții, ne îngăduim să reproducem două exemple scurte :

„Lumea se plimba în roată, trecînd, rînd pe rînd, prin luminozități maxime și regiuni întunecoase, ca luna pe desenul din cartea mea de geografie, care parcurgea alternativ zone tipografice albe și negre“ (pag. 73).

Sau :

„Cealaltă reclamă familiară era a unei societăți de transporturi și — cu vaporul ei alunecînd pe valuri frizate — completa persoana lui Samuel Weber și acorda astfel șepcii de căpitan de vas și ochelarilor cu lentilă groasă un al treilea element de marinar. Cînd bătrînul Samuel închidea vreun registru și-l strîngea sub presă, învîrtind bara de fier, se părea într-adevăr că întoarce cîrma unei corăbii pe niște mări necunoscute. Vata roză cu care își astupa urechile îi atîrna în firișoare lungi și era desigur o înțeleaptă precauțiune împotriva curenților marini“ (pag. 82).

Ar fi de citat integral atîtea pagini puternice, ca acelea a senzațiilor după leșinul de la nunta Eddei (pag. 105—109) sau a stării lui extatice, de adorație deznădăjduită a femeii, ca imagină pură a iubirii (pag. 116—119), ca și somptuoasa evocare a unei toamne ploioase (pag. 135—138).

Sunt poate cele mai revelatoare dintre toate, prin relieful și prin intensitatea elanului liric al halucinației.

Nu știm dacă d. M. Blecher va deveni un scriitor profesionist ; cartea sa ne-ar îndemna să credem mai curînd con-

trariul, fiindcă ea exprimă o experiență morală, o reflecție dureros cucerită.

Între atâtea romane de săracă substanță interioară, de psihologie convențională și de amabilă industrie literară, prezentele *Întîmplări* merită o atenție cu mult mai serioasă, depășind actualitatea unui sezon. Cartea sa revelă atâtea posibilități, că ar fi cel mai mare păcat să treacă sub tăcere. Dacă nu va cunoaște succesul public, e bine să-l aibă pe cel de prestigiu.

1936

M. BLECHER :
„INIMI CICATRIZATE“ *
(roman)

Există o ciudată soartă a formulelor literare ; s-a făcut atîta caz, în ultimii ani, de expresii ca „autenticitate“, sau „experiență“, sau „trăire“, încît începusem a lua cuvintele drept realități sufletești. Lansatorii de manifeste, ideologii frenetici nu sunt totdeauna și realizatorii propriilor deziderate. Și dacă am scruta atîtea „trăiri“ literare, tare ne este teamă că, în dosul aparențelor, vom descoperi mai mult livresc decît umanitate. Dar nu intenționez a face aci un proces poate prematur al unei literaturi încă în curs de organizare, al unor tendințe care nu și-au găsit desăvîrșita împlinire. Mă gîndesc numai că experiența umană rareori vine din ideologie și că un fapt brutal, un accident cu adînci repercusiuni, o experiență strict individuală sunt mai revelatoare decît cele mai îmbietoare programe.

D. M. Blecher a-nceput cu poezii suprarealiste și a continuat cu acea confesie spirituală, de mare luciditate, din *Întîmplări în irealitatea imediată*, carte nu îndeajuns de prețuită, în însăși excepționalele ei virtualități, și asupra căreia am atras atenția cititorilor anul trecut. Primul său roman, *Inimi cicatrizate*, este dezvăluirea unui colț de infern al suferinții umane, este un spectacol de un tragism halucinant, un document omenesc, în care experiența nu e căutată, ci vine brusc, implacabil, ca orice forță a destinului. Însăși această atmosferă de fatalitate, atroce, stupidă, este toată

* Edit. „Universala-Alcalay“.

savoarea ei, dacă savoare se poate numi o încarcerare în boală și o conviețuire, zi de zi, cu moartea. Boala, cu reflexele ei atât de particulare, cu acuitatea spiritului de analiză, rareori și-a găsit, în literatura noastră, o expresie mai profundă. Nu este vorba de tuberculoza literară a eroilor sămănătoriști, ca în *Din durerile lumii*, nuvela lui Vlahuță, de psihozele poetice ale unor nuvele de Delavrancea (*Liniste*, *Trubadurul*) sau de atâtea alte exerciții stilistice cu moartea. Numai d-na Hortensia Papadat-Bengescu a anticipat în proza contemporană o intuiție umană a morții, în figura lui Maxențiu, din *Concert din muzică de Bach*, sau în acea somptuoasă descompunere a Lenorii, din *Drumul ascuns*. D-na Bengescu a depășit desigur concepția morții romantice în oglindă, dându-ne două mari experiențe romane, în suprema lor încordare. Dar poate moartea nu este, în romanele sale, decît complementul firesc al vieții, polul negativ, legat, prin opoziție, de polul pozitiv, inseparabil.

Cu romanul d-lui Blecher intrăm într-un univers uman redus exclusiv la imaginea unui vast sanatoriu. De mult n-am mai citit o carte atât de apăsătoare, care să-mi dea senzația de panică, de contagiune parcă și sentimentul fragilității noastre iremediabile. Totuși, este în experiența bolnavilor din Berk, în dramele lor, în sentința lor de condamnați atîta dorință de viață, atîta strădanie de omenesc, cu tot particularismul existenții lor, încît pînă la sfîrșit acceptî totul cu un fel de certitudine secretă că așa trebuia să se întîmple, că nimic nu se putea schimba din nenorocirea lor. Mizeria lor trupească e dominată însă de spirit, de o tristețe lucidă, de un fel de înaltă contemplare a destinului lor blestemat. Toată luciditatea din *Întîmplări în irealitatea imediată* se regăsește aci mai încordată, mai demnă, și nu știu ce stranie atmosferă de vis învăluie atîta deznădejde și durere. Este, în literatura d-lui Blecher, un spiritualism de esență tare, purificator, este o demnitate a inteligenții contemplative care înobilează și cele mai abjecte aspecte, cele mai degradante umiliri impuse de suferință. La sfîrșit ieși mai întărit parcă, mai înarmat sufletește pentru imprevizibil. Prin această rară semnificație, literatura sa depășește clinica și se umanizează; un fel de conștiință metafizică a condiției mizerabile a omului și a nimicniciei lui este filozofia ce se insinuează printre oameni, fapte și pagini. Eroul roma-

nului, Emanuel, se detașează de propria suferință, e capabil de compătimire, de eroism, de generozitate, de prietenie și chiar de un ciudat umor, privindu-se pe sine și pe camarazii de boală ca pe niște exemplificări individuale ale ideii generale de suferință și destin. Dacă *Inimi cicatrizate* este o lectură zguduitoare, este și una din cele mai lucide cărți din literatura noastră. Este impresionantă siguranța de caracterizare, durerea aproape rece de a divulga cele mai grozave suferinți și umiliri, de a sugera situațiile cele mai riscate, ca și clarvederea răsfrîntă asupra fiecărei drame. Romanții au cam teatralizat îmbinarea de exasperat și complex sentiment a ceea ce s-a înțeles prin „amorul și moartea”. Curățind această formulă de tot ce are ea livresc, oarecum didactic și convențional, cred că nu se poate defini mai precis senzația specifică ce străbate paginile romanului.

Căci fie că ne referim la gelozia lui Tonio pentru d-na Wandeska, la fericirea, dacă se poate spune, Corei și lui Torn de a fi împreună, la obsesia de iubire a Isei, urmărindu-l pe Emanuel, fie că ne gândim la toată gama de bucurii și dureri a dragostei acestuia cu Solange, cu izolarea lui, cu plecarea din sanatoriu și cu despărțirea sfișietoare dintre ei, aceeași rezonanță de iubire și moarte, de gust amar și voluptate tristă ne însoțește pretutindeni. Umană, autentică pînă la un fel de jupuire a conștiinței, neliniștită și lucidă în același timp, de o demnitate de tragedie antică, experiența cuprinsă în romanul d-lui Blecher afirmă definitiv marile sale însușiri de scriitor. Aș dori acestei cărți cît mai mulți și înțelegători, cîți mai variați cititori ; nu obișnuiesc să recomand direct nici chiar acele opere pe care le laud integral ; dar de data aceasta îmi fac mai mult decît o datorie profesională atrăgînd atenția asupra volumului d-lui M. Blecher.

G. BOGDAN-DUICĂ

Prin moartea lui Bogdan-Duică, istoria literară română pierde pe unul din cei mai competenți și sîrguincioși cercetători ai ei ; considerînd studiile lui față de scriitorii veacului trecut, cu Bogdan-Duică dispăre cel mai orientat cunoscător al literaturii secolului al XIX-lea.

Reputația lui de erudit, în ceea ce privește această epocă a scrisului național, era de mult stabilită, conferindu-i o autoritate nediscuțată în acest lot.

Astăzi, cînd seria neobositelor lui investigații a luat sfîrșit, se poate judeca fără greș directiva lor îndreptată într-un spirit strict cultural, de o bogăție de amănunte împinsă pînă la abuz.

Mai mult decît oricine, Bogdan-Duică a reprezentat un istoricism intransigent, adesea confundat cu un exagerat cult al mărunțișului literar. Dacă am vrea s-o definim într-o formulă simplificatoare, am putea denumi specia lui de erudiție un fel de arhivistică literară. Bogdan-Duică a fost stăpînit de instinctul tiranic al analizei, pe care a dus-o pînă la virtuozitate. Studiile lui fac impresia unor bogate dosare de istorie literară, subiectele fiind tratate pînă la epuizare. Această pasiune prezintă un pitoresc necontestat, dar și un mare inconvenient. Spiritul lui iubitor de detalii, de filiații duse pînă-n pînzele albe devine prizonier al hățișului de informații. De multe ori se găsește în cazul acela care, din cauza mulțimii arborilor, nu mai poate distinge pădurea.

Ceea ce înseamnă că Bogdan-Duică, admirabil înzestrat pentru cercetările de analiză, nu izbutea să se desprindă din învălmășeala materialelor întrebuintate, spre a se ridica la sinteză. Este caracteristica scrisului său și limitele în care acest erudit își îngrădește mai totdeauna orizontul. O excepție onorabilă în sensul sintezii, fără să-nțelegem totuși că a izbutit pe deplin, o formează seria de studii despre I. Văcărescu, Heliade, Cîrlova, Faca, Gr. Alexandrescu, C. A. Rosetti, Bolliac — pe care i-a numit „întîii poeți moderni”, priviți ca un capitol din istoria literaturii române moderne. Dar și aci amănuntul invadează stăruitor, organizîndu-se într-o coerență care devine însăși ambianța culturală a unei epoci. Bogdan-Duică a fost prin excelență un tip de cercetător cultural, în înțelesul de a fi voit să reconstituie o personalitate literară din toate împrejurările intelectuale ale timpului în care a trăit. Ultima lui carte pe care am citit-o este un minuțios, pînă la exasperare, studiu despre Ioan Barac. Cine dintre istoricii literari de mîna întîi și-ar fi pierdut timpul cu platitudinile acestui scriitor ardelean, îngropat o dată cu epoca lui? Bogdan-Duică n-a avut sentimentul de repulsie față de asemenea maculatură; convins că Barac reprezintă o fază specifică a culturii literare în Ardeal, nu s-a dat înapoi de la o sarcină pe care cei mai mulți ar considera-o, pe bună dreptate, o muncă vană prin rezultatele ei pozitive.

Astfel de studii ingrate îl califică suficient pe Bogdan-Duică. Pentru el un scriitor este produsul unei epoci; cu ajutorul lui va reconstitui cultura timpului, oricît de neînsemnată ar fi valoarea celui cercetat. Barac este un pretext, spre a surprinde fizionomia culturală a unei epoci; „el (Barac) reușește a fi un *importator de motive literare* în acel Brașov, în care se opreau și cărțile Apusului, nu numai «lipsănia» adusă de caravanele negustorești” (pag. 164).

Un instinct infailibil de arhivar l-a orientat pe Duică, în monografia sa despre Barac, identificîndu-i mai toate izvoarele ungurești și nemțești, unele de mîna doua și a treia, cu ajutorul cărora versificatorul ardelean și-a confecționat opera, de o lipsă de valoare notorie.

Bogdan-Duică a avut ciudata pasiune de a vizita regiunile moarte ale istoriei noastre literare, izbutind să dea iluzia vieții printr-o dezhumare, adesea prodigioasă, de fosile

culturale. O atare metodă, dacă metodă se poate numi conformația spirituală atât de curioasă a răposatului erudit, nu poate constitui un îndreptar pentru nimeni ; mai curînd ea are meritul de a demonstra primejdiile abuzului de minuțiozitate, prin devierea prea accentuată de la simțul valorilor literare. Fiindcă oricîte foloase au adus, în multe privinți, cercetările istorice ale lui Bogdan-Duică, un lucru este sigur : acestui neobosit investigator i-a lipsit, pînă la uimire adesea, intuiția valorilor creatoare.

Ardelean de origină, Bogdan-Duică a păstrat în orice rînd scris marca spiritului etnic. Înseși cercetările lui o atestă, în mare parte, prin simpatia care l-a mînat spre figurile culturale ale provinciei transcarpatine. Petru Maior, Budai-Deleanu, episcopul Klein, Gh. Lazăr, Simion Bărnuțiu, Ioan Barac s-au bucurat de o egală atenție din partea lui, ca și atîția alți scriitori munteni și moldoveni, cu deosebire dintre aceia ai veacului trecut. Simpatia față de personalitățile culturale ale literaturii române îi mărturisește formația sufletească, de ardelean rămas încă la formele nediferențiate ale creației și impermeabil la senzația estetică, atât de tîrziu descoperită de conaționali săi. Iar dacă ne gîndim și la stilul lui greoi, plin de paranteze infinite, de contorsiuni barbare de frază, pătat de construcții ardelenene și cu reminiscențe de expresii germane, avem imaginea deplină a particularismului său ardelenesc.

Curiozitatea intelectuală a lui Bogdan-Duică nu s-a mărginit numai la istoria literară ; pasiunea lui de a cunoaște l-a îndemnat să abordeze și critica, pentru care nu era, desigur, înzestrat. Recenziile lui despre scriitorii contemporani, publicate fie în *Corvorbiri literare*, fie în revistele din Ardeal, nu pot avea altă valoare decît aceea a dorinței de informație. Mai ales activitatea aceasta răspîndită în publicațiile regionale nu se justifică decît prin tendința de a face cunoscută mișcarea literară din regat în provinciile subjugate. Fără să fi izbutit a le face educația artistică, articolele de acest fel rămîn instructive, sub raportul conținutului, pentru timpul cînd au fost scrise.

Departate de a fi un critic, orice fenomen artistic devenind un fapt cultural sub unghiul lui de vedere, incursiunile mai recente în literatura noastră contemporană, privind

pe scriitorii moderniști, nu sunt decît regretabile incomprehenșiuni ale unui spirit care nu avea nici o adeziune pentru valorile noi artistice. Cîte articole cu judecată strîmbă n-a scris zadarnic Bogdan-Duică despre literații contemporani, masacrați nemilos prin *Societatea de mîine*.

Meritele lui nu trebuie căutate aci ; prin onestitatea și bogăția rară a informației, prin pasiunea lui de erudit, oricît amănunțele i-au întunecat sinteza, contribuția de istoric literar a lui Bogdan-Duică ne impune respect ; oricînd studiile lui se pot cu profit consulta, avînd pe deasupra și garanția preciziei pe care o punea și în cele mai neînsemnate cercetări.

1934

[GEO BOGZA :
„CARTEA OLTULUI“]

Intinerariul lui Vlahuță, din *România pitorească*, e cartea unui turist oficial, care, într-un timp limitat, a dat o raită prin țară, schițându-i peisagiile într-o retorică destul de convențională ; anii au așezat-o printre albumele cumiști și, dacă mai ai curiozitatea s-o recitești, în zadar cauți un accent adânc, o vibrație revelatoare între paginile ei fără reliefuri pronunțate ; privescile se succed într-un ritm domol, oamenii sunt ușor idealizați și așezările lor par niște sumare gravuri ; nici o surpriză nu te întâmpină de-a lungul paginilor, peste care luneci pînă la sfîrșit ; și, după ce ai închis cartea, ai suprimat orice ispită de-a călători, prin locurile evocate, fiindcă scriitorul nu te-a îmbiat să visezi, dincolo de conturul teșit al celor văzute.

Printre călătorii mai tineri ai pămîntului românesc, d. Geo Bogza este și cel mai personal ; prima sa carte de reportagii, *Țări de foc și de pămînt*, prin provinciile locuite de români, ni l-a înfățișat ca pe un poet al viziunilor geologice și ca pe un cîntăreț aspru al omului autohton, în luptă cu ariditatea solului și dificultățile vieții ; înfrățit cu natura, în care a fost predestinat să se nască și să trăiască, muncile lui au ceva de ritual sacru, iar suferințele lui sunt de o impresionantă gravitate. Viața în natură este o luptă crîncenă cu elementele înconjurătoare, și sufletul omului e la fel cu al locului, iar conviețuirea ia aspect de fatalitate. Reportagiile d-lui Bogza sunt niște viziuni ale energiei cos-

mice și umane, într-o expresie de o retorică viguroasă, uneori de mari efecte poetice. Hotărîrea sa de a închina, în *Cartea Oltului*, un volum de peste 400 de pagini, unui singur rîu, urmărindu-l de la izvoare pînă la vărsarea-n Dunăre, s-ar părea temerară; nu atît prin subiect, cît prin întindere. D. Bogza nu este un poet descriptiv, un colorist care să ne legene într-o variată panoramă de peisagii; paleta sa e redusă la cîteva tonuri numai, între care roșul, albul și negrul predomină. Poetul vede ciclopic, fiind un viguros liric al forțelor cosmice, un contemplativ al energiilor naturii, cum nu mai întîlnim altul în proza noastră turistică. Sensibil, în mod deosebit, la aspectele geologice cele mai înfricoșătoare și la lupta neobosită dintre elemente, își face o plăcere repetată să le evoce, într-o retorică amplă, sonoră, care se încheagă într-o puternică viziune; este ceva realist și halucinant în poezia sa dură, și un animism de proporții uriașe însuflețește natura primordială în care se complace. Viziunea sa prezentă ne plimbă parcă prin erele geologice, ne face să asistăm la cataclismele care s-au petrecut cîndva, într-o lume cu alte dimensiuni, și ne populează priveliștile cu monștri apocaliptici, scoși dintr-o fantezie care lunecă mereu spre momentul genetic.

Oltul însuși e personificat, și o continuă metamorfoză a energiei lui acvatice ni-l înfățișează ca pe un „erou“, ca pe un fenomen al naturii; toată cartea este un lung poem al luptelor lui biruitoare cu piatra, cu inegalitățile și surprizele reliefului; rîul simte și gîndește, fiindcă se naște, e tînr și matur, ia inițiative și riscă, cîștigă bătălii, apoi oboșește și moare, ca o ființă uriașe, care și-a împlinit un destin. Poetul însuși se luptă cu valuri aprige de elocvență, ca să tîrască un grandios spectacol, printre atîtea meandre și aventuri; firește că încordarea nu poate fi susținută la același nivel, că valorile repetate ale retoricii îl dau uneori la fund, deși este un înotător cu largă respirație și cu mult exercițiu. Dar a menține printr-o variată invenție verbală atîția kilometri de curs al rîului și atîtea sute de pagini ale cărții este o prinsoare destul de temerară, ca să nu simțim și oboselile firești. Omul joacă un rol secundar în poemul d-lui Bogza, adevărată *Ramayană* a Oltului, și așezările de pe malurile lui se reflectă rapid și-n linii generale în apele lui tumultuoase sau calme. Cartea este un imn al apei, al

pietrei și al stihiiilor, al vegetației și al pământului ; emoția cosmică a poetului este puternică, viziunea elementelor în veșnică mișcare și luptă este grandioasă, și un sentiment de mare singurătate geologică îl obsedează. Universul primordial, dinainte de începuturile civilizației umane, este universul său familiar, răsfrângându-se în aspectele lui înfricoșătoare și mărețe ; sunt atâtea pagini de antologie în acest poem al emoțiilor geologice, încît nu le putem desprinde decît pe apucate ; dar poate cele mai frumoase, mai puternice sunt acelea în care ni se evocă izvoarele Oltului și luptele lui cumplite cu stîncile și prăpăstiile din care parcă-și adună debitul biruitor de ape ; ele ne provoacă un autentic sentiment al genezii, la care asistăm uimiți :

„De foarte de sus, vîrfurile fosforescente ale Hămașului par constelații, pentru o precisă și inevitabilă orientare. De altfel, din locul acesta, spre ce altă parte s-ar putea îndrepta pașii dacă nu spre magnetica furtună de piatră din zare ?

Drept înspre miazănoape, unde, ca și-n basme, lumea se face mai densă și mai necunoscută, transformîndu-se într-un ținut al singurătății și al aventurii. Foarte curînd, ca un ciclon izbucnit pe neașteptate, muntele începe să se ridice spre cer, despărțind lumea în două. E un lung perete de cremene, care nu rămîne multă vreme singur : în fața asprelor lui piscuri, coline calme, acoperite cu păduri verzi, odihnitoare, îl însoțesc înspre miazănoapte, ținîndu-i o tovarășie aproape feminină. Printre aceste mase geologice, formînd o uriașă dualitate procreatoare, Oltul vine la vale, purtînd pare un fruct al înălțuirii lor, care se și mărește de altfel, impresionantă, undeva foarte departe, în fundul nordic al lumii. Dar cu mult înainte de a ajunge acolo, ca și cum ar voi să arate profundele străfunduri bărbătești în care cel dintîi viața germinează, Oltul părăsește valea adîncă ivită din tovarășia colinelor cu muntele și începe să se urce pe umerii puternici ai acestuia, spre locul său de început.

Din locul acesta, pereții compacți ai muntelui se ridică deodată spre cer, plini de amenințarea cumplită a amețitoarelor lor înălțimi. Oltul se îndreaptă hotărît spre ei, încercînd să-i escaladeze. Dar foarte curînd este închis de

toate părțile, ca între ziduri de cetate, fără nici o ieșire. E un ținut secret, în fundul căruia stau încuiate parcă toate misterele lumii. Tăcerea așezată în straturi dense peste acest peisaj îl strivește aproape sub substanța și sensurile ei primordiale.

Vreme îndelungată, Oltul trăiește această cumplită și grea singurătate. Nevăzut de nimeni, el urcă tot mai sus, cățărându-se din stîncă în stîncă, în interiorul acestor masive cetăți de piatră. În afară de cerul de deasupra, foarte îndepărtat, nu e nici un luminiș, nici un semn că s-ar putea ajunge undeva. Dar tot mai subțire, tot mai tras la față de voința de a ajunge, Oltul se ridică de pe un bloc pe altul, aproape dematerializat, rămas numai o vibrantă dîrzenie interioară.

Cîndva, pereții compacți care atît de apăsător închiseră zările, încep să se sfărîme, și pe ruinele lor un podiș se întinde, izolat și înalt, ca o oglindă de piatră a cerului. Deasupra lui, lung și subțire, Oltul suie ca un șarpe, a cărui gură a și început să sugă sîngele prăzii. Izvorul e aproape, la cîteva respirații numai. Acolo, sub rădăcina unui brad, atît de ciudat singuratic, se află punctul geografic, încărcat de poezie, de istorie și de mister, din care Oltul pornește în lume.“

Salutăm în d. Bogza un viguros poet în proză al marilor energii cosmice!

Postum

SFIRȘIT DE MESAGIU POETIC *

Nu știm dacă avertismentul cuprins în *Epilogul* acestui volum e într-adevăr lespedeza zvîrlită asupra unei cariere poetice sau închide o simplă dispoziție literară :

*De-acuma gîndul singur mi-l voi duce
Ca pe un mort mormîntul sără cruce.*

În tot cazul, simțimîntul formulat chiar de poet, care după trei volume socotește a-și fi încheiat mesagiul propriu, indică însăși capacitatea de rezistență a sensibilității și expresiei sale.

Crescută din substratul nealterat de milenii al sentimentelor umane, poezia nu trăiește decît prin originalitatea formei, dobîndită prin o nouă și misterioasă alchimie a unui material comun ; din asocierea mereu *altfel* a valențelor ei intime, se renovează melodia cu timbru specific a fiecărui liric.

Prin cele două culegeri anterioare, *Floarea pămîntului* și *Povestea omului*, d. Demostene Botez a înscris în cartea poeziei moderne figura unui elegiac, obsedat de nostalgii nelămurite, de tristeți atavice izvorînd din fîntînile subterane ale temperamentului, poleindu-și jocul intim cu fine cizelări în argint. Cu o sensibilitate medie, dar cu o expresie înnoită prin șiraguri de proaspete, inedite imagini, d. Botez și-a hotărnicit o alee în parcul multiform al poeziei

* Demostene Botez : *Zilele vieții*.

moderniste. Deși anterior erau vizibile firele de mătase stre-
 înă împletite în înflorirea grațioasă a propriului vers (Emi-
 nescu și Bacovia mai ales contribuieră la horbota poeziei
 sale), în *Zilele vieții* întâlnim, pe lângă vechea sa notă ori-
 ginală, influențe multiplicat. Am găsi poate explicația
 acestor înrîuriri nu numai ca subconștiente unde mimetice
 furișate în cântecul poetului, ci ca un efort de a-și reînnoi
 coardele, care încep a se uza sau a psalmodia, cu timpul,
 incantații monocorde. Rareori însă un liric își poate des-
 coperi în substratul sensibilității o nouă fântână arteziană
 din care să țșnească vii și clare șuvițe de poezie.

Pentru a nu pluti în apele afirmației nedovedite, vom
 extrage câteva note streine, amestecate în sunetul pur al
 armoniei d-lui Botez ; omițînd pe cele de sursă bacoviană și
 chiar eminesciană, prezente și aci (cele dintîi destul de frec-
 vent), iată, de pildă, maniera hieratică a d-lui Al. Phi-
 lippide :

*Clopotul începe-a doua oară,
 Tot văzduhul parcă se-nfioară,
 Și iar bate-n vârful creierului meu
 Cuie de aramă
 Un trimis de Dumnezeu
 Care mă tot cheamă...*

(Buna-Vestire)

iată chiar peisagiul agrest, anexat din podgoriile poetice ale
 d-lui Ion Pillat :

*Pe-acolo, prin via părintească,
 Bătrîne garduri sure și nuiete
 Uor fi-nceput acum să putrezească :
 Hotarele copilăriei mele...*

în care păstrează nu numai elementul decorativ, ci și inte-
 riorizarea lui elegiacă, așa cum a realizat-o poetul *Floricăi* :

*În via ceea iernile pe rînd
 Am mers săpîndu-mi pașii în troian
 Și parcă și-acum așa, prin gînd
 Și parcă-i altă iarnă și-i alt an...*

(Schiță de iarnă)

Urmărind mai departe infuziile, descoperim procedee din panoplia bine caracterizată a d-lui Adrian Maniu, cu expresia voluntar prozaică furişată în mersul versului, ca un obstacol într-o lunecare diafană pe ape :

*Pe scările înguste de stejar
Un om voinic cu cizme şi murdar
Scoboară — ca să mute dintr-o casă —
O mobilă de lemn de nuc, lucioasă,
Cu-atenă precauţie cu care
Ar scobori-un sicriu spre-nmormântare...*

(Gravură simplă)

sau, chiar în strofa următoare a aceleiaşi poezii, materializarea abstracţiunilor, conform poeticei d-lui Camil Petrescu :

*Stăpîna casei vine-ngrijorată
Ca să mai şteargă mobila o dată,
Să scuture-amintirile toate
Ce-au prăfuit saltarele-ncuiate
Să nu le ducă şi la casa nouă*

Iar uneori se simte adierea abstracţiei de expresie şi a parnasianismului d-lui Codreanu :

*De câte ori în viaţă am crezut,
De câte ori am plîns şi am iubit,
Eu ţi-am simţit în mine risul mut
De craniu filozof şi mucalit.*

(Scheletului)

Şi, în sfîrşit, chiar umorul şi tehnica d-lui G. Topîrceanu :

*Fotografia ta
În cărţile şcolare
Mult timp se va uita
Cu-aceeaşi resemnare
La zilele prin care
Eşti obligat să stai
Cum stă Ştefan cel Mare
Sau calul lui Mihai.*

(Suprema glorie)

Am făcut atâtea citații spre a evidenția dispersarea inutilă a d-lui Demostene Botez ; căci, dacă însăși tonalitatea elegiacă a versurilor de sunet propriu se distramă în anecdotă, în discursivitatea și paloarea expresiei, partea de rezistență a noului său volum tot în atmosfera sa de caldă muzicalitate și imagism inedit se refugiază :

*Mi-i dor de vorbă dulce ca un cînt.
Să vii că-i ceasul nostru pe pămînt.
La geam caisul mic și alb de floare,
Ca un copil ce stă abia-n picioare,
Ne-ntinde parcă sufletu-i aici
Cu amîndouă mîinile lui mici.
Afară cerul ca un evantai
Aduce pe ferești parsum de mai.
Pe sus trec noaptea păsări mari, albastre.
Și noaptea stă deasupra casei noastre
Ca un hamac din care stînjenei
Cad peste tot, înnouați și grei.*

(Iubire)

În aceeași linie, cităm, fără final, *Înserare pe șurm* :

*Își trage sara-n margini de pădure
Din nevăzut năvoadele ei sure
Și împrejurul nostru pînă-n zare
Le tot aruncă desfăcute-n mare.
Pămîntu-și duce, undeva, de parte,
Caicul negru încărcat de moarte.
Tăcerea-i înger alb cu gene ude.
Acuma numai marca se aude...*

Sau *Toamna* :

*Să ne cuprindem capetele-n mîini
Ca niște urne-n care-am adunat
Din însuși (!) noi ca din adînci fîntîni
Cenușa stelei ce ne-a fascinat.
S-apropie sfîrșitul lumii, greu,
Se clatină pămîntul ca un dric...*

deși cu vădită atmosferă bacoviană, totuși, cu imagina proprie; răzleț sclipeșc încă fragede înfloriri imagiste, din poetica proprie a d-lui Botez.

Înainte de a încheia, nu putem lăsa fără mențiune faptul contaminării d-lui Botez de unda misticismului rilkian; extins asupra multor poeți români, a fecundat lirica mai nouă cu suflul lui de aspirație spre luminile transcendente; însă nimeni dintre cei care au suferit această influență n-a prezentat temperamentale afinități de real misticism, cu defunctul extaziat al misterului religios; d. Nichifor Crainic mai mult și-a construit mistica decât a simțit-o, d. Pillat a expatriat personajii biblice în peisagii autohtone, după o rețetă poetică, iar d. V. Voiculescu și-a întovărășit de îngeri frământarea sa mai mult de etică religioasă decât propriu-zis atitudine mistică.

Tot astfel, misticismul d-lui Botez se reduce la decor:

*Căci Dumnezeu, se vede, a trecut
Pe-aici,
Sub forma unei păsări mici —
Și numai munții l-au recunoscut.*

(La minăstire)

Sau această pogorîre, tot decorativă:

*Pe cînd, pe coama munților, de sus,
O lună plină palidă și clară,
Înseamnă-aureola lui Isus,
Ce va veni pe-acolo-n astă-seară...*

(Utrenie)

vizită a divinului mai mult metaforică, ca și în *Biserica*, zugrăvită ca

*O casă albă, lungă și ciudată
Cu ușa mare și ferestre sus,
În care-i Dumnezeu și cu Isus,
Cînd stau și ei acasă cîteodată.*

*E ca o navă plină cu mister,
Împotmolită printre case scunde,
Adusă-așa de nu se știe unde,
Pustie-acum și singură sub cer.*

sau mai e

*Misterioasă, stranie și mare
Ca un pustiu pridvor al veșniciei,*

ceea ce dovedește numai o renovare de cadru, nu și de sensibilitate; fenomen observat de altfel la toți poeții atinși de aripa misticeii rilkiene.

1927

DEMOSTENE BOTEZ:

„CUVINTE DE DINCOLO“

(versuri) *

Sunt vreo șase ani de la apariția volumului de versuri *Zilele vieții*, al d-lui Demostene Botez. Între timp, poetul delicat al nevrozelor distilate prin floarea de aur a imaginilor s-a risipit într-o proză poetică și descriptivă, care l-a dus la recenta carte de impresii, *În căutarea mea*. Culegerea din *Zilele vieții* a însemnat, în cariera sa lirică, un moment de oboseală și o facilă asimilare de maniere pe care le-am remarcat la timp. Văzusem chiar, în acest efort de poezie, finalul unui mesagiu poetic, căci atât de repede i se sfârșiseră posibilitățile personale.

Prin *Cuvinte de dincolo* nu putem spune că d. Botez se depășește în realizările sale de pînă acum. Ceea ce este vădit de data aceasta este o nouă axă în jurul căreia gravitează inspirația sa : iubirea sub forma obsesiei dureroase ; chiar sentimentul morții, caracteristic liricei sale, este străbătut de așteptarea aceleiași iubiri cotropitoare. Dacă înnoirea psihologică este sigură, poezia d-lui Botez se dizolvă într-o proză ritmată, care-și caută accentul patetic. Întrebarea este însă : în ce măsură patosul, în sensul intensității, se transmite în ultimele sale poeme ? Răspunsul este dificil, fiindcă însăși sensibilitatea d-lui Botez, așa cum și-a fixat-o în opera sa de pînă acum, nu s-a manifestat într-o gamă atât de profundă.

* Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II“.

Iată cum, în *Iubire*, își exprimă sentimentul unicității și permanenței pasiunii sale :

*Sunt de mult alături de timp.
Mi-i gândul la tine pentru totdeauna,
Gîndul-acesta va mai rămînea din mine
Și-atunci cînd nimeni n-o să ne mai știe.
Va fi ca lumina și ca mirosul pămîntului,
În fiecare din oamenii ce vor trece prin lume.
Vom fi-n chemarea păsărilor din pădure
Și ne vom iubi noi în taina chemării lor ;
Și-atunci cînd n-om mai fi
Am să cunosc în ele glasul tău.
În fiecare din oamenii ce vor trece prin lume,
Gîndul meu la tine
Va reveni cum vine-o amintire
Pe care n-au trăit-o ei.
Vom reveni în visurile lor
Cu chipurile noastre pe care nu le-au cunoscut,
Și se vor întreba dimineța,
Ca după o călătorie,
Oare cine erau cei doi îndrăgostiți din vis...
Iubirea noastră va trăi după noi
În tot ce va mai fi pe lume
Parcă Dumnezeu vrea să iubească odată ca un om
Și ne-a ales pe noi
Și dragostea lui e a noastră...
E a noastră.*

Nicăieri coarda erotică a d-lui Botez n-a ținut să înstruneze un sentiment de o amploare cosmică așa cum înțearcă în *Cuvinte de dincolo*. Se pare că abia acum vrea să treacă peste fondul său nativ de română. Dar este ceva atât de vizibil intențional în acest gest de zbor peste culmi, mai curînd transcris într-o formulare psihologică decît printr-o transfigurare lirică a sentimentului, care este formidabil în realitatea lui umană, rămînînd totuși foarte vag sugestiv în expresivitatea lui artistică.

Aceeași pregnanță omenească revine sub felurite forme, dar materia verbală nu se lasă topită și recreată de o vigoare lirică :

POMPILIU CONSTANTINESCU

OPERE și AUTORI

EDITURA "ANGORA" S. BENVENISTI & Co.

Ascult :
In tăcerea nopții totul se odihnește.
Numai eu veghez peste întreg pământul.
Ascult :
Timpul nu mai are sfârșit.
Nu știu cât va mai ține liniștea aceasta.
Dacă aș fi eu cu adevărat în pământ,
Aș săpa cu mâinile crispate
Și aș deschide tunel pînă la tine.

(Monolog nocturn)

Sau :

Te-aștept.
In mine totu-i viu și tulburat.
Sunt ca pământul și ca pomii
In zi de primăvară.
Urmăresc cu ură clișa care trece ;
Ureau să prelungesc nădejdea revenirii tale
Și să-ndepărtez tristețea despărțirii noastre.
Ceasu-n care ne uităm unul la altul
Cu groaza timpului ce trece
Bate-n mine o dată cu inima mea.

(Așteptare)

Este clar că poetul vrea să spargă tiparul strîmt al versului, înlăturînd ritmul și rima, ca să-și transcrie cît mai veridic, mai intens senzațiile interioare. Dincolo de senzație, de înregistrarea ei acută nu poate trece însă, într-o euritmie lăuntrică, strigăt armonizat în expresie al pasiunii consumatoare. Experiența lirică se limitează în cadrele psihologice, se satisface într-o atentă luare de cunoștință a propriului zbucium, fără să-și găsească și sugestia majoră.

Cînd însă simțirea poetică a d-lui Botez își regăsește lungimea firească de undă, atunci sentimentul își îmbracă expresia muzicală cuvenită, ca în *Misticism* :

Inchide ochii : toate sunt ca-n vis...
In întineric ca-ntr-un lac damnat
Să mă găsesc fluid, transfigurat,
Ca-n apele vrăjite, mort Narcis.

*Inchide ochii să intrăm în noapte,
În nesfirșitul și adânc, și-nalt,
Să fim mai singuri unul cu celalt,
Și vâzul nostru să ne fie șoapte.
Atent ascultă cum în amîndoi
Același puls își biciuie izvorul.
Inchide ochii să avem decorul
Amăgitoarei nemuriri din noi.
Și-așa, prin el să prelungim iluzii
De paradis etern și solitar,
Cînd ai să simți sărutul meu amar,
Crispat și dureros pe floarea buzii.
Inchide ochii, să închizi în tine,
Uas scump cu stranie sonoritate,
Acele clipe lungi de voluptate
Care-au venit de dincolo de mine.
Inchide ochii, în tăceri albastre
Să-ți simt suflarea ca o melodie,
Și trupurile noastre să nu fie
Decît ca umbra sufletelor noastre.*

Sau ca în acest final din *Cum merge luna* :

*Iubirea noastră a călătorit
Ca cineva ce m-a privit mereu ;
A fost în toate ca și Dumnezeu,
În tot ce-am spus, în tot ce am gîndit.
A ascultat prin gînd cum îmi răsună
Și a privit prin ochii mei tot cîmpul,
Și-a mers deasupra trenului tot timpul,
Cum merge luna-n nopșile cu lună,*

cu imagina ultimă, care înprospătează senzația

În același sens, de o nouitate mai izbitoare, cităm și finalul din poema *În fiecare seară*, tot atît de prețioasă prin regăsirea sentimentului în tonalitatea proprie :

*Iar dimineața cînd ies viu și greu
Din ape negre ca la începuturi.
Cînd joacă-n ochi luminile ca fluturi,
Atunci aduc la soare-n ochiul meu.*

*De prin abisurile fără fund,
Din neștiuta somnului bulboană,
Făptura ta ca pe-o icoană
Pe care am găsit-o-n prund.*

Prin aceste surprinzătoare imagini se remarcă subtilul elegiac din *Floarea pământului* și tot prin ele d. Demostene Botez își menține prestigiul poetic.

1934

DEMOSTENE BOTEZ :

„GHIOCUL“

(roman) *

Poet de remarcabil talent, d. Demostene Botez a abordat prima dată proza sub forma impresiilor de călătorie. Volumul *În căutarea mea* ne-a înfățișat spectacolul unei melancolii lirice plimbate de-a lungul peisagiilor streine. Trecerea la roman se face mai dificil, fiindcă sunt unele condiții speciale ale genului care nu pot fi dintr-o dată împlinite. Prin aceasta nu înseamnă că voim să judecăm *Ghiocul* dintr-un punct de vedere dogmatic, astăzi, când sunt atâtea forme de roman. Dar d. Demostene Botez și-a impus singur o anume temă, de natură psihologică ; suntem deci obligați să insistăm în acest sens al povestirii sale, adică asupra mijloacelor sale de analist. Punctul de vedere al judecății noastre va fi punctul de vedere intrinsec al romanului.

Acțiunea se petrece într-un sat din ținutul Botoșanilor. Părintele Pavel are două fete, pe Ileana și pe Aristița ; bătrîn, se pregătește să lase ginerelui viitor conducerea parohiei. Acesta va fi tînărul Valeriu Darie, venit de la studiile din străinătate, temperament vulcanic, mascat sub aparența unei asceze impuse. Căsătorindu-se cu Ileana, Valeriu va lua în curînd locul părintelui Pavel, lovit de o paralizie care-l imobilizează în cameră. Ileana este însă o fire supusă, care acceptă evenimentele cu o resemnare egală. Sora ei mai tînără, Aristița, are însă un viu instinct de coche-

* Edit. „Naționala-Giornei“.

tărie feminină și pretenții pe care nu și le va putea realiza. Căsnicia soților Darie este o simplă formă socială, căci Valeriu trăiește absorbit în preocupările lui intime și își consacră energia morală credincioșilor, dovedindu-se un miraculos izbăvitor de suflete și dureri fizice.

Romanul d-lui Botez începe însă într-o atmosferă de superstiție, căci înainte de măritișul Ileanei, o ghicitoare în ghioc, țiganca Rada, prevestește *viitorul ei sumbru*. Dar acest capitol este mai mult interesant ca pitoresc, fără să-și justifice utilitatea artistică în drama morală a Ileanei. Tot ce se va-nîmpla în viața ei va trece neobservat pe lângă ea, absorbită în grijile casnice de fiecare zi, opacă la subtilitățile jocului sufletesc, streină de voința lui Valeriu și cantonată în pasiunea ei maternă pentru Andrei, singurul copil, căruia se consacră exclusiv, dintr-o firească nepotrivire temperamentală cu soțul ei.

Avem impresia că romanul d-lui Botez se desfășoară prea mult pe descriere și pitoresc; abia din momentul din care destinul pasiunii lui Darie se schițează, intrăm în adevărata analiză morală, care se precipită spre un sfârșit tragic. Fugind de obsesia dragostei pentru Aristița, ocolindu-i privirile, mortificându-se într-o fugă de-acasă, într-o noapte, Darie nu poate totuși să ucidă „demonul” din el. Când Ileana pleacă la Iași să-și vadă copilul bolnav, Darie și Aristița rămân singuri, o forță magnetică împingându-i la păcatul inevitabil. După posesiune, Valeriu o strangulează, omorînd demonul materializat sub forma ispitei carnale.

Iată în scurt conținutul temei principale din *Ghiocul*. Ni-e teamă însă că am simplificat prea mult, deși anecdota nu este accentul prim al romanului. Ceea ce ar constitui esența lui sunt mijloacele analitice, puterea de obsesie a scriitorului, care să ne transpuie într-o realitate morală halucinantă. Aci însă încep îndoielile noastre, fiindcă i-ar fi trebuit d-lui Demostene Botez o rigoare a dialecticei pasionale egală cu a unui romancier rus. De altfel, însăși problema morală din *Ghiocul* este de potență dostoevskiană. D. Botez a păstrat un ritm de narațiune prea lentă romanului său, care este interesant în mod episodic, dar nu și susținut pe forță creatoare impresionantă. Să fim bine înțeleși în acest punct: nu pretindem scriitorului un talent egal

cu al lui Dostoievski, și obsesia marilor modele literare nu poate constitui un criteriu absolut de judecată; este și nedrept și chiar absurd. Nu e mai puțin adevărat că temele de natura aceasta pretind o acuitate de analiză, o febră a viziunii și o clarviziune a tumultului, care nu acceptă măsura medie. D. Botez a dat peste un subiect patetic, dar temperamentul său elegiac, imagismul său de poet grațios și proaspăt cu greu ar putea să înfrunte două suflete abisale, așa cum ar dori să fie Valeriu și Aristița. Afirmările noastre n-au decît dezavantajul că trebuiesc luate pe garanție, fără a putea aduce și proba demonstrativă a deficiențelor de creație ale *Ghiocului*. Dar critica este, în primul rînd, o impresie calitativă. Simți realizarea unei opere, cum ai simți o senzație fizică de cald sau rece, de aspru sau neted.

În cazul de față simțim că lipsește adîncimea, că lipsește o anume fervoare interioară a eroului, că însăși asceza lui anterioară nu este o realitate palpabilă. Într-un cerc al infernului dantesc te simți suferind alături cu victimele, în iadul pasiunii lui Valeriu rămîi prea mult un spectator dinafară. Există totuși o probă destul de elocventă pentru cunoscători spre a pune în evidență ceea ce nu poți face transmisibil pe calea afirmației directe. A spune că o carte e adîncă, că un personaj este un tip însemnă a raporta aceste calificării la un conținut subiectiv. Pentru a da un exemplu de ceea ce poate transmite d. Botez însuși din febra pasiunii eroului său este de ajuns să cităm ceva. Citatul, oricît de fragmentar ar fi el, este totuși singura probă care poate sprijini o impresie, subiectivă în esența ei. Reproducem scena finală, a păcatului lui Valeriu, spre a ne susține, cel puțin pe un citat, afirmațiile:

„Aristița întinse brațele. Halatul se desfăcuse și sîinii ei tari se ghiceau vii sub cămașă. Valeriu sări în picioare. O privi întunecat o clipă. Apoi o apucă în brațele lui tari și aspre. O strînse de umeri. O privi. Și își înfundă capul între sîni. Se lăsă cu trupul lui înălțat în vîrful picioarelor deasupra ei, dominînd negru și masiv, pînă ce ea se frînse sub greutatea lui, pe pat. Halatul se desfăcu în lături. În Valeriu se înălțau talazuri repezi, care zvîcneau fierbinte. Era tot încordat și strîns ca un pumn de fier. Gîndul lui era fix și crispat, dureros. În odaie era întuneric. Pielea

moale de pe pulpele Aristiței i-a fript degetele. Se arunca într-o prăpastie caldă și dulce. Deodată văzu de aproape ochii măriți ai Aristiței, drept în fața ochilor lui. Nici-odată n-a văzut doi ochi așa de aproape. Erau stranii și sinistri. Erau ieșiți din orbite. Pupilele erau dilatate cu exagerare. Parcă și vinișoarele de pe retină erau congestionate. Fruntea era și ea strânsă într-o tensiune indescrip-tibilă. Măinile ei îi căutau umerii lui tari. Parcă-i lunecau pe ei. Sau poate era o dezmierdare. Apoi degetele ei se crispară și se înfipseră în umeri, în spate. Ce zbucium! Cugetul rămase pierdut, prins de talazuri, bătut de pereți, dat la fund, amețit de lovituri.

Talazul a crescut... a crescut... a crescut... apoi s-a re-tras liniștit spre adâncuri mistice și fără fund. E pace și deznădejde. A trecut ceva mare și puternic prin fața lor, prin ei, și s-a pierdut. A fugit. Valeriu se simți deodată singur, amăgit și părăsit. A pierdut tot. Pentru ce? Hime-rele s-au scoborât în întuneric cu mâinile la ochi. Totul a fost himeră și vis. Totu-i himeră și vis!... Îl cuprinsese o deznădejde fără seamă. Ce-a făcut?!... În capul lui înfier-bîntat încă și golit sunau clopote de alarmă...

Măinile lui căutară involuntar într-o crispăre pieptul Aristiței. Era moale. Lunecară spre gât. Subt degetele lui se zbătea colcăind în inelele gâtului sînge și viață. «Ce-am făcut!»... În conștiința lui Valeriu cresc spaimă și furie. Degetele lui simțeau vinele curgînd dedesubt... Ochii îi crescură. Gîndul se străfulgeră repede, fără putință de împotrăvire. Nici nu știu ce face. Era un ordin din el sau mai de departe. Strînse degetele strîns. Împreună amîndouă mîinile. Dedesubt zvicnea puternic. Trupul Aristiței se zbătu desperat, încovoiat în spasm de agonie. Valeriu strînse cu îndărătnicie. Gîtul ceda tot mai mult, ca ceva dezumflat. Apoi, trupul Aristiței mai mișcă o dată încet, ca într-un vis, și parcă adormi. Valeriu mai ținu gîtul strîns cu amîndouă mîinile. Se temea ca de-o fiară să n-o lase cu viață. Cînd le descleștă, tremurau. Trase halatul peste trupul gol, care lumina în odaie. Își trecu mîinile prin păr și se uită în lături, nedumerit și fricos. Se uită la mîini. Îi tremurau. Deschise fereastra. Apoi, ca deșteptat dintr-un somn lung, sări cu spaimă pe geam și începu să alerge prin curte, strigînd în gura mare :

— Am ucis diavolul... Am ucis diavolul... Diavolul!“... (pag. 300—302).

Am putea reproduce atâtea episoade, cu scopul de a sprijini afirmația că romanul d-lui Botez este de o tensiune prea potolită pentru ceea ce vrea să evoce. Ne oprim; impresiile s-ar suprapune, fără să se anuleze cea esențială.

Paralel cu drama morală a părintelui Valeriu, d. Botez urmărește și turburările erotice, de adolescent, ale lui Andrei, trimis la studii la Iași. Este o naivitate, un sentimentalism mai ușor prins în atmosfera de internat și în primele experiențe erotice ale lui Andrei. Silueta lui, a colegilor, Pompei, Dinulescu sau a răutăcioasei Roro, sora acestuia, care pricinuieste prima dezamăgire sentimentală a tânărului Darie, sunt mai consistente decât figura centrală a romanului, preotul Valeriu. Dar această acțiune paralelă să fie necesară, să amplifice ceva din tema principală din *Ghiocul*? Nu ni se pare de loc; mai mult încă, avem impresia că alternarea lor duce la un fel de abilitate tehnică, abilitate ce ocolește marile dificultăți psihologice ale dramei lui Valeriu. Un roman psihologic diluat în narațiune cursivă este cu siguranță un roman care și-a deviat scopul.

Totuși, d. Demostene Botez este atât de interesat în unele notații poetice, în unele peisagii sau în evocarea unor gesturi sugestive ale personajilor. S-ar putea cita atâtea fragmente într-adevăr frumoase din *Ghiocul*; pagini de poet, interesante în sine, ca niște insule izolate.

Ne surprind însă atât de multele pleonasmе la un prozator care în impresiile sale de călătorie a știut să folosească verbul cu nuanță și precizie. Sunt scăpări din vedere peste care nu e bine să trecem și noi, amintind autorului că trebuie să-și supravegheze unele facilități.

D. Demostene Botez ne avertizează, la finele *Ghiocului*, că romanul său a epuizat abia „prima parte din viața acestor oameni“; așteptăm volumele următoare, fiindcă acel de astăzi este poate numai un exercițiu. Și proza se învață, mai ales de un poet dotat cu atâtea însușiri...

IOACHIM BOTEZ:
„INSEMNAȚIILE UNUI BELFER“ *

Nu credem să ne fi scăpat vreunul din savuroasele foiletoane ale d-lui Ioachim Botez, publicate în ultimii ani în ziarul *Curentul*. Pentru noi de mult avusesem revelația unui scriitor de autentic talent, ale cărui portrete satirice, observații de afectuoasă pedagogie și evocatoare nostalgii de călător ne-au încântat, în ritmul unei proze de mare pitoresc. Criticul profesionist, blazat puțin de regularitatea unui oficiu invariabil, așteaptă operele literare sub înfățișarea volumului, ca să le coteze la bursa valorilor săptămânale. Știe dinainte că omisiunile celor merituoși nu mai sunt posibile într-o publicistică care, oricât de mioapă ar fi uneori, este dotată totuși cu câțiva ochi destul de vigilenți. Iată de ce astăzi ne facem o plăcere să prezentăm și publicului *Insemnările* d-lui Botez, menite să consacre un nou talent. Ne grăbim s-o facem cu atât mai bucuroși cu cât unele opacități și nefericite resentimente profesionale au și-nceput să conteste o sensibilitate de poet, pe care vor să-l limiteze la câteva opinii de anost pedagog, dacă nu de defăimător al unei și mai oneste bresle.

Nu este de ignorat faptul că d. Botez se alătură la falanga celor câțiva scriitori care și-au exprimat sila sau indignarea în contra școlii oficiale, de sterp formalism didactic, cu racile adânc înfipte în organismul ei bolnav, cu ipocrizii moraliste și populată cu unii profesori mărgi-

* Editura Fundațiilor regale.

niți, răi și tipicari. În acest sens, d. Botez se găsește într-o tovarășie ilustră; începînd cu pe nedrept uitatul Costache Negruzzi, care ironizează același pedantism sec, în dascălul lui de românește, continuînd cu Ion Ghica, evocatorul cu umor și bonomie al cîtorva „dascăli români și dascăli greci”, trecînd prin marele Creangă, genialul diacon povestaș care afurisește metodele strîmbe ce l-au chinuit pe bietul Trăsnea și sfîrșind cu d. Arghezi, care pune mai presus de învățătura seacă a cărții, viața vie a Domnului, d. Botez nu păcătuiește decît printr-o mare sinceritate și printr-o omenie de dascăl îngrijorat de însași existența școlii pe care o dorește altfel decît este astăzi. Și-apoi de unde iluzia că școala n-ar adăposti și ea, ca atîtea alte instituții, proștii și bătăranii ei, funcționarii ei tipicari și moraliștii ipocriți, beneficiarii ai unei tăceri nejustificate? Meritul scriitorului Botez este de a-și fi găsit materialul artistic din însași breasla sa, de a fi observat tipuri și moravuri cu o luciditate tristă, puțînd să dea expresie comică celor văzute.

A reduce însă cartea d-lui Botez la o simplă critică a școlii românești, fie ea oricît de temeinică și de pitorească, înseamnă a-i micșora importanța. Acest modest „belfer” ce-și povestește cu umor avatarurile unei cariere zbuciumate face parte din categoria povestitorilor de rasă, a îndrăgostiților de drumeție, de peisagii și surprize, de oameni primitivi, dar naturali, primenindu-și sufletul livresc al profesionistului la marea înțelepciune a firii, a experienței și bunului-simț. Alăturarea de Hogaș îți vine spontan în minte, indiferent de multele deosebiri dintre ei. Creatorul *Părintelui Ghermănuță*, oricît de livresc ar părea prin reminiscențele lui de „belfer” de latinește, are un simț cosmic de o vigoare epică, un elan de rapsod al stihurilor pe care le-a păstorit, alături de Pisicuța lui, de o mare amplexare. Hogaș nu utilizează natura pe măsura unui tîrgoveț cu sufletul bolnav de civilizație, căuțîndu-și un refugiu la umbra magnifică a codrilor; el este un haiduc al zărilor, un fiu al soarelui și al furtunilor, nefrîmător de revolta elementelor naturale.

Însuși faptul că d. Botez este și un critic al școlii, că apreciază oameni și moravuri dintr-o instituție urbană e o certitudine că ne aflăm în fața altei sensibilități. Dacă

Hogaș nu disprețuia erudiția mitologică, d. Botez o depășește, apropiindu-se și de moderni, iar un scepticism mon-taignean îi nuanțează reflecțiile, reacțiunile și nenumăratele îndoieli. În spiritul său se tînguie un elegiac, dezamăgit de infirmitățile omului, se zbate un satiric, scîrbit de maimu-țarea falsilor intelectuali, se crispează un delicat, jignit de aspectele, vorbele și gesturile triviale. Simpatia lui pen-tru copil și adolescent, ca și un fel de tolstoism pedagogic afirmat față de elev, nemiloasa divulgare a automatismelor profesionale și a ipocriziilor celor maturi îl fixează la polul sufletesc opus lui Hogaș, care a fost un poet, dar nu și un moralist. Natura însăși e mai stilizată, mai „artifici- cială”, dacă se poate spune, în sensul unei viziuni mai in- tellectualizate adesea de o sentimentalitate prețioasă și ac- ceptată ca un narcotic al tuturor îndoielilor și suferințelor. De Hogaș îl apropie, cu siguranță, destinul său de călător neostenit, simțul umorului, deși d. Botez are un umor trist și refugiul în decorul naturii ; iar elementul livresc al *În- semnărilor* ne-ar duce mai curînd spre umanismul estetic al lui Odobescu, al cărui spirit ornat avea oricînd la în- demîna o asociație cărturărească. Și, dacă apropierea noas- tre n-ar părea abuzive, am mai aminti că d. Botez, cu gus- turi literare mai variate și om al timpului nostru, a profitat și de marea lecțiune a portretului satiric arghe- zian, fără ca să-și fi întunecat intuiția proprie de pamfletar. Atîtea portrete acide, de dascăli și dascălițe, care animă *Însemnările* sale, dovedesc a fi învățat arta dificilă a in- vectivei la cel mai iscusit mînuitor al ei din scrisul național. O ucenicie care-l onorează pe d. Botez, al cărui talent ră- mîne destul de personal din contactul cu portretul arghe- zian. Ca să nu fie nici o îndoială în această privință, repro- ducem dintr-o ambianță întregă acest fragment rupt din *Păianjenul*, care, alături de *Limbricul*, sunt piesele de re- zistență ale volumului în acest gen :

„Elevii care născocesc dascălilor ponoase și porecle ade- sea meritate l-au botezat pe directorul lor *Ciosvirtă*. De ce?... Ar fi greu de spus. Poate fiindcă printr-un vag ins- tinct, ei au simțit că intelectul omului cu palori de mort în obraz e frînt ca pana de la coiful umbrei lui Hamlet... Căci e ceva spectral în făptura și apucăturile acestui om : în paliditatea de vis a chipului umbrît de buclele unui

profund păr negru ; în tonul minor al glasului ; în mersul furișat și înăbușit pe tălpi de gumă, în existența lui claustrală, înfundată într-o criptă de registre și hîrtoage ; dar mai ales în felul său de a da mîna moale, neînsuflețită, cleioasă și rece, încît ai zice că ții între degete un limax amorfizat ori un șomoioag de vată muiat în olei camforat... O mînă care arată totodată și distanța de la belfer la director..." (pag. 141).

În linii mai sumare, portretele candidaților la bacalaureat (*Comisia din Brașov*) sau ale profesorilor examinatori (*Comisia din Suceava*) sunt de o acuitate tot atît de precisă. Nu este singurul aspect al prozei d-lui Botez care trebuie remarcat. Simțul peisagiului este predominant în nostalgicile sale călătorii ; transpunerea lirică a naturii e rezonanța cea mai fermecătoare a acestui cărturar cu suflet de nomad.

Pretutindeni natura este decorul balsamic al neliniștilor și indignărilor sale ; am cita atîtea imagini noi, atîtea tablouri estompate de o melancolie contagioasă, din filmul colorat al *Insemnărilor* d-lui Botez. Ne mulțumim cu acest unic fragment din *La apa Snagovului*, bucată antologică prin unitatea tonului și sentimentul de nostalgiecă evocare ce-o însuflețește :

„În vremea aceea de pustiu și sălbătăciune, fără orchestră și radio, dar cînd în păpurișul bălții cîntau lieduri de Lenau, veneam aici cu bunul meu tovarăș Don Tanazio, ori prin lunca cu sălcii de argint a Ialomiței, ori prin vechiul codru al Vlăsiei, ce începe din poarta Căldărușanilor, ori pe drumul năvodarilor, unde macii ne luminau poteca prin lanuri pînă la brîu și prin bostane cu vrejuri ce ne tăiau ca niște șerpi cărarea... Iar dac-ajungeam la căsuța albă cu mușcate țărănești în pridvor, pădurarul și paznicul bălții, Bugeanu, ne primea bucuros, dar cu nedumerea omului de muncă care nu se putea desluși ce naiba ar fi tot orbecăind cei doi tîrgoveți, că nu umblă nici după lînă, nici după porci, nici după stînji de lemne. Seara, ne aciuiam lîngă cuptorul de humă de sub duzi, unde focul sălta vesel sub ceaunul de mămăligă, și ospătam de-a valma cu muierea lui mică și harnică, cu copiii și cu cîinii care ne mînceau totdeauna săpunul nostru cu miroase scumpe. Noi îi aduceam lui Bugeanu opinci și cărți copiilor, iar

el ne da adăpost, lapte de oaie și luntrea lui pescărească, cea mică și neagră ca o scoică scobită dintr-un buștean. Atunci toată ziua și balta era a noastră; ne furișam prin cotloane cu ape adormite, unde verdele pădurii răsturnată în adâncuri s-amesteca cu violetul și rubiniul norilor de dimineață, trezeam rațele sălbatice din cocioacele de stuf; luam pe vîslă cîte un șarpe de apă ce se zbătea ca o cordeluță de catifea neagră; treceam cercetători pe lîngă cotețele de trestie unde forfoteau racii, ne strecuram pe lîngă albe policandre de nuferi, ocoleam tăciunii uriași de sub oglinda încremenită a apei, picioarele podului ce s-a prăbușit pe vremuri cu hoții care-l treceau ferecați în lanțuri, și poposeam în ostrovul mănăstirii, cetate de liniște cu ziduri verzi de stufăriș. Aici, lîngă zidul bisericii pustii sub care au adormit de veci atîți boieri și coconi tăiați de urgia voievozilor, ne astrucam și noi cu fața către cerul albastru boltindu-se în nesfîrșit ca o criptă de peruzea. Foșnea adormitor doar stuful, și ca în vis venea pe apă larma satelor ascunse după grădini" (pag. 202—203).

Profesorii naivi care se-ncurcă în opiniile pedagogice ale d-lui Ioachim Botez, combătîndu-l, ar trebui să uite că ei înșiși sunt numai niște „belferi” și să vadă în *Insemnările* sale mărturia unui autentic, unui fermecător talent poetic.

DAN BOTTA:

„EULALII“ *

Cînd un poet de mare notorietate acceptă să-nsoțească debutul unui tînăr confrate, fie și sub forma ocolită de imn adus unui mod poetic, e un semn cert de recunoaștere consubstanțială în versurile aceluia pe care-l acoperă într-un nimb de abstractă ocrotire. Este însuși cazul *Eulaliilor*-lor d-lui Dan Botta, care-și încinge fruntea cu banda ermetismului ezoteric. Dacă în imediată filiație, versurile sale continuă poetica din *Joc secund*, în ecurile ei depărtate ne regăsim într-o familie de spirite poetice care au cultivat farmecul continuu al sensurilor adînci, în zonele unui comun absolut. Astfel, Edgar Poe, Mallarmé și Paul Valéry au prezidat în măsuri de echilibrare inițierea d-lui Dan Botta, prezentîndu-ne o inteligentă și subtilă infiltrație poetică, adoptată din frecventarea maeștrilor amintiți.

Mitologia exotică, abstracția distinsă și izolatoare, elipsa avară, parantezul incantatoriu al lui Mallarmé, intelectua-litatea enigmatică și neologismul select își dau întîlnire și fuzionează virtuos în *Eulalii*. Acest complex simț antologic clar al poetului și mai ales al cititorului de poezie, cum se pare a fi autorul, alcătuiește un fel de specifică pretiozitate, de zonă interzisă și aristocrată. Spirit artistic, d. Botta va putea deveni și un poet în clipa în care obsesiile proprii vor învinge obsesia modelelor. Căci să nu ne iluzionăm judecînd versurile sale de ultimă factură în ordinea isto-

* Cu o parafrază de Ion Barbu.

rică a lirismului nostru ; o biruință a expresiei, după sîngerări și rezistențe, devine un bun comun. Eminescu și-a creat o limbă poetică și a pus-o în circulație obștească prin discipoli ; d. Arghezi și-a creat un instrument propriu de comunicare și a tras hotarul indestructibil între sine și eminescianism ; d. Ion Barbu și-a înăbușit prima respirație sonoră ca să-și construiască un păienjenis de semne lirice, dincolo de asemănări autohtone. Cu metaluri proprii și sunete diferențiale poezia se unifică într-un cer larg și fratern, care așteaptă inovații succesive. Adopțiunea formelor noi de alți poeți aparține, în a doua generație, actelor de însușire în conștiință a ultimelor valori artistice. D. Botta a izbutit să fie contemporan cu exces ; ceea ce este o sigură indicație a gustului și orientării sale, dar și un semn de supunere ideală în veleitățile sale de creator.

Moștenirile măștrilor fiind de o specioasă singularitate, cînd sunt reluate nu se anulează în sine, dar se răsfrîng cu fosforescențe care acoperă văpaia clară a aceluia ce-și caută personalitatea. Iată, de pildă, acest *Argument*, învăluit în eclipsele concentrate ale modelelor preferate de poet :

*Glorie cu trist oșal
zonă cu lunate prore
arc înmărmurit și pal
vizitat de aurore.*

*Eulalie sunet-crin
eleat idol sub geruri
Claros cu înel marin
singur în mirate ceruri.*

*Soare nins de acte reci
(dorice albastre forme)
pe orbite simple treci
un liturgic somn de norme.*

Dar poate d. Botta se va smulge din ceața supremă în care s-a narcotizat și, docil, se va-ndrepta spre armoniile unui neoclasicism, de care nu sunt streine aceste strofe și

nici spiritul său obsedat de un decor antic, fracționat pînă acum în sonorități cu majuscule și utilizat ca un formal ermetism :

*Amsforă viu dorită, de virginală galbă,
e zona mea : arhaic și limpede pămînt,
Septentrionul palid și Orion, la vînt
arida, liniștita de gînduri floare albă.*

*Galere duc, de aur, heraldica fereastră,
Egee cu safirul de indolentă seară :
e arhipelagul tracic ?
Ori poate tu, o, clară
Minerva, cu ideea în flacăre albastră.*

(Pavană)

Cine știe dacă senzația catifelată nu e mai proprie poetului decît zona aridă a cerebralității.

EMIL BOTTA:
„ÎNTUNECATUL APRIL” *

Cele câteva poeme și nuvele, publicate de d. Emil Botta în *Urenea*, mărturiseau o fantezie funambulescă abundentă pînă la exces; motiv suficient ca să ne facă bănuitori asupra resurselor sale de simțire și să ne dea impresia de obositoare virtuozitate. În realitate, d. Botta nu se putea valorifica prin bucățile răzlețe apărute; volumul său de versuri nu mai îngăduie nici o îndoială despre talentul său liric și-l fixează printre cei câțiva și puțini poeți tineri care mai dețin prestigiul muzelor, într-o vreme saturată de tendințe politice. Ceea ce părea funambulesc în versurile sale era numai fantezism, cavalcadă a imaginilor pe un cîmp fertilizat de dureri, de doruri și obsesii. Simbolul „întunecatului April” se clarifică, persistent, ca o febră a adolescenței, bîntuită de ideea morții, de tristețe, de nostalgii, de îndoieli și mereu împrăspătate speranțe.

Este în poezia d-lui Botta un exces de imagine, poate o facilitate și o dexteritate (reminiscență suprarealistă?) de care nu trebuie totuși să-l condamnăm; acest fel de a zburda printre elemente cosmice, de joc clovnesc printre aștri, ascunde un zbucium real, de tragică piaiță care plînge în surdină. Fiindcă originalitatea d-lui Botta este de a glumi cu dramele sale, de a le regiza în decoruri solemne, pe care le surpă apoi prin umor; poetul stă după cortină, urmărește spectacolul dorințelor sale grandioase

* Edit. Fund. „Regele Carol II”.

și, când simte că și-au luat câmpii, le potolește, impunându-le drastic o tumbă din înălțimi pe pământ. Lirism și autoironie fraternizează într-un prețios dozaj de imagine, de constrângere interioară adesea ; cum spune într-o poemă (*Gravitațiuni*), sensibilitatea sa se zbate între frenezie și tristețe :

*Numele meu e Dorință,
De aceea cînt cu oarecare ușurință.
Flautul meu are un ton prea trist,
De aceea poate nu sunt artist.*

Totuși, d. Botta e un artist care știe să îndeplinească durerea și umorul în numeroase cazuri :

*Ce departe ești, întunecata mea iubită,
prin pereții odăii te văd ca prin sită
și te-aud chemîndu-mă ca din altă planetă
și-mi scrii poezii pe obrazul de cretă.
E posibil, e posibil oare să nu pot muri,
să-ți aud vocea suind treapta nopții, coborînd în zi,
să mă ridic din pat ca o stafie, ca marinarul de veghe
să te zăresc în somn de la o mie de leghe ?
Da, e posibil, întunecatul meu iubit,
să mă auzi cîntînd chiar cînd voi fi murit,
să mă vezi aieve în cereasca oglindă
și în părul meu stele să se stingă și să se aprindă.
Dar să nu te superi dacă sărutul meu va fi rece,
dacă dragostea mea ca un frig o să te sece,
dacă îmbrățișarea mea te va face să suferi
aducîndu-ți aminte, nu, să nu te superi.*

(Remember)

Obsesie a spectrului morții, care începe în decoruri macabre, desfășurîndu-se după un ceremonial galant, ca în *Ceai* :

*Printre oglinzi, la ora cinci, am să cobor
în haine negre, cu ochii stinși, zîmbind ușor.
E gata ceaiul ? Toți au venit ? Totul e gata ?
cu o maramă acoperire iute groapa, loșata.*

Uneori pornirea de copil haihui a poetului se refugiază în basm și peisagiu bucolic, înscenînd o dramă singulară dintr-o fantezistă substituire :

*Princhindeii cu capul cît o gălușcă
m-au amenințat că mă împușcă
dacă mai trec prin pădure fluierînd
și sărutînd copacii pe rînd.
Eu sunt Dionysos, spusei,
arborii sunt sorii și luceserii mei
și cerul meu e acest limpede iaz
și vă rog să nu faceți haz.
Ce tot cîntă omul ? întreabă o șopîrlă,
N-ar fi mai bine să-l facem prada peștilor din gîrlă ?
E Dionysos cel veșnic, roști un lăstun,
dar am impresia că e un exaltat și un nebun.
Să trimitem ștafete în a veacurilor umbră
să întrebe dacă Dionysos avea o privire așa de sumbră
și obrazul ca varul și vocea de plîns năruită
și o viașă ca o casă părăsită.
Dar princhindeii au întîns șinețele,
copacii de spaimă și-au acoperit fețele
și vuietul retează ca o secure
liniștea pădurii sure.
A murit impostorul, falsul Dionysos, vesti crainicul de aramă,
și pe trupul meu așternu o năframă.
Dar luna văzînd cum zăceam asasinat, tembel,
dojenind pe omorîtori, le grăi :
Dionysos era el.*

(Proverb, I)

Fantezismul acesta nu este o simplă jonglerie în gol ; el travestește o dispoziție sentimentală, risipește o emoție într-un decor, convertind lirismul direct într-un fel de improvizată, surprinzătoare alegorie. Cităm, în acest sens, excelenta viziune din *Jaș*, a sinucigașului care și-a căutat în moarte „zodii mai norocoase“ :

*Uăd prin oceanul malul și colibele,
dar unde-i marea pe care o blestemau pescuitorii
și uraganul nebun, îmbătut de victorii ?*

*Inecatul a cuprins marea-n brațe,
a înfășurat-o în uragan ca într-un șal de mătase
și s-a tot dus sub zodii mai norocoase.
Uăd copacul cu ramuri atente, dezmierdătoare,
și aud cîntînd turturele.
Dar unde e noaptea și unde sunt prețioasele stele ?
Spînzuratul a luat noaptea pe umeri,
a îndopat buzunarul cu recile juvaieruri
și a tuit-o ca un ogar cu limba scoasă prin cercuri.*

Remarc încă cele două poeme din ciclul *Aventură*, demne a fi integral reținute, pentru fuziunea decorului cu neliniștea elegiacă a poetului, mai accentuată, mai umană, fără a fi totuși brutală.

Spre sfîrșitul volumului, atitudinea familiară, de umor, se simte mai apăsător; e poate numai o frînă a fanteziei și un popas într-o cursă interplanetară de imagini; în nici un caz nu poate fi și o renunțare la amestecul de tragism și umor din care poetul a scos cîteva accente autentice:

*Tinerii vîrcolaci, atleții,
mi-au ronșăit pereții !
Odaia mea se plimbă prin infinit,
lucitoare ca un soare la zenit.
Din cînd în cînd vine o fată
într-o rochie cu trenă, cam demodată.
Geniul odăii îmi spune : e o stea,
vezi, poartă-te frumos cu ea.
Cîte-un miracol bate la ușă.
Eu îi șoptesc : poftim, păpușă !
li ofer dulceață și cafea,
doar o să stea.*

(O nouă planetă)

Iar necazul din confesia poemei — epilog *Post-ludum* — nu trebuie luat în sensul literar :

*Poezie, spune iubitelor mele că nu le-am iubit,
că, zvăpăiat, am tras mereu la fit.
Viața mea a fost ca o pălărie, ca un pahar
în care amesteci al întîmplării zar.*

*Dacă pisica cea galbenă va înțelege ceva,
spune-i că lenea ei seamănă grozav cu lenea mea.
Blonda lumină care se plimbă prin grădină, alene, arar,
să mă ierte că am fost un cer mereu crepuscular.*

Apoi :

*Poezie, să nu te mai întorci înapoi,
nu facem o nobilă pereche noi doi,
alianța noastră e sfărâmată
și aș vrea, poezie, să nu te mai văd niciodată.*

După o afirmare atât de interesantă, dorința poetului e nefundată ; acest Hamlet imaginativ, corectat de un Pierrot sentimental, este o nădejde a tinerei echipe lirice, venită în urma învechitelor experiențe ale tuturor măștrilor de azi, care și-au câștigat un nume și un drept la istorie.

1937

EMIL BOTTA:

„TRINTORUL“ *

Dacă ați citit *Intunecatul April*, veți regăsi pe poetul Emil Botta și-n nuvelele adunate sub titlul uneia din ele, în *Trintorul*. Aceeași fantezie abundentă, același joc cu propriile pasiuni și neliniști, înălțat la rangul de dramă și coborât în pragul umorului, aceeași atmosferă de aventură poetică, aceeași realitate sufletească învăluită-n lumini de basm străbat și aceste pagini, în care povestirea e un pretext și anecdota un punct de plecare. Eroul celor șase nuvele este unul și același vagabond în real și imaginar, iscoditor de dorinți și visuri, de melancolii prezente și fericiți apuse, năuc pe terenul faptei și lucid între fantezmele care-i populează închipuirea. La drept vorbind, povestirile lirice ale d-lui Emil Botta n-au nimic fantastic: neprevăzutul întâmplărilor ține exclusiv de poezie, de acea capacitate interioară a sa de a jongla cu un „voluptos joc de icoane“ peste faptele directe.

Astfel, în *Mab* se țese un întreg păienjeniș poetic în jurul unui adulter, sfârșit cu răzbunarea soțului înșelat, care a tras cu revolverul în „Zîna Mab și Fluieră-Vînt, muritorul“; fapt divers, desigur, dar evoluînd într-o atmosferă de basm din care nu lipsește nici grotescul, în prezentarea uricioaselor figuri ale bătrînilor, la o petrecere care devine Serata Păpușilor. Iar soțul „Zînei Mab“

* Edit. „Vremea“.

se bucură de această imagine, în antipatia poetic exprimată a lui Fluieră-Vînt :

„Acolo, mai tîrziu, l-am zărit jucînd șah. Și cum bătrînul muta pionii și cum tremura mîna lui prin aer ca și cum s-ar fi luptat cu un element ostil, cu un obstacol material, și cum degetele palpau și cercetau obiectele și gîtul osos, deșirat, care se scurgea ca un aluat prea dospit din inelul gulerului și sonda tăcerea și maxilarele, care se mișcau în cadență și rumegau parcă domol o porție de fin sau știu eu ce dumicat ales.

M-am gîndit atunci la caili vagabonzi pe care i-am văzut pe cîmpuri, cai fantastici și ale căror siluete caricaturale, atunci cînd soarele ațipea, se schîtau pe cer și cari prelungeau de asemeni, avertizați de ivirea morții, grumajii umflați și rumegau un nutreț cu totul imaginar.“

Fugind de aventură, Fluieră-Vînt se află-n Raiul tăcut, la moșia unui amic, la Somnoroasa, unde pleacă și cu obseșiile și nălucile lui ; drama casnică a lui Oreste, prietenul și amfitrionul, e-n fond un episod neînsemnat, căci Fluieră-Vînt își poartă cu sine propria dramă, cu Diana, pictoriță pe care a lăsat-o cu Adam, la București ; în căutarea unui ideal feminin, liniștea lui se distramă, și Somnoroasa nu i-a adus altceva decît cîteva imagini de poezie :

„Îmi plăcea să rămîn suveran peste Somnoroasa. Îmi plăcea să ordon tăcere copacilor vehemenți, să decretez pentru vulturul sperjur și traficant de stele un regim sever, și asupra haremului de ciori proaste și cîrîitoare să atrag mînia domniei-mele.“

Sau : „Minuni și oracole plouau cu nemiluita.

Noaptea pardosită de greieri părea vatra unui magician care măsluia și convertea totul în pale de fum. Și eu prezidam saturnalii și orgii cromatice și auzeam îngerii lopătînd prin hula văzduhului și vedeam licuricii schinteind ca ametistele pe tiara unui pontif.

În clipele acelea viața se sublima, se dematerializa. Grația care operase în fibrele cele mai tînuite ale firii parvenea să emancipeze duhul din scoarța lui incidentală. Într-una din aceste nopți transfigurate, cerul se pogori, intonînd pe strunele sale o cîntare măiastră. Era un concert care implica și antrena elementele, și după cîteva

tacturi, munții, și iazul, și Somnoroasa nu erau decît agenții unei gigantice simfonii.

Ascultam aiurit, nerod, și opuneam digul mîinilor ca să stăvilească șuvoaiele și să canalizeze deluviul. Pe urmă, hăituite și dezbinat, cirezile s-au retras în peșteri; Furtuna se depărta în careta ei. Și atunci abia am înțeles mobilul acestui flux și reflux extraordinar: Sofia cîntase la pian.“

N-aș putea spune că Fluieră-Vînt e mai puțit poet, în evocarea iubirii nenorocite cu Alma, din *Trîntorul*; ce-aș putea spune mai sigur e că șăgalnicul Fluieră-Vînt e aci mai uman, că renunță la jocul de a cădea din înalt pe pămînt, voind să meargă mai mult pe scoarța lui fixă; de altfel, și în anecdota mai coerent urmărită și-n mai directa ei prezentare se observă același lucru; numai că dialogurile sunt toate-n stil poetic, neverosimil, că lirismul își pierde elanul, de unul singur, din povestirile anterioare, devenind discursiv. Poate că *Trîntorul* ar fi să fie o trecere de la nuvela funambulescă spre nuvela în care faptul ar fi să primeze. Trecerea nu duce totuși la nimic, în *Cel mai tare* fantezia recîstigîndu-și drepturile, iar chipul Veveriței (o altă femeie de care Fluieră-Vînt se-ndrăgostește) beneficiază de toate tumbelile la care închipuirea lui o supune. Și tot așa, în *Tîmpul cel prielnic*, unde Arabella, credincioasă memoriei soțului mort și mai apoi doctorului care-o ia de soție, ațîță deopotrivă fantezia ditirambică și caricaturală (în contra rivalilor) a lui Fluieră-Vînt. Delicioasă e imagina cîinelui Zed, care-l simpatizează și căruia-i vorbește ca-n basmele copilăriei.

Și oricîte legături ar fi între unele întîmplări plauzibile în *Terra incognita*, fantezia își dispută și aci întîietatea cu aceeași vehemență, iar grotescul se răsfață în larg, ca în prezentarea lui Cap-de-Pasăre, viitorul soț al Gabrielei, răpită ca o Rosinantă hilară și ca o dihanie ciudată, în șalul ei cu clopoței; partea a doua a nuvelei, cu aventura repede irosită între Fluieră-Vînt și o văduvă, cu filmul ei grăbit, nu lichidează totuși sufletul lui de poet, care l-a purtat printre iubite și năluci, printre întîmplări și nostalgii, printre fapte brutale și visuri frenetice, printre dureri aspre și viziuni de basm.

După atâtea aventuri ale lumii și ale închipuirii, conchide :

„Sunt singur. Unul, fără speranța de a mai fi vreodată mulțime. Tîrînd o mare de nefericiri după mine, pornesc pe un drum întortocheat spre Terra incognita.

— Încotro fugi, piatră mînată de rele și oarbe voinți ?

— ...Spre libertate, spre moarte, spre Terra incognita. Nu mai sunt baltă, apă încremenită ; am devenit orizontul, fluviu, masă clocotitoare care alcargă spre libertate, spre moarte, spre Terra incognita“...

Nu știu dacă Fluieră-Vînt s-a plictisit de jocul lui prodigios cu imaginile ; fiind umbra nelipsită a d-lui Emil Botta, nu-i pot pătrunde tainele ; desfătîndu-mă cu funambuleștile lui întîmplări, puțin mi-a păsat totuși de ele ; în toate aceste tribulații am regăsit pe poetul de atîtea resurse și-mi e de ajuns. Restul, de-aci înainte, îl privește...

EMIL BOTTA:
„PE-O GURĂ DE RAI“ *

✓ Debutul, din *Intunecatul April*, al d-lui Emil Botta, afirmase un poet de fantezie slobodă, poate chiar funambulescă uneori, de o sensibilitate ce oscila între grimasă și melancolie. Dacă nu ne înșelăm, spuneam, în cronica consacrată primului său volum, că desprindem o subtilă înclinare la hamletism liric și de atitudine de Pierrot în poemele sale.

✓ Noul său volum, *Pe-o gură de rai*, nedumerește mult și ne încântă mult mai puțin decît am fi dorit și așteptat.

✓ Abundența s-a transformat în facilitate, fantezia în fantozare, iar un soi de narcisism, de care poemele sunt învodate, ne displace fără reticențe.

Ecouri streine se disting insistent, din d. Lucian Blaga și chiar din d. Radu Boureanu; dar, evident, nu aceasta ar fi obiecția esențială pe care i-o aducem, ci nu știu ce anemie a expresiei și pseudomistică.

✓ Poetul pare obsedat de îngeri, de stele, de rai și iad, de vedenii mîngîietoare și mai ales spăimoase, de moarte, de durere, de stranii apariții impalpabile, într-o repede muzică verbală, care se evaporează însă la lectură.

Nu mai vorbim de intenția de-a crea forme verbale care nu rezistă, de jonglerii sonice și mici trucuri ale expresiei, care indică o inspirație cu atît mai obosită cu cît vrea să fie mai frenetică.

* Edit. „Naționala“ Gh. Mecu.

Volumul conține de altfel și prea multe poeme : prodigalitate de fluturi care nu poposesc, într-o goană cam monotona prin identitatea mișcărilor.

Și totuși, am însemnat câteva bucăți cu accent, chiar dacă mult prea puțin, dintr-o recoltă prea bogată.

Încep chiar cu prima poemă, un adevărat breviar al tuturor zbaterilor din celelalte :

*De un dor fără sațiu-s învins
și nu știu ce sete mă arde.
Parcă mereu, din adînc,
un ochi răpitor de Himeră
ar vrea să mă piarde (sic).
Și pururi n-am pace.
Nici al stelei vrăjit du-te-vino în spații,
nici timpii de aur, nici anii-lumină,
izvoare sub lună, ori dornică ciută.
nimic nu mă stinge, nimic nu m-alină
și parc-aș visa o planetă pierdută.
E atîta nepace în sufletul meu
bătut de alean și de umbre cuprins...
Un dor fără sațiu-m-a-nvins,
și nu știu ce sete mă arde mereu.*

(Un dor fără sațiu)

Sau :

*De m-ar atînge vraja
romanticei păduri !
Și brazii să-și înalțe
întunecații muri :
Pierdut, prelung răsună
cumplitele bucine,
demonicul delunet
al stîncei carpatine.
Să vă mai văd o dată
Păduri — Euridice,
cîntați-mi să mă satur,
izvoare, clare fîce,
voi stele, măști de aur,
hieratice făpturi.*

*De m-ar atinge vraja
romanticei păduri.*

(Comentariu la o viașă pierdută)

Melancolii muzicalizate, cu ecouri din *Întunecatul April*.
Mai rețin *Cugete rele, Tînguioase, Crengile, Logodna, Acei pe care nu mă pot bizui*, modulații tot atît de muzicale și totuși surdinizate, față de modul său obișnuit, din culegerea de debut.

La d. Emil Botta apreciez totuși o întinsă suprafață poetică ; al doilea volum al său, fiindcă e plin de atîtea virtualități, poate fi o punte de trecere spre o nouă fază și spre o regăsire de sine.

Așteptăm...

1944

RADU BOUREANU:

„ZBOR ALB” *

Cu versurile d-lui Radu Boureanu intrăm în lumea bălții, în incantația folclorică, în pitoresc rural și în legenda istorică, evocată într-o lumină de vis. Materialul e prea divers, ca să fi putut fuziona într-o unitate deplină. E mai ales, în poezia d-lui Boureanu, o înclinație spre discursivitatea lunecătoare, de multe ori dezarmantă, căci în volora de cuvinte nu te fură și o muzică interioară, în toate etapele poemelor sale. Notația îl îmbie să-și urmărească prea evident procedeele, care încăleacă și pajiști streine, cu predilecție din poetica d-lui Adrian Maniu și din misterele folclorice ale d-lui Blaga. Format în atmosfera de ultim tradiționalism, d. Boureanu își presară peisagiile și cu inevitabili îngeri decorativi din regizura ortodoxismului. După ce ai străbătut tot volumul, rămâi însă cu o impresie de alb (și nici nu se poate titlu mai potrivit ca al poeziei sale), cu o filfiire destrămată printre neliniști interioare și timpuri de legendă. O grație incontestabilă îi calmează tristețea și o viziune bucolică se detașează din ce-i aparține mai consistent. Chiar într-o poemă în care violența unei stări erotice s-ar părea a fi mai accentuată d. Boureanu își învăluie ritmul pasiunii în vata imaginilor atenuate. Următoarea *Amiază* e și una din cele mai izbutite, prin concentrare, incantații în ton mat ale acestui liric de surdină :

* Colecția revistei *Azi*.

*Acuma, glasurile vieții, ca niște zorele,
au prins încet să-și răsucească goarneau,
și umbrele albastre de la pomi se strâng în ele
precum la melci se strâng în ele înseși coarnele.
Aici este tăcere și tristețe ca în valea plîngerii,
și soarele de crucea cerului și-a spînzurat
frumosul cap de aur.*

*Eu cred că-n valea asta noaptea umblă îngerii.
Aici chiar vorbele ca niște mîini pot să trezească
amiaza — care goală-n lanul verde de porumbe
s-a tolănit să aștească.*

*Acum aș vrea să-ți prind în palme sînul alb și mic,
sînul rotund unde bătăi de inimă zvîcnesc,
ca zvîrcolirea unui vierme,
ascuns în miezul unui măr domnesc.*

În strofa finală sensibilitatea d-lui Boureanu se regăsește în tonul ei grațios, după ce ocolise abundant în notație.

În *Așa ai umblat* ne surprinde un decor, în care Isus reapare împrăștiat dintr-un material cunoscut :

*Frate, împodobit de inelele lunii,
așa ai umblat pe o mare, odinioară,
dar de-atunci, plutești, troiță cu brațele-ntinse,
peste somnul cîmpurilor ninse,
peste legănarea lamurilor verzi din țară.*

Oriunde grația intervine, ne ridicăm într-o materialitate poetică, ca în evocarea *Annei Maria de Valdelievre* :

*Am ascultat, pe valea inimii, să vină
condurii voștri, jupînișă străină...
dar te-au culcat de mult într-o grădină.*

Din ciclul de legende, același reflex de vis poetizează un material uzat :

*Deasupra porților brîncovene,
aripi nevăzute s-au lovit de lună.
Trecutul răsună, inima răsună,
răsună în gînd pe sub porți roși de rădvane,
trec din trecut boierii bărboși,
feții-frumoși,*

*cresc din pământ înalte pridvoare,
se-mlădie mlădii albe jupinișe,
fluturînd năframe, porumbițe.
sub luna roșie și mare..*

(Elegie de august)

unde o elementară retorică, de repetiții insistente, dezvăluie și punctul nevralgic al lirismului acesta de litanie, cu învolburări verbale prea facile.

Alteori se zbate o pîlpăire, în factura de verset claudelian a poemelor d-lui Boureanu, ca în *Litanie* :

*Lasă-mă ! lasă-mă !
nu-ți așterne umbra și lumina peste mine,
nu te caut prin lume,
nu te chem pe nume,
din umbră dacă mă privesc verbine,
ce vor verbinele ochilor cu mine ?*

Infiltrația claudeliană ajunge însă o manieră și poate trucul cel mai izbutit al poetului, care-și compune o nostalgie și din procedee pur formale :

*Mrejerul stînd culcat cu brațele cruce,
gîndul îl duce și îl aduce.
Se gîndește la maica lui,
se gîndește la dragostea lui,
în urmă se prinde de vorbă cu-asta,
ochi-i clipeșc obosiți, steaua clipește și ea.*

(Visul de aur)

La d. Paul Sterian observasem de asemenea o înrîrire de tehnică a lui Claudel, într-o discursivitate cu absențe poetice. D. Radu Boureanu e, în fond, un grațios, dar care nu-și prinde din zbor totdeauna albina imaginii ; de aceea își diluează discursivitatea în melodia monocordă a versetului claudelian. Interesant prin atmosferă, e totuși un poet fragmentat, cu ecouri diverse în zvonul său cterat, de zbor alb prin țările visului.

RADU BOUREANU:

„FATA DIN UMBRĂ“ *

Și d. Radu Boureanu a-nceput prin a scrie poeme înainte de a trece la proză. Volumul său de versuri *Zbor alb* aducea peisagii din lumea bălții, viziuni de legendă și vis, suavități și gingășii cuceritoare. Cele două lungi povestiri din volumul prezent sunt o prelungire în proză a motivelor sale versificate. Până și ritmul lunecător al frazei, ca și predilecția pentru imagine și stilul prețios, ne dovedesc irecuzabil că d. Boureanu n-a rupt punțile dintre incantația lirică și rigorile speciale ale prozei.

În *Fata din umbră* asistăm la dragostea romantică dintre tânărul Anatol, pe cât se pare el însuși poet, cel puțin în viață, și o țigancă ispititoare, Catia. Dacă ar fi să însemnăm aci preferința noastră pentru proza lirică a d-lui Boureanu, ne-am opri la primele două capitole. Când povestitorul caută să iasă din atmosfera poetică, îndreptându-se înspre epic, povestirea sa se distramă în anecdotic și convențional. Nici Luiza Timurian, nici Gherda Milbach, tinerele sportive care reprezintă falsitatea femeii de oraș față de primitiva și sincera Catia, nu sunt altceva decât două siluete sumare, caricaturale. Iar locotenentul Viforeanu se bucură de toată antipatia directă a scriitorului ca să mai poată fi și un personaj viabil. Notațiile de peisagiu acvatic, poezia iubirii dintre Anatol și Catia, în care fantezia filfiie liberă peste asprimile realității,

* Edit. „Naționala-Ciornei“.

păstrează cele mai bune pagini ale acestei prea diluate povestiri; în ele regăsim pe d. Radu Boureanu, suavul poet al *Zborului alb*.

Dacă în *Fata din umbră* anecdota este ceva mai înche-gată în momentele ei esențiale, deși rămîne mereu aco-perită sub ceața efuziei lirice, în *Ustüne* sau *Colina goală* povestirea devine de-a dreptul fantastică, iar influența prozei artistice a d-lui Bucuța e prea obsedantă.

Însuși ritmul ce evocă spaima turcoaicei Ustüne și ne-liniștea iubirii ei confuze cade într-un fel de obositor ma-nierism. Nu credem să ne-nșelăm socotind ultima pove-stire a d-lui Radu Boureanu drept o contaminare a fantas-ticului din nuvelele d-lui Galaction și a decorativului din proza pitorească a romanului d-lui Emanoil Bucuța, *Fuga lui Șefki*.

Totuși, d. Boureanu izbutește uneori să realizeze pei-sagii dobrogene de o interesantă sugestie personală:

„Sălbatec pămînt dobrogean! coline și văi, valuri și prăpăstii ca o mare agitată prinsă de încremenire.

Stînci ascuțite și albe ca niște colți uriași de mamut, țîșnind din pămînt după mii de ani. Coline încovoiate, atîtea spinări încovoiate după legea musulmană, către soare-răsare, către depărtările unde se bănuiește Mecca, cu zidurile obraji de trandafir, în răsăritul soarelui.“

Sau:

„Cunoașteți toamna dobrogeană? Toamna și-a adus nopțile clare peste Mulciova. Luna a călătorit în fiecare seară peste dealuri, le-a uns cu argint imaterial. Privind de departe stratul pufos, argintiu, care îmbracă dealurile, ai impresia că te-ai scufunda de-ai merge pe scări.

Și lîngă tine e tot atît argint.

Dealurile sînt mai tăcute, mai nevăzute zborurile de păsări.“

Schimbînd versul cu proza, d. Radu Boureanu nu și-a schimbat și viziunea. Fantezia sa inundă copleșitor peisagii și oameni, ca o apă nestăvilită; proza nu începe decît de la un anume grad de luciditate și de la disciplinarea li-rismului prea abundent.

RADU BOUREANU:

„GOLFUL SINGELUI“ *

Din cele douăzeci și patru de poeme care alcătuiesc *Golful singelui*, numai jumătate sunt inedite, restul fiind trase din *Zbor alb*. Chiar și după această aritmetică, noua culegere a d-lui Radu Boureanu este destul de caracteristică spre a ne indica orientarea liniei sale. Fără-ndoială că ne aflăm în fața unui poet de remarcabilă realizare, cum am afirmat de-altfel și cu ocazia primului său volum. Faptul că d. Boureanu însuși a lăsat în afară trei părți din producția sa anterioară pare a fi semnul unei preferințe și al unui control autocritic. Instinctul său nu s-a înșelat, selectînd numai acele poeme care fixează o atmosferă unitară, un mic univers propriu, din tot ce-a scris pînă acum. Este de bun augur că d. Boureanu s-a supus la un examen de conștiință atît de sever, renunțînd la versurile prea facile, fie prin discursivitatea lor, fie prin anecdotism sau exces descriptiv. Nu știm dacă e cazul să ne atribuim și nouă o modestă parte din această sîngeroasă hotărîre pentru un autor și, mai ales, pentru un poet sensibil, dar recitîndu-ne cronica despre *Zbor alb* ne-am dat seama că toate obiectiile noastre mergeau spre poemele eliminate. D. Boureanu ne dă, oricum, adeziunea sa indirectă și ne provoacă bucuria certitudinii de judecată asupra talentului său. Poet de fragilități și incantații, de prelungire a vi-

* Edit. Fundația „Regele Carol II“.

sului în legendă, *Golful singelui* exprimă un suprealism suav, într-o complicată broderie de imagini. N-am putea spune că cele 12 bucăți noi depășesc pe cele reeditate; cu siguranță însă că-l precizează și-l definesc în ceea ce este mai bun, mai surprinzător în lirica sa, îndreptată de la exterior spre interior. Un motiv mai mult să acordăm o încredere deplină în destinul literar al d-lui Radu Bourreau.

RADU BOUREANU :

„CAI DE APOCALIPS“ *

Ușor descriptivă, la-nceputurile ei, poezia d-lui Radu Boureanu s-a refugiat în legendă, în vis și halucinație ; într-o figurație de contururi tremurate se risipește-n ceață și fum, încît unora le-a dat impresia de suprarealism. Impresie cu totul neîntemeiată, fiindcă procesul liric se desfășoară în zonele conștiente și numai tehnica imaginei își permite libertăți formale.

D. Radu Boureanu nu e un poet prea abundent, iar elementele constitutive ale sensibilității sale s-au stabilizat, pare-se, în sensul indicat ; ar fi inutil să mai încercăm o prezentare descriptivă a volumului de azi ; el continuă atmosfera din *Zbor alb* și mai ales din *Golful singelui*. Mult mai prețios este, în cazul său, să desprindem poemul sau poemele care realizează, în linia inspirației proprii, și cea mai sugestivă expresie ; cu alte cuvinte, e de-ajuns să-l fixăm antologic, cu ocazia noului volum. De aceea vom cita integral poemul final, *Cai de apocalips*, care e gravat de pecetea sensibilității sale și care, într-un fel, cuprinde toate virtuțile lirismului de penumbra ale d-lui Boureanu :

*Intoarce-te prin anii pierduți,
la bîlciul deschis pe maidan,
la călușei de lemn zugrăviți
ca în apocalipsul lui Ioan.*

* Edit. Contemporană.

Cînd ieși din vîrtejul rotund,
privind peste veacuri de vieți,
cînd cad cele patru peceți,
pătrunde în veacul din fund.
Ai să auzi nechezînd caii de lemn și de ghips,
caii din bilciul uitat, crescuți în apocalips
pe patru coline, în gînd,
ai să-i auzi nechezînd.

Calul alb,
Calul roșu,
Calul negru,
Calul galben,
și cîte-un călăreț apocaliptic pentru fiecare.
Ai călărit și tu, pe rînd, cîte-o culoare,
adesea în anii pierduți,
la bilciul deschis pe maidan,
pe călușcii de lemn, zugrăviți
ca în apocalipsul lui Ioan.

Adesea în anii pierduți gonirăm pe ei,
în bilciuri, pe caii de lemn, pe călușei.
Apoi ni s-a dat fiecăruia arcul, cununa,
să cucerim viața, pămîntul, luna.
Am primit sabia spîntecătoare,
cumpăna oarbă, umbra morții însoțitoare.
Am părăsit vîrsta cailor de lemn.

Dar vîrsta calului alb,
cu arcul și cununa,
nu ne-a adus în stăpînire
viața, pămîntul, luna.

Dar goana calului roșu
nu a putut stînge
flacăra roșie, Cain
în mările amurgului de sînge.

Cărbunele calului negru
o pată pe noapte pune,
sub zodiile veacului strîmbe,
cumpăna strîmb cumpănea.

*Iar calul galben și vînăt,
cu umbra morții legănată în șea,
ca-n vechea gravură de Dürer trecea
prin celăși, mîngîindu-ne obrazul vînăt.*

*Vino ! mă strigau glasuri,
întoarce-te prin anii pierduți,
la bilciul uitat pe maidan,
cu caii de lemn, zugrăviți
ca în apocalipsul lui Ioan.*

Poem în care visul și viața se-ntîlnesc cu rezonanțe emo-
tive și unde halucinația se prelungește în uman.

1942

GH. BRĂESCU :
„UN SCOS DIN PEPENI“

Istoria noastră literară a început, de la o vreme, să înregistreze neobișnuitul fenomen al debutului matur ; manifestarea poetică tinde, și la noi, să nu mai coincidă cu ecloziunea înșelătoare a adolescenței. În literaturile bogate din Apus, cazurile de felul acesta abundă : semn că vocațiunea e dublată de o riguroasă conștiință artistică. D. G. Brăescu a apărut ca un scriitor format de la primele schițe umoristice ; prin succesiunea grabnică a trei volume și-a definit, amplu, fizionomia literară. Prin raportarea la ceea ce d-sa a dat pînă acum, vom situa, mai cert, valoarea actualei colecțiuni.

Bergson sintetizează esența comicului într-o expresie categorică : *du mécanique dans du vivant*. E comic tot ceea ce contrazice logica organică a vieții, prin pietrificarea energiei sufletești în tipic, în optică iluzorie, ce rezultă din automatismul mișcărilor interioare. Comicul este o deformație psihică, în care simțul momentului real defectează în permanentă mulare mecanică, ce merge pe alături de viață ; e o anestezie vitală în sensul unei organizări contradictorii realității logice. O formă frecventă a comicului o constituie comicul profesional ; aci, personalitatea umană cedează primul plan automatismului, dobîndit prin exercițiu, îl agregă într-o a doua personalitate, care se substituie, astfel, ritmului variabil al vieții, inserînd o continuă mecanizare în jocul liber al energiei psihice. Contrastul

între acest automatism și realitate naște râsul, o reacțiune colectivă, echivalentă cu ceea ce s-a numit *un gest social*. Caragiale și-a îndreptat observația satirică asupra unui domeniu vast: societatea românească într-un moment de tranziție, când antinomia dintre spirit și formă mecanică izbea în cel mai înalt grad; și-a ațintit însă incisivitatea și asupra unor sentimente de esență comică general umană: credulitatea bărbatului înșelat, întrupată în Zaharia Trahanache și Jupîn Dumitrache; d. G. Brăescu, în ceea ce are mai caracteristic talentul său, se limitează la domeniul cazon. Categoria sa satirică însușește variabilele deformației psihice, derivate din comicul profesional.

Volumul acesta e format din ceea ce d. Brăescu a risipit, mai ales în *Rampha*, cu o condamnabilă dărnicie cotidiană. Vigoarea incisivă a talentului său s-a fragmentat în ruajul ziaristic al *Filmelor*, inaugurate cu o asiduitate ce exclude concentrarea marelui arte. De aceea d. Brăescu adaogă prin ultima colecție de schițe mai curînd deficitul cantitativ al grabei decît un progres peste realizările de pînă acum.

Evident, talentul său nu e într-o fază de depresiune sau într-o sărăcie a inspirației. Scriitorul obiectiv, impresionant prin siguranța și veridicul dialogului, își continuă arta, poate cu o virtuozitate sporită de exercițiul repetat; observatorul satiric își menține calitatea intuiției, însă creatorul ce năzuiește să-și imprime durabilitatea în pasta umană pe care o plămădește e stînjinit de limitele reduse ale anecdotei, smulsă materialului fragil, pe care îl mînuiește, nedospit încă, în adîncul unei severe conștiinți artistice.

D. Brăescu a adoptat, în ultimele sale schițe, *instantaneul umoristic*. Din conturul sufletesc al personajilor, desprinde un moment rezumativ, îl condensează într-o schemă lineară, dar fără nuanțe, ce ar amplifica intensitatea comicului sau elimină trăsătura psihologică, înlocuind-o cu jocul de cuvinte (*Căsnicia*), cînd nu caută să reproducă mecanizarea vieții, prin copia însăși a realității (*La fîntînă, Spre vecii vecilor, Carré de dame, Regim, Provinciale*); alteori se oprește chiar la situația bufă (*Incorigibil, Amintiri*). Latura anecdotică se accentuează, insinuant, cuceritoare

prin dinamica concentrată a narațiunii, dar simplificînd comicul integrat de exercițiul forțelor interioare mecanizate. În această fază de evoluție, d. Brăescu ne farmecă mai mult prin calitatea tehnică a artei sale scriitoricești : viociunea lapidară a dialogului, magistral condus spre iruperea bruscă a poantei.

Sunt, totuși, în volumul acesta, cîteva schițe în care vechea sa vigoare de a reliefa deformațiile comicului profesional ne conturează psihologia automatizată a mediului cazon, cu efecte irezistibile ; astfel, schița *Rațe cu repetiție*, în care executarea ordinelor superiorului și teama de a nu-l indispuce prind perspective hilare, e o bucată la înălțimea celor mai bune ale d-sale. Selectate din același domeniu militar, *Gușe de porumbiel*, *La urlătoare*, *Ancheta*, *La manevre* se ridică la semnificația unor tipuri psihologice reprezentative.

De la d. Brăescu așteptăm însă un roman, în care calitățile sale de creație să-și destindă proporțiile dominant ; cu siguranța dialogului său nu ne-ar fi surprins nici abordarea comediei ; limitarea la anecdotă sau la instantaneul umoristic e însă un regres pe care autorul și-l impune nemeritat.

G. H. BRĂESCU:

„MOȘ BELEA“

✓ Prin excelență vizual și auditiv, d. Brăescu a concentrat viața estetică în neuitate momente comice. Observator realist și obiectiv, era de așteptat să-și aglomereze calitățile în roman, dând amploare și adâncime schemelor fulgurante în care, cu mână de maestru, a prins situații și caractere. ✓ Specific prin comicul cazon, deși și-a extins observația și asupra mediului rural și orășenesc, de remarcat că primul său roman își ia materialul tot din viața militară. Dar, pe câtă vreme în schițele și nuvelele din categoria aceasta își limita țelul artistic la reliefarea comicului profesional, în viziunea umoristică, în care se desfășoară cariera generalului Roiban, d. Brăescu amplifică monografia comică a eroului, prelungindu-și atenția și asupra vieții lui private. Cu toate acestea, *Moș Belea* e construit pe un singur plan, cel din față, asemenea unui grup statuar, în care un personaj acaparează interesul total, iar restul se șterge în schița fugară și neesențială a amănuntelor de cadru; de aci oarecare uniformitate și monotonie plutește asupra romanului. ✓ Lipsește complicația încordărilor dintre caractere variate și, deci, interesul plural: limitare ce nu scade nimic din relieful lui Roiban, dar dă romanului mai curînd aspectul unei nuvele dezvoltate decît al unei variate hărți epice: un fluviu lipsit de afluenți, care să-i amplifice delta. *Moș Belea* e totuși un „tip“, o categorie psihică, pe care d. Brăescu a anexat-o galeriei umoristice a literaturii noastre.

Poate nici o atitudine estetică nu e mai diferențiată în spiritul diferitelor națiuni și chiar între scriitorii aceleiași popor decât atitudinea umoristică : nimic nu e mai național decât râsul. Durerea e universală, comicul e variat și individualizat.

Comicul caragialian atinge moravurile unei societăți și reliefează, uneori, teme clasice (inconștiența bărbatului înșelat). Amar și incisiv, el se rezolvă în limitele unei ideologii, ale unui unghi de vedere în care claustrează existența. Prostia și necinstea, pseudocultura și lipsa de educație sufletească pccetluiesc lumea eroilor caragialești ; spirite vulgare, aceștia deformează îngrozitor orice ideal. Comicul caragialian e profund dinamic în mișcarea lui interioară ; contrastul dintre ideal și real apare categoric. Deși eroii n-au nici noblețe de caracter, nici inteligență, totuși, comicul său e țintuit de sclipirile unei intelectualități deosebite, în sensul concentrării și abstractizării artistice ; realist prin material, prin expresia estetică, I.L. Caragiale e un clasic.

D. Gh. Brăescu e un comic eminent plastic : vede și aude, cu o rară intuiție a realității, dar nu concentrează și abstractizează viața decât în limitele strict necesare ale unității artistice ; observator obiectiv, luminează comicul prin dialog și poantă, prin act contradictoriu, instantaneu răsărit în mersul aproape normal al vieții. Am putea numi comicul lui Caragiale comic al inteligenții, pe al d-lui Brăescu — al sentimentului. Incisivitatea d-lui Brăescu constă în perfecțiunea, în economia sa artistică ; a lui Caragiale, și în atitudinea lui spirituală. De aceea *Moș Belea* n-are nimic comun cu eroii caragialieni ; nu e nici imoral, nici un ambițios nemăsurat. Cumpătat, viclean atît cît îi trebuie ca să se strecoare, cu beneficii mărunte, din orice situație ; calculat numai în măsura în care vrea să ducă o viață tihnită ; sclav al datoriei, mărginit și tipicar însă, tîrît în împrejurări mai presus de capacitatea lui interioară ; anacronic și hilar, prin stîngăcie și prin contrastul dintre infirmul lui bun-simț, opac față de problemele mai complicate ; erou fără voie, umilit și recompensat, alternativ, prin voia soartei, prin resemnarea lui strîmtă, prin umilința lui împletită cu mici oportunități, *Moș Belea* sintetizează o categorie comică,

în care umorul ponderat subliniază, constant, defectiunea de la bunul-simț; căci colonelul Roiban nu e vinovat decât de această infracțiune morală.

Pentru eroii lui Caragiale avem un nestînjenit dispreț; fiind odioși, dezlănțuiesc vehemența atitudinii noastre. *Moș Belea* e simpatic și hilar, inspiră milă sau provoacă râsul. Comicul d-lui Brăescu se desfășoară în zona medie a sentimentalității, prin atmosfera aceasta, se situează mai mult în umor. O singură obiecție aducem simțului său de observator: nimic mai fals, mai neizbutit în romanul său decât scenele de iubire dintre d-ra Rîureanu și Roiban. Când își ia eroii în serios, d. Brăescu își nedreptățește violent latura de obiectiv observator umoristic.

GH. BRĂESCU:
„LA CLUBUL DECAVAȚILOR” *

Cariera de prozator umoristic a d-lui Gh. Brăescu se pare că și-a fixat definitiv fizionomia în schiță. Putere de observație, dialog vioi și firesc, concentrare maximă de viață în cuprinsul câtorva pagini — iată limitele organice ale acestui comic de calitate. Când a încercat să dea amploare și adâncime darurilor sale de scriitor, d. Brăescu a trecut și la roman; însă monografia hilară a lui *Moș Belea* n-a fost decît o succesiune de schițe, în care un singur tip apărea în poziții morale multiplicat pe un plan monoton. Invenția prodigioasă a acestui comic se realizează surprinzător pe o schemă de compoziție care nu poate depăși navela. Cu toate acestea, semnificația prozei sale umoristice a crescut și în limitele ei, oarecum îngrădite de o respirație mai scurtă, fiindcă individual a contribuit și la alcătuirea unei imagini generale.

D-lui Brăescu îi revine marele merit de a fi sintetizat caracterele comice ale unei profesii, cu toate semnele ei deformatoare: cariera militară. De la simplul recrutar și năving pînă la cel mai înalt grad ierarhic, prozatorul a prins în neuitate imagini toate gamele psihologiei cazone. Meritul său e cu atît mai mare cu cît a anexat un domeniu nou în galeria motivelor comice, scoțînd în relief elementele lui tipice. Astfel, scriitorul a devenit o valoare de importanță raportare, ori de cîte ori altcineva ar încerca să

* Edit. „Cartea românească”.

abordeze același domeniu. Acesta este și semnul artei autentice: de a se substitui realității, pe care a potențat-o în forme estetice. După cum Caragiale a extras caracterele umoristice ale micii burghezii în *Momentele sale*, tot astfel, d. Brăescu a extras icoana hilară a vieții cazone.

Paralel cu această groasă linie demarcațională a ținutului său moral, d. Brăescu a întins antene de observație și asupra altor categorii sufletești și sociale. De la evocarea mediului cazon s-a îndreptat spre psihologia rurală. Caragiale n-a văzut pe țaran decât sub unghiul tragic al existenței, destul de rar și acesta. Viclenia și egoismul, superstiția și grosolănia ruralului au trecut pe sub lentila comică a d-lui Brăescu cu o frecvență remarcabilă, și am asistat astfel la o primenire a materialului său artistic, de o realizare cu nimic inferioară bunelor sale schițe cazone. Trep-tat, d. Brăescu a evoluat și spre observația micii burghezii; volumul său *Un scos din pepeni* trecuse și spre lumea rezervată exclusiv comicului caragialian, a burgheziei orășenești.

În *La clubul decavaților*, proporția dintre vechiul material, de inspirație cazonă, și lumea „civililor” și-a mărit coeficientul în favoarea celei din urmă. Miticismul, pe care Caragiale l-a ridicat la rangul unei filozofii de viață, apare și în schițele d-lui Brăescu, ca o continuitate pur psihologică, fără caracter de influență livrescă. Intuiția sa se mișcă nestînjinită și pe acest plan al realității, căci în aceste evocări găsim pecetea autenticității sale de umorist.

Satira vieții de familie (*Sf. Dumitru*), clasicul tip al încornoratului (*Pocăința, Cadoul*), lumea cartoforilor (*La clubul decavaților*), ca și tipurile lui Gogu și Nae din *Ce rămîne* mărturisesc deplin calitățile de observator ale d-lui Brăescu și în domeniul monopolizat pînă acum de viziunea caragialiană.

Dacă nu și-ar risipi dialogul în instantanee de gazetă, acest savuros umorist ar putea exploata mai adînc domeniul atît de bogat al burgheziei orășenești pe care se vede că o poate zugrăvi cu același firesc al intuiției comice.

EMANOIL BUCUȚA :

„MAICA DOMNULUI DE LA MARE” *

Romanele d-lui Bucuța au privilegiul de a concentra aproape toate preocupările izolate ale scrisului său. Poetul apare insistent în contorsiunile stilistice și în pitorescul peisagiilor, într-un amestec de mat și strălucitor, ca un portret pe vitraliu, și în romantismul temelor, îmbăiat în nu știu ce mister boreal, circulînd neînterupt de-a lungul povestirii lipsite de fluentă, plină de cotituri umbroase, de reticențe și sugestii, de frînturi de alegorie și cer de basm. Aceste caractere vin, desigur, din atmosfera literaturilor orientale, contopită cu basmul nostru popular. Drumetel neostenit se străvede în fixarea acțiunii de predilecție în lumea dobrogeană, cadru ispititor atît în *Fuga lui Șefki*, cît și în prezentul roman; iar etnograful preocupat de confluența unui pitoresc moral [...] caută un fundal realist temelor sale poetice. Îmbinarea acestor contraste dă un caracter de mozaic romanelor sale, conferindu-le și specifica originalitate în proza contemporană. D. Bucuța cultivă așadar o specie de roman poetic, ca și d. Matei L. Caragiale, viața fiindu-i mai mult pretext de volute stilistice, de glosări poetice, interesantă ca punct de plecare, și nu ca realitate în sine. În *Fuga lui Șefki* pitorescul exterior și credințele folclorice erau accentele capitale ale narațiunii; în *Maica Domnului de la mare* d. Bucuța întretese o temă ideologică, de misticism confuz, cu tema umană a unei tragice iubiri

* Ed. t. „Cartea românească”.

Înscenarea de mister creștin, în care subliniază tragicul renunțării la iubire, întrupat în Smaranda Filipescu, o considerăm mai mult un procedeu literar, o predilecție a imaginației sale gotice, amatoare de complicat și de neguros, într-o acțiune pe care n-a voit-o lineară și coborâtă în psihologism. Amestecul de sugestiv poetic și locvacitatea personajilor, preocupate de misticism monden și puțin snob, dă cărții d-lui Bucuța un aer de înrudire cu d-na Hortensia Papadat-Bengescu din primele sale bucăți, ca, de pildă, *Femei între ele*, unde realitatea apărea neconținut retușată de lirism și sugestivitate. Asemănarea e mai mult formală, căci d-na Bengescu posedă un instrument de analiză mai delicat, o luncare în psihologie mai complexă; d. Bucuța e un bijutier medieval, complicând un desen simplu, în motivul lui primordial. E un stilist, în sensul în care un dom încârcat exprimă un stil, o stare de suflet încolăcită într-un desen amănunțit. Farmecul scrisului său stă în aceste amănunte integrate într-o manieră. D-na Bengescu desfășură un psihologism abundent, revărsînd în forme pletorice, bogat în nuanțe interioare, un gotic al structurii, dacă putem spune astfel, în proza d-sale din faza primă, lirică. D. Bucuța e mereu mai aproape de poezie, d-na Bengescu era mai aproape de roman. Tema din *Maica Domnului de la mare* este tratată cu mijloace poetice, cadrul epic evocînd numai siluete exangue, plutind în cețuri de vis, personajii embleme, simbolizînd concepte de viață, într-un conflict de sentimente pure. O suprarrealitate lirică se așterne peste umanitatea de umbre din acest roman. Omul apare ca un element funcțional al sentimentelor, mașină derizorie interesantă prin emanația volatilizată a spiritualității.

În țesutul de intelectualitate, de teozofie, de catolicism și bizantinism, de probleme ortodoxe, romanul d-lui Bucuța aduce și intervenția sa directă; procedeu nu tocmai recomandabil, căci fragmentele de articole strecurate în corpul povestirii puteau să lipsească, fără nici o pagubă pentru economia dramatică a subiectului.

Sunt în romanul d-lui Bucuța atîtea împletiri de teme, încît accesoriul se revarsă ca o horbotă grea, înăbușitoare peste linia clară a temei centrale. Mult timp ezităm să punem centrul romanului în conflictul de castă al aristocratelor surori Filipescu sau în refularea dramatică, prin

misticism, a iubirii lor. Dacă Bălașa se purifică prin depărtarea unui prieten dispărut în Orient, abia în urmă putem ghici mobilul precis al adversității ei pentru Lascaride, pe care Smaranda încearcă să-l iubească într-o tîrzie abandonare de viață pură, dincolo de restricțiile clasei sau ale educației ei catolice. Sfîrșitul pune mai limpede în evidență tragicul moral al Smarandei, purificată de act prin transferul lui în fuga lui Opresanu cu Zorca. Dar sufletul ei turburat de iubirea lui Lascaride nu se mîntuie decît prin moarte. Destinul implacabil al neputinții de a iubi, ca într-o tragedie antică, își împlinește blestemul.

Aminteam de suprarealitate în romanul d-lui Bucuța, ea există în drama Smarandei; tema realistă se refugiază în elementul etnografic, în lupta dintre Radev și Opresanu, stăpîniții și stăpînitorii unei provincii fără caracter etnic definit. Elemente de contrast în structura romanului, Zorca și Sabin exprimă viața liberă, neîncadrată în ideologii, afirmîndu-se prin act deplin. Sufletul lor e din pasta lui Vancî și Umurli din *Fuga lui Șeski*, prelungind nota de pitoresc sub-european, atît de frecventă în proza d-lui Bucuța.

Romanul său, ca și *Craii de Curtea Veche* ai d-lui Matei Caragiale, îmbogățesc genul național cu o specie de roman poetic, într-o îmbinare de lirism și ideologie pline de ciudată savoare artistică; în opoziție cu romanul realist și social, această categorie de roman înlocuiește un incontestabil deficit de viață cu o subtilitate de expresie și o atmosferă purificată de vis.

NOTE

F. Aderca:

„*Omul descompus*“

Apare în *Ritmul vremii*, an. II, nr. 1, ianuarie 1926, p. 13—15.

Republicat în volumul *Mișcarea literară*, Editura „Anco-
ra“-S. Benvenisti, colecția „Biblioteca universală“, nr.
144—146, 1927, p. 94—100.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*, exemplar re-
văzut de autor după publicare.

F. Aderca:

„*Femeia cu carnea albă*“

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 33, 15 ianuarie 1927,
p. 3, la rubrica „Opere și autori“.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Anco-
ra“-S. Benvenisti, 1928, p. 130—133 cu titlul *F. Aderca*.

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

F. Aderca:

„*Mireasa multiplă*“ (*Țapul*), ed. II

Apare în *Ureimea*, an. V, nr. 232, 3 aprilie 1932, p. 8, la
rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

F. Aderca:

„*Oameni excepționali*“

Apare în *Ureimea*, an. VII, nr. 367, 9 decembrie 1934,
p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

F. Aderca:

„1916“ (roman)

Apare în *Urenea*, an. IX, nr. 441, 14 iunie 1936, p. 10, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*.

Ion Agîrbiceanu:

„*Legca trupului*“ (Povestea unei vieți)

Apare în *Sburătorul*, an. IV, nr. 3, serie nouă, mai 1926, p. 38—39, la rubrica „Revista cărților“.

Republicat în volumul *Mișcarea literară*, Editura „An-cora-S. Benvenisti, colecția „Biblioteca universală“, nr. 144—146, 1927, p. 108—113.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*, exemplar re-văzut de autor după publicare.

Alecsandri, mirceșteanul

A apărut — postum — în *Luceafărul*, an. VIII, nr. 17 (176), 14 august 1965, p. 11, cu titlul *Un articol inedit de Pompiliu Constantinescu*.

Articolul a fost redactat în anul 1936.

Textul se reproduce după manuscris.

[*Actualitatea lui Dimitrie Anghel*]

Inedit. Conferință transmisă prin Rad'io la 11 martie, 21 iulie și 1 decembrie 1945.

Textul se reproduce după manuscris.

C. Ardeleanu:

„*Diplomatul, tăbăcarul și actrița*“

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 17, 12 iunie 1926, p. 3, la rubrica „Opere și autori“.

Republicat în volumul *Mișcarea literară*, Editura „An-cora“-S. Benvenisti, colecția „Biblioteca universală“, nr. 144—146, 1927, p. 114—118.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*, exemplar re-văzut de autor după publicare.

C. Ardeleanu:

„Casa cu fete“

Apare în *Urenea*, an. IV, nr. 166, 8 februarie 1931, p. 5, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*, revăzut de autor după publicare.

C. Ardeleanu:

„Uiermii pământului“

Apare în *Urenea*, an. VI, nr. 299, 6 august 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*.

C. Ardeleanu:

„Pescarii“ (roman)

Apare în *Urenea*, an. VII, nr. 335, 29 aprilie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*.

C. Ardeleanu:

„Domnul Tudor“

Apare în *Urenea*, an. VIII, nr. 376, 17 februarie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*.

Un mare poet romantic

Apare în *Viața literară*, an. II, nr. 53, 28 mai 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori“.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti, 1928, p. 67—74, cu titlul *Un mare poet romantic*, și în volumul postum *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 42—48.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

Tudor Arghezi:

„Icoane de lemn“

Apare în *Urenea*, an. III, nr. 108, 3 aprilie 1930, p. 5, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în volumul *Critice*, Editura „Vreamea”, 1933, p. 11—16, și în volumul postum *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 113—115.

Se reproduce textul din *Critice*.

Tudor Arghezi:

„Poarta neagră“

Apare în *Ūreamea*, an. III, nr. 155, decembrie 1930, p. 19 și 22, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în volumul *Critice*, Editura „Vreamea”, 1933, p. 16—26, și în volumul postum *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 115—123.

Se reproduce textul din *Critice*.

Tudor Arghezi:

„Flori de mucigai“

Apare în *Ūreamea*, an. IV, nr. 185, 1 mai 1931, p. 7 și 8, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în volumul *Critice*, Editura „Vreamea”, 1933, p. 26—35 și în volumul postum *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 123—129.

Se reproduce textul din *Critice*.

Tudor Arghezi:

„Cartea cu jucării“

Apare în *Ūreamea*, an. V, nr. 222, 24 ianuarie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în volumul *Critice*, Editura „Vreamea”, 1933, p. 35—40, și în volumul postum *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 129—134.

Se reproduce textul din *Critice*.

Tudor Arghezi:

„Tablete din țara de Kutý“

Apare în *Ūreamea*, an. VI, nr. 311, 29 octombrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūreamea*.

Tudor Arghezi:

„Ochii Maicii Domnului“

Apare în *Ureimea*, an. VIII, nr. 384, 14 aprilie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Tudor Arghezi:

„Cărticică de seară“

Apare în *Ureimea*, an. VIII, nr. 389, 26 mai 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Tudor Arghezi:

„Cimitirul Buna-Vestire“

Apare în *Ureimea*, an. IX, nr. 442, 21 iunie 1936, p. 8 și 10, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*, revăzut de autor după publicare.

Tudor Arghezi:

„Ce-ai cu mine, vîntule?“

Apare în *Ureimea*, an. X, nr. 491, 13 iunie 1937, p. 10, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Tudor Arghezi

Apare în *Ureimea*, an. X, nr. 495, 11 iulie 1937, p. 10, la rubrica „Cronica literară“; nr. 496, 18 iulie 1937, p. 9, la rubrica „Cronica literară“; nr. 497, 25 iulie 1937, p. 10, la rubrica „Cronica literară“ (text parțial inclus în studiul *Tudor Arghezi*, Editura „Fundatia pentru literatura și artă“, colecția „Scriitori români contemporani“, 1940, în capitolul *Încheiere*, p. 243—247) și nr. 498, 1 august 1937, p. 10, la rubrica „Cronica literară“ (un fragment din text, inclus în studiul citat, în cap. *Încheiere*, p. 240—243).

Notă la estetica argheziană

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. VII, nr. 8, august 1940, p. 407—417, la rubrica „Comentarii critice“.

Republicat în volumul postum *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 217—238.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*.

Tudor Arghezi:

„*Eminescu*”

Apare în *Ureimea*, an. XV, nr. 711, 15 august 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Ștefan Baciu:

„*Căutătorul de comori*”

Apare în *Ureimea*, an. XIII, nr. 606, 22 iunie 1941, p. 5, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

[*G. Bacovia:*

„*Opere*”]

Inedit. Conferință transmisă prin Radio la 29 ianuarie 1945.

Textul se reproduce după manuscris.

Poezia d-lui Camil Baltazar

Apare în *Ureimea*, an. VII, nr. 339, 27 mai 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

G. Banea:

„*Zile de lazar*” (*Jurnal de captivitate și spital*)

Apare în *Ureimea*, an. XI, nr. 533, 10 aprilie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Maria Banuș:

„*Țara fetelor*”

Apare în *Ureimea*, an. IX, nr. 522, 23 ianuarie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Poezia d-lui Ion Barbu

Apare în *Ureimea*, an. III, nr. 130, 11 septembrie 1930, p. 3, la rubrica „Cronica literară“, cu titlul *Glose la poezia d-lui Ion Barbu*.

Republicat în volumul *Critice*, Editura „Vreimea“, 1933, p. 41—51, cu titlul *Poezia d-lui Ion Barbu*.

Se reproduce textul din *Critice*.

Jean Bart:

„*Europolis*“

Apare în *Ureimea*, an. VI, nr. 300, 13 august 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în volumul postum *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 72—77.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Șerban Bascovici:

„*Destăinuiri*“

Apare în *Ureimea*, an. XI, nr. 523, 30 ianuarie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

I. A. Bassarabescu:

Apare în *Mișcarea literară*, an. II, nr. 23, 19 aprilie 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane“.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*.

I. A. Bassarabescu

„*Un om în toată firea*“

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 56, 18 iunie-septembrie 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori“.

Se reproduce textul din *Viața literară*.

Ury Benador:

„*Ghetto veac XX*“ (roman), ediția II-a

Apare în *Ureimea* an. VII, nr. 348, 29 iulie 1934, p. 4, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Ury Benador:

„Subiect banal“ (roman)

Apare în *Urenea*, an. VIII, nr. 393, 23 iunie 1935, p. 2, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*.

Ury Benador:

„Hilda“ (roman)

Apare în *Urenea*, an. IX, nr. 440, 7 iunie 1936, p. 10, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*.

Mihai Beniuc:

„Cîntec de pierzanie“ (poeme)

Apare în *Urenea*, an. XI, nr. 540, 5 iunie 1938, p. 5, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*.

Mihai Beniuc:

„Cîntece noi“

Apare în *Urenea războiului*, an. XIII, nr. 616, 31 august 1941, p. 5, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea războiului*.

M. Beniuc:

„Poezii“

Apare în *Urenea*, an. XVI, nr. 736, 13 februarie 1944, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*.

Ion Biberi:

„Proces“ (roman)

Apare în *Urenea*, an. VIII, nr. 390, 3 iunie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Urenea*.

Ion Biberi:

„Oameni în ceață“

Apare în *Ureimea*, an. XI, nr. 520, 9 ianuarie 1938,
p. 5, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

[*Ion Biberi:*

„Lumea de mîine“]

Inedit. Conferință transmisă prin Radio la 19 ianuarie
1946.

Textul se reproduce după manuscris.

Ulaicu Bîrna:

„Cabane albe“

Apare în *Ureimea*, an. IX, nr. 453, 6 septembrie 1936,
p. 10, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Ulaicu Bîrna:

„Brume“

Apare în *Ureimea războiului*, an. XII, nr. 617, 7 sep-
tembrie 1941, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea războiului*.

[*Ulaicu Bîrna:*

„Turnuri“]

Inedit. Conferință transmisă prin Radio la 27 aprilie
1946.

Textul se reproduce după manuscris.

Lucian Blaga

1. *Eseistul*. 2. *Dramaturgul*

I [„Fețele unui veac“]

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 16, 5 iunie 1926, p.
3, la rubrica „Opere și autori“.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „An-
cora“-S. Benvenisti, 1928, p. 29—36, cu titlul *Lucian Blaga*.

1. *Eseistul*. 2. *Dramaturgul*.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

II [„Ferestre colorate“]

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 22, 9 octombrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere și autori“, cu titlul *Doi esești: Lucian Blaga: „Ferestre colorate“; Tudor Uianu: „Masca timpului“*.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti, 1928, p. 34—36, cu titlul *Lucian Blaga. 1. Eseistul. 2. Dramaturgul*.

III [„Fața“]

Apare în *Ritmul vremii*, an. II, nr. 1, ianuarie 1926, p. 16—17.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti, 1928, p. 37—38, cu titlul *Lucian Blaga. 1. Eseistul. 2. Dramaturgul*.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

IV [„Daria“]

Apare în *Ritmul vremii*, an. II, nr. 1, ianuarie 1928, p. 17—18.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti, 1928, p. 38—40, cu titlul *Lucian Blaga. 1. Eseistul. 2. Dramaturgul*.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

V [„Meșterul Manole“]

Apare în *Viața literară*, an. II, nr. 57, 15 octombrie 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori“.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti, 1928, p. 40—42, cu titlul *Lucian Blaga. 1. Eseistul. 2. Dramaturgul*.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

Lucian Blaga:

„Daimonion“. „Eonul dogmatic“

Apare în *Ţreimea*, an. IV, nr. 160, 18 ianuarie 1931, p. 5, și nr. 214, 22 noiembrie 1931, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în volumul *Critice*, Editura „Ţreimea“, 1933, p. 138—148.

Se reproduce textul din *Critice*.

Lucian Blaga

Apare în *Ūrenea*, an. VI, nr. 306, 24 septembrie 1933, p. 10, la rubrica „Cronica literară”; nr. 307, 1 octombrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”; nr. 308, 8 octombrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”; nr. 309, 15 octombrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”, cu titlul *Poezia d-lui Lucian Blaga*.

Republicat în volumul *Figuri literare*, Editura „Vrenea”, 1938, p. 109—141.

Se reproduce textul din *Figuri literare*.

Lucian Blaga:

„*Avram Iancu*”

Apare în *Ūrenea*, an. VIII, nr. 383, 7 aprilie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Lucian Blaga în ediție definitivă

Apare în *Ūrenea războiului*, an. XIV, nr. 666, 20 septembrie 1942, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Ūrenea războiului*.

Lucian Blaga sau poetul misterului

Apare în *Ūrenea*, an. XV, nr. 696, 2 mai 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Aforismele lui Lucian Blaga

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. XII, serie nouă, nr. 1, septembrie 1945, p. 126—130, la rubrica „Comentarii critice”.

Republicat în volumul postum *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 251—260.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*.

M. Blecher:

„*Intîmplări în irealitatea imediată*”

Apare în *Ūrenea*, an. IX, nr. 429, 15 martie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

M. Blecher:

„*Inimi cicatrizate*“ (roman)

Apare în *Ūrenea*, an. X, nr. 471, 17 ianuarie 1937,
p. 4, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

G. Bogdan-Duică

Apare în *Ūrenea*, an. VII, nr. 358, 7 octombrie 1934,
p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

[*Geo Bogza:*

„*Cartea Oltului*“]

Conferință transmisă prin Radio la 8 decembrie 1945.
Apare — postum — în volumul *Scieri alese*, E.S.P.L.A.,
1957, p. 339—343.

Textul se reproduce după manuscris.

Sfirșit de mesagiu poetic

Apare în *Ūiața literară*, an. II, nr. 64, 3 decembrie 1927,
p. 3, la rubrica „Opere și autori“, cu titlul *D. Botez:*
„*Zilele vieții*“.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „An-
cora“-S. Benvenisti, 1928, p. 79—85.

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

Demostene Botez:

„*Cuvinte de dincolo*“ (versuri)

Apare în *Ūrenea*, an. VII, nr. 334, 21 aprilie 1934, p.
8, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Demostene Botez:

„*Ghiocul*“ (roman)

Apare în *Ūrenea*, an. VIII, nr. 378, 5 martie 1935, p.
7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Ioachim Botez:

„Insemnările unui belfer“

Apare în *Ūrenea*, an. VIII, nr. 386, 5 mai 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în volumul postum *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 202—206.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Dan Botta:

„Eulaliu“

Apare în *Ūrenea*, an. IV, nr. 217, 13 decembrie 1931, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Emil Botta:

„Întunecatul April“

Apare în *Ūrenea*, an. X, nr. 509, 17 octombrie 1937, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Emil Botta:

„Trîntorul“

Apare în *Ūrenea*, an. XI, nr. 557, 2 octombrie 1938, p. 4, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Emil Botta:

„Pe-o gură de rai“

Apare în *Ūrenea*, an. XVI, nr. 735, 6 februarie 1944, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Radu Boureanu:

„Zbor alb“

Apare în *Ūrenea*, an. V, nr. 266, 4 decembrie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ūrenea*.

Radu Bouréanu :

„*Fata din umbră*“

Apare în *Ureimea*, an. IX, nr. 423, 2 februarie 1936, p. 10, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Radu Bouréanu :

„*Golful singelui*“

Apare în *Ureimea*, an. IX, nr. 428, 8 martie 1936, p. 10, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea*.

Radu Bouréanu :

„*Cai de apocalips*“

Apare în *Ureimea războiului*, an. XIV, nr. 652, 14 iunie 1942, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Ureimea războiului*.

Gh. Brăescu :

„*Un scos din pepeni*“

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 15, 29 mai 1926, p. 3, la rubrica „Opere și autori“.

Republicat în volumul *Mișcarea literară*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti, colecția „Biblioteca universală“, nr. 144—146, 1928, p. 124—129.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*, exemplar revăzut de autor după publicare.

Gh. Brăescu :

„*Moș Belea*“

Apare în *Viața literară*, an. II, nr. 46—50, 16 aprilie — 14 mai 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori“.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti, 1928, p. 134—137, cu titlul *Doi comici* (*Gh. Brăescu* : „*Moș Belea*“ ; *Damian Stănoiu* : „*Călugări și ispite*“) și în volumul postum *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 60—62.

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

G h. Brăescu :

„La clubul decavașilor“

Apare în *Țrenea*, an. III, nr. 115, 29 mai 1930, p. 5, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Țrenea*.

Emanoil Bucuța :

„Maica Domnului de la mare“

Apare în *Țrenea*, an. III, nr. 119, 26 iunie 1930, p. 5, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Țrenea*.

INDICE DE AUTORI
(nominali și subînțeleși)



A

- Ackerman : 129
Aderca, F. : 1—3, 4—6, 7—9, 10—12, 13—16, 137, 237
Agîrbiceanu, Ion : 17—19
Alecsandri, V. : 20—23, 126, 135, 148
Alexandrescu, Gr. : 322
Anghel, Dimitrie : 24—37, 127, 155
Ardeleanu, C. : 38—40, 41—43, 44—49, 50—52, 53—55
Argezi, Tudor : 25, 30, 33, 56—61, 62—65, 66—72, 73—79,
80—84, 85—89, 90—93, 94—104, 105—109, 110—113,
114—133, 134—145, 146—149, 150, 151, 152, 161, 184,
237, 346, 351

B

- Baciu, Șt. : 150—154
Bacovia, G. : 127, 128, 155—161, 162, 330
Bălcescu, N. : 54, 148
Baltazar, Camil : 162—172
Balzac, H. de : 13, 250
Banea, Gh. : 173—176
Banuș, M. : 177—179
Banville, Th. de : 35, 125, 130
Barac, I. : 322
Barbu, I. : 127, 180—187, 350, 351
Barnuțiu, S. : 218, 323

Bart, Jean : 188—192
Bascovici, Ș. : 193—196
Bassarabescu, I. A. : 197—198, 199—201
Bataille, H. : 296
Baudelaire, Ch. : 63, 68, 112, 127, 141
Beethoven : 48, 211
Benador, Ury : 202—207, 203—212, 213—217
Beniuc, M. : 218—222, 223—225, 226—228
Berdiaieff : 262
Bergson, H. : 251
Biberi, Ion : 229—231, 232—235, 236—239
Bibescu, Anton : 237
Birna, V. : 240—243, 244—246, 247—248
Blaga, Lucian : 17, 97, 114, 127, 218, 219, 244, 249—258,
259—265, 266—295, 296—299, 300—303, 304—307,
308—313, 362, 365
Blecher, M. : 314—317, 318—320
Bloy, L. : 107
Bogdan-Duică, G. : 219
Bogza, Geo : 325—328
Boileau : 121
Bolliac, Cezar : 322
Bolintineanu, D. : 126, 135
Botez, Demostene : 329—334, 335—339, 340—344
Botez, Ioachim : 245—249
Botta, Dan : 350—352
Botta, Emil : 353—357, 358—361, 362—364
Boureaanu, Radu : 362, 365—367, 368—369, 370—371,
372—374
Brăescu, Gh. : 375—377, 378—380, 381—382
Brătescu-Voinești, I. Al. : 200
Brémond, abatele : 124, 165
Bucuța, Em. : 189, 369, 383—385
Budai-Deleanu, I. : 323
Byron : 250, 261

C

Călinescu, G. : 37, 237
Caragiale, I. L. : 81, 115, 123, 124, 125, 148, 192, 197,
200, 376, 379, 380, 382

Caragiale, Matei I. : 383, 385
Cehov, A. : 201
Cerna, P. : 126, 193
Cervantes : 14
Chateaubriand : 251
Chendi, I. : 219
Cioculescu, Șerban : 24, 35, 36, 37, 135
Gioran, Emil : 302
Cîrlova, V. : 322
Claudel, P. : 164, 251, 367
Cocoș (Georgescu) : 105
Codreanu, M. : 331
Comarnescu, P. : 237
Comte, Aug. : 251
Conta, V. : 262
Cornille, P. : 25
Cosmin, R. : 48
Coșbuc, G. : 17, 25, 126, 219, 302
Cotruș, Aron : 244, 302
Crainic, N. : 274, 285, 333
Creangă, I. : 128, 148, 175, 346
Cuvier : 250

D

Dan, Sergiu : 190, 191
Dante, Alighieri : 48
Daudet, Alphonse : 43
Daudet, Leon : 124
Davidescu, N. : 57, 72, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121,
122, 123, 124, 125, 129, 131, 141
Debussy, C. : 251
Delavrancea, Barbu : 81, 319
Demetrescu, Anghel : 134
Densușianu, Aron : 111, 134
Depărățeanu, Al. : 126, 135, 296
Dianu, Romulus : 190, 191
Dostoievski, F. : 215, 233, 342
Dumas-fils, Al. : 216
Dumitrescu, Geo : 237

E

- Eckermann : 261
Eftimiu, V. : 256, 296
Eminescu, Mihai : 11, 22, 23, 25, 56, 59, 61, 62, 63, 65,
81, 91, 92, 97, 100, 106, 111, 121, 122, 123, 126, 127,
128, 129, 130, 131, 134, 146, 146-149, 150, 161, 169,
330, 351
Enăşescu, Artur : 193
Enescu, George : 237, 238

F

- Faca, C. : 322
Faguet, E. : 111
Feuerbach : 250
Fichte : 250
Filimon, Nicolae : 14
Filon : 262
Flaubert, G. : 13
Foti, I. : 193
Furtună, Enric : 193

G

- Galaction, Gala : 369
Gauthier, Théophile : 35, 127, 130
Gherea, D. : 122, 237
Ghica, Ion : 346
Giurgiuca, Emil : 223, 224, 225
Gîrleanu, Emil : 31, 198
Goethe : 25, 261
Goga, O. : 17, 126, 218, 223, 302
Gourmont, Rémy de : 120, 121
Grama, Laerţiu (Anonimul de la Blaj) : 134
Gusti, D. : 237
Guyau, J. M. : 129

H

- Hasdeu, B. P. : 54, 72
Hegel : 250, 259
Heine, H. : 25
Heliade Rădulescu, I. : 72, 126, 135, 322

Hogaș, C. : 174, 175, 346, 347
Holban, Anton : 209, 211
Homer : 14, 137, 267
Hugo, V. : 21, 69, 111, 137, 250

I

Iacobescu, D. : 125, 162
Ibsen, H. : 25
Ioan, evanghelistul : 137
Ionescu, Eugen : 141
Iorga, N. : 21, 54, 72, 86, 105, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 296, 312
Iosif, St. O. : 17, 24, 25, 35, 37, 126, 128, 151, 219
Isac, Emil : 125
Istrati, Panait : 204

K

Keyserling : 262
Klein, episcopul : 323
Kuprin, A. : 42

L

Lamartine : 21
Lasserre, P. : 123, 124
Lazăr, Gh. : 323
Le comte de Lisle : 129
Loti, P. : 188
Lovinescu, E. : I, 24, 36, 114, 193

M

Mach, E. : 251
Macedonski, Al. : 25, 26, 27, 30, 35, 126, 127, 128, 135,
136, 155, 193
Maeterlinck, M. : 35, 251
Maior, P. : 323
Maiorescu, T. : 21, 218, 259, 302
Maistre, Joseph de : 251
Mallarmé : 111, 137, 184, 350
Maniu, A. : 162, 256, 257, 331, 365
Maupassant, G. de : 191, 201

Maurras, Ch. : 38, 123, 124
Mayer : 250
Millet : 250
Minulescu, I. : 25, 155, 156
Moisi : 137
Monet : 251
Munteanu, Bazil : 237
Munteanu, Donar : 193
Musset, A. de : 135

N

Napoleon : 261
Neculce, I. : 55, 175
Negri, Elena : 20
Negruzzi, Costache : 346
Negulescu, P. P. : 237
Nietzsche : 69, 250, 251, 269, 274
Novalis : 268

O

Odobescu, Al. : 143, 347
Ohnet, Georges : 46
Onciul, D. : 218

P

Pandrea, Petre : 202, 237
Pann, Anton : 137
Papadat-Bengescu, H. : 114, 319, 384
Papini : 150
Pavelescu, C. : 193, 194
Pătrășcanu, L. : 237
Peltz, I. : 202, 205
Perpessicius : 146
Petică, Șt. : 117, 126
Petrescu, Camil : 209, 211, 331
Petrescu, Cezar : 190, 191
Philippide, Al. : 330
Pillat, I. : 127, 151, 285, 330, 333
Platon : 283
Poe, Edgar : 350
Popa, Gr. : 237

Popovici, Aurel : 219
Popovici-Bănăţeanul, I. : 218
Protopopescu, Dragoş : 189
Proust, M. : 233
Prudhomme, Sully : 129
Pumnul, Aron : 121
Puşcariu, Sextil : 218

R

Ralea, M. : 140, 237
Rebreanu, L. : 14, 17, 39, 45, 114, 302
Regnier, Henri de : 25, 130
Rimbaud, A. : 69, 112, 137
Rodin : 251
Ronetti-Roman : 203
Rosetti, Al. : 237
Rosetti, C. A. : 106, 322
Rostand, E. : 35, 111

S

Sadoveanu, Mihail : 53, 55, 114, 189, 190, 237
Sainte-Beuve : 121
Sava, I. : 237
Săvescu, Iuliu : 126
Schelling : 250
Schiller, F. : 25
Schopenhauer : 250, 259
Scorţescu, Teodor : 192
Scurtu, I. : 219
Sebastian, Mihail : 205
Shakespeare : 25
Shalley, P. B. : 250
Şirato, Francisc : 237
Slavici, Ioan : 17, 19, 123, 218, 302
Sorbul, Mihail : 39
Ştefăncescu-Est. : 125
Steiner : 252
Stendhal : 13
Stere, C. : 14, 204
Sterianu, Paul : 367

Stolnicu, Simion : 241
Streinu, Vl. : 136, 141
Streinul, Mircea : 224

T

Talaz, G. : 193
Teodoreanu, Ionel : 190, 203
Thibaudet, Albert : 120, 146
Tolstoi, Lev : 13, 210, 215, 216
Toma, A. : 193
Topîrcănu, G. : 331

U

Urmuz : 34

V

Văcărescu, I. : 322
Valery, Paul : 129, 240, 350
Van Gogh : 251
Verlaine, Paul : 25, 251
Vianu, T. : 237
Vîlceanu, Const. Lucreția : 151
Vinea, I. : 125
Virgiliu : 267
Vlad Delamarina, V. : 218
Vlahuță, A. : 122, 126, 319, 325
Voiculescu, V. : 333
Voinescu, Alice : 237

W

Wagner, R. : 25
Wilde, O. : 35

Z

Zambaccian : 237
Zamfirescu, Duiliu : 14, 123
Zamfirescu, Mihail : 135
Zaratustra : 269, 277
Zarifopol, P. : 251
Zola, Emil : 38, 51

TABLA ILUSTRĂȚILOR

Manuscrisul autograf al articolului <i>Alexandri, mirceșteanul</i>	16—17
Manuscrisul autograf al articolului [<i>Actualitatea lui Dimitrie Anghel</i>]	32—33
Manuscrisul autograf al articolului <i>Tudor Arghezi</i>	96—97
Manuscrisul autograf al articolului [<i>G. Bacovia: „Opere”</i>]	160—161
<i>Mișcarea literară</i> , volum apărut în 1927	256—257
<i>Opere și autori</i> , volum apărut în 1928	336—337

CUPRINSUL



<i>Prefață</i>	V
<i>Notă asupra ediției</i>	LXV
F. Aderca : „Omul descompus“	1
F. Aderca : „Femeia cu carnea albă“	4
F. Aderca : „Mireasa multiplă“ (Tapul), ed. II	7
F. Aderca : „Oameni excepționali“	10
F. Aderca : „1916“ (roman)	13
Ion Agârbiceanu : „Legea trupului“ (Povestea unei vieți)	17
Aleksandri, mirceșteanul	20
[Actualitatea lui Dimitrie Anghel]	24
G. Ardeleanu : „Diplomatul, tăbăcarul și actrița“	38
G. Ardeleanu : „Casa cu fete“	41
G. Ardeleanu : „Viermii pământului“	44
G. Ardeleanu : „Pescarii“ (roman)	50
G. Ardeleanu : „Domnul Tudor“	53
Un mare poet romantic	56
Tudor Arghezi : „Icoane de lemn“	62
Tudor Arghezi : „Poarta neagră“	66
Tudor Arghezi : „Flori de mucigai“	73
Tudor Arghezi : „Cartea cu jucării“	80
Tudor Arghezi : „Tablete din țara de Kuty“	85
Tudor Arghezi : „Ochii Maicii Domnului“	90
Tudor Arghezi : „Cărticică de scară“	94
Tudor Arghezi : „Cimitirul Buna-Vestire“	105
Tudor Arghezi : „Ce-ai cu mine, vîntule?“	110
Tudor Arghezi	114

Notă la estetica argheziană	134
Tudor Arghezi : „Eminescu“	146
Ștefan Baciu : „Căutătorul de comori“	150
[G. Bacovia : „Opere“]	155
Poezia d-lui Camil Baltazar	162
G. Banea : „Zile de lazar“ (Jurnal de captivitate și spital)	173
Maria Banuș : „Țara fetelor“	177
Poezia d-lui Ion Barbu	180
Jean Bart : „Europolis“	188
Șerban Bascovici : „Destăinuire“	193
I. A. Bassarabescu	197
I. A. Bassarabescu : „Un om în toată firea“	199
Ury Benador : „Ghetto veac XX“ (roman), edi- ția II-a	202
Ury Benador : „Subiect banal“ (roman)	208
Ury Benador : „Hilda“ (roman)	213
Mihai Beniuc : „Cîntec de pierzanie“ (poem)	218
Mihai Beniuc : „Cîntece noi“	223
M. Beniuc : „Poezii“	226
Ion Biberi : „Proces“ (roman)	229
Ion Biberi : „Oameni în ceață“	232
[Ion Biberi : „Lumea de mîine“]	236
Vlaicu Birna : „Cabane albe“	240
Vlaicu Birna : „Brume“	244
[Vlaicu Birna : „Turnuri“]	247
Lucian Blaga : 1. Eseistul. 2. Dramaturgul	249
Lucian Blaga : „Daimonion“ ; „Eonul dogmatic“	259
Lucian Blaga	266
Lucian Blaga : „Avram Iancu“	296
Lucian Blaga în ediție definitivă	300
Lucian Blaga sau poetul misterului	304
Aforismele lui Lucian Blaga	308
M. Blecher : „Întîmplări în irealitatea imediată“	314
M. Blecher : „Inimi cicatrizate“ (roman)	318
G. Bogdan-Duică	321
[Geo Bogza : „Cartea Oltului“]	325
Sfîrșit de mesagiu poetic	329
Demostene Botez : „Cuvinte de dincolo“ (versuri)	335
Demostene Botez : „Ghiocul“ (roman)	340
Ioachim Botez : „Însemnările unui belfer“	345

Dan Botta : „Eulalii“	350
Emil Botta : „Întunecatul April“	353
Emil Botta : „Trîntorul“	358
Emil Botta : „Pe-o gură de rai“	362
Radu Boureanu : „Zbor alb“	365
Radu Boureanu : „Fata din umbră“	368
Radu Boureanu : „Golful sîngelui“	370
Radu Boureanu : „Cai de apocalips“	372
Gh. Brăescu : „Un scos din pepeni“	375
Gh. Brăescu : „Moș Belea“	378
Gh. Brăescu : „La clubul decavaților“	381
Emanoil Bucuța : „Maica Domnului de la mare“	383
<i>Note</i>	387
<i>Indice de autori</i>	405
<i>Tabla ilustrațiilor</i>	415



Not
Tud
Ştef
[G.
Poez
G. I

77. Mari
Poez
Jean
Şerba
I. A.
I. A.
Ury
ti
Ury
Ury
Mihai
Mihai
M. Bc
Ion B
Ion B
[Ion I
Vlaicu
Vlaicu
[Vlaicu
Lucian
Lucian
Lucian
Lucian
Lucian
Lucian
Aforism
M. Blec
M. Blec
G. Bog
[Geo Bc
Sfirşit c
Demoste
Demosten
Ioachim

Redactor responsabil : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : IONEL GHEORGHIU

*Dat la cules 27.07.1966. Bun de tipar 26.11.1966. Apărut 1967.
Tiraj 8180 ex. Broşate 7090 ex. Legate 1/2 1090 ex. Hirtie
seris tip I A de 70 g/m². Format 340×840/16. Coli ed. 25,21.
Coli tipar 30,5. Planşe tipo 7. A. nr. 7921/1966. C.Z. pentru
bibliotecile mari 8R. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R-O.*

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918”,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97, Bucureşti,
Republica Socialistă România
Comanda nr. 3689

