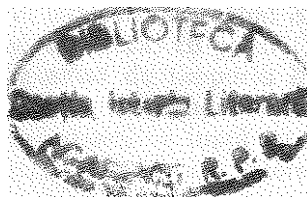


POMPILIU CONSTANTINESCU

SCRIERI

2

Ediție îngrijită de
CONSTANȚA CONSTANTINESCU,
ax o prefață de
AUREL FELEA



19 6 7

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

EUSEBIU CAMILAR:
„CORDUN”
(roman) *

Un debut cu totul remarcabil : observație lucidă și directă a mediului țărănesc, suficientă detașare față de subiect, deși povestește *la*, persoana întâia și caracterul de memorial romanțat este evident. Expresia e sigură, sobră, deseori redusă la notație, cam telegrafică, așa cum o impune succesiunea filmată a episoadelor.

De fapt, avem în față o schiță de roman, cu toate elementele disponibile unei construcții mai vaste și mai adâncite ; d. Eusebiu Camilar s-a mulțumit însă să reconstituie o atmosferă morală, un peisagiu social aspru, să transcrie o experiență trăită ; singura poezie ce învăluie „oameni, locuri, întâmplări” (cum își subintitulează prima parte) naște din retrospectivitate și fireasca nostalgie pentru copilărie, oricât de grea ar fi, și din misterul unor fapte, al unor siluete și al superstiției enigmatice. Încolo, o viziune de un realism acut, o umanitate elementară, în luptă cu viața, cu instinctele ei naturale, acceptând destinul ca o lege.

Copilăria e și ea sălbatecă, cu jocuri aspre, puține, ou bucurii elementare, gustând de timpuriu din truda muncii, în centrul acestui film se desprinde mai pregnant tabloul unei familii de țărani săraci, în luptă cu nevoile ; un tată care a fost în America, de unde s-a întors tot sărac, înno-dându-și firul vieții, cu resemnare, dar cu o asprime de om fără noroc, violent, bînd de necaz, cu simțirea tocită, o

* Edit. „Fundatia regală pentru literatură și artă”.

mamă chinuită de grijile pentru copii, pentru care alintul e im accident.

În partea doua, subintitulată *Moartea tatălui meu*, se concentrează toată viața familiei, bîntuită de muncă, de sărăcie și boală ; imagina sumbră, suferitoare a tatălui rămîne gravată mai puternic în memorie.

Prin această lucidă viziune a satului bucovinean, d. Eusebiu Camilar se înscrie anticipat în rîndul scriitorilor noștri care, dincolo de convențiile sămănătoriste, răzbat la stratul unui viguros realism țărănesc, descoperind o umanitate rudimentară, dar cu atît mai autentică ; schița sa de roman merită toată atenția, și debutul său în proză este de cea mai bună calitate.

De la d. Rebreanu, cu *Ion* și *Răscoala*, s-a schimbat viziunea vieții rurale, pe care un idilism convențional ne-a înfățișat-o atît de fals ; proza noastră de inspirație țărănească a dobîndit o veracitate psihologică întru totul prețioasă, și un întreg capitol înnoitor i se poate rezerva în istoria literelor contemporane.

Schița de roman, *Doica*, a d-rei Henriette Yvonne Stahl, schițele umoristice, din lumea satească, ale d-lui G. Brăescu, proza lui Pavel Dan, unele puternice evocări ale d-lui Mircea Streinul, tabloul succint din *Primăvara în țara fașilor*, al d-lui Iulian Vesper, debutul atît de sigur al d-lui Sabin Velican din *Părrânt viu*, înseși romanele d-lui Ion Iovescu, din nefericire prea preocupat de stil pitoresc și congestionat, sau literatura uneori prea apăsător realistă a d-nei Georgetta Cancicov sunt suficiente exemple, care indică o schimbare radicală a unghiului de vedere asupra țaranului folosit ca material artistic.

Și este cu atît mai interesant de remarcat acest fenomen cu cît se manifestă la scriitori de diversă origine : munteni, moldoveni, ardeleni, bucovineni și basarabeni se-nțîlnesc cu toții în aceeași viziune, de realism aspru, viguros. Reacțiunea față de sămănătorism este evidentă, deși nu se poate vorbi de-o formulă literară de grup ; din generații diferite, unii ieșiți din clasa țărănească, alții orășeni cu tradiție, prozatorii care se îndepărtează de rețetele sămănătoriste, cînd e vorba să evoce viața și omul satului, acționează instinctiv și pe proprie socoteală.

Fără îndoială că marele lor exemplu este un fapt de creație : masivele romane ale d-lui Liviu Rebreanu au lichidat, fără teorii și manifeste, o eroare care-a bîntuit proza noastră de molliu lirism și de epică afinată, într-o fază de romantism cărturăresc.

Un Mihail Sadoveanu trebuie scos din atelierul de confecții al literaturii țărăneste, fiindcă este un pect în care natura ou aspectele ei multiple și sentimentul cosmic al peisagiului se răsfrîng într-o excepțională forță de creație lirică. Sadoveanu nu mai aparține unui curent literar, opera lui alcătuiind singură un capitol în proza națională. Poeme evocative ca *Bordeenii* sau alcătuirii narative ca *Hanu-Ancuții* sunt semnificative pentru sensibilitatea scriitorului, care simte poezia fabuloasă a eiementarității, cu tot farmecul ei înfricoșător și misterios. Viziunea sadovenistă trece din raman în cosmic, fiindcă în ea cîntă însuși sufletul naturii, intuită ca o forță primordială.

Posteritatea d-lui Sadoveanu se reduce, deocamdată, la sine însuși ; viziunea realistă a țaranului este posteritatea yitalistă a autorului lui *Ion* și al *Răscoalei*, și toți pe care i-am citat descind din cele două masive ale romanului nostru țărănesc, cum izvorăsc riurile din stîncile dominante.

EUSEBIU CAMILAR.

„PRĂPĂDUL SOLOBODEI”

Stranie poezie se desprinde din romanul d-lui Eusebii Camilar ! Oamenii plutesc în superstiție ca într-o atmosferă supranaturală, locurile sunt de-o sălbăcie primordială, viața satului este o așezare preistorică.

La drept vorbind, indivizii sunt niște siluete fumurii, care se pierd în peisagiu! general : interesant este numai sufletul colectivității, agitat de enigme, bîntuit de năluci, zbătîndu-se într-un primitivism halucinant. Impresia de fantastic este covârșitoare, deși tema romanului este de o simplă și aspră realitate.

Este vorba de un sat bucovinean, Soloboda, așezat într-o vale, înconjurat de bălți și stufărișuri, proteguit de un zăgaz în contra apelor, care amenință să-l inunde, indignat de "păduri întunecoase își dese. Oamenii sunt aspri, nesociabili, dușmani neîmpăcați ai târgoveților și ai civilizației, muncitori își refractari chiar față de vecinii lor.

În acest mediu ciudat, de-o arhitate aproape neverosimilă, civilizația își face loc, violent, prin apariția drumului-de-fier. Suntem, în tot cazul, înainte de alipirea Bucovinei la regat, într-un timp determinat totuși istoricește, faptele petrecîndu-se isub lumenatul împărat Francisc ; dar, pentru viziunea și tema romanului, lucrul este cu totul secundar.

Oamenii privesc invazia civilizației ca un blestem, pentru ei apropiindu-se sfîrșitul pămîntului ; trenul este o fiară apocaliptică, iar stăpînirea o pacoste. Vin ingineri și lucră-

tori streini, care încep lucrările cu înfrigurare ; taie pădurile, dau foc stușiului, avertizînd pe solobodeni să-și mute locuințele pe dealul Oadeciului ; firește, lumea se împotrivește, conspiră și se opune armatei, care nu-i cruță. Primarul satului pleacă ȩla Viena, să intervină pentru apărarea Solobodei de civilizație, dar e condamnat la spînzurătoare. Un bătrîn orb, Baran, ajutat de Malacut, cîrciumarul, pune la cale ruperea zăgazului și inundarea satului ; gest de sinucidere colectivă, care protestează în contra prefacerilor, în taină, află o hrubă care se ascundea sub zăgazuri, și noaptea, pe furiș, introduc niște butoaie cu explozibil. Natura parcă ajută »ș ea la protestul solobodenilor, piloi mari venind să sporească puhoaiete. într-o seară, pe cînd inginerii stăteau de vorbă, la circiumă, îngrijorați de vreme și de surda împotrivire a sătenilor, Baran se strecoară în hrubă și dă foc pulberii. Zăgazul sare-n aer, puhoaiete se năpustesc sălbatec, inundă satul, iar vitele, oamenii, totul se transformă într-o apă, îngropînd definitiv așezările omenești. Cei care scapă își iau ce mai pot salva și se refugiază pe dealul Oadeciului, unde își vor face o nouă așezare.

Partea cea mai stranie, mai puternică a romanului se încheie aci ; prăpădul Solobodei s-a împlinit, sufletele refractare ale oamenilor s-au mișcat, într-o asprime colectivă, lupta dintre civilizație și sălbătecie s-a consumat printr-o catastrofă zguduitoare.

Chiar apariția unui ciudat pictor, Ion Palion, care e om de neam, refugiat, probabil, în urma unei dezamăgiri, la solobodeni, de unde fuge cu fata unui sătean, de care se îndrăgostește, se-ncadrează în toată atmosfera enigmatică.

S-ar părea că romanul se sfîrșete aci ; viziunea e atît de nouă, ilumea atît de stranie, ca și poezia care-o aureolează.

D. Camilar dă însă un aspect monografic romanului, și partea a doua povestește mai simplu, mai cursiv, mai realist întemeierea noului sat al solobodenilor, întemeierea altei așezări a unor șvabi, goniți țși ei din alte părți de .sărăcie, apoi lupta dintre proprietarul locurilor pe care s-au instalat, persecuțiile necurmte suferite de solobodeni, pînă cînd, exasperați, imigrează spre America.

O deosebire de ritm, de atmosferă este vizibilă între prima și a doua parte ; tema este astfel sămănătorizată și, firește, cade în document social.

Peste tot romanul plutește umbra lui Sadoveanu, în stil, în modul de-a vedea pe om ca expresie a naturii ; dar constatarea cade pe al doilea plan. Disimetria romanului este mai serioasă și partea doua scade suflul întregii opere. Totuși, d. Eusebiu Camilar este un scriitor puternic, original, și de la schița de roman *Cordun la Prăpădul Solobodei* distanța este mai mult decât remarcabilă. ^

Viziunea sa sumbră, patetică este autentică ; atmosfera este de o mare sugestie și afirmă un scriitor personal : rezonanța aspră, sălbatecă a cataclismului evocat dă impresia unicității. Salutăm în d. Eusebiu Camilar un prozator a cărui vîină de inspirație pornește parcă din adîncuri subpămîntene.

1944

DIMITRIE CANTEMIR

Marele cărturar european și voievod de scurtă durată al Moldovei, înfrînt de turci la Stănilești, alături de vestitul lui aliat Petru cel Mare, împăratul rușilor, în a căror țară s-a refugiat și a murit, după 224 de ani este reînhumat în biserica Trei Ierarhi a Iașilor.

Pioasa reîntegrare a osemintelor lui în Panteonul domnilor pămînteni nu ne redeșteaptă timpuri de vitejie, fiindcă Dimitrie Cantemir a luptat pentru gloria neamului său mai mult cu spiritul decît ou sabia. Cronicarul Neculce, care l-a însoțit în pribegia din „țara moschicească”, unde a rătăcit împreună cu el doi ani, revenind apoi în Moldova singur, ne-a lăsat mărturia cea mai vie despre domnia lui. A crezut că spiritul de guvernare se poate reduce la diplomație, ținînd o abilă cumpănă între cele două mari puteri ale timpului, între ruși și turci. Cînd a jucat pe ultima carte a norocului, aliindu-se cu rușii, destinul l-a părăsit, risipindu-i pentru totdeauna visurile de a-și întemeia o domnie ereditară în Moldova. În istoria neamului, domnia lui Cantemir este un scurt și tragic episod.

Dimitrie Cantemir este însă exponentul spiritual al unui veac întreg, veacul al XVIII-lea, în cultura română ; el este primul european din istoria culturii naționale. Petrecîndu-și cea mai mare parte din viață la Constantinopol și la curtea lui Petru cel Mare, Cantemir a avut răgazul să-și cultive mintea lui isteată și să-și hrănească universala curiozitate cu tot ce-i putea oferi umanismul greco-latin, cul-

tura orientală a timpului său. Sinteză între Orient și Occident, opera lui este expresia unui enciclopedistru grandios, depășind tradiția de pînă atunci a culturii din principate.

Prin scrisul lui, Cantemir a adus neamului o glorie mai mare și mai durabilă decît aceea a armelor : conștiință europeană românească. Scriind cu predilecție în latinește — limba universală de comunicare a savanților — s-a adresat tuturor oamenilor de știință din vremea lui. Membru al Academiei din Berlin, organizator al Academiei Rusești, Cantemir este primul român tradus și citit în Europa. Înainte de a fi cunoscut de cărturarii din principate, el este cunoscut de învățații apuseni.

Și este ciudată asemănarea dintre destinul lui de rătăcitor și acela al spătarului Milescu, anterior în timp, care, depășind prin învățatură și curiozitate spirituală limitele epocii lui, rămîne ca o prefigurare a aceluiași europeanism, deși Cantemir a izbutit să fie cunoscut, fiindcă opera celui dintîi a rămas în manuscrise.

Ca să ne dăm seama de faima de cărturar a domnului moldovean, e de ajuns să amintim că opera lui scrisă în latinește, *Istoria Imperiului otoman*, e tradusă în franțuzește, la Paris, în 1743, că în englezește apare la Londra în 1734, din îndemnul reginei, înainte deci de versiunea franceză, ca să fie retipărită într-o nouă ediție la 1756, iar la 1745 e tradusă în nemțește, la Hamburg, după prima versiune engleză.

Un prețios cercetător al vieții și operelor lui Cantemir, d. I. Minea, ne-a atestat că această istorie otomană a prințului moldovean este citată în *Don Juan* al lui Byron și în *Voltaire*.

Cantemir este un orientalist atît de important pentru știința lui și cunoașterea directă a spiritului și politicii turcești, încît mult timp a făcut autoritate unică în materie.

Oricît de cosmopolit spirit ar fi, prin viața departe de țară pe care a dus-o, și oricît de în afara ritmului lent al culturii din principate se vădește, Cantemir a întreprins și opere capitale pentru trecutul românesc. Nu își află pereche în istoriografia inoastră veche o carte ca *Descrierea Moldovei*, scrisă în latinește, din îndemnul colegilor săi de la Academia din Berlin ; ea este o sinteză modernă, în spirit,

a tot ce se putea ști despre Moldova : geografia, etnografia, istoria, starea economică, religia, clasele sociale, limba, literatura etc. țării sunt prezentate pentru prima dată atît de complet străinătății. Iar prin *Hronicul* ilui, în care voiește să expună istoria tuturor românilor și prin ideea fundamentală a purității latine a neamului nostru, Dimitrie Cantemir este precursorul Școalei ardeleni, care a instaurat mistica și regeneratoarea convingere a nobleții noastre spirituale.

Cantemir a fost un prinț al spiritului : istoric, muzicograf, compozitor, geograf, desenator, romancier și filozof ; neîntrecut poligraf și emerit orientalist, el afirmă însușirile creatoare ale neamului într-o vreme cînd cultura noastră abia satisfăcea necesitățile locale.

Înnumarea osemintelor lui în pămîntul Moldovei este semnul integrării lui definitive în tradiția culturii românești, pe care a ilustrat-o atît de impunător. Spiritul autohton își recunoaște în el un ctitor care i-a dat circulație europeană încă de-acum două veacuri.

1935

THEODOR CAPIDAN :
„ROMANITATEA BALCANICĂ”
(Discurs de recepție la Academia Română)

Nu vom face aci un rezumat al discursului de recepție al d-lui Theodor Capidan, reputatul filolog, profesor la Universitatea din Cluj își colaborator al *Dicționarului limbii române*. Cercetările sale, între care cele despre meglenoromâni și aromâni, sunt astăzi cărți capitale în domeniul dialectologiei și al lingvisticeii comparate.

Ceea ce voim să subliniem, în primul rind, este metoda, claritatea și seninătatea sa științifică, însușiri care-l pun în fruntea specialiștilor, după filologii Ovid Densusianu și Sextil Pușcariu. Urmînd lui Bogdan-Duică la fotoliul academic, d. Capidan, după ce schițează portretul intelectual al regretatului istoric literar, înfățișează o condensată expunere despre romanitatea balcanică. Bineînțeles că nu sunt fără interes numeroasele observații de amănunt în legătură cu această ramură lingvistică ; dar d. Capidan, ale cărui cunoștinți de limbi balcanice sunt impresionante, caută printr-o metodă de filologie comparativă să stabilească teritoriul, timpul, ca și influențele reciproce dintre „romana balcanică” și limbile din peninsula sud-dunăreană. Ca macedonean, în bună continuitate cu învățatul Theodor Anastasie Cavallioti, întemeietorul filologiei comparate, între compatrioții săi, d. Capidan duce mai departe, cu metodele moderne, o tradiție fără de care studiul limbii române ar fi fost lipsit de una din articulațiile ei organice. Bogăția exemplelor, capacitatea de a stabili numeroase relațiuni de

asemănare și deosebire dovedesc mlădioasa inteligență lingvistică a d-lui Capidan, care leagă studiul dialectologiei de metoda firească a filologiei comparate. Transcriu concluzia fundamentală a comunicării sale academice, sintetizată în cuvintele :

„Românii actuali, cunoscuți în cele patru tulpine, nu reprezintă numai urmașii romanității din nordul Peninsulei Balcanice și a ținuturilor romanizate din stînga Dunării, ci și din întreaga peninsulă, așa cum a existat după cucerirea ei de romani” (pag. 59).

Și dacă adăugăm că studiul d-lui Capidan este de o desăvîrșită ținută științifică și că nici un colorit romantic nu-i deformează obiectivitatea, mai ales într-un domeniu atît de delicat, în care atîtea tendințe subterane, cu deosebire politice, și-ar putea da întîlnire, am remarcat și nivelul înalt la care d-sa ridică cercetarea „romanității balcanice”.

De altfel, răspunsul de primire al d-lui Sextil Pușcariu relevă, din partea unui emerit specialist, toate meritele noului academician. Fotoliul ocupat prima oară de Titu Maiorescu, deținut apoi de Bogdan-Duică, se pare a fi destinat, prin succesiunea d-lui Capidan — aceleiași cumpătări de spirit și aceleiași pasiuni pentru adevăr.

1936

I. L. CARAGIALE

Comicul este categoria de artă specifică unei societăți vechi, oarecum îmbătrânite. Literatura noastră oferă paradoxul apariției unui mare creator de comedie, în plin sentimentalism romantic, în plin sămănătorism liric. Caragiale nu este expresia evolutivă a unui gen, abia la începuturile lui copilărești, nici a societății noastre, lipsită de maturitatea simțului critic, oricât am voi să-l explicăm prin mediul junimist. Junismul este, în fond, un produs spiritual ce ține de romantism, cu toată luciditatea lui de judecată asupra culturii și societății române.

Caragiale este mai curînd expresia unei rase bătrîne de actori, care au culminat în geniul lui creator. Apariția unui mare liric, de adîncimea lui Eminescu, este mai puțin miraculoasă, la începuturile unei culturi apte să creeze o imagine mitică a universului său moral. Caragiale nu coincide cu treptele normale evolutive ale culturii noastre, ținînd mai mult de legile propriei lui eredități.

Maturitatea la care ajung observația comică și arta lui nu se poate explica prin fragilitatea unui gen în care se exercitase un Costache Făcea și se înfiripase prin marionetele cu dialog ale lui Alexandri.

Cît timp junismul a avut o actualitate ideologică, prin criticismul lui social, opera lui Caragiale a fost înglobată în cadrele generale ale curentului. Nimic mai eronat ca magia formulilor simplificatoare. Dacă Maiorescu a combătut „forma fără fond”, Caragiale a fost definit de

critica națională ca pictorul contrastului dintre fondul nostru oriental și formele civilizației apusene. Explicația este foarte elastică și aplicabilă atîtor alți scriitori care s-au format în cadrele ideologiei junimiste. Dincolo de învelișul pitoresc, care zugrăvește acest contrast, comediile lui Caragiale înfățișează caractere de psihologie umană permanentă. Datele sociologice ale teatrului său sunt numai cadrul realist în care se mișcă oameni cu pasiuni și vicii eterne.

Ambianța socială este numai un fundal, nu însăși structura operii; aceasta este vie, umană în resorturile ei morale, și nu pur documentară. Critica a confundat prea adesea rama cu tabloul însuși. De aceea, Caragiale a fost mai mult privit în anticipațiile lui de sociolog reacționar, iar nu în intuițiile lui creatoare.

Reacțiunea junimistă, în expresia concretă a artei, are mai multe fețe. Una o reprezintă Creangă, ce se refugiază în mitul copilăriei, alta Eminescu, pierdut în fantasmagoria trecutului și în feeria naturii, alta Maiorescu, izolat în statica metafizicii schopenhauriene, alta Duiliu Zamfirescu, mîngîiat de viața idilică a aristocrației rurale. Dintre junimiști, singur Caragiale merge în inima vieții prezente, observă la rece structura morală a societății contemporane „lui, surprinzîndu-i omenescul deformat de optica satirei. «Într-un grup de romantici, el este singurul realist, pornind de la observația directă, pe care o prelucrează, o condensează, prin luciditate, dobîndind un echilibru rar între materie și expresia ei artistică, adică ridieîndu-se la clasicism.

Timpul a trecut peste teatrul lui Caragiale fără a-i altera cu nimic vniabilitatea umană și artistică: am putea spune că depărtarea de atmosfera militantă a junismului ne-a dat o perspectivă mai clară a valorii lui creatoare. Temerile d-lui Lovinescu nu s-au justificat, în sensul sufocării fondului uman, prin circumstanțierea istorică. Unele expresii mutilate, unele aluzii de istorie politică, tabloul general al moravurilor electorale nu i-au umbrat omenescul, i-au tocit numai asperitățile, care puteau să trezească susceptibilități contemporane.

Spuneam că apariția comediilor lui Caragiale nu se explică prin evoluția literaturii noastre eminentemente lirică.

Și este curios că însăși critica națională, în majoritatea ei, n-a acceptat de la început opera scriitorului. Cu excepția lui Maiorescu, care a insistat asupra organicității ei de creație, apărînd-o de o pretinsă „imoralitate”, criticii următori au început să-i caute diferite lacune. Astfel, Gherea l-a muștră pe marele comic pentru lipsa lui de ideal social, imputîndu-i că „rîde cu poftă” de metehnele pe care le satirizează. Dar Caragiale nu este un moralist didactic, un revoltat, ca Alecsandri, care-și exprimă direct dezamăgirile, făcînd din marionetele lui superficiale embleme. Caragiale are intuiția unei structuri sociale inferioare. Demaseînd-o, își face și datoria etică de a scoate în lumină vicii pe care nu le aprobă. Indiferentismul lui este semnul artistului superior; contemplația n-a fost starea cea mai obișnuită a criticii naționale. În judecata operii lui a introdus atîtea elemente străine artei. Mai târziu, d. Lovinescu, la rezerva viabilității comediei caragialiene, pe care o socotea repede intrată în domeniul documentului social, a reluat obiecțiile lui Gherea, exprîndu-și dezgustul pentru lumea ei de infirmi morali.

Cereea lirism și idealism unui observator care a fost cel mai lucid critic al său fiindcă nu și-a stricat opera cu nici o considerație etică. Continuînd pe Gherea, Ibrăileanu, critic sociolog, a urmărit în *Spiritul critic în cultura română* ideologia reacționară, antiliberalismul lui Caragiale, căutînd numai tendințele operii, nu și realizările ei estetice. Mai târziu, e drept că, fără să fi părăsit considerațiile sociologice, s-a apropiat și de sensul artistic al operii caragialiene. În *Note și impresii SI* consideră cel mai mare creator de viață, de personaje cu stare civilă din literatura națională, iar în *Scriitori români și străini* aduce prețioase contribuții pentru explicarea valorii sociale și psihologice a *Nopții furtunoase* și a lui *Conu Leonida*. În sfîrșit, în *Studii literare* a dat și cel mai bun comentariu la sensul psihologic și artistic al numelor personajilor caragialieni. D. Mihail Dragomirescu, pornind de la premisele maioreseciene din articolul *Comediile d-lui Caragiale*, s-a răsfațat într-o prolixă comentare a scriitorului, trecînd dincolo de obiect, iar mai târziu l-a ridiculizat pe marele comic prin teoria „comicului pur”, spre a-l integra în universalitate. Un exces de zel, care a pierdut o cauză dreaptă, cum a mai pierdut

d. Dragomirescu și altele. Un glosator de valoare al lui Caragiale este Paul Zarifopol. El s-a apropiat mai comprehensiv de esența lui artistică. Un articol de generalitate, *Publicul și arta lui Caragiale*, polemizează cu Maiorescu, Gherea și Ibrăileanu, cu „deliciații” care nu pot pricepe valoarea artistică a comediilor pe motivul vulgarității personajilor. Prefețele care însoțesc cele trei volume de proză, din neterminata ediție critică a scriitorului, sunt pline de sugestii prețioase, de judecăți solide, de indicații generale strict estetice. Nu știm ce material postum va fi lăsat Zarifopol asupra teatrului caragialian. Dar este de netăgăduit că antielasicistul cel mai rebel din critica națională s-a desfășurat îndelung cu arta clasică a comediilor și *Momentelor*.

Caragiale are o viziune realistă a societății române într-un moment de criză evolutivă. S-a remarcat de mult viziunea tragică sub care a privit lumea rurală. Pentru înverșunata lui observație satirică și-a rezervat numai pe orășeni. În acest lot, a trecut prin acizii satirei pe mahalagiu, pe micul-burghez și pe intelectualii demagogi ieșiți din această pătură. Cațavencu, Farfuride, Brînzovenescu, Tipătescu, Trahanache și Zoe — toți din *O scrisoare pierdută*, a cărei acțiune se petrece „în capitala unui județ de munte” — sunt intelectualii de provincie, zonă morală care este un compromis între mentalitatea de mahalal și cea burgheză.

Teatrul caragialian este o mare secțiune tăiată în corpul societății române; xn comedii se poate urmări o ascensiune, pe scara socială și morală a personajilor, de la mahalagiul pur la pseudointelectual.

Sociologia acestei evoluții constituie o clară genealogie spirituală. Pe treapta cea mai de jos se află Spiridon, ucenicul brutalizat de Chiriac și Jupîn Dumitrache; apoi Chiriac, om de încredere al stăpînului; mai sus, Jupîn Dumitrache, proprietar, căpitan în „guardia națională” și stîlp de rezistență al unei categorii de mahalagii din care se va recruta burghezia. În clasa aceasta, Spiridon nu mai are ce căuta, și nici Chiriac. Este înlocuit de Tipătescu, prefectul amic și om de încredere al lui Trahanache, corespondent în ordinea morală și în starea materială cu

Jupîn Dumitrache. Chiriac-Dumitrache-Tipătescu-Trahanache ilustrează „minciuna vitală” ce îstă la baza vieții de familie a mahalagiului înstărit și a provincialului cu prestigiu de conducător în mica lui lume.

Intellectualii comediei caragialiene sunt toți de extracție inferioară ; și pentru ei vom putea stabili o întreagă filieră spirituală. În *O noapte furtunoasă* întâlnim pe Rică Venturiano, demagog deocamdată teoretic, student și publicist, un fel de exemplificare anticipată de cum ar fi scris Cațavencu, dacă am fi cunoscut articolele lui din *Răcnetul Carpaților*. Rică nu s-a încadrat în practica politică și nu și-a precizat ambițiile, ca maturul Cațavencu. Demagog în faza teoretică, el poate fi un viitor prefect, ca Tipătescu, un aspirant la deputăție, ca Nae Cațavencu ; deocamdată, își exercitează tonul de tenor al demagogiej prin articole ditirambice și de un stil reprobabil. Fiindcă e într-un moment de vacanță a forțelor lui de politician practic, își poate pierde timpul cu aventuri sentimentale și cu mahalagioaice romanțioase, ca Zița. Caragiale prezintă pe Rică Venturiano într-o dublă postură comică : de demagog ideologic și de fante îndrăgostit, rezervându-i o turpitudine, în viața practică, pentru mai târziu.

Tipătescu este un Venturiano maturizat ; a părăsit „frazele” și s-a atașat pe lângă un om cu influență, un șef de organizație, profitând de grațiile coapte ale Zoițichii, sub ale cărei aripi de cloșcă sentimentală își aranjează viitorul politic.

Pentru mahalagioaicele Zița și Veta, politica n-are nici o valoare ; închise lîn gineeeu, ele evadează din proza căminului prin amor. Joițica, mahalagioaică evoluată la starea burgheză, își îngăduie libertăți sentimentale și își satisface ambiția de a conduce din culise combinațiile de politică locală. Filiația aceasta decurge atât de logic în comediiile lui Caragiale, intuiția lui sociologică și psihologică este atât de vie, de realistă, încît imprimă o verosimilitate inalterabilă fiecărui personaj.

La vârsta lui, Cațavencu a ajuns la o treaptă de chivernisire mai înaltă ; nu se mai încurcă în complicații sentimentale. Ambiția politică este unica lui rațiune de a fi. De aceea, Caragiale îi îngroașe toate defectele de demagog : incoerența logică a ideilor, pseudodocismul și lipsa de

scrupule morale. Cațavencu este reprezentantul tipic al liberului profesionist, tipul vremurilor noi ale burgheziei. • i lipsește numai deputăția spre a da frâu liber apetiturilor lui, traficului de influență, aranjamentelor de tot felul.

Cu o mare intuiție, Caragiale a surprins într-o oglindă ece, măritoare, tarele esențiale ale burgheziei. Ceea ce părea caduc unor critici, în opera lui, ni se pare astăzi însăși condiția ei de viabilitate. Dacă ar fi procedat ca un clasic francez, redus la schema pură a psihologiei, ar fi creat cîteva figuri aproape atemporale, de valoare universală, dar de o atenuată semnificație socială. Integrarea psihologiilor individuale în fresca unei societăți este semnul realismului său, dovada unei intuiții sociologice, simțul unei adevărate „comedii umane”, pe care nu-l regăsim la nici un alt scriitor național.

Ca orice scriitor clasic, Caragiale e creator de tipuri ; unele mai adînci, altele profilate, altele mai schematic, dar toate de un omenesc autentic. Vom face abstracție, deocamdată, de sensul sociologic al comediilor lui, urmărind numai sensul uman al personajilor. Nu ne interesează dacă demagogul Cațavencu a fost liberal sau conservator ; el este, în esență, un anumit tip politic, generalizat în viața noastră simliconisitituțională. Cațavencu este *demagogul*, prin strîmba lui intelectualitate, prin lipsa de simț moral și de demnitate personală, prin mijloacele de-a sconta o situație. Nu importă faptul că Rică Venturiano e și un tip de tranziție intelectuală. Venturiano este viitorul demagog, studentul care-și trăiește viața în atmosfera politică, dar Rică mai este un *prim amoretz*, în ipostaza comică. Nu este esențială trăsătura sufletească a Conului Leonîda, care simpatizează cu „revoluția”, de la care așteaptă, pe lângă pensie, și o leafă. Conu Leonîda este un *Mitică*, cel mai bătrîn, mai autentic Mitică, pentru care ideile sunt simple stupidități formulate cu gravitate, iar statul, un simplu mijloc de trai, un părinte care să fie oricînd spoliat. Conu Leonida este biurocratul automatizat, pensionarul guraliv și atins de un iremediabil ramoliment. El este deci un simbol al miticismului, categorie psihologică a miciei burghezii biurocratice române. Dar Conu Leonida este și un *laș*, speriat de o imaginată revoluție, subliniind contrastul

dintre ideea automatizată și inadaptarea ei la realitate. Contrastul psihologic, surpriza comicului este axa morală pe care e construit acest tip. Polițaiul Pristanda nu este un document istoric ; el este micul funcționar, prost plătit, găinar din cauza mizeriei, slugă plecată față de stăpânii temporali ai vieții politice. Pristanda exprimă *lipsa demnității profesionale*. Nu este numai un bețiv amuzant Cetățeanul turmentat, care nu știe cu cine să voteze. El este simbolul *omului fără opinie politică*, alegător care își dă votul cui îl prinde la momentul oportun, când are nevoie de el, ca apoi să-l uite. Trahanache este un ramolit, în fază benignă, mai puțin ramolit decât Dandanache, dar mai este și simbolul unui șef de organizație, cu fals prestigiu de autoritate și cu drept iluzoriu de a decide în propriul lui fief. Completat cu fizionomia de „încornorat” dulce, senin, el este *prostul bonom și credul*. Nici chiar Jupîn Dumitrache nu este o fantoșe arhaică a „guardiei naționale”, ci este expresia instinctului de proprietate, economică și maritală, sigur pe sine și gelos de prestigiul lui de bărbat, dar păcălit prin credulitate ridiculă. Iar Dandanache, pelticul și uitucul, bătrînul decrepit, nu este un tip de profitor politic care a dispărut ; el este „agreatul” centrului, asigurându-și un loc de deputat, prin rudenie, prin servicii personale sau prin simplul șantaj, plocon al unei false democrații, care cultivă tot felul de paraziți sociali.

S-a abuzat prea mult de formula mahalagismului personajilor caragialiene. în teatrul lui sunt puțini mahalagii veritabili. Caragiale a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor schematic. Cu excepția farsei *D-ale carnavalului*, unde ne-nvîrtim în lumea bărbierilor, mahalagii caragialieni pot fi repede identificați și scoși din ambianța celorlalte personaje. în sens social și sufletesc, mahalagii sunt Jupîn Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Veta și Zița — din *O noapte furtunoasă*; apoi Cetățeanul turmentat și Pristanda, care stropșesc cuvintele, din *O scrisoare pierdută*. Ceilalți, între care și Conu Leonida, ^sunt „intelectuali” și politicieni, desigur de o specie morală cu certe caractere de tranziție între suburbie și starea burgheză. De altfel, Caragiale s-a interesat de mahalagiu ca de un *tip general*; mai just am putea spune că satira lui vizează un mahalagism etic și intelectual.

Caragiale are o dublă intuiție a individului: a categoriei lui sociale și sufletești. Această sinteză constituie rezistența operei lui. Comedia de moravuri se-mpletește cu aceea de caracter. Putem stabili, pe această observație capitală, o serie de secțiuni în psihologia și starea socială a personajilor. La o superficială privire, s-ar părea că scriitorul se repetă, prin asemănarea conținutului moral al unor tipuri, și că numai starea socială, decorul mediului se schimbă, nu și psihologia specifică a personajilor. Există un fel de simetrie între tipurile comediei caragialiene, dar cât de nuanțată, de precisă, de viguroasă, în înseși nuanțele respective, este fizionomia concretă a fiecărui personajiu. Viziunea și tehnica sunt atât de lucrate, pînă la cele mai mici clar caracteristice amănunte, încît rar găsim o operă care să ne dea senzația unei condensări, a unei organicități mai depline. Afirmăția că în special în *O scrisoare pierdută* (am adăuga și *Conu Leonida față cu reacțiunea*) nu se poate schimba un cuvînt, o replică, o virgulă este justă. Dar de ce impresia aceasta de organism fără defect, de viabilitate fără hiaturi, de replică fără artificialitate ? Nimic mai „compus” decât discursurile lui Cațavencu și Farfuride, cu toate incoerențele logice, cu toate efectele aglomerate, în vederea comicului. Și totuși nimic de prisos, nimic exagerat în însăși exagerarea artistică a acestor două discursuri. Caragiale exprimă prin ele o mentalitate, o ideologie deformată. Discursurile sunt tipice pentru fiecare. Al lui Cațavencu mai avîntat, în stupiditatea lui, al lui Farfuride e discurs de „pisălog” și agramat împleticit. Iată de unde vine impresia de organicitate : din suprapunerea șarjei peste conținutul psihologic al tipului satirizat. Putem „Icătui un întreg tablou al nuanțelor, al filiației psihologice și al unicității lor artistice, urmărind cele mai însemnate personaje ale comediilor.

Dandanache, Trahanache și Cațavencu sunt trei tipuri politice, trei mentalități din generații diferite, cu metode, cu „temperamente” deosebite. Dandanache este atât de ramolit, de ridicul ca înfățișare, de uituc, de împleticit în propriul lui defect ; este cea dintîi extracție hibridă de burghez pașoptist. Șiret nevoie mare, este mai aproape de anar și un caraghios față de Zoe și Tipătescu. Dandanache ar putea fi bunicul lui Cațavencu. Trahanache, ames-

tec de târgoveț bonom, ramolit, dar în fond om cumsecade, are numai iluzia autorității ; încornorat, este ridicul tocmai în ceea ce ar trebui să fie superioritatea lui — prestigiul. Nenea Zaharia e un burghez a cărui stare materială nu e supusă criticii : n-a ajuns prin șantaj, n-are o situație socială creată prin turpitudini, ca Dandanache. Este o autoritate de paie (centrul hotărăște, când nu combinațiile Zoițichii) și un imbecil care nu crede în evidența coarnelor puse de Tipătescu.

Cațavencu este un produs mai nou al politicianismului : avocat, patron de ziar, ca armă de șantaj, plastograf, semidoct patetic și ridicul, el și-a multiplicat mijloacele de luptă, deși i le anulează centrul, fiindcă tradiția imoralității este mai veche, mai autoritară aci. Trahanache, ca și Farfuride și Brînzovenescu (cam de aceeași vîrstă toți) sunt ramoliți, incapabili, dar în fond mai puțin pătați în viața morală. Concurența în democrația extinsă e mai aprigă în noile generații. Cațavencu trece peste orice scrupul, iar Tipătescu, fiindcă celelalte mijloace de parvenire politică s-au uzat (delațiunea la centru, șantajul, discursul demagogic), descoperă o nouă cale : femeia, care, fără drepturi politice legale, începe să aibă un amestec din ce în ce mai puternic, din culise, în aranjarea situațiilor. Nu este Tipătescu și cel mai puțin ridicul, fiindcă e cel mai puțin afișat în public, nu este cel mai „cult” față de ceilalți și cel mai practic, nemaiîncurcîndu-se în vechile procedee demagogice ? Abuzul de putere este ultima evoluție a falsei democrații, reprezentate prin micul „satrap”, prefectul de județ.

Psihologia ciclică a personajilor caragialiene nu se termină aci. Iată raportul de evoluție dintre Jupîn Dumitrache și Trahanache. Amîndoi „stîlpi ai societății” în mediul lor ; corecți în fond, cu obsesia prestigiului casnic, deopotrivă de naivi, de senini în fața evidenții. Jupîn Dumitrache are exact aceeași funcție psihologică în mediul mahalalei ca și Trahanache în al burgheziei provinciale. Căpitan în „guardia națională”, el contribuie la consolidarea stării lui sociale, permițînd ascensiunea și siguranța lui Trahanache. Regimul nu mai este acum amenințat de dușmanii poporului ; generația lui Jupîn Dumitrache a prăgîtit calea generației lui Zaharia Trahanache.

Ipingeseu și Pristanda sunt și ei expresia a două generații diferite de polițai. Ipingeseu e omul de încredere al lui Jupîn Dumitrache, este confesorul lui, își schimbă ideile reciproc și se ajută să înțeleagă proza lui Rică Venturiano ; sunt pe un plan sufletesc și social mai apropiat. Autoritatea lui Ipingeseu este auxiliară noii ordini „constituționale”, după cum a lui Pristanda este pusă în slujba puternicilor zilei. Dar raportul lui cu Tipătescu, cu Trahanache și Zoițica (stîlpi sociali mai evoluți) nu mai e de amicitie, ca al lui Ipingeseu și Jupîn Dumitrache. Pristanda e „sclavul”, omul la ordin al burgheziei, slujbașul mizer plătit și de aceea incorect. În fond, se revoltă în contra stării, lui de inferioritate, dar numai pe ascuns, în monologuri fugare, în care îndrăznește să-și judece stăpînii. Pristanda nu mai comentează „politica” cu Tipătescu, ci e aprobativ sau cere explicații umil. O generație s-a scurs între el și Ipingeseu, dar cît de asemănători au rămas în modul lor mecanic de a gîndi. Formula lui Ipingeseu este „rezon”, a lui Pristanda e „curat”, un automatism care indică o egală sărăcie intelectuală, nu și o repetiție a lui Caragiale. Umilința lui Pristanda este rezultatul nesiguranței micului slujbaș, exprimînd înrăutățirea moravurilor electorale.

Simetria poate fi dusă și mai departe. Chiriac este, în mediul lui, ceea ce este Tipătescu în mediul intelectualității provinciale. Omul de încredere al bărbatului și amantul profitor al soției. Dar ce tipic, ce esențial deosebit gîndesc și se exprimă fiecare : ce clar sunt văzuți în sinteza lor socială și sufletească.

În sfîrșit, asemănarea și filiația dintre Zița, Veta și Zoe, trei fețe ale „eternului feminin” vulgar, romanțios : cu un limbaj, cu gusturi, cu voințe bine precizate, exprimă trei mentalități surprinse în nuanța lor specială. Zița, generație de mahalagioaică mai evoluată, aspiră la „intelectualul” Venturiano și îi plac escapadele sentimentale, grădinile de vară. Veta, dezamăgită în căsnicia ei prozaică, nu evadează prin latura romanțioasă ; ea se consolează mai practic, cu vigoarea și tinerețea lui Chiriac : mulțumită cu mediul ei, cu situația ei, își caută numai satisfacția amoroasă în brațele teighetarului.

Zoe, mai emancipată, mai voluntară, unește ambiția socială și grija de reputație cu amorul clandestin pentru

Tipătescu. într-o genealogie posibilă, Veta ar fi mama, Zița fiica ei, iar Zoe fiica Ziței. Trei generații de femei, cu trei psihologii distincte.

Viziunea socială și psihologică a lui Caragiale a urmărit, în societatea română, nu numai un singur moment, o singură generație sub lumina comică, ci a reconstituit întreaga ei fizionomie ciclică, într-o condensată „comedie umană”, de la mahalagiu pînă la marea burghezie de provincie. Și este de remarcat că filiația aceasta se petrece în două medii nu numai sociale, dar și geografic deosebite. Mahalagii sunt situați în capitală, în Dealul Spirei (ce intuiție adîncă a mahalalei metropolei), iar burgheziile sunt situați în provincie. Secțiunea comică taie exact două regiuni morale, două pături active, ambițioase, din politica țării. Astăzi, cu votul obștesc, Caragiale ar fi introdus desigur și pe țaran în acest tablou ciclic al politicianismului nostru. Tipurile caragialiene s-au multiplicat în mediul rural, prin preoți, învățători și gospodari, membri activi ai unui partid politic sau altul. Procesul demagogiei așteaptă pe un nou Caragiale, să-i împlinească istoricul și psihologia.

Crearea de tipuri ne duce la concluzia clasicismului lui Caragiale. Valoarea simbolică a personajilor mărturisește obiectivarea în contemplație a tendințelor lui satirice. E drept că nu pretutindeni și-a păstrat aceeași obiectivitate, că între comediiile lui se poate stabili o ierarhizare. În frunte stă *O scrisoare pierdută*, a cărei viziune este desăvîrșită, a cărei tehnică este de o precizie de ceasornic. Stăpînirea suverană a materialului, prin creație, prin seninătatea pe care i-o imputa Gherea, învăluirea abilă a tendinții în fantezia comică, în această comedie s-au realizat, în al doilea rînd stă *Conu Leonida față cu reacțiunea*, care dacă abuzează de „comical verbal”, astăzi caduc, prin echilibrul ei, prin condensarea la un singur act, este totuși comparabilă *Scrisorii pierdute*. Fără îndoială că există o filiație subtilă, o continuare a „comediei umane” și în tipul lui Conu Leonida, fost funcționar de stat, ajuns pensionar și comentator al ideologiei democratice. El poate fi un fiu îmbătrînit, evoluat în unele privinți, al lui Jupîn Dumitrache, care și el comenta ideologia politică a lui Ventu-

riano, explicînd-o lui Ipingeseu. Conu Leonida nu se mulțumește numai cu glosarea ineptă a politicii interne, el și-a sporit comicalul comentînd politica externă. Ineptiile lui despre Papa, Galibardi etc. sunt de un comic psihologic foarte subtil. *Conu Leonida față cu reacțiunea* nu este o farsă, cum modest a subintitulat-o Caragiale; elementul de farsă este un simplu procedeu de efect final, nu e însăși structura operei, ca în *D-ale carnavalului*.

În al treilea rînd se situează, ca valoare, *O noapte furtunoasă*. Aci Caragiale și-a turburat obiectivitatea și a depășit limitele clasicismului de expresie, sobru, stăpîn pe sine, utilizînd prea evidente mijloace de farsă și șarjînd mai ales pe Rică Venturiano. Antipatia lui este vădită, și numai Gherea a putut considera piesa, pe acest motiv, superioară *Scrisorii pierdute*. Caragiale a înfruntat timpul tocmai prin acele tipuri în care obiectivitatea lui este depînă. Dovada clasicismului său este evidentă în transformarea numelor proprii în noțiuni simbolice. Ca și Moliere, Caragiale a făcut din unele personaje simboluri. Zicem de un discurs prost că e cațavencian, de un demagog că e un Cațavencu; pe un ramolit incoerent îl numim un Farfuride, pe un cetățean inconștient îl denumim simplu Cetățeanul turmentat, unui comisar de modă veche îi zicem un Pristanda, iar unui inept teoretician al politicii europene îi aplicăm calificarea de Conu Leonida. Și Coana Zoița a rămas simbolul „damei bune”, atît de multiplicat în viața politică.

Clasicismul lui Caragiale a sintetizat în aceste tipuri și categorii morale nu numai ființe de tranziție socială.

În *O scrisoare pierdută* se mpletesc admirabil observația socială, comedia de caracter și situațiile tari, de farsă. În *O noapte furtunoasă* procedeele de farsă sunt mai îngroșate în tribulațiile amoroase ale lui Rică Venturiano, fără ca elementul psihologic sau al observației sociale să fie eliminat. Cu tot finalul ei de farsă, cu toată situația comică de efect a lui Conu Leonida, scena baricadării lui de teama revoluției subliniază, prin contrast, lașitatea lui, deci explică o trăsătură psihologică. *Conu Leonida față cu reacțiunea* este o admirabilă comedie de caracter; numai *D-ale carnavalului*, de o ingeniozitate extraordinară de situații, de o complexitate de intrigă rară, este o farsă pură.

Caragiale a folosit însă toate mijloacele tehnice de a exprima comicul : comicul verbal al lui Conu Leonida, Pristanda sau Farfuride, comicul fizic al Cetățeanului turmentat, care nu-și poate menține echilibrul din cauza ebrietății și care provoacă râsul prin mijlocul elementar al sughițului (un comic de repetiție fizică) ; apoi comicul psihologic al lui Trahanache și Cațavencu și comicul de compoziție, din actul al patrulea al *Scrisorii pierdute*.

Nu vom insista asupra tuturor procedeelelor ; ar fi și inutil și ne-ar duce la o statistică prea minuțioasă. Este mai concludent să ne ocupăm numai de câteva, spre a ne da seama câtă varietate de expresie comică posedă Caragiale.

Intriga din *O scrisoare pierdută* este intriga clasică, pe care o găsim și la Moliere, în *Avarul*. Aci toată odiseea o determină un simbol material : comoara lui Harpagon. Ea îi provoacă suspiciunile, ea îi accentuează zgârcenia, ea îi dă puțința de a-și spolia, prin cămătărie, pe propriul fiu, ea îl îmbie la căsătoria copiilor, fără zestre, ca să-și păstreze intactă bogăția. Comoara lui Harpagon este un procedeu simbolic, un obiect animat, ridieîndu-se la valoarea de personagiu. Regăsită, ea aduce calmul și subliniază pasiunea adâncă a zgârcitului. Același procedeu îl regăsim în *O scrisoare pierdută*; scrisoarea compromițătoare pierdută de Zoițica determină odiseea comică a personagiilor, divulgarea satirică a mediului politic al burgheziei noastre. Simetria clasică a intrigii e molierescă ; scrisoarea e pierdută de Zoe, o găsește Cetățeanul, acestuia i-o fură Cațavencu, care o pierde în învălmășeala întrunirii : regăsită de Cetățean, sorisioiara revine în mâinile „adrisantei”, iar toată furtuna stârnită de ea se calmează, după ce a pus în situații ridicule pe Zoe și Tipătescu, pe Trahanache și Cațavencu. Scrisoarea este ea însăși un personagiu, un obiect animat, un simbol al imoralității ascunse, un moment scoasă la suprafață, de care este afectată întreaga burghezie provincială. Circuitul ei întreține surpriza comică, accentuează psihologia personagiilor ; în *O scrisoare pierdută*, tehnica intrigii este de o precizie, de o rotunjime magistrală. Ea îngăduie și tabloul final al comediei, ceea ce ar numi comicul de compoziție, când scrisoarea, ajungând în mâinile Zoițichii, pretextul neliniștii dispăre și toată lumea e mul-

țumită, aclamând pe Dandanache, el însuși un șantagist, prin mijlocul unei scrisori compromițătoare, pe care a avut grijă să n-o piardă însă niciodată. Această simetrie, care unora le-a părut o slăbiciune a *Scrisorii pierdute*, repetarea unui personagiu prin unul asemănător — adică a lui Cațavencu prin Dandanache — credem a fi, din contra, o însușire deosebită, care dă satirei o mare importanță simbolică. Imoralitatea a biruit prin imoralitate.

Pretinsa împăcare, acea „seninătate” a *Scrisorii pierdute* nu este în fond decât o violentă satiră, fără iluzii, de un scepticism integral, față de mecanismul iremediabil viciat al vieții noastre politice.

Nicăieri Caragiale n-a învăluit mai deplin în ficțiune un dezgust personal pentru farsa constituționalismului și ipocrizia moralei noastre publice. Deosebit de comicul de compoziție al finalului, replica ultimă a lui Pristanda, peste care cade cortina, este de o subtilitate rară. Mulțumirea generală este exprimată de scurtul discurs al lui Cațavencu :

„Fraților ! (*toți se întorc și-l ascultă*). După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat ! Ce eram acum câțiva timp înainte de Crimeea ? Am luptat și am progresat: ieri obscuritate, azi lumină ! ieri bigotismul, azi liber-pansismul ! ieri întristarea, azi veselia !... Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituțional !”

Ironia lui Caragiale nu-și putea găsi un mijloc mai verosimil, mai detașat de a se exprima decât parodia de satisfacție a lui Cațavencu. Prin personagiu vorbește scriitorul.

Iar replica lui Pristanda, cu aceeași semnificație subiectivă, vine din adâncul acestui automat aprobativ, care exprimă, fără voie, comentariul ironic al autorului :

„Curat constituțional ! Muzica ! Muzica !”

Ce departe suntem de șarja directă din *O noapte furtunoasă*, unde antipatia scriitorului deformează pe Rică Venturiano, transformându-l într-o marionetă ! Adevărata indignare a lui Caragiale în contra imoralității, în *O scrisoare pierdută* se află, dar e atât de artistic exprimată, de transpusă în ficțiune, încât nu știrbește nimic din verosimilitatea situațiilor, din autenticitatea umană a personagiilor.

Caragiale a avut arta formulelor sintetice, în care a surprins psihologia tipurilor. S-a zis că acestea dau un schematism exagerat creației lui. Formulele caragialiene sunt însă semnul nu al simplității artei lui, ci al simplismului personajilor. Cei imai mulți „eroi” se caracterizează prin fcr-o formulă. Pristanda repetă obsedant vorba „curat”, Trahanache — „aveți puțintică răbdare”, Dandanache — „eu, care de la 48, cu familia mea”, Cetățeanul — „eu cu cine votez?”, Ipingeseu — „rezon” etc. Toate aceste formule mărturisesc utilizarea unui procedeu tehnic, a comicului de repetiție. Repetiția unei formule devine o caracterizare psihologică, e drept, simplificatoare ; dar „ideologia” elementară a personajilor, pustietatea lor morală nu putea fi mai pregnant surprinsă. Caragiale este un clasic, renunțând la (analiză și recurgând (la sinteză. Nu toate tipurile sunt construite pe comicul de repetiție. Cele de o amploare mai mare, fiindcă și psihologia lor e mai complicata, se manifestă printr-o vervă de limbaj și de situații comice care depășesc schematismul formulelor.

Cațavencu este un ambițios, care, fiind sigur de sine, își închipuie că va dobîndi sprijinul guvernamental ca să devie deputat. Odissea lui comică este subliniată prin câteva situații în care contrastul dintre ambiția lui și realitate este de o vervă interioară de mare viziune.

Prima situație : e adus de Pristanda acasă la Zoe și, prin surprindere, se găsește în fața lui Tipătescu, pe care n-ar fi voit să-I vadă. Umilirea gradată, spaima lui în fața amenințărilor prefectului îl pun pe Cațavencu într-o definitivă lumină comică. A doua situație și mai puternică este aceea din scena întrunirii, cînd Nae Cațavencu, sigur pe reușita lui, își debitează discursul în fața alegătorilor. Surpriza contrastului e și mai necruțătoare. Trahanache pronunță numele candidatului guvernamental, Dandanache, iar Cațavencu își pierde scrisoarea, singura lui armă, în învălmășeala care urmează scandalului. *In* sfîrșit, ambiția lui trece și prin ultima treaptă a îmfîrgerii, primind de la Zoe să conducă manifestația în onoarea lui Dandanache.'

Ce admirabilă evoluție comică, ce adîncă punere în evidență a contrastului dintre „mecanic” și „viu”, în psihologia lui Cațavencu, realizează aceste trei mari situații. Elementul de farsă este complet integrat celui psihologic.

Schematismul formulelor prin care se caracterizează personagiile secundare nu mai este utilizat la caracterizarea personajilor de prim plan. De aceea nici Conu Leonida, afara de comicul verbal, n-are formule sintetice, nu poate fi schematizat. Dialectica lui ineptă despre raportul dintre stat și funcționar și dintre revoluție și democrație ține de comicul psihologic.

Cu toate rezervele pe care le-am făcut în privința lui Rică Venturiano, personajiu prea șarjat, este de remarcant și în structura lui același procedeu al contrastului. Prins de Jupîn Dumitrache, care-l bănuia că i-a pătat „onoarea de familist”, Venturiano, cu toată spaima, nu uită să-și debituirea de a fi un alt Cațavencu, dar și mijloacele prin care ție ce putea deveni tragică.

Același contrast între „mecanic” și „viu” este esența unor personaje reduse la formulă, ca Jupîn Dumitrache și Trahanache. Liniștea primului, cînd află că legătura găsită pe perna Vetii e a lui Chiriac, și nu a lui Rică, sau încă-pățînarea lui Trahanache de a considera scrisoarea lui Tipătescu drept o „plastografie” participă la același comic de contrast psihologic.

Am văzut semnificația satirică a lui Dandanache : imoralitatea care triumfă contra imoralității. Nu numai acest aspect dă noutate personajului, scoțîndu-l de sub învinuirea de a nu fi un alt Cațavencu, dar și mijloacele prin carete provoacă unele echivocuri comice : cînd confundă pe Tipătescu și Trahanache, cînd uită promisiunea de a nu povesti soțului încornorat întîmplarea cu scrisoarea „becherului”. Caragiale scoate din aceste „echivocuri” de esență psihologică noi situații comice, noi reacțiuni ale Zoei și ale lui Tipătescu. Am putea spune că echivocul psihologic constituie procedeu tehnic al *Noptii furtunoase*, fiindcă toată gratuita spaimă a lui Jupîn Dumitrache se naște din convingerea că Rică este amantul Vefcei, care îl înșeală sub ochii lui cu Chiriac, păzitorul prezumat al „onoarei lui de familist”. Comicul caragialian nu trebuie redus așadar la câteva formule simplificatoare, la câteva sinteze devenite populare. E ca și cum ai căuta poezia lui Virgiliu sau a lui Vigny în câteva „cugetări” de uz scolastic și cu sens etic, fără a simți viziunea lor lirică, care se prelungește dincolo de aparențe. Dacă prin aceste formule Caragiale a

putut deveni popular, adevărata lui artă nu constă în câteva „*trouvailles*”-uri, ci într-o organică viziune comică a burgheziei române.

Tehnica comediilor aci trebuie căutată, secretul rezistenței lor aci e ascuns; formulele lui Caragiale sunt și intuiții psihologice, nu numai expresii fericite, cu sorți de popularizare.

Dintre junimiști, numai Caragiale reprezintă spiritul citadin, căci Eminescu s-a refugiat în evul mediu sentimental și patriotic, în feeria naturii. În visul metafizic și mitul unui românism idilic și rural. Creangă a stabilit punctele de contact dintre basmul popular și universul primitiv al copilăriei — el însuși un univers legendar, în istoria neamului nostru. Cît privește ideologii și teoreticienii junimiști, ca Maiorescu și Carp, au năzuit să alcătuiască un mandarinat spiritual și politic, după normele apusene, în mica și pestrița lume orășănească a capitalei.

În comedii și în schițe umoristice, Caragiale a reconstituit cu neegalată intuiție psihologia unei epoci și chiar a unor categorii sufletești specific urbane.

Filiron a văzut tragedia proceselor psihologice și sociale ale orașului, Caragiale a observat, într-o înfinitate de nuanțe, mascarada hilară a unei mahalale care s-a luptat să ajungă la rangul de metropolă.

Generoșii generației pașoptiste au voit să scoată statui dintr-un moloz eteroclit; au creat o revoluție peste capetele de duzină ale spiritului cetățenesc, invitându-l să se miște în formele unei vieți noi, pe care el a început numai s-o mimeze. Caragiale este mimul genial al unei epoci de formație a societății noastre urbane, este neîntrecutul observator al unor straturi de ciudată sedimentare morală în viața noastră orășănească.

El a văzut mahalaua, în Jupîn Dumitrache, în Nae Ipingeseu, în Zița și Veta, în Chiriac și Spiridon, în Pristanda și Cetățeanul turmentat, ca pe o zonă morală distinctă. Mahalagii caragialieni sunt cei dinții orășeni reprezentând faza necesară spre ascensiunea burgheză. Caragiale are un prea mare simț critic, un prea lucid ochi de sociolog ca să nu fi văzut că între mediul mahalagesc și cel burghez românesc nu este decît un grad de evoluție. Intelectualul Rică

Venturiano scrie pentru nenumărații Jupîni Dumitrache și Ipingesești, în a căror lume își caută și aventurile sentimentale. Verigă de tranziție într-un lanț social extrem de simplu, Venturiano este un produs spiritual specific bucureștean, născut din trecerea din Dealul Spirei spre băncile Universității, spre viața politică demagogică și spre presă, înainte de a ridiculiza, Caragiale a intuit un complex de împrejurări morale și sociale. Faptul că și situează personajii din *Scrisoarea pierdută* într-un oraș de provincie nu schimbă nimic din esențiala intuiție a marelui dramaturg, în capitală politica era în mîna mahalagiilor, a alegătorilor cenzitari, proprietari și negustori, creați de revoluția de la 1848. Intelectualii încadrați în funcțiile de stat, magistrați, profesori și ofițeri, nu alcătuiască după vechiul sistem electoral pătura militantă în viața politică. Numai gazetarii își puteau afirma liber opiniile, ca hilarantul Venturiano, iar grosul intelectualilor care putea aspira la celejmai înalte situații, în noua ordine burgheză, postpașoptistă, sunt avocații. Cei mai mulți dintre eroii comici ai vieții politice orășenești sunt acești „liberi profesioniști”, Rică Venturiano este „studinte în drept și publicist”, deci viitor avocat, Cașavencu, Farfuride și Brînzovenescu sunt avocați, iar Tipătescu, deși Caragiale n-o spune, nu se poate să nu fi fost licențiat în drept.

Profesiunea celor mai însemnate personaje din comedia lui politica nu este indiferentă, spre a lămuri marea lui intuiție socială. Produs al revoluției pașoptiste, care a numărât chiar printre conducători atîția avocați, această profesiune alimentează clasa burgheză în formație.

Cașavencu singur începe să și recruteze partizani dintr-o altă profesiune de „intelectuali”, din institutori. Ionescu și Popescu, din *Scrisoarea pierdută*, anticipează, cu o mare clarviziune, avalanșa de spirite primare care va invada viața, politică naționalistă în urma acțiunii haretiste. Și nu s-a înrolat însuși Caragiale în cel mai tipic partid de orășeni, în partidul takist, ilustrînd astfel involuntar, prin însăși participarea lui la viața politică, o psihologie de mic-burghez, care nu se simțea comod în mediul latifundiarilor junimiști? Iar comentariile lui amare, în jurul revoltei țărănești din 1907, sunt dovada categorică a anti-junimismului său, în ordinea realităților economico-sociale.

În psihologia lui Caragiale n-a murit germenul tânărului revoluționar care a luat parte la „revoluția din Ploiești”, pe care a ridiculizat-o mai târziu.

Trei scriitori munteni, trei orășeni — Ion Ghica, Filirnon și Oaragiale — sunt observatorii spiritului urban la începutul literaturii noastre moderne. Ion Ghica, deși boier, este un generos care se scutură de prejudecățile clasei sale, ca atâția boieri și boiernași bonjuriști; el consemnează istoria primei faze a burgheziei române și a spiritului orășenesc; • Filirnon explică drama socială dintre „ciocoi vechi și noi”, fiind primul critic al acestui fenomen, primul intelectual-proletar care nu se poate încadra în această societate hibridă, iar Caragiale, în teatru, alcătuiește tabloul plin de vervă al comediei orășenești, al farsei constituționale și al demagogiei avocățești.

Revoluția de la 1848 au făcut-o câțiva ideologi generoși; unii au fost martiri iluminați de un destin istoric al neamului, ca Nicolae Bălcescu, câțiva au fost gazetari de temperament, ca Heliade Rădulescu și C. A. Rosetti, alții, abile spirite diplomatice, ca Ion Ghica, alții, reformatori practici, ca Mihail Kogălniceanu. Adevăratul creator al instituțiilor democratice, adevăratul sprijinitor al burgheziei — pe care, conform celebrei formule („îmbogățiți-vă!”) o aduce la viața socială și politică — este Ion Brătianu.

Eroii caragialieni sunt produsul acestei ere de expansiuni a mahalagiilor înstăriți, a micilor târgoveți și a falangei de avocați, de mici funcționari, care vor invada cadrele noii societăți.

Caragiale este istoricul umorist al dezlănțuirii instinctelor de parvenire a tuturor acestor orășeni, pe care i-a întâlnit în viața de toate zilele, la întruniri publice, în fruntea conducerii administrative, în presă, la cafenea și berărie, unde își exprimă „opiniile” cu o candoare bonomă și amuzantă.

În teatru a observat cu deosebită atenție pe conducătorii burgheziei orășenești, pentru analiza spiritului cetățenesc, a bucureșteanului însuși, ca o categorie morală specifică a vieții citadine, a rezervat neîntrecută „comedie umană” a condensatelor lui *Momente*.

Aci, în cadrul existenței burgheze, al instituțiilor ei fundamentale, a surprins același contrast dintre fond și formă,

dintre spirit și aparență. Nu mai este vorba de ambițiile ei politice; moravurile, maniile, micile slăbiciuni, mahalagismul și turpitudinile ei, favoritismul, nerespectarea ordinii în care se mișcă, a instituțiilor ei înseși alcătuiesc fondul schițelor sale umoristice.

Lipsa de educație familială a acestei burghezii semimahalagiste o surprinde în *Domnul Goe*, *Vizită* și *Bubico*; turpitudinea, meschinăria și debandada familiei însăși (precară „celulă sociailă”) o divulgă în *Mici economii* și *Tren de plăcere*; fătărnicia și absența de civilitate în raporturile sociale este tema din *Five o'clock*; lipsa de respect pentru instituția publică și confuzia între autoritate și familiaritatea vulgară se găsește în *Petițiune*; neseriozitatea presei, ca mijloc de informație și măsură de apreciere a faptelor, străbate seria *Reportaj*, *Ultima oră*, *Boris Sarațoș* și *Groznică sinucidere din strada Fidelității*. Favoritismul introdus în viața școlară e persiflat în *Lanțul slăbiciunilor*, iar în ciclul *Un pedagog de școală nouă* ridiculizează, în tipul lui Marius Chicoș Rostogan, prostia didactică, slugărnicia față de fețele simandicoase, bătăria față de cei umili și lipsa flagrantă de decență în expresie și bună-cuviință în aprecieri a profesorului nechemat.

La comedia politică a orășenilor se alătură comedia fundamentală a structurii ei pretins burgheze.

Observația psihologică și socială a lui Caragiale nu se oprește la câteva aspecte ale vieții bucureștene. Atâtea schițe mărturisesc un pitoresc colectiv umoristic de o savoare neîntrecută. Cine nu-și amintește de aspectul torid al capitalei, într-o zi de vară, de figura domnului „discret” care caută un prieten, de tipul de abil prostănac al servitorului care nu vrea să deranjeze stăpânul, pe o vreme caniculară, de silueta birjarului adormit, de a unei bătrâne mahalagioaice, de a băiatului de prăvălie care „moție pe prag la umbră cu șorțul verde”, de a sergentului de stradă care „stă pe o bancă la poarta unei curți mari” și care „s-a descălțat de cizme, să-și mai răcorească picioarele” — clin schița *Căldură mare*?

În iciteva pagini, icu o notație de o condensare și o precizie rară, trăiește aci un oraș întreg, o psihologie colectivă, de semiorientalism, o imagine a Bucureștilor, în timpul verii, de unică semnificație.

între aceste bucăți, pe care le-am numi „schite de compoziție”, cît este de autentică cea intitulată *Atmosferă încercată*, în care se vede ce înseamnă „opinia publică” a capitalei, formată după ziarele de un ton exagerat până la ridicul și consolidată în jurul unei mese de berărie.

Și ce-i lipsește, ca pitoresc bucureștean, schitei *De închiriat*, cu neghioaba pasiune a mutatului, ce dă iluzia schimbării de decor unor mici-burghezi, încremeniți toată viața în peisagiu! neschimbat al orașului ?

Dar Caragiale este creatorul unui tip complex de bucureștean, al micului-burghez, de obicei funcționar, al neuitatului Mitică, întâlnit în exercițiul funcțiunii, prin autoritățile publice, la cafenea și berărie, la chef și în familie, unde scapără de „opinii” diverse, naive, stupide sau simplu amuzante. Fie că-l cheamă Tache sau Mache, Lache sau Sache, Popescu sau Ionescu — același tip se ascunde sub atâtea pseudonime familiare.

Sunt numeroase schițe în *Momente*, unde Mitică, cel mai autentic tip bucureștean, e surprins în atâtea situații, gesturi, opinii, ticuri și exprimări de o clipă. Din aceste fețe prismatice ale prozei caragialiene reconstituim o psihologie neschimbată, am putea spune o tipologie a bucureșteanului.

Ce este Mitică și miticismul ? Este o categorie morală a micului-burghez din capitală. Mitică este „deșteptul” național prin excelență, spiritul superficial, care se pricepe în orice domenii : în /finanțe, în artă, în politică, emițând „opinii”, toate foarte „categorice”, chiar cînd sunt numai sugubețe. Mitică este sociabil prin definiție, căci își debitează verva între amici, la cafenea și berărie, entuziasmat de cîteva pahare și incitat de întreruperi și replici adverse, este familiar cu toată lumea și demn cînd îl atinge în amorul propriu. Mitică pornește o revoluție la bodegă și devine sceptic pînă la colțul străzii, este emancipat între prietenii pe care ține să-i „epateze” și îmbăcsit de prejudecăți, timorat, umil, ilaș și conformist pînă la anularea oricărei umbre de personalitate în cea mai mică inițiativă spre faptă, în cea mai nevinovată ciocnire cu realitatea.

Flecar pînă la manie, iubitor de farse pînă la puerilitate, tembel pînă la sațietate, abil în lucrurile mărunte, dușman al serviabilității, dar amator al favoritismului, cu profit personal, Mitică este un mic egoist care vrea să tră-

iască în turmă și cît mai comod. Ce frescă admirabilă de Mitici, în felurite ipostaze, cuprind schițe ca : *Două loturi*, *Amicul X*, *Triumful talentului*, *întîrziere*, *La Moși*, *O lacună*, *Situațiunea*, *1 aprilie*, *Diplomație*, *Ultima emisiune*, *Amici*, *Monopol*, *Repaus duminical* și neîntrecutul grup din *CF.R.*, în care miticismul, sub forma lui cea mai acută, a familiarității^indiscreției și a spiritului de batjocură gratuită, realizează una din cele mai adînci și mai perfect stilizate schițe din *Momente*.

Spiritul bucureștean, cu defectele lui specifice și însușirile lui de vioiciune, deșteptăciunc, pornire spre frondă, spre o dulce vulgaritate și o goană după mărunte satisfacții — icoană fidelă a unei burghezii făcute, nu create prin luptă aprigă^— este exprimat cu cel mai lucid talent, cu cea mai nuanțată artă, precisă, condensată în proza umoristică a lui Caragiale.

Contribuția sa la crearea unei literaturi urbane s-a exercitat pe calea negativă a ironiei ; dar Caragiale este singurul scriitor al nostru care a lăsat mai multe tipuri decît toți prozatorii^veacului trecut la un loc. Și este interesant de remarcat că și atunci cînd arta lui a evoluat spre povestire, părăsind forma extrem dialogată din *Momente* (unele sunt scenete pure), în fantezii satirice ca admirabila *Kir Iamulea*, Caragiale s-a folosit de motivul lui Machiavelli, ca să reconstituiască un București de epocă, de pe timpul fanarioților.

1935

ȘERBAN CIOCULESCU :
„CORESPONDENȚA DINTRE I. L. CARAGIALE
ȘI PAUL ZARIFOPOL" (1905-1912) *

Dintr-o activitate critică de un deceniu, consolidată cu deosebire în foiletonul săptămînal al *Adevărului*, d. Șerban Cioculescu n-a găsit de cuviință să selecteze nimic în volum. Cine a urmărit însă viciale cronici ale confratelui nostru și-a putut da seama de însușirile sale reale, de luciditatea spiritului său și de permanenta grije de a nu se lăsa mistificat de falsele valori contemporane. Raționalist declarat, urmînd în această 'directivă pe maestrul său Paul Souday, d. Cioculescu nu este totuși un dogmatic rigid ; fixat pe poziția unui esteticism comprehensiv, am putut surprinde în activitatea sa critică trăsăturile esențiale care-l caracterizează. Ușor înclinat spre paradox, mai accentuat dispus să polemizeze dialectic și logic cu scriitorii despre care referă, amator al discuțiilor de amănunt și cu pasiunea, desigur soulday-istă, a erudiției istorico-literare, d. Cioculescu și-a definit pînă acum destul de limpede atitudinea critică.

După moartea lui Paul Zarifopol, cel mai bun prieten și cel mai competent critic al lui Caragiale, continuarea editării operii marelui comic, rămasă neterminată, s-a încredințat d-lui Șerban Cioculescu. Alegere cît^se poate de nimerită, după cum ne atestă pasiunea migăloasă, simțul precizunii și al nuanței, ca și entuziasta pietate puse în prezentarea corespondenței dintre cei doi iluștri defuncți. D. Cioculescu și-a găsit aci terenul propriu^ de exercitare a predispozițiilor safe de istoric literar, întrezărite și în acti-

* Edit. Fundația „Regele Carol II”.

vitatea sa critică de pînă acum, scoțînd mai ales în evidență nedezmînița sa predilecție pentru lucrările de amănunt. Dar am fi nedrepti să-l considerăm pe d. Cioculescu un simplu colecționar de informații. Oricît de modest este în realitate materialul epistolar din care este silit să reconstruiască două spirite atît de strălucite ale scrisului nostru, puterea de sinteză și de caracterizare (semne indiscutabile ale inteligenței criticului), dă toată savoarea întreprinderii sale. Din niște „firimituri”, cum singur denumește natura scrisorilor dintre Caragiale și Zarifopol, d. Cioculescu a izbutit să extragă substanța amidonată, oricît de modestă ar fi ea, a celor două spirite. Secționînd cu voluptate în materialul epistolar analizat, a îngroșat numai acele trăsături structurale ale corespondențelor care pot să-i fixeze psihologic și intelectual. Astfel că din puzderia de amănunte se desprind, Ja sfîrșit, două portrete bine conturate și prețios nuanțate. D. Șerban Cioculescu nu s-a limitat la informația narativă sau la simpla fișe descriptivă ; cu ajutorul lor a recreat — evident, în măsura importanței faptelor — două figuri literare, în ceea ce și-au dezvăluit ele mai intim.

Cuprinsă între 1905—1912, activitatea lor epistolară se întrețese între Berlin, sediul exilului voluntar al marelui comic, și Lipsea, sediul de studii al viitorului eseist. Caragiale are 53 de ani, iar Zarifopol numai 30. Numărul scrisorilor păstrate la cel dinții este de 415, dintre care 339 sunt cărți poștale, de la secundul este abia de 44.

Înainte de a reconstitui, după d. Cioculescu, fizionomia abil secționată a defuncților scriitori, trebuie să-i aducem toate elogiile pentru excelenta metodă întrebuintată. Confratele nostru a urmat cîndva studii temeinice la Sorbona în vederea unui doctorat asupra lui Brunetiere (indiscreția aparține de mult d-lui Cioculescu spre a ne-o îngădui'și nouă) ; fără să-și recolteze oficial roadele, disciplina sorbonistă i-a rămas un bun permanent, fecundîndu-i acest prim studiu istorico-literar. Ea se observă de la primele pagini, în care ne descrie textele manuscrise, caligrafia lor și starea în care se găsesc. D. Cioculescu are o certă vocație de istoric literar : ochi de albină și răbdare de arhivist, două însușiri atît de esențiale ale disciplinei.

Dar să revenim la coordonarea psihologică a fișelor sale; cum este și firesc, cea mai mare parte a studiului d-lui Cioculescu este destinată interpretării epistolelor lui Caragiale, ca fiind cele mai numeroase.

Criticul și biograful marelui satiric vor trebui să țină seamă de perspectiva în parte nebănuită în care este surprins autorul *Scrisorii pierdute*. Se considera un paradox al volubilului meridional afirmația lui repetată că este un sentimental; transmisă de atâți contemporani, ea a rămas un pur paradox pînă la descoperirea acestei corespondențe. Cînd vorbim de sentimentalismul lui Caragiale nu trebuie să ne referim la opera lui și nici nu trebuie să-l înțelegem ca o efuziune lirică, în genul eminescian. Caragiale este un *Janus bifrons* numai în măsura în care disociem omul de scriitor; și încă numai în măsura în care trebuie să-i completăm fizionomia scoasă din mărturiile contemporane, corectate de corespondența lui cu Zarifopol.

Retras la Berlin, Caragiale își exprimă la maturitate tot fondul lui de bun burghez; influență a mediului, seninătate necesară sănătății lui alterate sau simplă conștiință a definitivei lui realizări, ne este deocamdată indiferent a căuta resorturile acestei psihologii.

Destul că ea există.

Am stabilit, după d. Cioculescu, un portret complex și nuanțat al burghezului Caragiale. Într-o primă secțiune, reconstituim temperamentul fizic al scriitorului: suferind de variațiile climaterice, sensibil la frig și la căldura excesivă, preferă viața de interior, comodă, inactivă și totuși ursuză, fiindcă îl ataca în esența firii lui extrem de sociabilă, în aceeași secțiune, a bunului burghez, iubitor de confort material și moral, este revelatoare pasiunea melomană, clasicizantă, a marelui satiric. Alimentată de mediul muzical german și condusă de priceperea deosebită a lui Zarifopol, sensibilitatea estetică a lui Caragiale își dezvăluie o latură nouă. În această fizionomie burgheză nu lipsesc nici trăsăturile autohtone: epicureismul gastronomic se satisface după gusturile dobîndite în țară, iar legea interioară a lenei lui orientale este tot atît de autohtonă. Sprijinită pe mărturiile directe — această latură a temperamentului cara-

galian confirmă abundentele observații contemporane. S-a crezut că marele scriitor n-a avut prieteni, că incisivitatea lui l-a depărtat de orice afecțiune serioasă. Într-o a doua secțiune a corespondenței, d. Cioculescu scoate în evidență, afecțiunea lui durabilă, de onest burghez, pentru Ronetti-Roman, Gherea, pentru Racovski (mai atenuată și de circumstanță mai literară), pentru Delavrancea și Cerna.

S-ar părea curios un fapt: Caragiale, atît de junimist în structura spiritului, susținut, elogiât și apărat (vezi *Comediile d-lui Caragiale*) de Titu Maiorescu, nu s-a simțit niciodată atras de criticul *Convorbirilor*. Distant și ocrotitor, Maiorescu nu cunoștea intimitatea în relațiile lui literare. Olimpianismul lui i se părea lui Caragiale un panăș puțin comic. E definitiv precizată reacțiunea lui temperamentală față de Maiorescu; în *Documentele* publicate de d. Torouțiu, referitor la „Junimea”, șarja lui Caragiale în contra plastronului junimist este necruțătoare. Maiorescu, el însuși un burghez prin origine, își disciplinase o fizionomie și un prestigiu, în esență organice, pentru adaptarea la mediul boieresc în care trăia. Caragiale este un mic-burghez, spontan, mușcător, afectuos și înclinat la familiaritate. Lui Gherea îi poate zice „fratele Costică”, lui Maiorescu nu-i putea viola solemnitatea aulică. Cred că omul i-a făcut simpatic și criticul, la Gherea, deși Caragiale n-are nimic comun cu teoria „artistului cetățean” și cu umanitarismul. Maiorescu n-a putut avea prieteni, ci ocrotiți, iar Caragiale, conștient de valoarea lui, nu putea accepta decît un regim de egalitate în raporturile intime. Dovadă că tînărul de 30 de ani și învățatul Zarifopol i-a fost prieten, fiindcă a putut comunica — prin volubilitatea temperamentului și mobilitatea inteligenței — cu marele comic. Drept este că în afecțiunea lui Caragiale intră și un element de orgoliu literar; din politețe sau din sincer amuzament, Zarifopol îi laudă și-i încurajează glumele lui versificate, la care ținea disproporționat de mult. Faptul că-l descoperă „poet” îl măgulește pe Caragiale, copil bătrîn, care lua drept artă niște amabile „miticisme” versificate.

Ceea ce a unit însă printr-o satisfacție comună aceste două spirite corosive este gustul lor literar, oroarea de plati-

tudine, de sentimentalism trivial și de falsul patos. Ironiile contra câtorva scriitori români, dintre care unii amici și admiratori, ca Vlahuță și Delavrancea, nesecatul dosar de enormități literare pe care-l alcătuiesc reciproc și cu nespusă bucurie, într-un cuvânt, atitudinea esențial junimistă este puntea lor trainică de legătură. Și aci ne îngăduim o asociație și un comentariu depășind observațiile asupra studiului d-Jui Cioculescu. Afirmam odată : „După cum Caragiale a văzut plastic semidoctismul unei anumite păături sociale, d. Zarifopol, printr-o optică analogă, și-a îndreptat satira pe planul abstract al ideilor și atitudinilor, al sentimentelor și gusturilor de artă”.

Nu cunoșteam atunci corespondența dintre el și Caragiale ; din foarte discrete destăinuri ale Lui Zarifopol abia aflasem că s-au cunoscut, fără a lăsa totuși să bănuim cât de intime au fost raporturile între ei.

L-aș numi astăzi pe Zarifopol ultimul junimist din cultura română. Mai puțin sacerdotal ca Maiorescu, mai suplu ca spirit, mai nuanțat în negație, mai citit poate și mult mai modern prin sensibilitatea lui iritată, disociativ pînă la paradox, și totuși deplin lucid, Zarifopol este structural un junimist. Cultura lui germană, aliată cu limpezimea și criticismul voltairian îl apropie mai mult de Maiorescu decît de oricare spirit din cultura noastră. Zarifopol a continuat organic și mai complex spiritul junimist, acordîndu-i încă un sfert de veac de viabilitate.

Sunt atîtca puncte de contact, pe latura inteligenței, între Zarifopol și Caragiale și între ei și junimism. Ce sunt altceva mostrele de stil, alcătuind un imens *sottisier* al scrisului „daco-roman”, colecționate de amîndoi, decît o prelungire a exercițiului scump „Junimii”, de a consemna toate observațiile de gust, judecată și expresie ?

În prietenia cu Zarifopol, junimistul Caragiale a fost atras de suplețea și rîsul inteligenței, de dialectica subtilă și verva ironică a acestui „graeculus”, el însuși un „graeculus” plin de sevă și înclinat spre marea bufonerie a vieții. Acest gust al bufoneriei este atît de junimist, în fond ; mai direct, mai simplu și concret la Caragiale, mai intelectua-lizat la Zarifopol, structural este același.

Ca să ducem mai departe filiația junimistă a lui Zarifopol, ce sens pot avea campaniile lui din *Registrul ideilor gîngăse* decît reluarea, (sub altă formă, a luptei contra „formeii iară fond”, în șarja îndreptată spre panașul literar, spre semidoctism și spre orientalismul nostru, care maimu-țărăște spiritul civilizată apusean ? Izolarea lui Zarifopol este izolarea unui întîrziat față de momentul istoric compact al junimismului. Venit în urma temperamentului dogmatic maiorescian, el se simte mai aproape de Caragiale, fiindcă știe să rîdă, deși el însuși numai zîmbește, cu zîmbetul rece al inteligenței. Maiorescu n-a știut să rîdă ; a disprețuit, a ironizat dur. Spirit mai schematic, s-a mulțumit cu „sinteza generală în atac”, în contra unor false directive din cultura română. Zarifopol n-a mai fost un arhitect de principii ; simțirea și inteligența lui fuzionează într-o atitudine corosivă, adevărată oglindă a spiritului său. Nu sunt niște adevărate *comedii de idei* cronicile lui din citatul *Registru*, ca și studiile în contra lui Renan, Maupassant etc, unde comedia se joacă pe scena aeriană a spiritului ?

Scrisul lui Zarifopol este o igienă severă a minții, a inimii și a fanteziei ; prin această structură, descinde direct din linia spiritului junimist.

N-am epuizat toate informațiile din studiul d-lui Cioculescu ; ele se completează cu referințe utile privitoare la proiectele literare ale lui Caragiale, la activitatea lui creatoare, foarte asiduă în 1909, la gusturile lui literare și la lecturile lui, dintre care unele sunt datorite influenței tînărului Zarifopol ; iar ca încheiere este foarte semnificativ capitolul consacrat opiniilor politice ale lui Caragiale, născute din tragedia revoluției din 1907 și din aventura lui de actor entuziast, dublat de un critic amuzat în același timp, în partidul conservator-democrat al lui Take Ionescu. Era predestinat ca tînărul de 18 ani, care a luat parte la revoluția ploieșteană, cu toată omerica lui batjocorire de mai tîrziu, să sfîrșească, asemeni oricărui fiu autentic al patriei „daco-române”, printr-o nouă și ultimă adeziune politică !

Dacă prin corespondența lui cu Zarifopol Caragiale își dezvăluie unele trăsături morale necunoscute, fondul permanent al psihologiei lui burgheze este al unui vervos parodist, al unui meticulos ironist de metehne autohtone. La Berlin, Caragiale și-a luat pe scena izolată a vieții lui de familie și pe spiridușul lui Mitică.

Spirit de o rară meticulozitate, metodic, precis, nuanțat și de o pietate înduioșată, prin acest studiu, d. Șerban Cioculescu ne apare ca un virtuos căutător de ace prețioase în carul cu fîn al corespondenței, minore în fond, dintre Caragiale și Zarifopol.

1935

INADERENȚA LUI N. DAVIDESCU LA SPIRITUL SATIRIC

Sunt aproape patru luni de când se polemizează în jurul lui Caragiale ; accidentul se datorește inteligentului scriitor și critic, d. N. Davidescu, a cărui piatră zvrilită în balta publicistică noastră a provocat o mare întrecere, ca să fie scoasă din smârcurile unde a fost aruncată. Discuția e prea pasionantă și admirația noastră prea mare față de Caragiale, ca să nu cădem și noi în slăbiciunea generală. Mai ales astăzi, când și a doua parte, îndelung așteptată, a studiului detractor al d-lui Davidescu a apărut.¹

Dacă pînă acum n-am făcut-o, este dintr-un motiv foarte simplu : consideram primul eseu al celui mai proaspăt vrăjmaș al marelui comic drept o simplă „găselniță” (ca să ne exprimăm cu un caragialism involuntar al d-lui Davidescu), un strălucit paradox, formulat în acea patriotică și pitorească imagine a „celui din urmă ocupant fanariot” printre scumpele noastre metehne naționale. Călătorul român Davidescu printre străinii Baudelaire, Poe, Villiers de l'Isle Adam, Gourmont, între alții, s-a indignat că autorul *Momentelor* și-a permis să călătorească printre noi, exclusiv, însăși această indignare exprimă un paradox din partea unui scriitor atît de puțin specific.

Dar d. Davidescu nu s-a mulțumit să uimească și, inconsecvent cu toată poziția propriei sale opere de critic, poet

¹ N. Davidescu : *Caragiale, cel din urmă ocupant fanariot sau inaderența lui la spiritul românesc și Inaderența lui Caragiale la spiritul românesc*, în *Cuvîntul liber* din 3 august și 16 noiembrie 1935 (n. ed.).

și romancier, se înverșunează să conteste lui Caragiale pînă și valoarea artistică.

În acest caz, tăcerea devine vinovată și un fel de acceptare din umbră a atitudinii sale.

Cînd d. Davidescu afirma că literatura română începe cu simbolismul, sau că Eminescu însuși e simbolist, îl înțelegeam, deși nu-l «aprobam : voia «să-și justifice el însuși o tradiție și să impună conștiinței publice un curent și o seamă de opere neînțelese și, ca să-i facem plăcere, neaderente la critica sămănătoristă ; cînd astăzi însă «neagă, valoarea uneia din cele «mai românești creații, poziția sa ni se pare absurdă, falsă și anticritică.

Nu voim însă să repetăm observații temeinic făcute de alții ; asupra falsei poziții a estetului pur Davidescu. a insistat într-o replică rapidă, vioaie, d. F. Aderca, publicată imediat după primul său eseu, în *Cuvîntul liber*¹. A analizat-o excelent d. Șerban Cioculescu în capitolul final al studiului său recent, *Detractorii lui Caragiale* (*Rev. Fundațiilor regale*, nov. 1935).

Se poate «admite că noul teoretician al „specificului etnic”, d. N. Davidescu, își reneagă, în intimitate, toată opera sa, plină de specifice estetice străine, în urma unei subite revelații a harului de critic etnic ; se poate admite că-și reneagă, în tăcere, și cele două volume de *Aspecte și direcții literare*, unde a făcut estetism pur. Marile conversiuni sunt profund respectabile. Discuția, pe «acest teren, rămîne totuși exterioară ; ceea ce ne interesează sunt intuițiile și argumentele criticului Davidescu în strict raport cu opera lui Caragiale. Și aci, d. Cioculescu a cheltuit o subtilă dialectică, vigoare analitică și logică, într-un larg capitol al studiului amintit, respingînd atîtea puncte eronate din critica d-lui Davidescu și remarcînd în același timp o contradicție esențială în privința aprecierii însăși a valorii operei lui Caragiale. Pînă acum, răspunsul d-lui Cioculescu este cel mai lămuritor, mai bine înlănțuit și mai «complet din cîte replici a primit d. Davidescu. D. Cioculescu a luat în serios toate obiecțiile sale, le-a despicat lucid, i-a interpre-

¹ F. Aderca, *Caragiale venetic ? Un atentat la spiritul comic, Cuvîntul liber*, 31 august 1935 (n. ed.).

tat și cele «mai mici insinuări, care, aglomerate, tind să creeze o atmosferă «defavorabilă marelui comic, ajungînd la concluzia ca studiul său nu este „altceva decît îmbrăcarea într-o haină de preț a prejudecăților publice și politice, pe care le-am fi crezut clasate pentru totdeauna”.

Nu putem trece cu vederea, aci, nici cele două foiletoane din *Gazeta*, «ale d-lui Vladimir Streinu, «în care se arată, «cu o logică strînsă, sofismul procedului d-lui Davidescu de a trage din premise politice concluzii literare.

De altfel, d. Davidescu, în al doilea studiu al său despre *Inaderența lui Caragiale la spiritul romanesc* (*Cuvîntul liber*, 16 noiembrie 1935) nu răspunde celor care l-au combătut, ci continuă să îngroașe cîteva din acuzațiile vechi aduse lui Caragiale, împingînd negația își dincolo de „inaderența etnică”, adică în însăși inima valorii artistice a operei.

Cazul Caragiale, pe «care d. Davidescu a voit să-l creeze din nimic, credem a fi o simplă diversiune. Cazul N. Davidescu este mult mai interesant, fiindcă dovedește o totală inaderență a criticului la spiritul satiric. Comedia acestei campanii nu se joacă în dauna operei caragialiene, ci în spiritul criticului, inapt să intuiască o valoare artistică de excepțională semnificație pentru literatura noastră.

Credem că aci este esența discuției și punctul vulnerabil al criticii d-lui Davidescu, în înseși argumentele sale estetice, și nu în cele sociologice, etnice sau arhaic patriotarde. Dintr-o aversiune subiectivă, acest «febril detractor vrea să-și creeze o superioritate față de Caragiale, față de cititor și față de „ignoranța curentă a criticii”, admiratoare ia «marelui comic. Cele mai serioase, mai intrinseci argumente ale sale se întorc împotriva-i, fiindcă vom vedea că d. Davidescu pretinde măceșului să producă trandafiri.

Despre inaderența organică a d-lui Davidescu la spiritul satiric, la înțelegerea atitudinii comice, vom încerca să vorbim în cele ce urmează. D-sa nu este un critic rasist, nici un neofit al „«specificului națkwal” ; «toate formulele «ale în acest sens sunt pur beletristice, formulări de simple „găselnițe”, care-l înșeală pe născocitorul lor cu iluzia unor profunde intuiții.

D. Davidescu nu este în planul firesc al discuției — iată fundamentală sa eroare ; de-aci toate concluziile false, toate strădaniile vane de a contesta pe Caragiale.

Pentru cine a citit atent cele două pamflete ale sale, de contorsionată dialectică, de altfel cu rare violențe verbale, și cu atât mai simulatoare argumente raționale, este clar că d. Davidescu se pune la adăpostul unei formule populare și politice ca să ruineze mai ușor creația caragialiană. N-am fi crezut niciodată pe acest lucid critic în stare să încurce voluntar planurile unei discuții și să uzeze de o subtilă demagogie politică în critica literară. Căci d. Davidescu nu este un detractor obișnuit, ci unul foarte abil și cult, nu un inocent literar, ca Mitiță Sturdza ; de aceea, uită voit că are de a face cu o ficțiune artistică și cu un creator de comic, cerându-i să evoce natura cu accente lirice, să ne mîngîie sentimentul cu femei romanțioase și bărbați idealști și de caracter. Ne amintim totuși (regretăm a nu-i avea articolul la-ndemînă) că acum cîțiva ani se mira că moralitatea în artă mai poate fi obiect de discuție, considerînd-o definitiv rezolvată de Maiorescu. Era vorba, atunci, nu mai știm de care *Manechin sentimental* al d-lui Minulescu, jucat pe scena Naționalului, apoi scos de pe afiș, în urma intervenției unui jandarm al moralei oficiale. Și d. Davidescu parafraza în *Cuvîntul* (cum regretăm lipsa propriului său text !) însăși teoria maioresciaină a ficțiunii artistice, expusă tocmai în articolul despre *Comediile lui Caragiale !* Autorul *Momentelor* are însă o mare vină : a murit și nu mai poate frecventa cafeneaua, nici o redacție, în care solidaritatea de breaslă te face cîteodată să spui și adevărul. Caragiale supără numai din eternitatea lui literară, și d. Davidescu nu poate ierta „ignoranza curentă a criticii noastre”, care preferă un grec, atât de autentic național în materialul uman, în limba operii sale, față de producțiile simbolistoparnasiene ale nepopularului său detractor. D. Davidescu este atât de imprudent în critica sa cu „specifice etnice” de circumstanță, încît nu numai că apasă disproportionat pe cunoscutele influențe din opera caragialiană, dar insinuează și altele imaginare. Dacă am confrunta atîtea teme, atîtea procedee și uneori pasagii și concepții întregi din opera sa

cu modelele puse la contribuție, d. Davidescu ar întrece cu mult modestul capitol de literatură comparativă oferit de sine însuși, în raport cu acel al lui Caragiale. Îi vom face plăcerea în curînd să-i servim o mică „sursă” textuală dintr-un scriitor francez, pe care l-a pus la contribuție nu ca o simplă influență, dar ca o directă traducere.

Nu intenționăm (însă o abatere tactică de la esența acestui articol — lipsa de aderență a d-lui Davidescu, inteligență întristător de 'gravă, la viziunea comică. Ne vom servi de cîteva citate ca să ne convingem de planul fals al discuției sale :

„Lui Caragiale i-a lipsit tocmai această măsură a nuanțelor noastre etnice atunci cînd a crezut că-și poate configura deplin lumea românească în mizeria lui de duzină de Cațavencu, de Tipătescu, de Mitică, de Zoițica etc, concentrați artificial și artificios, pînă la o dinamică antiromânească de generalizare a efectului comic al unor automate specioase și tendențioase, asupra întregii noastre mase. Efectul oricărei lecturi a lui Caragiale, oricare ar fi ea, este acesta, și nici într-un chip altul. Fiecare român este astfel, după Caragiale, Tipătescu, fiecare român este Cațavencu, fiecare român este Mitică și fiecare româncă este o Veta, o Zoițică etc.”

Dai nu fiecare român și nici fiecare critic român pot fi de atîta rea-credință ! Vrea d. Davidescu să credem că *Scrisoarea pierdută* este o epopee, ca *Iliada*, sau un ciclu de balade populare din colecția lui Alecsandri, din care să reconstituim o sinteză a românismului ? Piesa lui Caragiale este o comedie de moravuri politice, o satiră a demagogiei române. Fără ambiguități. Numai în limitele viziunii ei organice, de strictă structură comică poate fi judecată. Nu este un nou farfuridism critic să ceri unei comedii politice să-ți prezinte tot românismul, de la 28, 38, 48, 58, 68 și pînă la... 1938 ?

Se oglindește toată ființa morală franceză în Rabelais, în Courtelin, în Anatole France, sau toată Rusia în *Revizorul* lui Gogol și în *Suflete moarte* ?

Configurația spirituală a unui popor, în expresie literară, nu este niciodată integral afirmată în nici una din

operele lui capitale. Cine este mai specific francez : Rabelais sau Chateaubriand, Pascal sau Anatole France, Voltaire sau Baudelaire ? Cine este mai specific englez : Swift sau Dickens, Shakespeare sau B. Shaw, Ruskin sau Wilde ? Este oare mai specific rus Tolstoi în *Război și pace*, sau Gogol în opera lui satirică ? Problemă de cuadratură a cercului ! Specificul etnic ajuns la expresie artistică nu este o formulă sentimental simplistă sau o schemă limitată. Cum spunea cândva Thibaudet, spiritul francez se realizează într-un perpetuu dialog, cu o varietate specială plină de nuanțe. Când d. Davidescu caută sinteza tuturor notelor etnice ale românismului într-un singur scriitor, pretinde să vadă într-un parc o pădure cu toate varietățile vegetale și animale. Un adevărat spirit critic nu se fixează principial într-o poziție absurdă ; dacă o face, este exclusiv responsabil.

Mai departe citim, tot în al doilea studiu al său :

„Caragiale, de fapt, nu a văzut, fiind inaderent lui, niciodată și nici într-un fel, un român.”

Logica aceasta este apodictic hazlie ; s-ar putea afirma, tot atât de hazliu, că d. Davidescu fiind inaderent inteligenței, niciodată și nici într-un fel, n-a văzut un prost.

În aceeași ordine paradoxală, mai afirmă :

„A văzut, în schimb, fiindu-le probabil foarte aderent în subconștientul său, popoare întregi de Tipătești, de Zoițițe, de Cașavenci, pe care, apoi, ca să le poată mișca pe ecranul nevoilor lui de mășcărici literar, le-a travestit românește, i-a pus să vorbească românește și i-a forțat să intre în forme de plămădeală silnică pentru făptura lor inițială.”

Abil formulată, obiecția d-lui Davidescu se reduce la negarea autenticității umane, a intuiției realiste a lui Caragiale. *Scrisoarea pierdută* ar fi o operă fantastică, o proiecțiune a unui subconștient monstruos, o luptă cu propriile fantome ale unui mășcărici pus pe distracție satanică.

Paradoxal desigur pentru cine a pus să vorbească românește atâtea fantasmе din Poe și Villiers de l'Isle Adam și a îmbrăcat pe Pan oltenește în Dănăilă din *Finlîna cu chipuri!*

Daltonism critic subtil, dar numai daltonism !

Și ca să fie și mai convingător, d. Davidescu afirmă dogmatic :

„Comic, conceput ca o entitate pură, de sine stătătoare, nu există nici în natură, nici în vreo societate.”

Ba există, în critică, activitate socială și ea, când vrei să răstorni evidențele !

Nici lirism integral nu există în natură și în societate, nici tragic integral nu există, dar există în opera de artă, care nu este fotografie, ori viață amorfă, ci creație organizată.

Cîte pretențioase judecăți, tot atâtea sofisme !

Că d. Davidescu nu vrea sau nu poate percepe însăși esența comicului în artă este clar an acest pasagiu :

„Caragiale însă, el, nu vede nicăieri comic, și aceasta pentru bunul cuvînt că e pretutindeni lipsit de un ansamblu comparativ. El vede absolut, dar vede diformat. Efectul cîteodată comic al operii lui vine din contemplarea în personagiile lui a însuși autorului, de către noi, și a acestei diformități a lui de a vedea schingiuit, mecanic și de a automatiza și de a se crede urmărit neconținut de viziunea unor personaje de hibridă extracție.”

Adică însăși definiția comicului luată drept armă în contra unei puternice realizări, cea mai puternică din teatrul românesc.

Comicul acestei comicării sofisticate este de o savoare intelectuală subtilă, iar d. Davidescu este un umorist al ideilor și al logice, fără rival.

Contactul cu opera lui Caragiale a fost fructuos !

Iar suprema dovadă că estetul Davidescu nu poate organic gusta pe Caragiale este acest argument strict sentimental, care dă pe față confuzia dintre calitatea materialului uman și realizarea lui artistică :

„Și, pe deasupra, toată această lume este mediocră, nu în stadiul ei de existență, în circumstanțele de timp și de loc, în aspectele ei de comic, ci în substanța însăși a ei, de o mediocritate fără devenire, absolută, împietrită.”

Însuși Caragiale a intenționat s-o prezinte altfel ? D. Davidescu s-a oprit la anecdotica operei lui, la suprafața ei, fiindu-i total străină viziunea ei comică, de o organicitate excepțională.

Basmul cu inaderența lui Caragiale la „specificul etnic”, găselnița cu „cel din urmă ocupant fanariot” și toate efectele de stil polemic și de sofisme intenabile ascund, în fond, o cumplită, o tristă inaderență a criticului la viziunea comică.

Acest, să sperăm, ultim detractor al lui Caragiale este cel mai paradoxal detractor al criticului N. Davidescu, pe care ne obișnuisem să-l aprecim din atâtea glose subtile asupra poeziei simboliste. Dar o eroare caragialescă, prin deformarea ei, rămîne oricum o eroare izolată, chiar în

critică.

1935

>

CU PRILEJUL RELUĂRII „D-ALE CARNAVALULUI”

Am citit extraordinara farsă a lui Caragiale de numeroase ori ; efectul a fost mereu același : o senzație caleidoscopică a situațiilor, a intrigii, și o impresie de rară intuiție a mediului în care se mișcă personagiile. Rîsul merge crescînd, fără pauze, fără lacune, și nu știu ce proaspătă surpriză te duce, neobosit, pînă la final. Fără-ndoiaia că farsa aceasta este de o inegalată ingeniozitate ; inteligența scenică a lui Caragiale te uimește, prin preciziunea, prin complexitatea mecanismului ei perfect. Un ritm rapid imprimă o vervă egală fiecărei scene, fiecărei replici ; nicăieri nu se văd mai clar marile însușiri tehnice ale teatrului caragialian. joc ilariant de măști umane — iată cea mai bună formulă în care se poate cuprinde *D-ale carnavalului*.

Se știe că piesa n-a avut succes la prima reprezentație, în 1885 ; a fost fluierată și după trei spectacole scoasă de pe afiș. În 50 de ani a avut un număr ridicol de reluări ; n-aș putea spune dacă au ajuns la 20 — în tot cazul, nici una pe an. N-o văzusem niciodată jucată ; am profitat deci de prilejul repunerii ei în repertoriul acestei stagiuni. Impresia dintre lectură și reprezentare a contrastat dureros. Nici publicul n-a fost contagiat de un rîs în cascade, nici jocul actorilor n-a redat succesiunea ealeidoseopică a situațiilor și extraordinara lor ingeniozitate. Prilej binevenit de meditație asupra regiei, actorilor și a piesei însăși. Poate, din această discuție, vom ajunge la explicarea cauzelor, nu

insuccesului, dar a lipsei de mare succes a unui spectacol așteptat ca o verificare.

Fără-ndoială că *D-ale carnavalului* are un păcat (ca de altfel toate farsele) — e prea schematică. Un scenariu admirabil, cam descârnat, cu psihologii sumare, gen *commedia dell'arte*, de o vervă mai mult exterioară, scoasă din neprevăzutul situațiilor, de o excelentă gradare în succesiunea lor comică. Totuși, spectacolul n-a avut vervă, n-a avut ritmul rapid al textului, surpriza intrărilor și ieșirilor, senzația de goană comică a personajilor unul după altul. Esența farsei s-a evaporat; rîsul a izbucnit rar, fără vioiciunea continuă care susține lectura. Explicația insuficiențelor trebuie căutată, credem, în regia lipsită de viziunea întregului și intuiția ritmului trepidant, uluitor al farsei. Cu deosebire actul al doilea, cel mai ingenios ca situații, ca „încurcături” scenice, petrecute la un bal mascat, într-o noapte de carnaval, atât de viu în text, a lincezit în jocul actorilor, ucizînd impresia de comic senzațional, nedezmințită la lectură. E curios că un scenariu atât de precis, de organizat, punct de rezistență al piesei, n-a oferit regiei comprehensiunea ritmului, senzația de resort încordat a situațiilor, în fond marea însușire teatrală a *D-ale carnavalului*.

O dată rupt acest resort, este normă să găsim și alte lacune ale spectacolului, decurgînd firesc din pierderea viziunii lui globale. Ansamblul actorilor a fost lipsit și el de coeziune. Caragiale e un dramaturg clasic: își studiază tehnica piesei în cele mai mici amănunte, își schițează personajele cu o precizie și un rar simț al încadrării lor în economia întregului. A ținut oare regia seamă de toate acestea? Credem că nu; în tonul caragialian, în ritmul interior al piesei s-au menținut numai cîteva personaje.

Rolul lui Iordache, calfa lui Girimca, a fost jucat cu vervă, cu adaptare la text; al Catindatului, cu toată ingenuitatea cuvenită, cu (toate efectele studiate; al lui Grăcanel, cu destulă pricepere, al lui Nae Girimca, poate cu mai puțină mlădiere. Dar Mița Baston prea se vedea că joacă, prea era „*grande damme*”, în timp ce ar fi trebuit să fie o mahalagioaică vervoasă, vulgară și autentică mătreașă de bărbier; cît privește Didina Mazu, a fost o siluetă de salon, rătăcită într-o frizerie. Cu totul fals a fost tonul

în care s-a jucat Ianeu Pampon, fost tist de vardiști, conceput ca un fioros amarez melodramatic.

Este vina regiei de a nu-și fi ales interpretii conform viziunii generale a farsei și a mediului în care se petrece; este vina regiei de a nu fi corectat ieșirile din culoarea morală a interpretilor ce nu s-au integrat în spectacol. Nu mai vorbim de incorectitudinile pitorești ale limbajului caragialian, nerespectate adesea, de lipsa de căldură a frazei, de omiterea nuanțelor, de impresia de rol învățat — deficiențe pe care regizorul n-a izbutit să le înlăture.

Avem deci convingerea că *D-ale carnavalului* n-a fost studiată îndeajuns înainte de a fi pusă în scenă. De altfel, înțelegerea chiar numai a acestei farse presupune studiul întregului teatru caragialian. A privi cu ușurință piesa ca fiind o farsă nu e o scuză, fiindcă toate comediiile lui Caragiale au o filiație psihologică și socială de o strictă înlănțuire.

Într-un studiu mai vechi (publicat în numărul *Vremii*, închinat centenarului teatrului românesc) am schițat aceste filiații. Am indicat atunci înrudirea tipurilor psihologice din *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută* și *Conu Leonida*, ca și specificul profesional, intelectual și de mediu al fiecărui personaj. N-am integrat și *D-ale carnavalului* în această viziune organică a comediei caragialiene. Vom încerca s-o facem aci. Cine nu înțelege structura clasică a teatrului lui Caragiale și psihologia tipică a personajilor nu va avea niciodată viziunea întreagă a creației lui. Sunt în comedia caragialiană cîteva tipuri fundamentale: încornoratul, donjuanul, femeia adulteră, naivul vicios și simpatice, omul de casă, funcționarul abuziv etc.

Caragiale a creat mai puține tipuri morale, însă foarte multe personaje sociale; pe cîteva definitive scheme morale ușor de reconstituit din toate piesele lui a construit cu extraordinară intuiție indivizi specifici, prin mediul căruia aparțin, prin mentalitate, prin limbaj. În individualitatea lor autentică, de stare civilă, nu pot fi niciodată suprapuși, deși se aseamănă în eternul lor omenesc. De la aceste norme de creație nu se abate nici *D-ale carnavalului*, cu tot schematismul psihologilor, cu toată varietatea de mediu a per-

¹ Nr. 380 din 17 martie 1935, p. 2—3 (n. ed.).

sonagiilor. Teatrul caragialian atestă viziunea unui moralist, în sensul convingerii că există psihologii tipice, cu reacțiuni identice, cu un mecanism sufletesc asemănător, dincolo de mediul social căruia aparțin. Omul e văzut în unitatea lui clasică, în contururi precise de esențe neschimbate. Observatorul realist nu falsifică însă niciodată zona intelectuală, limbajul, culoarea specifică a mediului, într-un cuvânt, individualitatea concretă a fiecărui tip. Jupîn Dumitrache și Trahanache au aceeași schemă morală și aceeași situație comică îi luminează ; sunt încornorați, geloși de prestigiul lor bărbătesc, lesne crezători, orbi în fața evidenții. Ce poate fi mai asemănător în esența lor morală ? Dar Jupîn Dumitrache e un mahalagiu înstărit, un democrat care-și apără libertatea, recent cucerită, fiind căpitan în „guardia civică”, un negustor atent la mersul întreprinderii și un comentator năstrușnic al ideilor liberale din gazetă ; un om al mediului său, cu limbajul, cu obiceiurile, cu mentalitatea lui. El nu poate totuși să fie suprapus lui Trahanache, tot atât de concret în individualitatea lui de burghez provincial, de șef de organizație, cu iluzoriu prestigiu, de bonom credul în amiciția lui Tipătescu, de manechin intelectual, repetitor al citorva formule seci, de politician de duzină, cu limbajul specific, cu mentalitatea stării lui sociale. Confuzia între Jupîn Dumitrache și Trahanache nu este posibilă, cu toate asemănările sufletești și de situație comică dintre ei.

Ani adus acest exemplu, după cum putem aduce și altul, ca să lămurim clasicismul psihologic al teatrului caragialian, dublat de un realism cu infinită observație a nuanțelor distincte, specifice.

În *D-ale carnavalului* nu lipsește nici un personaj tipic al comediei lui Caragiale. Filiația lor ne va duce la concluzia certă că teatrul lui este o creație unitară, organică. Numai cine-l studiază sub acest aspect își poate da seama de ce este general și individual în personajele lui.

În schema morală a lui Nae Girimea, frizer și subchirurg, regăsim astfel pe Chiriac, evoluat ia o meserie mai subțire, sau pe Tipătescu, degradat din funcția lui „intelectuală” la nivelul unui donjuan de mahala. Tipul e același în esența lui psihologică : amozul care trece printr-o serie comică de peripeții, deosebite în situația lor și după mediul în care au loc, ieșind însă din același resort sufletesc. Cine

este lordache dacă nu un Spiridon mai în vîrstă, ajuns calfă și scăpat de muștrul iala Jupînului, care și-l face confident și complice la escapadele și încurcăturile lui ? Lordache e tot atât de ingenios, de util lui Girimea, ascunzînd pe inoportuni și expediind pe adversari, după cum Spiridon servește manevrele sentimentale dintre Zița și Rică. Au totuși individualitatea lor distinctă, gusturile, limbajul condiției, vîrstei și mediului lor. Încornoratul lanu Pampon este, ca și Jupîn Dumitrache, aprig pornit pe răzbunare (Trahanache, înșelat și el, e mai liniștit, mai credul, burghez așezat ; deși din aceeași familie imorală, nu mai e înclinat spre scandal, ca mahalagii).

Cît de ușor este calmată gelozia lui Pampon cînd Nae Girimea îi explică, și el crede naiv, că biletul găsit (și aici e o „scrisoare” care dezlănțuie comedia) i-a servit să înfășoare niște borcane cu pomadă, cumpărate de Didina. Amanta lui, de la frizerie ; iar Crăcănel, înșelat și el de Mița, își vine în fire, liniștit de aceeași „dovadă” și lămurire a încurcăturii. Ca și Jupîn Dumitrache, ca și Trahanache, în fața evidenții, Pampon și Crăcănel se calmează, iar noi rîdem de credulitatea lor.

Este o scenă, a VII, actul III, în *D-ale carnavalului*, unce ambii încornorați exprimă aceeași mecanism sufletesc găsit la Jupîn Dumitrache și Trahanache. Primul, cînd află că „legătura” de pe patul Vetei e a lui Chiriac, se liniștește, după cum Trahanache e convins că scrisoarea lui Tipătescu e „plastografie” și-și apără „amicul” cu o seninătate ilariantă.

Tot astfel, perechea Pampon-Crăcănel, încornorații scandalizați, se liniștesc și sunt recunoscători fantelui Girimea în fața „explicației” cu borcanele cu pomadă și biletul Miței.

„Crăcănel (*vesel, dar solemn, îl apucă de mîna*) : Mersi, neică ; ești un bărbat, drept să-ți spui, nu că ești frizer, dar ești galant.

Pampon: Da, foarte galant !

Crăcănel: Ne-ai făcut și mie, și prietenului mare bunătațe : amîndoi o să-ți rămînem foarte recunoscători de cîte ai făcut pentru noi. (*li strînge mîna călduros.*)

Nae: N-aveți de ce ! îmi pare rău... datorita : se-ntîm-piase la mine-n casă...

Pampon : Aida de ! Nu ! ce-i drept e drept, neică, ai făcut mult pentru noi...

Crăcănel (vesel): Și care va să zică Bibicul erai d-ta, ai ? Bată-te să te bată !

Nae : Vezi bine !

Crăcănel: Și mangafaua nu eram eu ?

Nae: Aș, mangafaua era unchiul fetii, epitropul...

Crăcănel: Bată-te să te bată! (*Ride.*)

Pampon : Și închipuiește-ți, neică Naică, dacă te-ntilneam azi-dimineață, când am venit întâi aici, îmi spuneai numaidecât cum a devenit chestia de-ai înfășurat borcanele cu pomadă, care le-a cumpărat de aici Didina, în ale două bilete... și ne lămuream, frate... Dar cu, prost. ! Să nu-mi dea în gând să întreb măcar pe Didina... biata Didinia !...

Crăcănel (aparte) : Auzi d-ta ! și eu gândeam că e biletul Miții !"...

Mediul, limbajul, împrejurările sunt altele — schema morală a încornorațiilor Pampon și Crăcănel e aceeași cu a dui Jupîn Dumitrache și Trahanache. Este, în comediile caragialiene, o unitate atât de organică a tipurilor umane, o psihologie atât de clasică a omului, încât ne miră lipsa de intuiție a criticii literare și teatrale, care-mpreună n-au distins încă această perfectă organeitate a operei celui mai mare dramaturg român.

S-a vorbit de inferioritatea morală a personajilor, de caducitatea teatrului caragialian și de atâtea alte glume. Cel mai nou detractor al lui Caragiale, d. N. Davidescu, mai crede și astăzi că descoperă superficialitate, lipsă de caracter etnic, inaderență da românism și alte gogorițe, într-o operă nepricepută încă în toată adâncimea și multiplicitatea nuanțelor ei. Să ne mai mirăm că și un regizor n-a înțeles *D-ale carnavalului*, că n-a simțit ritmul, autenticitatea acestei „farse”, superioară multor feerii somnolente și drame inepte, răsfățate pe scena Teatrului nostru Național ?

Paralelismul se poate extinde însă: Mița Baston și Didina Mazu nu sunt altceva decât același „etern feminin” vulgar, cinic, intuit în schema morală a Zoițiehii, a Vetei și Ziței, iar Gatindatul este frate bun cu Cetățeanul turmentat. Naiv, cinstit, amestecat fără voie în toate com-

plicațiile acestor măști hilare, el scapă pe Girimea de scandal, acceptând schimbarea costumelor și se „magnețizează” cu rom, contra durerii de măsele, creindu-și lui și spectatorului o bună dispoziție continuă.

Caragiale n-a uitat să aducă în scenă și pe Ipistat, cu micul profit al loteriei la care iese singur câștigător în seric, reluând sumar schema morală a lui Pristanda și Ipingeseu. Și, culme a similitudinilor, piesa se sfârșește cu împăcarea tuturor, la un chef intim, rămas aci între culise (cum știe să nu se copieze marele comic !) amintind de *O scrisoare pierdută*, cu toate nuanțele necesare însă.

Finalurile acestea de-mpăcare a conflictelor, de adormirea simțului de observare a realității comice s-a zis că sunt dovada indiferentismului etic, a cinismului, a inumanității lui Caragiale ; o eroare repetată de la Gherea pînă la d. N. Davidescu. Existente în toate comediile caragialiene, ele sunt semnul aceluiași neîndoios clasicism, vizibil și în tehnică. Creînd tipologic (încornoratul, donjuanul etc), Caragiale își reprimă orice intervenție personală, orice moralism didactic; pentru el, o pasiune este un mecanism perfect, un tip este o ilustrație concretă a viciului, prezentat dinamic, dar conturat cu o strictetă lineară. Viziunea geometrică a personajilor este caracteristică acestui creator pe norme clasice de psihologie ; scena, actul, intriga sunt tot atât de geometric construite ca și finalurile de piesă. O problemă de estetică pură, care a fost degradată prin tot felul de considerente exterioare, de etică, de spirit etnic, într-o critică rătăcită de propria ei neînțelegere. Nu este vorba de reabilitarea lui Caragiale aci, compromis de unii critici, ci de comprehensiunea unui scriitor nepus încă definitiv în marea lui valoare de creator.

I. L. CARAGIALE :
„OFERE”, VOL. IV ȘI V
ediție îngrijită de Șerban Cioculescu *

Munca începută cu atîta devotament de regretatul Paul Zarifopol și curmată pe neașteptate, întru alcătuirea unei ediții critice a operelor lui Caragiale, a fost reluată din punctul de întrerupere de d. Șerban Cioculescu, al cărui interes pentru marele comic a fost, ca să zicem astfel,, prefațat de publicarea corespondenții între el și cel dintîi editor critic al lui. Cele două volume însumează activitatea de cronicar și poet parodist, de gazetar și luptător politic a lui Caragiale, spulberînd pentru totdeauna legenda puținătății operii lui, ca și pe cealaltă legendă, și mai tiranică, a Icnii lui orientale. Dacă nu modifică radical vechea noastră imagină despre Caragiale, cele două compacte tomuri o completează surprinzător, o adîncesc, o reliefează și-i revelă complexitatea. La imagina dramaturgului, a nuvelistului și a excelentului autor de schițe, imagine fundamentală desigur, adăugăm astăzi încă una : a foiletonistului și a gazetarului. Ca mai toți marii scriitori ai veacului trecut, al aceluia veac de activitate multiplă, și Caragiale a făcut de toate : a făcut, pe lîngă marea lui creație comică, o intensă publicistică, risipindu-se-n gazetărie literară, politică și culturală. Dar pilda lui Eminescu ne-a învățat că un mare scriitor nu se risipește, scriind, alături de operele lui capitale, altele de mîna a doua, sau numai improvizate. Un mare scriitor se dăruiește, se reali-

* Edit. Fund. „Regele Carol II”.

zează uneori numai parțial, se schițează în astfel de opere, participând la mișcările de idei și la faptele timpului său. Sensul acesta de *ecou* al vremii, atitudinea de receptivitate sau de respingere a ei este comun unor spirite atît de diverse ca Eminescu, Hasdeu și Caragiale. Este vorba deci de însăși restaurarea fizionomiei unui veac. de ecourile lui, care-și răspund sau se alungă, prin glasurile atîtor scriitori de diferite tendințe și idealuri. Reeditatea acestor opere secundare, departe de a dăuna memoriei lor, le-o prelungește, dîndu-le un fel de reactualizare ; pe de altă parte, ne introducem, prin ele, în laboratorul moral și artistic, în înseși momentele de formație ale geniului lor, perfecțiunea operelor devenite valori obștești explicîndu-se, de multe ori, prin aceste încercări și efemeride.

Aminteam, în legătură cu publicistica lui Caragiale, de Eminescu ; s-ar părea că nu există deosebiri inai categorice, temperamentale și de atitudine între ei. Totuși, aflăm și asemănări uimitoare, pornite nu numai din junimismul lor teoretic, ci din însăși structura spiritului lor critic. Să nu uităm că și Eminescu a fost un mare satiric, în *Scriitori* și-n proza politică ; dar el e un doctrinar revărsat în pamflete fulgerătoare, un indignat, observând realitățile noastre politice și sociale. Caragiale este un spirit lucid, plin de bun-simț și de vervă satirică, un clasic care nu-și pierde cumpătul față de relele pe care le observă. Eminescu profetizează și urăște, Caragiale biciuiește surizător sau cu haz ; unul se răzbună cu violență, altul batjocorește cu seninătate. Amîndoi însă și-au măcinat viața-n gazetărie, cu pasiune, cu statornicie și cu aceeași aplicație la actualitate. Două temperamente opuse, clar două conștiințe atît de înrudite, căroră nu le-a scăpat mai nici un aspect din cultura și moravurile timpului. 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, exercitîndu-se la plus sau la minus, ele nu se exclud decît în mințile unilaterale ; nu există însă două (fețe complimentare mai nimerite ale subconștientului românesc decît aceste două temperamente antagoniste.

Inaderența lor la realitate este de esență metafizică ; numai că unul o rezolvă în viziune lirică, iar celălalt în viziune satirică. Cît privește puterea lor crescătoare, este de o rară echivalență în domeniile respectiv «opuse. Considerații care par astăzi paradoxale, idar «care odată vor putea fi adâncite și acceptate ca adevăruri comune.

Materialurile editate de d. Șerban Cioculescu sunt atât de variate, încît ne va fi greu să le parcurgem în ordinea publicată ; adoptînd criteriul folosit de Zarifopol, ca un omagiu și ca o continuitate față «de munca regretatului critic, d. Cioculescu ne spune-n *Prefață*: „Am^ fost ținuți,, găsindu-ne la jumătatea lucrării, să respectăm compromisul dintre criteriul de clasificare a materialului și acela al cronologiei". Din considerente strict critice, ne vom îngădui să regroupăm articolele lui Caragiale pe mai multe categorii ; urmărind în primul rînd unitatea lui spirituală, cu toate varietățile ei, vom încerca să desprindem, în însăși această varietate, anume trăsături fundamentale. Vom începe cu acele articole care sunt cronici în marginea actualității, comentarii în jurul unor fapte și moravuri, în jurul unor instituții ; cine-a citit corespondența lui Caragiale cu Zarifopol nu se va mira de asemănările ei cu aceste cronici, de identitatea de psihologie a omului, manifestată în opere de un «caracter atât de intim. Și nu se va mira nici de deosebirea care există între comedii și schițele satirice ale lui Caragiale și foiletoanele lui, mai ales cînd vorbește despre instituțiile țării. Imagina inco«nformistului din opera lui de creație este masivă, unitară ; însăși neînțelegerea creației lui comice, acuzația de „inaderență" la romanitate, s-a născut din inaderența la imagina inoconformistului Caragiale, care-a batjocorit instituții șubrede, moravuri păcătoase și oameni egoiști și imorali. Toți care l-au muștrat pentru lipsa lui de ideal, de umanitate, pentru răutatea lui senină din comedii l-au judecat «cu criterii etice, politice și patriotice care n-aveau ce căuta «într-o operă de pur moralist, într-o viziune satirică a vieții și a omului. Foiletonistica lui Caragiale scoate «deseori la iveală pe bunul burghez, pe naționalistul luminat, pe patriotul plin de griji, într-un cuvînt «pe conformistul, pe afectuosul, fără exagerare, pe care ni-l revelase și corespondența cu Zarifopol. Colectivitatea și expresia ei, instituțiile sunt

pentru Caragiale forme organice de viață, necesități sufletești^ manifestări vii ale tradiției, și nu caricaturi ale unor minți strîmbe și forme de exploatare ale unor instincte josnice. Nu intenționăm, desigur, să combatem pe Caragiale inoconformistul cu acest conformist ; nici nu pledăm pentru o modificare a imaginii lui. Urmărim numai o completare și, în «același timp, o mai apăsată disociere între creatorul de ficțiuni și publicist ; între două planuri opuse de manifestare, spiritul caragialian nu s-a rătăcit, nu s-a dezorientat, cum s-au dezorientat judecătorii lui, care l-au coplesit de toate păcatele și de toate virtuțile negative. Nici nu mergem așa departe ca d. Șerban Cioculescu, surprins de aceste două imagini contradictorii ale duhului caragialian : și voind să înlocuiască parcă una prin alta ; în cronică *Noi si biserica*, o pledoarie caldă pentru sensul social al credinței,^ pentru forța ei «civilizatoare «și pentru tagma preoțească, nu putem vedea, ca d. Cioculescu, și dovada unui spirit religios : „Atitudinea lui Caragiale nu este însă doar normativă și utilitară, a unui necredincios, care socotește că biserica este o instituție de valoare socială și mi cere credința interioară.

El a «păstrat totdeauna credința religioasă, «neatingîndu-se niciodată de cele sfinte ; abia către sfârșitul vieții, din îndemnul fiului său mai mic Luca și «a «lui Paul Zarifopol, a consimțit «să citească «perlele lui Anatole France, și desigur sub înrîurirea lor a publicat cîte o povestioară mai sceptică, despre «moarte sau minuni, culeasă din străinii _dar «aceste distrații ușoare nu au adus o «atingere credinții lui îndătinată («care se opunea ateismului lui **Emi**nescu, după cum remarcă Slavici *în Amintiri*." (*Introducere*, pag. XXV, V.)

Credem că imagina aceasta a credinciosului Caragiale nu se întrupează nicăieri ; dincolo de valoarea educativă, de forța civilizatoare a religiei și de utilitatea ei socială, intuiția lui nu a străbătut. În foiletonul citat aflăm acest pasagiu edificator „O fi aceasta bine sau rău — că s-a lăsat adică lumea noastră de biserică — nu o pot spune, căci n-am în această privință nici o părere hotărîtă.

Poate, după cum zic unii, să fie bine : poate că lipsa de aplecare către religie să fie dovada unui spirit care se

emancipează lesne de ideile învechite și devine astfel mai susceptibil de idei noi, de progres intelectual și moral.

Poate, dimpotrivă, după cum zic alții, să fie rău : poate că lipsa aceasta să fie dovada unei porniri la descreierare, la o scădere, la o înjosire progresivă intelectuală și morală, la o din ce în ce mai mare pierdere a omenirii.

Nu știu deocamdată cine să zic că au dreptate — pesimiștii ori optimiștii ; trebuie să mă gândesc mult la această întrebare. Dar pînă să ajung a-mi da un răspuns, voi să consemnez aci în fuga condeiului cîteva observații pe care le fac de mult." [*Opere*, IV, pag. 80—81.)

Tonul e categoric serios. Caragiale nu se prefăce a fi nedumerit în privința nedumeririi lui intime ; aș îndrăzni să spun că e mai curînd indiferentist în materie de religie, recunoscîndu-i numai valoarea etică socială.

Din citatul reproduș din d. Șerban Cioculescu s-ar înțelege că pe Caragiale l-ar fi împiedicat să se apropie de Anatole France cunoscuta lui atitudine ireverențioasă față de religie și minuni. Dar Zarifopol, care l-a cunoscut atît de bine pe marele comic, ne dă explicația clară a ceea ce l-a ținut mult timp departe de arta lui France.

Caragiale nu se ida-n viînt după noutatea literară și, clasic împătîmat, nu se-mpăca cu pitorescul violent și nici cu forma curat narativă, geniul lui plastic manifestîndu-se-n formă dramatică de predilecție. E vorba deci de evoluția talentului dramatic caragialian spre epic, în îmbierea ce-i sugerau, prin arta lui France, Luca Ion și Zarifopol ; dar să cităm pasagiul acestuia, deplin lămuritor : „Prin îndemnuri prudente, Luca I., fiul, și autorul acestor rînduri, reușisem a seduce pe îndărătnicul Caragiale să citească *La Rotisserie de la Reine Pedauque*, *Les Contes de Jacques Tournebrocke*, *Clio* și alte cîteva colecții de povestiri ale lui France. Lectura umanistului arhaizant, în care pitorescul e condus cuminte de prudențe clasice, nu putea să scandalizeze, nici să irite pe «moralistul» român ; această lectură a operat ca o provocare rodnică asupra celui pregătît de alte motive, mai hotărîtoare desigur, pentru a-și deschide cîmp nou de lucru artistic.

Paragrafele disciplinei clasice le păzise Caragiale cu sfîntă strictețe, de la cele dintîi încercări ca povestitor : de o perfecționare în sensul acelei discipline abia poate fi

vorba. Preferința pentru povestirile din urmă, entuziast rostită, se adresa, vrînd-nevrînd, unor elemente de artă realizate dincolo de granițele strictului clasicism. Și dacă, prin încăpăținare doctrinară, Caragiale era totdeauna gata a tăgădui, în principiu, valoarea pitorescului, tot el îți evoca, în cuvinte și mimică, pe *Kir lanulea*, pe baba din *Calul dracului*, ca și pe Jerome Coignard sau pe Moșsaide, cu un relief și o culoare ce dovedeau cît de tiranic îl obseda și îl îneînta imaginea plastică și colorată a figurilor.

În sfîrșit, aceste modificări ale artei sale au, toate, acest înțeles definitiv, că el se făcea din ce în ce mai povestitor ; scurtimea și precipitarea dramatică cedează treptat unei expunerii largi și potolite, cu atenție la detaliul concret, ce-și are valoarea lui constructivă fără a fi silit să însemneze numaidecît o culminație sau să prepare crize. Stilul «curat narativ se dezvoltă acum liber, scăpat din oprimarea, ce fusese orișicum excesivă, a stilului de teatru clasic." (*Opere*, II, *Introducere*, pag XII—XIII).

Mai încapă îndoială că motive pur artistice, și nu scrupule religioase, l-au ținut pe Caragiale departe, mult timp, de Anatole France ?

II

Problema religioasă nu l-a preocupat nici direct, nici indirect pe Caragiale ; în opera lui de imaginație sunt cîteva figuri de preoți care n-au nimic a face cu posibile crize de conștiință religioasă, cum firesc ar fi fost. Popa Pripici, din *O scrisoare pierdută*, amic și partizan politic al lui Cașavencu, n-are nimic sfînt în el ; popa Ianeu din *În vreme de război*, șef de bandă, nu e atins nici de umbra remușcării pentru tâlhăriile făptuite sub oblăduirea lui ; dacă se destăinuiește lui Stavrache, frate-său, o face numai din frica de a nu fi descoperit și prins, în caz cînd vreunul din tovarășii arestați l-ar divulga. Pe Caragiale-l preocupă complicațiile dramatice ale faptelor, situațiile încordate ale personajilor în această povestire ; iar și mai mult decît Ianeu îl interesează procesul de conștiință al lui Stavrache, terorizat între lăcomia și spaima amintirii celui

socotit mort. Popa din *Păcat*, chinuit de incestul copiilor, ca să curme nelegiuirea, pune mîna pe pușcă și ucide, în loc să dezvăluie taina celor doi tineri îndrăgostiți ; aci efectele dramatice și melodramatice se-ngrămădesc și se îngroașe, în afară de orice criză de conștiință religioasă ; teama de păcat îl împinge pe nefericitul părinte la un păcat și mai cumplit, ridicînd două vieți și năruind-o pe a lui ; iar despre popa din *Art. 214*, prezentat satiric, nu putem spune nici atît, ca și despre pățania amorosului preot din *Dintr-un vechi catastif*, publicată de d. Cioculescu în volumul al patrulea.

De forțele obscure ale subconștientului Caragiale a fost atras în latura lor demonică ; povestiri ca *La conac*, *Kir Ianulea*, *Calul dracului*, *La hanul lui Mînjoală* sunt cea mai vie dovadă că l-a obsedat puterea diavolului, și nu a lui Dumnezeu. Uneori, mistica religioasă îl interesează sub aspectul patologic, ca în figura nebunului Ion, din *Năpasta*, urmărit de icoana Maicii Domnului. Cam atît ar fi tot ce s-ar putea spune despre o presupusă credință intimă a lui Caragiale în materie de religie. De altfel, credem că lipsa lui de cucernicie, aflată-n unele povestiri, față de cele sfinte, nu se datorește numai contactului cu Anatole France, ci este o prelungire a viziunii lui satirice, exercitată și-n acest domeniu. Dar asupra acestui punct vom reveni.

În cronicile conformiste ale lui Caragiale nu găsim poziții ideologice, nici chiar fantezie, ci bun-simț, vervă, familiaritate și un caracteristic stil vorbit. Ceea ce a spus spre lauda bisericii o spune și spre lauda școlii și a armatei ; cît privește pledoaria întru apărarea monumentelor noastre istorice, din *Dărimarea bisericii Vărzaru*, sub aspectul unei excelente schițe comice, mai mult decît sub acela de cronică, ea caracterizează pe tradiționalul și pe iubitorul de artă Caragiale ; ar fi făcut altminteri orice om de cultură ?

Multe din cronicile lui Caragiale tratează probleme practice care privesc bunăstarea noastră de orășeni sau metehnele și obiceiurile noastre de cetățeni ; ce actuale par acelea despre zgomot (de-ar trăi în Bucureștii de azi ce-ar fi zis ?), despre criză și război, cu filozofia practică a

negustorului Matache, despre problema bucătăreselor, despre cafenea, despre mania luxului și despre aceea de a cheltui mai mult decît cîștigăm, despre subvențiile de stat în materie de protecționism literar, despre scrisorile anonime și răul ce-i pot face, la adăpostul lașității lor, despre terorism și datoria cenzurii oficiale a corespondenței ; toate atît de întemeiate în observația lor, încît nu și-au pierdut încă interesul. Gazetăria lui Caragiale este o anexă a autorului de schițe și comedii, publicistica privind moravurile societății, nu persoanele sau ideile. Farmecul ei sporește prin naturalețea stilului, prin digresiile care par vorbite, prin verva odihnitoare, de aceeași formă orală, ca și prin îmbinarea observației cu dialogul și sceneta, răsărind brusc în mijlocul narațiunii. Cîtă viață într-un scurt tablou de familie, cînd vrea să ilustreze dificultatea de a avea o bună bucătăreasă, sau în scena zarurilor, care desemnează pe asasinul Breșei, într-un nucleu de anarhiști, sau în finalul de la *Scrisorile anonime*, cu evocarea învățătorului ajuns în mizerie, de pe urma acestor infame mijloace ! Caragiale nu uită niciodată că geniul lui dramatic reconstituie viața mai eurînd prin cîteva replici și fapte puse-n mișcare decît prin însăilări palide de constatări generale. În cea mai modestă cronică se furișează ceva din esența lui de scriitor.

Alteori folosește procedeul imitației stilistice (*Justiția română — secția corecțională*), amintind prin limbajul reclamantei deliciosul *Proces-verbal*, iar în jargonul juridic al avocatului pe neuitatul Rică Venturiano. Așchii de aur din creația lui majoră, aceste efemeride rezistă prin pitorescul limbajului și prin echivalentul lui psihologic, în care se străvede imediat și tipul schițat. Și chiar în unele schițe mai improvizate, mai puțin consistente, ca *Un vis*, excelența limbajului salvează slăbiciunea construcției interioare. Cronicarul din Caragiale alternează stilul lui vorbit cu stilul vorbit al personajilor, iar cea mai amară critică o găsim tot în cronicile și reportagiile lui dramatizate. Gît de sobru și excelent se zugrăvește, prin dialog, situația tragică a țaranului, împilat de arendaș și pasă-mi-te apărat de administrație, în *Arendașul român*. O astfel de imprimare directă, vie, a realității sociale este mai elocventă decît o serie de articole înduioșate sau in-

dignate la adresa „fratelui țăran” și a autorităților. Ce tablouri lacrimogene ar fi scos Vlahuță dintr-o situație similară și ce tirade romantice ar fi desfășurat Delavrancea ! Criticul social din Caragiale e dublat de artist, care nu vrea numai să informeze și să instruiască, ci să farmece, prin comic sau tragic. Moralist, nu moralizator, rareori recurge la procedeul retoricii directe, condusă de raționament și bun-simț ; atunci apare conformistul Caragiale și, să spunem fără teamă, burghezul fără fantezie.

O parte din cronicile lui sunt de două ori interesante, fiindcă putem stabili un fel de paralelism între ele și unele schițe din *Momente*; ele sunt comentarii directe, discursive, în marginea unor însemnări cu personajii și specificitate de limbaj ; așa, de pildă, *Cometa Falb*, comentează seria *Un pedagog de școală nouă*, *Cabinetul negru*, seria de schițe referitoare la presă, ca *Boris Sarafoff*, *Scrisorile anonime*, pastişele din *Antologie*. Gazetăria lui Caragiale este, de cele mai multe ori, un exercițiu sau o formă schematică, în care regăsim materialul multor „momente” ; gazetarul și creatorul satiric fac un fel de alianță, sprijinindu-se reciproc, împrumutând unul de la altul, fără ca totuși planurile să se amestece și să-și dăuneze unul altuia. Cine-și închipuie ică gazetăria poate păgubi pe un scriitor să vadă mai de aproape pe Eminescu și pe Caragiale, care-au știut să dea ficțiunii ce se cuvine și publicisticii la fel.

Vorbeam de schematismul gazetarului, care-și înseamnă ca-ntr-un carnet personal anume observații, anume teme, anume tipuri, anume moravuri ; notele acestea fugare îi vor folosi eîndva la elaborări mai temeinice, mai adîncite ; altele sunt niște condensări rapide ale elaborărilor lui esențiale. Un mare scriitor își utilizează materiafurile artistice cu multă suplețe, fără să se teamă de repetiție sau de propria imitație.

Sunt în volumul IV trei portrete *labruyerești* a. trei tipuri de „moftangii” naționali : *Savantul*, *Românul*, *Românca* ; tipărite mai întâi în *Moftul român* din 1893, reproduse apoi în Calendarul „Moftului” din 1902 ; cu deosebire ultimele două sintetizează atîtea tipuri din opera lui satirică, din comedii și din „momente”. Puneți numele atâtor schițe și atîtor eroi caragialieni în dreptul fiecărei categorii de „moftangiu” din schema :

„Moftangiul român este :

Din clasele primare pînă la bacalaureat — anarhist ;
De la bacalaureat pînă la primul examen de universitate — socialist ;

De la primul examen pînă la licență — progresist ;

De la licență pînă la slujbă — liberal ;

De la slujbă pînă la pensie — conservator.

De la pensie încolo împărtășește principiile tinerimii universitare... Fii sigur că ai să-l găsești oriunde e vreo manifestare mai mult sau mai puțin politică ori nepolitică a studenților mai mult sau mai puțin români !” — și veți reconstitui o societate ; procedați la fel cu celălalt portret, *Românca*, și veți afla toate speciile pretențioase de „dame” din opera lui comică.

Iată cîteva raportări :

„Moftangioaica săracă este foarte discretă ; de aceea nu disprețuiește fondurile secrete, ba chiar din contra. Pentru cine conspiră e prudent să evite pe moftangioaica română.

Crudă, adică necoaptă, primește cadouri de la răscoți bogați ; răscoaptă face cadouri la săraci necoști, adică la cruzi”... și vă veți aminti îndată de *Cadou*, *Diplomație*, *Mici economii*, *Lună de miere*, de Coana Joița, din *O scrisoare*, și chiar de „răscoapta” Veta lui Jupîn Dumitrache, din *O noapte*...

III

Față de mării noștri scriitori e bine să ne dezbrăm de respectul oficial ; admirația critică este singură în stare să conserve patrimoniul lor literar, să-l puie în justa lui valoare și să-l perpetueze în prețuirea succesivă a generațiilor. Pentru Caragiale avem un cult, dar nu idolatrie : de aceea, am aplaudat rezervele lui Zarifopol față de nuvela „Psihologică”, pe care-a înfățișat-o-n toate deficiențele ei, fără să-l micșoreze întru nimic în ceea ce are autentic, în alte aspecte, marele comic. De aceea e bine ca ori de cîte 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 O critică de gust nu este de loc improprie asupra „clasicilor” noștri ; ea-i fixează-n limitele firești, în însușirile lor majore, în valorile lor permanente. Tradiția literară înseamnă, între altele, mai ales tradiția gustului, desigur variabil, în raport cu fiecare scriitor ; critica, în primul rând, e nevoie să organizeze o scară de certitudini când se ocupă de scriitorii consacrați.

Caragiale avea, cu siguranță, geniul parodiei înnăscut ; parodia ține de mimica stilului, de jocul inteligenței, de critica prin pastişe. În versurile lui, în unele parodii în proză (cu deosebire în parodiarea lui Delavrancea), s-a folosit cu strălucire de acest procedeu ; vom avea prilejul să insistăm asupra acestei fețe a spiritului său satiric. Dar uneori și-a-nchipuit că e în stăpînirea unei viziuni tragice, travestindu-și limbajul la atmosfera morală a dramei și ridicînd tonul expresiei la un diapazon mai înalt. Cazul din *O făclie de Paști* sau din *Năpasta* e prea cunoscut ; aci Caragiale face literaturism de specie fioroasă și împrumută nenumărate clișee de stil tragic, fie-n analiza psihologică, fie-n dialog. Caragiale încetează de a mai fi el însuși, fără ca să ne revele un alt Caragiale, tot atît de organic, de adînc și de autentic în expresie ca cel din comedii. Stilul ia, fără să vrea, un aer de parodie, marea lui intuiție a limbajului dispăre, tonul sună fals, viața-n ficțiune se risipește, și personagiile devin niște abstracțiuni : am spus-o și o repetată că nu e un nuvelist și un analist, ci un mare conteur, după cum nu e un tragic, ci numai un extraordinar comic. Aceasta-n planul ficțiunii ; dar uneori Caragiale-și divulgă această inorganică aptitudine și-n publicistica propriu-zisă ; aflăm în volumul al patrulea al *Operele* un reportaj despre drama sentimentală și sinuciderea lui Odobescu, publicat în *Gazeta poporului* din 16 și 17 noiembrie 1895 ; d. Șerban Cioculescu consemnează la *Note și variante* (pag. 447) și subtitlurile reportajului. Iată-le : „I. Din sorginte autorizată. Începutul romanului. O contrarietate. Incident neplăcut. Femeia. Inexplicabil. Ruptură. Reapropiere. Către catastrofă ; II. La dejun. Explicația. Incurabil. Împăcare și iluziile din urmă. Condiția ; III. O inimă sublimă. O astfel de inimă. Scenă oribilă. Hotărîrea.”

Nu e vorba să iblamăm „o indiscrețiune sau o lipsă de pietate” nici atunci când destăinuirea era proaspătă, nici

astăzi, după mai bine de patru decenii ; din contra, să-i mulțumim lui Caragiale pentru consemnarea unor fapte de istorie literară și pentru transmiterea unei tragedii ce a răpus un suflet de o rară frumusețe și euritmie. Rezervele noastre sunt de natură pur literară ; de altfel, după subtitlurile reproduse, se vede clar atmosfera de roman-foleton, de tragic în clișeu al expresiei, de stil parodist. Vulgaritatea reportajului nu stă-n faptele povestite, ci-n forma lui ; calificația nu este excesivă, credem ; nimic omenesc, nimic aderent ca sensibilitate nu răsună-n reportajul acesta ; dincolo de fapte și potrivirea lor senzațională, nici un ecou mai adînc nu se aude ; Caragiale excelează-n reportajul satiric, în stilul de vervă vorbită, în atitudinea de moralist de bun-simț, în tonul hotărît ironic.

Ne este prea ușor să extragem numeroase clișee de expresie ale unui tragic vulgar, din reportajul despre Odobescu ; avem numai greutatea alegerii. Iată cîteva :

„Deși însurat, el, biziindu-se pe înălțimea deosebită a caracterului femeii sale legitime, merse la amanta sa și-i propuse s-o ia în căsătorie, fiind sigur că legitima are să cedeze la propunerea unei despărțiri de bunăvoie. Amanta se-mpacă sub impresia acestor promisiuni solemne și făgădui să cheme telegrafic pe mama sa din provincie, pentru a-i căpăta binecuvîntarea. La ediția a treia vom vedea încheierea acestui roman.”

în continuare :

„Pînă să sosească mama din provincie, Odobescu se și înțelese cu femeia sa legitimă despre o despărțire de bunăvoie. Aci apare în acest roman atît de necurat o figură nobilă, o figură de sfîntă-martiră —este doamna Odobescu. Cîtă înălțare de suflet a arătat această nobilă creatură se va vedea îndată. Doamna Odobescu s-a dus de bunăvoie la o întîlnire cu mama tinerei sale rivale. Era așteptată.”

Mai departe :

„Să nu uităm a spune că Odobescu era ascuns în odaia de alături fără să știe nimeni și asculta tot, așteptînd cu inima încordată rezultatul acestei întrevăderi. Mama din provincie, la sublima tiradă a d-nei Odobescu, răspunse pe un ton cu totul contrariu.

Fiica sa fusese înșelată, batjocorită, compromisă de un bătrîn berbant, care ar trebui pedepsit pentru infamiile

sale ; ca mamă, nu poate aproba căsătoria fiicei sale, așa de tânără, cu un om stricat, o căzătură.

în fine, cele mai brutale imputări și cele mai absurde pretențiuni."

Și sfârșitul :

„Mama recalcitrantă fu întreruptă brusc de Odobescu, care apăru pe prag, vânat de indignare, cu pumnii încleștați :

— Așa ? izbucni el. Sunt un om stricat, o căzătură ? Mă azvîrliți acum, după ce pentru voi am făcut atîtea ; după ce m-ați exploatat, m-ați torturat, m-ați împins la ultima mizerie, nu mai sunt decît o otreapă de aruncat. Sunteți niște infame... Știu ce-mi rămîne de făcut !

Odobescu, în culmea nebuniei, plecă urmat de d-na Odobescu, care nu știa cum să-l mai mîngîie.

Ajuns acasă, Odobescu scrise cîteva scrisori ; apoi luă o doză forte de laudanum. Rezultatul acestei prime încercări fu la timp combătut ; îngrijirile îngerului păzitor îl scăpară de data aceasta. Odobescu, după cîteva zile de liniște, hotărî pe d-na Odobescu să plece lîngă fiica lor, d-na Damian, convingînd-o că este cu desăvîrșire vindecată de pasiunea lui.

Doamna Odobescu plecă ; dar n-ajunse bine, și o telegramă îi anunță moartea adoratului ei soț, pe care numai ea l-a iubit și pe care numai o așa inimă sublimă știe să-l plîngă.

Credem că cu atîta se completează romanul acesta, clin nenorocire real. E de prisos să mai adăugăm amănuntele deja destul de cunoscute în privința ultimelor momente ale nenorocitului său erou."

N-am subliniat, cum se obișnuiește, toate acele clișee de stil convențional, de tragedie povestită-n ritmul *întîrplărilor din capitală*; ar fi fost de prisos ; citatele vorbesc de la sine, și nu mai e nevoie să apăsăm pe ceea ce este apăsător ; dacă „amanta" și „mama din provincie" (ce caragialiene „creaturi", din galeria femeilor lui triviale, egoiste !) meritau tratamentul stilului parodist, apoi nici „îngerul păzitor" și nici „nenorocitul erou" al romanului nu-l meritau întru nimic. Intuiția lui Caragiale merge, desigur, spre figurile antipatice ale acestei tragedii, și satiricul nu și-a putut înfrîna pornirea ; ea a izbucnit violent în ex-

presia care, voind să umanizeze, șarjează fără voie. Răzbu-nare a temperamentului asupra scriitorului, a intuiției asupra expresiei, reportagiul despre Odobescu afirmă și confirmă indirect pe satiric și respinge pe tragic, mai totdeauna contrafăcut. Reportagiul pornind de la fapte și oameni ținînd de viață, firească este să nu primească, în cadrele lui, o viziune cc-i aproape străină marelui comic.

Observațiile noastre nu țintesc de altfel decît să sublinieze unitatea de structură a spiritului caragialian ; tot sub formă de reportaj era scris și foiletonul despre *Dărîmarea bisericii Vârzaru*, dar, cu toată atitudinea de respect inițial pentru acest lăcaș sfânt și monument istoric, farmecul lui constă în însăși verva satirică. O problemă căreia s-ar părea că i-am dat o prea mare extindere, pornind de la o bucată singură ; în realitate, ea este cu mult mai esențială și privește însuși spiritul caragialian, inaderent la drama pură a omului ; viziunea lui comică este covârșitoare.

IV

Diversitatea materialurilor și abundența lor, din cele două volume îngrijite de d. Șerban Cioculescu, ne silește să vagabondăm oarecum printre ele, să sărim de la un aspect la altul, să culegem flori cu parfumuri și de culori deosebite, să poposim cînd la un capăt, cînd la celălalt, să ne înturnăm și iar să pornim mai departe. Un exercițiu de un farmec ce ne încântă, chiar dacă impresiile noastre s-ar părea risipite pînă la urmă ; cum nu e vorba însă de ceea ce se cheamă un studiu, în agreabila excursie pe care ne-am propus-o, ne îngăduim o libertate și o lipsă de plan general, ce nu ni se pare să contrazică prea mult înfățișarea de mozaic a tomurilor prezente ; ceea ce nu exclude totuși orientarea în spiritul caragialian.

Raportînd la o imagine cunoscută și la toate reflecțiile ei acest prețios material, mergem, în realitate, pe urme bine cunoscute și pline de prea puține riscuri ; dacă avem și surprize, cum se și întîmplă, cu atît mai plăcută ne este plimbarea întreprinsă.

Caragiale e un neîntrecut pictor al sufletului omenesc ; viziunea moralistului, care-a surprins atîtea metehne ale spi-

ritului și atâtea dure deformații ale egoismului uman, știe uneori să asculte și sufletul lucrurilor ; a fost acuzat acest orașean de insensibilitate față de natură și de poezia peisagiului. Nimănui nu i-a trecut prin cap să aducă aceeași învinuire țaranului Creangă, pe care «peisagiu! i-a impresionat cam tot atât de puțin ca și pe Caragiale. În viziuni diferite, amîndoi însă au fost preocupați de om și de peisagiul lui interior. Și totuși, Caragiale e simțitor și la natură, cînd e nevoie s-o zugrăvească, și la aspectul ursuz sau vesel al locuinței omenești ; «citiți, spre convingere, excelenta evocare despre *Palatul Cotrocenilor*, și veți vedea cum ochiul lui surprinde ceea ce «numim sufletul lucrurilor ; aspectul mohorît al clădirii și bizara ei arhitectură îl răsesc în sensibilitatea lui de peisagist, a cărui coardă nu-i lipsea, chiar dacă o face să vibreze atât de rar. Și tot în direcția acestui pitoresc exterior, de data asta văzut în culori mai realiste și-n atmosfera mai obișnuită a orientului și a mizeriilor lui (gmdiți-vă la nefericita cercetare a lui Lefter Popeseu, noaptea, la bordeiul țigăncii «bănuită «de furt, într-un peisagiu sordid de mahala, din *Două loturi*), se desfășoară o bună parte din *O plimbare la Căldărușani*. Aspectul suburbanelor bucureștene e atât de viguros și atât de pitoresc înfățișat, că merită să extragem acest pasagiu.

„Către apusul soarelui mai cu seamă un «nor des albicios se lasă greu deasupra țarinii, oprindu-ți vederea chiar la cîțiva pași și înecîndu-ți răsufierea. Fizionomia marginii Bucureștilor și a satelor e foarte originală.

Mai întîi de la bariera dai de o murdărie vrednică de cei mai «originali africani ; colo, niște băieți de la o circiumă toacă fel de fel de cărnuri pentru cîrnați, un vîrtej de muște roiește împrejur ; dincolo, niște hîrdaie cu struguri borșiți, din care un zăplan cu mîinile pline de zeamă dulce și de praf își umple mereu teascu, pentru must — un fel de sirop îngroșat cu țărînă ; aci un alt vîrtej de muște clocește fără astîmpăr ; «pe jos e noroi de struguri, de prune și «de spălaturi ide țingiri. Pe niște cotloane se «prăjesc la tavă niște cîrnați exalînd un miros puternic de grăsime arsă. Mai departe e zaanaua : «miroase a hoit și sînge stătut în soare ; scursorile de murdării strînse pe lîngă drum îți întoarce sufletul. Aci, sub umbrare improvizate pentru campania zaanalei, de o parte și de alta a șoselei, fac chef

negustorii, țaranii, soldații, bicicliștii, mahalagioaice, popi etc, cu familia și copiii; mîncă fleici, frigărui, mai ales cîrnați și pastrama, și beau must, aspirînd cu deliciu pe nas și pe gură mirosurile zaanalei și praful șoselei. Totul dă un tablou pitoresc oribil. Dar am scăpat de această zonă mefitică ; am ieșit la largul cîmpiei, lăsînd la stînga mănăstirea ruinată a Plumbuitei. E praf și cald ; dar cel puțin nu mai miroase. Soarele scăpată să apuie. Ne uităm înapoi : capitala, acoperită de un nor gros de pulbere luminată de soare, are aspectul unei mări fără țarm."

Peisagiul este aci icoană a sufletului, cum e și peisagiul urban din *Căldură mare*, într-o zi de arșiță bucureșteană, cum este mai ales peisagiul ieșean, sub torentele ploii, din *Monopol*. Caragiale n-a cultivat nicăieri peisagiul poetic, frumosul natural ca atare ; nici chiar în *La hanul lui Mînjală*; în cunoscuta descriere a viscolului, în toiul căruia tînărul fermecat de hangîță rătăcește drumul, torturat de obsesia femeii și încurcat de diavol, peisagiul nu este descripție pură ; el simbolizează tot o stare de suflet, traducînd în elementele firii o neliniște interioară. Într-o literatură saturată de senzații descriptive și-n plin sămănătorism, abaterăa lui Caragiale s-a părut o erezie artistică, iar recent o dovadă în plus de „inaderență" la «specificul românesc ; erori deopotrivă de mari și denaturări de esență ale unui talent străin de conformația lirică. Peisagiul caragialian, unde există și cît există, este un cadru al omului, și nimic mai mult.

Și fiindcă veni vorba iarăși de presupusa „inaderență" a lui Caragiale, pe care e drept că toți detractorii au văzut-o numai în ficțiunile lui comice, neconvenindu-le «poate să descopere și pe conformistul, pe patriotul și pe burghezul cuminte, care le-ar fi contrazis imagina ticluită «cu atîta șubredă trudă — să poposim la corespondența publică înghebată între el și Vlahuță, adunată-n două cicluri : *Politică și literatură* și *Morală și educație*. Caragiale n-a fost o inteligență teoretică, ci o inteligență vie, concretă, scăpărătoare și paradoxală uneori, observatoare și satirică totdeauna, așa cum apare, cu strălucire, în aceste cicluri. Unele eseuri ale «lui, ca cel intitulat *Cîteva păreri*, despre care unii au făcut atîta caz, intră în aceeași categorie. Toate

pozițiile socotite ideologice ale lui Caragiale (adică și cele din comedii și „momente”, reduse la conservatorism, la criticism, la junimism în genere) trăiesc în planul concret al artei, și nu în aceia al ideilor. Prețuim mai mult, pentru însușirile lor literare, ciclurile amintite decât articolele conformistului Caragiale, de vervă vorbită și ele, de evident bun-simț, dar, desigur, izvorâte din necesități de imediată publicistică.

Este foarte semnificativ că spirite străine de umor sau puțin înclinate spre această atitudine, ca Vlahuță, Delavrancea și Octavian Goga, au mărturisit, de nenumărate ori, nu numai o neștirbită admirație pentru opera artistică a lui Caragiale, dar și pentru farmecul și inteligența omului, pentru verva lui vorbită, pentru toate acele geniale „șuete”, pierdute pentru totdeauna sau transmise, numai în parte, în palide reproduceri.

Credem a regăsi în aceste replici vii, adresate lui Vlahuță, ceva din scînteierea unei inteligențe mobile, care a fermecat pe contemporani. Nimic dogmatic, nimic sistematizat, nici o pretenție de a emite idei, principii sau mari adevăruri. Vlahuță e redus, de fapt, la simplul rol de incitator ; la drept vorbind, nu-i răspunde decât în măsura în care e ținut să ducă mai departe corespondența. Caragiale desfășură un lung monolog interior, cu întreruperi, cu reluări, cu sarcasme și blîndețe, cu bun-simț adînc, cu amărăciune conținută și optimism sobru, dar ferm ; unor întrebări grave, prăpăstioase, unor lamente pesimiste și unor spaime retorice, pornite din partea lui Vlahuță, el dă porțiunile cuvenite ; și, pe deasupra, paginile lui sunt străbătute de discrete, indirecte confesiuni și de o experiență a vieții, în societatea românească, plină de amare învățăminte și constatări, dar și de indulgență înțelegere, dat fiind nivelul intelectual și gradul de civilizație ale unui tînăr popor. N-aș ezita să spun că deseori sentimentalul și retoricul înfiorat Vlahuță, de atîtea neajunsuri, lipsuri și vicii ale acestei societăți, e prietenește luat la vale, dezarmat cu bună dispoziție și luciditate.

Nu vrem să ne mai încărcăm zigzagurile cu prea multe citate, nici nu vream să trunchiem o scrisoare atît de unitară, de atîta robust optimism, de adînc bun-simț și de senină încredere în neamul din care face parte acest „ocupant

fanariot”, care ne-a iubit mai mult decît alți patrioți de fraze ; aș dori ca scrisoarea a IX-a din ciclul *Morală și educație* să figureze într-unui din manualele noastre de limba română, integral, spre cinstea marelui satiric și spre regretul tuturor aceluia care ar mai zvîrli în memoria lui cu piatra grea a „inaderenții” la romanitate.

Corespondența cu Vlahuță este nu numai o mostră din neuitatele lui „șuete”, prin care a uluit pe contemporani, dar, cu siguranță, și testamentul sufletesc al unui creator născut în societatea românească ; și din 1909 pînă astăzi, dacă s-a scurs ceva vreme, au rămas încă intacte atîtea moravuri și împrejurări...

v

Adevărata surpriză pe care editorul celor două volume ale lui Caragiale ne-o face se cuprinde în al cincilea tom, alcătuit din *Articole politice* și *Cronici dramatice*; putem spune că pentru vremea noastră și pentru imagina complexă, variată a scriitorului, suntem ca și în fața unor inedite, și nu e vorba, desigur, numai de acele articole politice, publicate în *Timpul* și în *Voința națională*, nesemnate și atribuite de d. Șerban Cioculescu lui Caragiale, ei de înseși articolele iscălite din *Epoca*, atît de importante pentru fixarea fizionomiei de gazetar a marelui comic. Dacă din publicistica genialului dramaturg am fi rămas numai cu acele *Notițe critice* din *Universid*, despre al căror caracter mixt, între cronică, scenetă și anecdotă, am vorbit la-nceputul excursiei noastre, gazetarul Caragiale ar fi apărut într-o lumină mai potolită și într-o înfățișare mai cunoscută și mai aproape de proza lui satirică din „momente” ; publicistica politică sporește însă nu numai debitul operei lui, dar îi dă un accent nou, viguros, de polemist și de pamfletar, așezîndu-l alături de Eminescu și Hasdeu în gazetăria timpului. D. Cioculescu expune toate motivele, în *Introducere*, care l-au dus la recunoașterea paternității articolelor nesemnate. Nu găsim nici un argument care să-i răstoarne străduința și temeurile identificării făcute, iar la ipoteza despre „existența unui *alter ego* al lui Caragiale” subscriem și noi că „rămîne o simplă ipoteză”. Fără îndo-

ială că se pot găsi atâtea asemănări stilistice și verbale între articolele nesemnate și proza politică a lui Caragiale, după cum pasagiile întregi, teme și atitudini ironice sunt directe ecouri ale duhului caragialian; așa, de exemplu, o evocare în batjocură a revoluției de la Ploiești, făcută ca de un martor ocular, în *Guvern al angajamentelor cu străinii*, sau povestea odiseii lui Garibaldi din *Un stat în miniatură* (ambele tipărite la *Addenda*) ni se par neîndoielnic să corespundă unor motive tipice caragialiene. Urmată mai în amănunte, comparația ar putea scoate la iveală și alte temeuri, în sprijinul aceleiași demonstrații; cum însă convingerea noastră înclină spre aceleași concluzii, ar fi inutilă o înșiruire mai amplă de dovezi; numai în cazul când ne-am fi înscris în fals, față de atribuirea articolelor nesemnate lui Caragiale, o demonstrație contrarie și-ar fi avut rostul. Constatând cu evidență caracterul anecdotic și stilul vorbit al unora din ele, semne sigure, și pentru d. Cioculescu, ale scrisului caragialian, suntem de acord cu d-sa asupra acelor articole din *Timpul*, dintre 1878—1879, „când scriitorul fără nume a ținut să scrie cu o dialectică desăvârșită, cu o argumentare strânsă și cât mai puțină libertate de răsfăț”.

În parte numai subscriem și următoarea caracterizare a ziaristiceii lui Caragiale, în raport cu a lui Eminescu: „De bună seamă, prin structura lui caracterologică, I. L. Caragiale n-a fost în stăpânirea unei pasiuni politice clocotitoare ca aceea a lui Eminescu, ziaristul și teoreticianul de mare avânt și de arzător duh politic. În slujba cauzei politice, Caragiale nu aducea o integrală participare sufletească, cu temperatura, dar și cu spiritul de nedreptate al partizanului; grija de înlănțuire logică și de redactare scriitoricească trecea la dînsul pe planul întâi, în lipsa unor convingeri pasionale.”

Zicem că numai în parte ne raliem la această judecată, mai ales referitor la articolele din *Timpul*, după cum diferențierea între doctrinarii Eminescu (dublat de altfel de polemist și pamfletar) și absența ideilor teoretice conservatoare din articolele lui Caragiale ni se pare un punct indiscutabil. Izvorîte din perspectiva bunului-simț, din viziunea junimistă, dintr-o autentică sensibilitate conservatoare, articolele din *Epoca*, semnate și scrise la o etapă de maturitate publicistică, ca forță polemică și pornire pamfletară,

nu sunt însă cu nimic mai prejos față de aceeași energie eminesciană. Violența de limbaj, atacul personal, mai ales în contra lui Dimitrie Sturdza (ținta majoră a pamfletului caragialian), plasticitatea expresiilor și viziunea satirică a acestor articole sunt de aceeași calitate și pornire pasională ca și cele mai caracteristice pagini din proza politică a lui Eminescu. Cum spune Caragiale undeva, indignarea face și proza, nu numai versul — și ea există în acest ciclu; că există și unele aspecte mai potolite, mai de haz și de bună dispoziție satirică, de vervă, fără pasiune, este adevărat, cum și d. Cioculescu remarcă; drept este că d-sa remarcă și diferența de ton și de atașament politic din ciclul articolelor publicate-n *Epoca*: „Este drept că, reluându-și activitatea ziaristică (I.L.C.) de militant politic, de astă dată chiar înregimentat la conservatori, în 1896, și scriind seria de douăzeci articole politice în *Epoca*, scriitorul se va arăta mult mai slobod în mișcări, anecdotic în articolul *Ce este Centrul*”.

Cea ce explică numai faptul și modul de a iscăli, nu însă și vigoarea pamfletului, pasiunea și disprețul pentru „colectiviști” și „colectivism”, ca pentru o tagmă blestemată, spurcată, egoistă și materialistă pînă la cinism, anticulturală, condusă de lăcomia nesățioasă după putere și întrupînd minciuna, lașitatea, perfidia, teroarea electorală și demagogia fără frîu. Sunt aceleași acuzații pe care le adusese și Eminescu „roșiilor”, cu mai bine de un deceniu înainte, în fulminantele lui articole din *Timpul*. Același unghi de vedere etic închide pamfletul politic eminescian și caragialian, același proces de corupție a moravurilor politice se poate reconstitui, într-o surprinzătoare paralelă, între cei doi mari gazetari junimiști, aceeași violență a expresiei îi conduce și același spirit partizan, întru conservatism, îi însuflețește. Aș înclina să văd în Caragiale, ziaristul de la *Epoca*, un strălucit discipol al ziaristului Eminescu, la înălțimea maestrului, atâtea asemănări de frazeologie polemică apropiindu-i; și aș mai înclina să văd în junimism o unitate de vederi, o convergență de acțiune publicistică și o solidaritate rară de stil polemic.

Nu se găsesc oare violențe retorice și accente de pamflet pînă și-n olimpicul Maiorescu, când e vorba să atace liberalismul, nu în substratul lui teoretic, doctrinar, ci în spi-

ritul lui de partid și-n persoanele lui conducătoare ? Cred că s-ar putea găsi în Maiorescu destule pagini de gazetărie (într-un timp a scris el însuși articole politice), apropiate de expresia violentă eminesciană sau caragialiană ; nu mai departe decît în *Prefața de la 1874 a Criticelor* citim acest pasagiu : „Puținii bărbați eminenți ce-i avem, au și început să se retragă unul cîte unul din viața publică, iar în locul lor năvălește mulțimea mediocrităților și, cu steagul naționalismului și al libertății în frunte, acea gloată de exploatare, pentru care Dunărea nu e destul de largă ca să-i despartă de Bizanț"... — ca să nu mai vorbim de articolul *în contra direcției de astăzi în cultura română*, de un ton polemic gazetăresc atît de unitar, atît de caracterizat

Unele articole politice ale lui Caragiale, din această epocă, precum sunt *Energie și spațiu*, *Monumentul lui Brăilianu*, *Rărunchii națiunii*, cu tema atît de eminesciană a antifanariotismului, *Infamie*, sau cele două portrete ale lui Sturdza — unul intitulat cu numele lui, iar altul, pur și simplu, *O lichea* — pot sta alături de cele mai virulente pamflele eminesciene, prin pasiune și expresie. Fără armătură ideologică, fără perspective teoretice, fără o doctrină asupra statului, asupra claselor sociale, asupra istoriei și economiei naționale, așa cum suntem obișnuiți în articolele politice ale lui Eminescu, conservatismul lui Caragiale este mai mult polemic și pasional, de frazeologie tipic junimistă, apărînd și mai mult în lumina spiritului partizan decît lasă d. Șerban Cioculescu să se înțeleagă ; dar, desigur, noi nu facem aci un proces temperamentului de ziarist al lui Caragiale, ci voim, din contra, să-l scoatem cît mai clar în evidență, sporind complexitatea reală a publicisticii lui ; între tonul sfătos, de moralist ironic și cumpănit, de spirit nuanțat și digresiv, de vervă a bunului-simț și de cochetărie cu marile probleme, așa cum ni s-a înfățișat în corespondența publică avută cu Vlahuță, și între tonul agresiv și sensibilitatea de partizan din articolele politice din *Epoca* (cel puțin în cele indicate cu precădere) există o deosebire fundamentală. Dacă nu de structură, de atitudine, indiscutabil ; este însăși surpriza de care vorbeam la începutul acestor impresii, întru nimic defavorabilă excelentului gazetar.

VI

Cine va scrie o viață a lui Caragiale va trebui să închine un capital relațiilor cu ardelenii și atitudinii lui față de politica națională a românilor de dincolo. Partizan al Triplei Alianțe, ca atîți alți junimiști, și al bunelor raporturi dintre unguri și români, Caragiale a judecat totuși cu limpezime amestecul partidelor din regatul liber în politica națională de peste munți. Dar pe cît a fost partizan al alianței externe cu puterile centrale, tot pe atît a fost de hotărît pentru o politică de libertate și a intereselor naționale românești înlăuntrul fostei monarhii austro-maghiare.

Un excelent articol, ca *Situație penibilă*, în jurul arestării lui Octavian Goga, în 1910, dovedește siguranța lui de poziție față de o anume latură a problemei ardeleni ; scrisă cu fermitate, dar și cu măsură, apărarea lui Goga e încă o pildă de cîtă aderență avea marele satiric pentru chestia națională. Fără îndoială că nu merge pînă a milita, pe față, unirea, deși suntem în plină activitate sămănătoristă și în plină acțiune iorghistă ; în problema atît de delicată a românilor din Ardeal, Caragiale s-a mărginit să judece cu luciditate unele situații de fapt, să demaște unele ipocrizii politice și să arbitreze unele diferende interne, în vederea împăcării forțelor învrăjbite ale ardelenilor, care erau împărțiți în două tabere, una strânsă în jurul *Tribunii*, alta în jurul *Românului*; cum just remarcă d. Șerban Cioculescu : „Rolul său la *Românul* era de altfel conciliant, al unui arbitru nepărtinitor, care dorea refacerea unității, în luptele intestinale, ale românilor de peste munți". Firește că acest ciclu de articole își capătă toată semnificația văzut numai în raport cu toate dezbaterile despre politica națională a Ardealului, dinainte de război. Nu este locul aci să facem aceste raportări, ele formînd un capitol încă nejudicat cu toată perspectiva necesară, din istoria luptelor naționale transcarpatine. Putînd să fie obiectul unei întregi monografii și al unui adevărat proces istoric, în care atîtea personalități se întîlneau, între care Slavici este printre cei dintîi, rolul lui Caragiale în acest proces ar apărea, cu deosebire, al unui comentator dinafară. În cuprinsul unui studiu complex, articolele lui ar fi simple marginalii.

De aceea suntem întru totul de acord să prețuim, alături de d. Șerban Cioculescu, cum se și cuvine, strălucitul reportaj despre *Culisele chestiunii naționale*, ca una din cele mai rezistente din bucățile referitoare la politica ardeleană ; bucată în care Caragiale ne conduce cu multă vervă comică printre întortocheatele „culise” ale luptelor amintite, cu interes gradat, spre un deznodământ de demascare, cu scene vii, care se succed cu abilitate dramatică și cu personajii admirabil caracterizați. Ceea ce n-am putut gusta în reportajul despre drama sentimentală a lui Odobescu, pentru motivele ce-am încercat să invocăm, gustăm de data aceasta din plin. Excelent ochi comic, admirabil regizor de situații și infailibil plâsmuitor de dialoguri, n-am exagera spunând că Ion Luca sporește cu încă două figuri galeria neuitată a hilarilor lui oameni politici : a lui Mitiță Sturdza, creată de altfel și în articolele politice din *Timpul* și *Epoca*, și a lui Brote, doi Sancho Pânza autohtoni, cu „machiavelicuri” de cel mai autentic Trahanache, mutate din cercul îngust al politicii electorale în acela mai larg al politicii naționale. Și ceea ce sporește farmecul acestei comedii politice, pînă la urmă demascate, tot cu ajutorul unui personaj, serios acesta, Aurel Popovici, este excelentul stil parodist al narațiunii, cu ecouri savuroase din *O scrisoare*, *O noapte* și din *Un pedagog de școală nouă*; corespondențe care dau o pecete și mai caragialiană „reportajului”, întredueindu-ne într-o atmosferă familiară.

N-am vrea să trecem cu vederea, nemenționându-le, pentru interesul problemei ce ating, două toasturi ale lui Caragiale : *Literatura și politica*, ținut la un banchet dat în cinstea lui N. Filipescu, și, din același an, cuvîntarea ținută la banchetul dat în onoarea lui Coșbuc, premiat de Academie, în amîndouă este vorba de puțina considerație socială ce se dă scriitorului român și ae protestul îndreptățit față de această situație ; prea puțin s-a schimbat de-atunci pînă astăzi, ca să nu găsim de neapărată utilitate și actualitate constatarea dezamăgită a lui Caragiale. Refuzul lui de mai tîrziu de a primi unele consacări și sărbătoriri tardive, ca și expatrierea voluntară la Berlin se explică și prin aceste limpezi documente, iar un pasagi, ca cel următor, din toastul închinat lui Coșbuc, e bine să fie gravat aci :

„Într-adevăr, noi literații, în genere, nu ne putem tăgădui starea noastră de inferioritate socială. Oricît de puțin talent am avea noi, oricît de puțin folositori am fi societății noastre, această stare de inferioritate ne produce un fel de depresiune morală, care s-ar asemăna cu mîhnirea unui copil nevoiaș între atîția alți copii procopsiți, tolerat la coada mesei, în intimitate și exclus de la orice reprezentățiune de dignitate a familiei. Și așa, noi care facem profesiunea literară, obicinuiți cu atîta lipsă de considerație din partea societății noastre, obicinuiți cu atîta nesocotire, aș putea zice chiar dispreț, din partea tuturor fraților din alte profesii liberale, cari stau la cârma mișcării publice, cum sunt avocații, medicii, tehnicienii, oamenii de afaceri, toți în genere, oameni politici, noi, deprinși a juca în societate un rol sărac și umilit adesea pînă la a părea chiar nconest, trebuie să considerăm că ni se face o mare favoare cînd ni se intinde cu oarecare bunăvoință o mîna, fie amestecată acea oarecare bunăvoință cu oricîtă mîndrie.”

Sentiment care nu poate să nu explice, în bună parte, în resorturile lui intime, ultima perioadă a vieții lui publice, între 1907—1912, cu pledoaria atît de generoasă pentru țaran, după răscoală, și cu înregimentarea în democrație și partidul takist. Ruperea lui definitivă de junimismul politic și atacul fățiș la adresa „boierilor” reacționari, după ce atacase plutocrația liberală, ne conturează, fără îndoială, sensibilitatea lui de intelectual burghez, la egală depărtare de unii, ca și de ceilalți.

^Se cunoaște prietenia lui Caragiale cu Gherea, deși în artă îi despărțeau concepții diametral opuse : din corespondența cu Zarifopol, din unele elogii publice aduse chiar criticei lui, nu numai omului, se deduc toate apropierea între ei, apropieri care nu s-au făcut și cu Maiorescu, aulic, distant și protector. Nu vom stărui aci asupra bunelor sentimente ale lui Caragiale pentru țaranul oprimat economic și politic de cele două „partide istorice” dinainte de război ; nu vom insista asupra frumuseții etice cuprinsă în broșura *1907*, îndeajuns de cunoscute ; ceea ce voim să subliniem cu deosebire este identitatea criticilor pe care Caragiale le aduce, împreună cu Eminescu și Gherea, structurii economice și politice a statului, deși soluțiile lui diferă față de amîndoi. Eminescu propunea reîntoarcerea la binefacerea

„vechiului regim”, iar Gherea, leacul socialismului ; Caragiale propune votul universal și exproprierea, realizate abia după marele război. Nu e vorba însă să discutăm în fond soluțiile dor comparându-le ; pe noi nu ne poate interesa astăzi gânditorul politic Caragiale, ci numai gestul lui generos, ieșirea din indiferență a unui mare scriitor, bănuț de insensibilitate față de problemele existenței neamului, suspectat de egoismul firesc al artistului, care își continuă munca lui contemplativă, departe de frământările timpului. Imagine într-un tot neverificată, sau mai just verificată în sensul contrar, însuflețit de „puterea sentimentelor sale civice și patriotice”, cum spune atât de adevărat d. Șerban Cioculescu. Am voi însă să scoatem în evidență, identitatea, de care vorbeam, cu Eminescu este uimitor de asemănătoare, în calificarea partidelor noastre politice : „împărțită în două bande (oligarhia) ce se numesc cu pretenție «istorice» — liberal și conservator — bande mai nesocotite decât niște seminții barbare în trecere, fără respect de lege, fără milă de omenie, fără frică de Dumnezeu, această oligarhie legiferează, administrează, calcă astăzi legile pe care le-a făcut ieri, prefăcându-se în zilele noastre, ca poimăine să le calce și pe acelea, fără spirit de continuitate și fără altă sistemă decât numai împăcarea momentană a exclusivelor ei interese, pentru perpetuarea sacrei organizațiuni numite aci democratice” — acuzație care ne duce, cu ecouri prelungite, spre pasagii izbitor de asemenea din articolele politice, publicate de I. Scurtu, ca și pecetea pusă pe „despotismul bizantin al oligarhiei de strânsură”.

Iar cu Gherea se potrivește în critica adusă mării proprietăți și a tocmelilor agricole, deși *Neoiobăgia* apare în 1910.

În cele trei *Cuvântări*, pentru Take Ionescu și partidul conservator-democrat, atacând pe Carp și soluțiile lui medievale, în materie de proprietate agricolă, verva vorbită a lui Caragiale risipindu-se cordial, cu familiaritate spirituală și optimistă, ne pune din nou în contact mai puțin cu un om politic și cu exclusivitate cu excelentul *causeur*; dacă a crezut într-o nălucă, în takism, și dacă politicește a mizat pe o nouă coterie, nerămânându-i destul timp de trăit ca să-și vadă dezamăgirea, Caragiale nu pierde nimic din virtuțile lui critice și patriotice, afirmate cu atâta tărie. Cucerit

de o personalitate, de farmecul lui Take Ionescu, de și-ar fi văzut speranțele înșelate, satiricul s-ar fi răzbunat cu aceeași bună dispoziție, trecând și takismul cu eroii lui în galeria lui politică, în care a nemurit pe conservatorul Farfuride și pe liberalul Cațavencu.

VII

Despre unitatea spiritului critic junimist s-ar putea scrie astăzi cu mai multă clarvedere decât a scris Ibrăileanu în cartea lui fundamentală, închinată „spiritului critic în cultura românească” ; defunctul critic a fost el însuși un militant în favoarea liberalismului, și analiza lui sociologică este a unui partizan. Și-apoi, însuși planul mai mult politic din care judecă este insuficient : fenomenele pașoptism și junimism ni se arată în perspectiva timpului ca două forme dialectice ale spiritului românesc, în noua lui orientare spre apus ; și unul, și altul sunt modalități alternative ale spiritului creator național ; departe de a se exclude, se controlează și se echilibrează reciproc. Dovadă că unii scriitori tineri, condamnând în bloc junimismul, pentru spiritul lui critic, prețuind pe însuși Eminescu aproape numai pentru scrisul^ lui de doctrinar politic, s-au reîntors la tradiția profetică a lui Heliade, ori au închinat un cult exclusiv lui Hasdeu. Dar aceste considerații ne-ar duce azi prea departe, când avem să vorbim despre activitatea de cronicar dramatic a lui I. L. Caragiale ; nu putem lăsa însă nerelevat faptul că^sunt atâtea puncte de vedere, atâtea observații și constatări comune între cronicile lui Caragiale și ale lui Eminescu, publicate de Scurtu în *Scrieri politice și literare*. Făceam, la începutul acestei plimbări, unele considerații și apropieri între geniul eminescian, în latura lui critică, și geniul caragialian ; ceea ce ar fi părut atunci simple enunțări necontrolate se verifică pe măsură ce îmbrățișăm mai de aproape materialul celor două volume.

Am recitat cronicile și notițele critice despre teatru ale lui Eminescu ; unele sunt scrise cam în același timp cu ale lui Caragiale și se referă cam la aceleași stări de lucruri ; ei bine, s-ar putea constitui un tablou veridic al teatrului românesc, în principate, se poate reface o atmosferă artis-

tică, se poate pune la punct un mic capitol de istorie despre această instituție de cultură, urmărind, uneori paralel, cronicile celor doi mari scriitori, în recenta sa *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, d. Ion Anestin a și folosit, în materialul bibliografic, critica lui Eminescu și Caragiale, ca documente de primă importanță. Problemele dezbătute sunt aproape aceleași : repertoriul străin și național, traducerile, jocul, pronunția și mimica actorului, educația artistică a publicului, dificila înjghebare a unui ansamblu scenic, felurile influențe ale dramei apusene, regia, valorile universale, demne a figura într-un repertoriu național permanent. Iar când e vorba să se decidă între teatru și literatură, amîndoi se opresc asupra celei dintîi forme ; și cîtă surpriză în aprecierea adîncă a teatrului lui Moliere, admirat deopotrivă de romanticul Eminescu și de clasicul Caragiale ; înțelegere esențială a comicalului, care-i duce la repudierea, egal de violentă, a teatrului boulevardier francez sau a melodramei convenționale pînă la refuz. Repetăm că, în lunga noastră excursie, nu ne-am propus să facem un studiu sistematic nici asupra lui Caragiale și nici, mai ales, asupra unității spirituale a criticismului junimist; și totuși, nu ne putem opri să nu semnalăm atîtea similitudini, să nu împletim din nou fire care sunt împletite într-o mare celulă de cultură națională. Mai ales e bine să remarcăm, să insistăm, asupra marelui experiențe de viață a frunțașilor scriitori junimiști ; nici Creangă, nici Eminescu și nici Caragiale n-au fost literați de birou sau spirite doctorale, care-au pornit din cărți spre cultură. Viața lui Ion Creangă a fost o feerică aventură, cel puțin pînă la dobîndirea unei stări sociale; iar viața vagabondului genial Eminescu, actor, sufleur, gazetar, se aseamănă, în această privință, cu a lui Caragiale pînă la identitate. Adversitățile cîte-au fost și cîte mai dăinuiesc și astăzi în contra junimismului și acuzațiile care se aduc de unii oameni de cultură lui Maiorescu, Creangă și Caragiale, din diverse puncte de vedere (în fond, unul singur, referitor la estetismul lor), ni se par simple dușmăanii personale sau neînțelegeri de perspectivă istorică, în cel mai bun caz. Junimismul nu e nici cosmopolit, nici secătuitor de duh național și forță creatoare, și criticismul lui este mai sănătos decît exaltarea pașoptistă sau acea sămănătoristă și poporanistă. 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 în ostilităților postume, cu marile lui umbre ; pe unii, cel puțin, umbra lui Maiorescu îi urmărește ca o adevărată umbră a lui Banco, provocîndu-le spaime ziua nămiaza mare !

Ar fi, desigur, interesant să stabilim numeroase paralele între critica lui Eminescu, Maiorescu și Caragiale, în vederea caracterizării acelei unități spirituale de care vorbim ; am încercat deseori, în desfășurarea noastră de impresii : ar fi de făcut și între critica dramatică eminesciană și cea caragialiană. Autorul *Scrisorii pierdute* vorbește, cum îi e firea, mai simplu, mai prin bun-simț și mai ales printr-o mare experiență de teatru, care e și ereditară. Așa-numitele principii sau idei generale sunt abia formulate, insinuante, într-o conversație pitorescă, plină de anecdote, de unele amintiri și izvorîte din instinctul sigur al omului de meserie. Caragiale privește teatrul românesc din îndoita perspectivă : a creatorului de teatru și a spectatorului. Cronicile lui Eminescu sunt mai abstracte, mai teoretice, fără ca observațiile lui să fie totuși mai puțin substanțiale ; însoțitorul trupei Fanyei Tardini a gustat și el din mizeriile și plăcerile profesunii și a văzut din cușca sufleurului, fără miragiu, spectacolul scenic, tot așa cum l-a văzut și Caragiale. Și dacă acesta insistă mai cu osebire asupra „artei actorului”, fiindcă-l interesa mai de aproape, nu face niciodată confuzie între dramă și teatru, între text și interpretare. Paginile prietenești despre *Apus de soare* sunt un model de critică, în acest sens, iar un pasagiu mai lung, despre meritele și defectele dramei *Răzvan și Vidra*, este și el în nota justă pe care și astăzi o prețuim.

Ne plîngem adesea de lipsa sau lipsurile criticii dramatice din vremea noastră ; și cei care o fac sunt așa-zișii oameni de teatru ; ne plîngem de slaba tradiție pe care o întîmpinăm în această ramură a criticii ; reîntoarcerea la Eminescu și Caragiale nu este un îndemn la regres ; prin acești doi pricepuți și serioși patroni ai foiletonismului dramatic se pun bazele criticii respective românești ; cultura lor, bunul lor simț, pasiunea pentru teatru și comunul lor țel, care este arta, îi confirmă ca pe cei mai prețioși martori ai timpului lor, cînd e vorba să privim adevărul în față.

Am tot vorbit de o unitate de spirit a junimismului și am încercat să dăm unele sugestii în legătură cu ea ; am făcut atîtea apropieri între Maiorescu, Eminescu și Caragiale, în vederea aceleiași unități, pe care o presimțim mult mai adîncă, mai arborescentă decît am putut-o schița în impresiile noastre fugare : spre capătul analogiilor noastre începe să mi se arate, ca o pînză străvezie, compacta unitate, în liniile ei. generale : junimismul, în reprezentanții lui de primă și mare generație — Maiorescu, Eminescu, însuși Creangă, acest geniu mușcător, întrupare de filc etic și mit narativ, și Caragiale — alcătuiesc la un loc și în fețe variate și multiple un adevărat geniu critic românesc, în înțelesul lui cel mai larg, în rădăcinile lui cele mai ascunse, mai organic legate de subconștientul rasei. Moldovenii Eminescu și Creangă, ardeleanul Maiorescu și munteanul meridional Caragiale au dat expresie unui sentiment al valorilor românești, în planuri de sensibilitate și inteligență, în viziune profetică sau satirică, în formă abstractă sau în duh liric și viață, reconstituită, cristalizată în tipuri epice sau dramatice.

Formula restrînsă a lui Ibrăileanu, reluată și de d. E. Lovinescu, despre specificitatea moldovenească a „spiritului critic” nu ni se pare să cuprindă decît un adevăr istoric, limitat la o anume epocă ; în realitate, geniul critic junimist este o față mai complexă a altei fețe : aceea a geniului românesc. Realizată atît de unitar în junimism, îi supra-viețuiește și este o categorie mai generală a duhului național.

VIII

între criticii, pasionați de Caragiale, Paul Zarifopol cel dintîi a observat dificila trecere a dramaturgului spre povestitor ; în *Introducerile* lui la primele volume din *Opere*, găsim unele analize și judecăți definitive despre structura talentului lui Ion Luca și despre fazele prin care această structură esențial dramatică a trecut, pînă să se fixeze în arta povestirii. Zarifopol a insistat îndeajuns asupra artei dramatice a *Momentelor*, ca și asupra schematismului și efectelor violent melodramatice din *Păcat* și *O făclie de Paști*. Astăzi trebuie să punem cu tărie, pe planul lor firesc, de experiențe tranzitorii, aceste două nuvele ; de altfel, Caragiale nu se afirmă nicăieri ca un autentic analist ; în teatru și „momente”, arta lui, ca să exprime viața, este artă a limbajului, iar tipul uman se înfățișează concret, din ticuri caracteristice, din plastica actelor făptuite, din mișcare, pe care vorba și fapta le-o imprimă. Artă vorbită, mai mult sau mai puțin stilizată, mai nervoasă, mai placidă sau mai spirituală, am întîlnit-o și-n lunga scrie de cronici, de multe ori chiar în articolele politice și în foiletoanele teatrale. Analiza, fie psihologică, fie intelectuală, nu este un instrument la îndemîna scriitorului ; lucru ușor de verificat, acum, cînd avem la dispoziție un material atît de bogat, putem spune aproape complet, din activitatea lui. Dacă Ion Luca n-a izbutit în ionalismul psihologic, în care de altminteri nici n-a stăruit prea mult, a izbutit magistral în povestire. între *Om cu noroc* și *Cănuță*, *om, sucit* și *Kir lanulea* sau *Calul dracului*, arta lui narativă a străbătut exact două extreme, între care atîtea alte etape se mai pot indica. Și-ntr-adevăr. povestiri ca *Două loturi* și *In vreme de război*, una de viziune comică, cealaltă de viziune tragică, folosesc și unele mijloace lăturalnice narațiunii. în odiseea lui Lefter Popescu, cu toate elementele ei de povestire, cu toată lărgimea de suflu, schema dramatică, vizibilă și-n dialog, este încă veritabila canava a faptelor, iar în destinul tragic al lui Stavrance și al lui Popa Ianeu, deși povestirea iese biruitoare la suprafață, mai întîlnim groase efecte melodramatice și lucide și geometrice analize, ca aceea a visurilor obsedante ale hangiuului, urmărit de imaginea mustrătoare a fratelui înstrăinat. Chiar în excelenta povestire fantastică *La*

hanul lui Mînjoală putem distinge trei momente deosebite ca artă și mijloace de expresie : începutul, cu acea magistrală învăluire în farmecele interiorului și ale Mînjoalei, apoi rătăcirea tânărului, noaptea, pe viscol, și analiza stării lui sufletești, aș zice trucată prin efeote stilistice, în ritm rapid, gîfîitor, în sfîrșit, finalul, anecdotic aproape, cu coborîrea în realitate a povestirii. Abia în *La conac*, oricît ar considera-o Zarifopol „o replică palidă a motivului cu diavolul din *Hanul lui Mînjoală*”, și oricît i s-ar părea că „totul rămîne în stare de schemă, dă impresie de încercare, de exercițiu”, Caragiale își destinde expresia narativă, mai slobod, mai unitar ceva. Dar desigur că geniul narativ^ caragialian, la nivelul celui dramatic, s-a limpezit spre bătrînețe, cînd gustul lui pentru pitoresc, pentru povestea cu tâlc și înțelepciunea orientală se statornicește definitiv. Marile lui povestiri. *Kir lanulea*, *Calul dracului*, *Ion*, *Abu-Hasan*, fixează, după comedii și *Momente.*, o ultimă și excepțională fază de creație, în ficțiune. Departe de a se^ fi istovit, geniul caragialian, deși cu trudă, cu dureroase căutări, cu reușite parțiale, cu îmbinări între dramatic și narativ uneori, s-a regăsit totuși într-o nouă formă artistică, tot atît de impunătoare ca și aceea care-i păruse esențial și singular organică. Creator de stil dramatic, în comedie, Ion Luca se dovedește, cu tot atîtea resurse, creator de stil narativ.

Pe lîngă două schițe din atmosfera și cu mijloacele *Momentelor* (*Caut casă* și *De-nchiriat*), în volumul IV al *Operele* întîlnim și cîteva povestiri asupra cărora cată să spunem cîteva cuvinte ; și, mai întîi, o revenire privitor la atitudinea ireverențioasă a lui Caragiale față de religie și de minuni ; în volumul al cincilea aflăm un articol politic, *Cabinetul Hagi-Tănase*, publicat în *Epoca* din 1897 ; începutul lui este însă un adevărat început de schiță ; folosind anecdota cu tîlc. Caragiale o aplică la viața politică, dar ceea ce este interesant este anecdota însăși. E vorba aci *do* un Hagi-Tănase, întors de la Ierusalim, care, de pe urma pelerinajului sfînt, își dobîndește marea autoritate în mahala, printre „bigotii mahalalei”. De la această ușor ireverențioasă atitudine, pasul pe care-l face în aceeași direcție e mai apăsător, mai neșovăitor, în *Sf. Genoveva*, *Făcătoare de minuni* și *Un incident de senzație*, toate publicate în 1910. Dacă din 1897 încă avem indicații despre persiflarea

celor sfînte, povestirile tipărite cu doi ani înainte morții nu mai pot să ni se pară o simplă influență datorată contactului cu Anatoile France. Zarifopol nu pune în legătură pe marele povestitor francez cu excelentul nostru Caragiale decît în privința evoluției lui spre arta narativă, și asta spre sfîrșitul vieții; și pe bună dreptate. Socotind deci atitudinea acestor povestiri ca o prelungire a atitudinii lui satirice, interesul lor constă în expresie. Bucata *Un incident de senzație* pare mai mult o traducere, cu izvorul indicat în chiar contextul ei ; după introducerea, în gen filozofic, la *Făcătoare de minuni*, se pare că și ea pornește dintr-un text. Dar indiferent de acest fapt, este destul de caracteristică pentru stăpînirea expresiei narative ; mai interesantă chiar socotim a fi *Sfînta Genoveva*, scrisă în limba populară, cu întorsături de stil arhaic, și cu ritmica narativă a frazei pe care o regăsim slobod în *Kir lanulea* și *Abu-Hasan*. Fără sa se ridice la tîlcul lor simbolic, cele trei povestiri amintite își au semnificația lor în evoluția etică a lui Caragiale, adică spre înțelepciunea orientală și spre pitoresc narativ. Moralistul, care a pornit de la observarea omului, în *Momente* și-n comedii, și de la o viziune comică a vieții, ajunge la un fei^de seninătate sfîtoasă, la o împăcare cu firea omului, văzut în fondul lui de prostie și egoism cu indulgență superioară, dar și amuzată.

Ibrăileanu, vorbind de *Kir lanulea*, o socotea cea mai bună nuvelă istorică românească, judecată pe care și-o însușește și Zarifopol ; credem însă că Ibrăileanu a fost cucerit numai de un anume pitoresc de epocă al Bucureștilor^ de o atmosferă a lui orientală, ca și de culoarea locală a limbajului ; într-un sens, această față a nuvelii prelungește tradiția lui Ion Ghica, Anton Pann și Filirnon ; dar *Kir lanulea* este una dintre cele mai specific caragialești bucăți, în substanță, descinzînd din materialul lui psihologic cunoscut. Acrivița este din aceeași familie spirituală cu eroinele lui comice, ridicată la o potență simbolică („femeia care-a speriat și pe Dracul”), iar lanulea se aliniază în seria bărbaților duși de nas și terorizați de consoartă.

De altfel, nuvela istorică are personaje tipice aproape invariabile, și nu se reduce numai la culoarea de epocă. Pe Caragiale l-a condus spre această atmosferă duhul antonpannesc, pe care l-a prețuit atîta și l-a imitat de nenu-

mărate ori, cum și aci aflăm, în povestea nastratinească *Paradă de război*, La fabulistica *Pârlea poetului*, care ne îndreaptă spre un Caragiale didactic, așa cum l-a calificat Zarifopol, în intențiile lui de a ilustra o idee morală printr-o ficțiune, materialul care întregeste fizionomia povestitorului, atât de savuros, de personal, se încununează cu bucata *Ion*, de aceeași substanță, de ușoară culoare locală, dar de prima mână, demnă să figureze alături de *Calul dracului* ca realizare, deși nu aparține categoriei fantasticului.

D. Șerban Cioculescu insistă, cum se și cuvine, asupra ei, dîndu-i un tîlc mai general, de imagină supremă a inconformismului, resort al eticii caragialiene, așa cum apare din toată arta lui, ca și din figura lui omenească, transmisă de martorii vremii. E bine să stăruim, pentru locul pe care Ion Luca îl ocupă în scrisul românesc, cu entuziasm, cu înaltă prețuire, și asupra celeilalte fizionomii a literatului, povestitorul de originală substanță și expresie. Dacă timpul ne-a impus vreo rectificare, în complexa lui înfățișare, ea se referă desigur mai ales la tragicul Caragiale și la psihologul analist; creator prin mișcarea limbajului, în comedii și *Momente*, povestitor pitoresc, în tîcurile lui orientale, lucid evocator de neliniști eristalizate-n material fantastic, Ion Luca are suficiente merite ca să treacă în primul plan și prin geniul lui narativ, nu numai prin cel dramatic, în-deobște recunoscut.

IX

În *Prefața la Opere*, III, Paul Zarifopol scrie, între altele: „Producția critică a lui Caragiale are de obiect întreaga viață culturală, literară, artistică și politică. Criticii literare aparțin, fără îndoială, și parodiile (*Noaptea Învierii*; *Smărăndița*; *Literatura și arta română în prima jumătate a secolului XIX*; *O blană rară*; *Dă-dămurt, mai dă-dămurt*). Am păstrat pentru această parte a ediției noastre bucata cu tîlcul *Cronica de joi* (în *Schițe nouă*, 1910) : cu tot elementul ei narativ, prin caracterul ei esențial, ea aparține, cred, criticii culturale.”

Observația lui Zarifopol e, și de data asta, întemeiată ; a fost dat ca cel mai vast, mai pur spirit critic românesc,

Ion Luca, să fie-nțeleș, în toate fibrele lui, de cel mai năzuros critic literar al nostru, pentru care n-au existat multe idolatrii și căruia i-au căzut victimă atîția literați de faimă europeană, batjocoriți și respinși cu vehemență de la autenticitatea artistică. Cum spuneam altădată, în Caragiale și-a găsit Zarifopol „dubiul” spiritual. Drept este că Ion Luca a scris și cîteva obișnuite „cronici literare”, notițe despre cărți, cordiale, sfătoase sau chiar banale, mult mai prejos față de cronicile dramatice ; d. Șerban Cioculescu ne consemnează o parte la *Addenda*. Dar despre ele ne mulțumim a aminti numai, ca nefiind esențiale. Caragiale, dacă a făcut și critică literară, s-a folosit de procedeul parodist ca de un divertisment artistic, de o caricaturizare critică, într-un fel ea însăși o recreare negativă, dacă putem spune astfel.

Parodia, ca și pastișa țin de jocul inteligenței critice ; deformarea tehnică, exagerarea unor trăsături, îngroșarea defectelor, sublinierea numai a anumitor caracteristici înrudesesc parodia cu ceea ce este șarja în desen. Pe cîtă vreme pastișa este o strictă calchiere, de stil, de atmosferă, de procedee, o reproducere pînă la fidelitate a unui model. Tehnica pastișei e tehnica imitației, a parodiei e tehnica fanteziei caricaturale. Copilul care imită pe omul matur, în vorbă, în mers, în atitudine pastișează ; cînd același copil apasă asupra defectelor, ticurilor, omului matur, observația lui e dublată și de spirit critic ; instinct simiesc, în prima atitudine, în cea de-a doua devine instinct de mim. Genial mim, în comedii, unde a recreat viața comică, stilizînd-o, urmărind lucid efectele, Caragiale nu și-a interzis nici jocul amuzat al pastișei și al parodiei ; viziunea lui comică a cunoscut toate treptele și toate procedeele tehnice, de la cele mai simple la cele mai complexe. Un studiu amănunțit al operei lui poate descoperi toate aceste caturi suprapuse ale geniului comic și satiric caragialian. Și tot inteligența lui critică aș îndrăzni să spun că l-a dus spre viziunea tragică a omului, pe o cale atît de înrudită cu a pastișei și a parodiei, în drama *Năpasta* și-n unele nuvele analitice (*O făclie de Paști*, *Păcat*), Ion Luca aduce, indirect, un omagiu aceluiași geniu critic, care-l călăuzește să descifreze și mecanismul tragic al unor pasiuni. În *Năpasta* cel puțin, limbajul este atît de livresc, din cap, Ion Luca literaturizînd vădit

tragic, cu virtuozitate, aş zice, critică. Personagiile trăiesc nu atât prin limbaj, cât prin acele precise, abundente paranteze, care indică într-un neîntrerupt scenariu mişcarea tipurilor ; aci Caragiale vede, dar nu-şi mai aude eroii, pe cziire-i construieşte cu inteligenţa rece, calculată, fără instinctul ce l-a condus în comedii. Inteligenţa critică l-a servit să facă o dramă cu ţărani. Totuşi, Caragiale ştia cum vorbesc ţăranii, dovadă unele crochiuri, ca *Arendaşul român, Cum se înţeleg ţăranii, Meteorologie*, furişate pe la *Addenda*, sau figura lui Cuţiteiu din *Păcat* şi scena dintre Stavrache şi copila ce vine să cumpere gaz şi ţuică din *In vremuri de război*. În *Năpasta*, numai limbajul lui Ion nebulul e autentic ţărănesc.

La bucăţile parodistice indicate de Zarifopol am adăuga încă *O conferinţă, O cronică de Crăciun, Duminica Tomii*, oricât ar ţine şi de *Momente*, prin unele pasagii, şi tot parodic este *Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii*, parodiind stilul senzaţional al gazetelor ; o repetată simpatie parodistă i-a arătat Ion Luca lui Delavrancea. Pe lângă *Sjnrăndiţa* şi *Dă-dămull, mai dă-dămull*, şarje încărcate, împingând neverosimilul pînă la virtuozitate (cea dc-a doua cu infiltraţii de fantezie libertină caragialiană), menţionăm încă *Tatăl nostru*, ironizînd maniera de dialog melopeic din *Bunica* aceluiaşi. Nu există o critică mai nemiloasă a procedeelor, a manierei lui Delavrancea ca în aceste pastişe : ceea ce înseamnă că Ion Luca simte diferenţa esenţială între stil şi manieră literară, ân care-a căzut, e drept, şi el, îr? bucăţile tragice amintite.

De două ori a fost ispitit şi-n comedii să folosească parodia : în limbajul lui Rică Venturiano, şarje a bonjurismului, a stilului declamator, fals neologistic şi de vulgar satos sentimental, din gazetele liberale ; apoi în unele replici ale Miţei Baston, ploieşteanca revoluţionară, unde Caragiale şi-a conjugat expresia cu aceea din schiţa *Boborul*. Ibrăileanu remarcă şi el aceste pasagii, insistînd asupra excesului de şarje, păgubitor în comedie : dar de cînd am văzut pe Rică Venturiano (care este hotărît un tip burlesc prin structură) jucat cu atîta sobrietate, atîta firesc, în stilul lui parodist, de d. Ion Iancovescu, mi-am corectat impresia, şi cred că bine a procedat aci Caragiale. Cînd actorul şarjează şi el, conştient de starea lui burlescă, rolul devine

caricatural, fals aproape ; cînd cu ingenuitate se adaptează textului, pîrînd foarte natural, şarja este excelentă, stilizată şi de mare efect, şi dobîndeşte un fel de sobrietate în însăşi exagerarea ei. În acest caz, limbajul lui Rică aparţine, pare că, pastişei ; de pastişa pură ţine savurosul *Proces-verbal*, imitînd sintaxa, dizlocarea logică, pitorescul semidocism al unui comisar ; ca şi seria *Un pedagog de şcoală nouă*, cu limbajul ei ardelenesc, cu pedantismul stupid, semn al inteligenţii mărginite a lui Marius Chicoş Rostogan, la fel *Telegrame, Urgent, 1 aprilie*, în parte *Dascăl prost* şi *Infamie* (prin epistolele intercalate), *Antologie* şi *Temă şi variaţiuni*.

În proză, pastişa subliniază, socotim, acel „naturalism clasic” al artei lui Ion Luca, de care vorbeşte pe larg Zarifopol cînd defineşte structura comediei lui. Aş mai adăuga, în acelaşi lot, scrisorile şi manifestul ameninţător din *Răcnetul* lui Caţavencu, intercalate în *O scrisoare pierdută*, ca şi toate biletele şi bileţelele din comedii, excelente pastişe psihologice, în culoarea morală a fiecărui personaj.

Ca şi Zarifopol, d. Şerban Cioculescu şi-a dat seama de importanţa scrisului caragialian, oricît de modest ar fi uneori, strîngînd cu pietate tot, de la efemeridele din *Ghimpele, Claponul* şi *Moftul român*, de la versurile lui amuzante, de *passee-temps* agreabil, pînă la operele lui devenite clasice : astfel, putem pătrunde în atelierul scriitorului, în laboratorul lui, în care a-ncercat, a experimentat, cu aplicaţie, cu migală, cu divertisment sau trudă, schiînd, ca să adîncească, prefîgurînd, ca să elaboreze la maturitate, risipind, ca să nu mai adune altă dată, dar şi dezvoltîndu-se dintr-un nucleu, ca dintr-o formaţie organică. Vom încheia seria cronicilor noastre data viitoare, cu aceste începuturi, care luminează atât de clar adesea cristalizarea definitivă a talentului.

X

Producţia minoră şi efemeridele lui Ion Luca au, se pare, cu totul altă semnificaţie decît obişnuita creştere a unui talent, de la formele incipiente ale lui la expresia matură şi majoră. Ucenicia lui publică într-ale scrisului e

relativ de scurtă durată ; nu e vorba, desigur, de cealaltă ucenicie, în taină, și de însuși procesul de elaborare artistică, trecut prin toate caznele, de la punctuație la expresie, cazne de care știm că Ion Luca a pățimit cu strășnicie. Dogma lui estetică era cel dintâi imbold care să i le întreție, și materialul variantelor tipărite lasă destul să se înțeleagă prin câte laminări trecea o operă ; dacă s-ar fi păstrat manuscrisele lui, cu toate etapele ce duc la cristalizarea finală, fără-ndoială că, după al lui Eminescu, am fi posedat materialul cel mai bogat. Unitatea spiritului junimist se poate întrezări și reface, în bună parte, și-n procesul elaborării artistice a lui Eminescu, a lui Caragiale și a lui Creangă, tot atît de bîntuit de chinurile desăvârșirii ca și ei ; estetismul lui Maiorescu, cultul expresiei, care-i o dogmă-n critica lui, departe de a fi dăunat scriitorilor pe care i-a patronat și impus, este încă unul din titlurile de glorie ale bătrînelui critic. Trinitatea de genii care stă la vatra literaturii noastre moderne ne înalță în planul universal al creației, prin intuiția și expresia artistică, deopotrivă.

Dacă acceptăm debutul lui Caragiale în *Ghimpele*, din 1873—74, cum ne indică d. Șerban Cioculescu, între aceste căutări de sine și afirmația atît de magistrală din *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida* (1879—80), distanța e destul de neînsemnată ; iar dacă ținem seama că între comediile lui originale și traduceri din Parodi (*Roma învinsă*) și Victor Hugo (*Lucrezia Borgia*) e diferență numai de un an, avem sentimentul că Ion Luca dramaturgul apare ca Minerva înarmată din capul lui Jupiter. Viziunea lui comică, în teatru, nu are dibuieli ; la douăzeci și șase de ani, își fixează limbajul, meșteșugul scenic și tipologia personajilor cu artă definitivă, cu o experiență consumată de seria înaintașilor lui, actori și autori, care-și găsesc în el culminarea ; geniul comic al Caragialilor se încearcă în strămoșii lui Ion Luca, în vederea căruia natura a făcut o serie de schițe ; și coboară-n trunchiul ultimului vlăstar realizat, în Matei, fiul lui. Prin vinele misterioase ale eredității, vitalitatea dramatică s-a prelungit, s-a subtilizat, s-a rafinat, ca prin niște ascunse canale, în care natura creatoare a izbîndit.

Ion Luca a-nceput el însuși numai în proză ; în cele trei voi. publicate de Zarifopol, sunt indicații din *Claponul și Calendarul „Claponului”*, pe care regretatul critic le-a scos în evidență ; între ele, prefigurarea micului-burghez din *Momente*, în *Scotocea și Motocea* și în *Leonică Ciupicescu*. D. Șerban Cioculescu împinge mai spre origini investigația, și prin încercările de proză comică din *Ghimpele* ne dezvăluiește înseși izvoarele fluviului care va crește-n *Momente*. Sunt acolo exercițiile retorice de fantezie grotescă, de travestire exotică a satirei caragialiene (acestea, infiltrații din *Satyrul* lui B. P. Hasdeu, cum ne-a arătat d. Mircea Eliade, în antologia de *Scrieri literare, morale și politice* a marelui poligraf), dar sunt și limpeziri de viziune comică, cum sunt acelea ce surprind atmosfera balcanică a Bucureștilor și tipul mahalagiului. Iar sub modesta înfățișare de *Gogoși* din *Claponul și Calendarul „Claponului”* răzbate și dialogul caragialian, stăpînit magistral în comedii și *Momente*. Laboratorul de experiențe inițiale ale artei lui Ion Luca nu ne dezvăluie prea multe combinații neizbutite ; substanțele talentului lui nu s-au risipit în zadarnice și prea repetate strădanii ; chimia lui tainică și-a saturat valențele după cîteva analize sigure.

Cele două serii ale *Mofului* au mai curînd alt sens : ele sunt, mai întîi, o etapă nouă a revistei satirice și umoristice : și cine va urmări variațiile gustului public și secretele genului, de la N. T. Orășanu pînă astăzi, va putea fixa și locul lui Caragiale în acest domeniu ; în al doilea rînd, ca și *Notițele critice*, raportate la *Momente*, schițele *Mofului* și miticisemele „de la lume adunate și iarăși la lume date” au semnificația unor carnete de artist, unor scheme, pe care le va desăvîrși, în tihnă, dîndu-le amploare și volum în operele lui de prima mîină. Ion Luca ne demonstrează pe viu că între autenticitate și artă, între schiță fugară și stilizare sunt trepte deosebite, peste care el a știut să treacă, fără risc : Zarifopol a făcut dese raportări între aceste *ehauche-mi* și *Momente*. Dar cum noi nu urmărim decît în linii generale materialul ultimelor două volume de

proză, mu putem aci să facem analize tehnice ; ne mulțumim să surprindem anume nervuri în structura și evoluția artei caragialiene.

Correspondența lui Zarifopol cu Ion Luca stă mărturie de cîte secrete resorturi mișca psihologia marelui comic ; între ele, mica vanitate de a se voi poet își are pitorescul ei ; nu zic drama, fiindcă ar fi inexact, nu numai exagerat.

Versuri a scris Caragiale toată viața .; de la *Ghimpele* la *Opinia* n-a încetat să se amuze cu o acuratețe formală și cu o bună dispoziție egală. Dar poeziile lui n-au nimic de-a face cu lirismul ; dincolo de pastișe și parodie, de glumă și cronică rimată nu trec ; va trebui și aci să-i fixăm în evoluția acestui abundent gen, pe care l-au ilustrat Anghel și Topîrceanu, cu atît succes și fantezie. Pastișele după Macedonski, Alecsandri, Grigore Aîxandrescu, Eminescu, Cîncinat Pavelescu, Coșbuc și Bolintineanu merg alături de pastișele lui în proză și, desigur, vădesc instinctul lui critic neîstovit. Înainte de *Parodiile originale* ale lui Topîrceanu, Ion Luca a izbutit o excelentă pastișă după Bolintineanu (*Pașa din Silistra*) cu nirnic mai prejos de aceea a de curînd dispărutului și reputatului maestru.

Zonele minore ale talentului lui Ion Luca nu sunt mai puțin revelatoare decît cele majore : complexitatea lor spirituală se nuanțează, se ramifică și prin ceea ce ar părea mai puțin interesant ; un mare scriitor este ca o grădină în care iarba, florile, arbuștii și copacii sunt semne ale aceleiași seve creatoare distribuită de natură, cu artă și cu tâlcul integral al vieții.

Am amintit deseori pe harnicul și priceputul editor, continuatorul lui Zarifopol, fie discursîndu-i anumite păreri, fie punîndu-ne sub autoritatea altora și cu osebite sub aceea a documentării sale ; d. Șerban Cioculescu trebuie, la acest prag de odihnă, felicitat călduros pentru asiduitatea și pornirea sa de investigație în opera caragialiană ; trebuie să-i fim recunoscători pentru toate acele descoperiri și identificări de material, de două ori prețios, mărind debitul unei opere și așa strălucite, și întregind fizionomia unui marc

scriitor. Așteptînd teatrul și corespondența generală, ne-am îngădui să-l angajăm și la o biografie întru totul utilă, mai ales că în vederea unei biografii, pe cît știm, s-a angajat mai demult, în mod public.

La finele unei astfel de întreprinderi, genialul Ion Luca va fi împăcat, în lumea umbrelor, căci, dacă nu are încă statua pe care o merită, va avea monumentul impunător al unei ediții integrale și critice : și cîți din scriitorii români, pe care-i venerăm din obișnuință și protocol de zile mari, își autoare acest cel dintîi și nepieritor monument, care să le țină veșnic viu chipul spiritual ? Ion Luca a fost să fie sortit și aci în frunte, după cum a rămas și-n fruntea dramaturgiei naționale.

1938

EPOCI DE CREAȚIE LA CARAGIALE

Cercetând excelenta bibliografie a lui Jean Bonnerot despre Sainte-Beuve, un al cărui prim tom s-a bucurat mai an de premiul de critică, mă gândeam cât de utile pot fi asemenea restaurări ale vieții spirituale a unui scriitor ; căci într-adevăr o restaurare este cartea cercetătorului francez închinată celui mai mare critic modern. Nu o sarbădă înșiruire de titluri și date, nu o aliniere moartă «de informații este această bibliografie, ci o reconstituire de atmosferă intelectuală, o istorie vie a unei personalități, refăcută cu ajutorul cărților și articolelor, cu ecourile polemice ale timpului, cu migăloasa colajonare de pasagii din vasta lui corespondență. Asemenea lucrări nu se pot face, desigur, decât dintr-o mare pasiune pentru un scriitor, nu numai dintr-o abilitate și siguranță tehnică, a bibliografului obișnuit, care îmbrățișază cu egală indiferență științifică epoci și scriitori, într-un același volum. Și, pe bună dreptate, astfel de pasiuni nu se pot exercita în voie decât printr-o mare admirație și doar cel mult în câteva cazuri.

Editorii *Operei* lui Caragiale, regretatul Paul Zarifopol și d. Șerban Cioculescu, au însoțit de numeroase referințe bibliografice, în *prefețe*, în *Note* și *variante* și-n *Addenda*, monumentală ediție critică ajunsă la al cincilea volum ; aflăm, în bună parte, indicate ceea ce s-ar putea numi epocile de creație ale lui Ion Luca. Nu e vorba aci decât de un deziderat și de o fugară schițare a acestor epoci ; o bibliografie în felul celei citate ar cere ani de

cercetare ca să devie o reconstituire a personalității scriitorului și să dea viață din viața lui însăși operii și incidentelor din jurul ei ; dar pînă nu vom avea și o biografie a lui și pînă nu-i vom cunoaște toată corespondența, atît cît va fi, ca și corespondența contemporanilor unde este vorba de el, întreprinderea ar fi prematură.

Vom încerca totuși, cu titlu de simplu exercițiu, câteva discriminări, colajonări și observații în jurul acestor epoci de creație, chit că lacunele și aproximația ne pasc cu îndârjire.

Completând pe Zarifopol, care fixa începuturile lui Ion Luca în *Claponul* din 1877, în care se schiță tipul micului-burghez din *Momente*, al lui Lache și Mache, sub numele lui Scotocea și Motocea, și al lui Mitică, sub numele lui Leonică Ciupicescu, d. Șerban Cioculescu fixează acest început în *Ghimpele*, cu trei ani mai-nainte. Într-adevăr, diferența dintre exercițiile publiciste ale lui Ion Luca, între *Ghimpele* și *Claponul*, înseamnă și o etapă în evoluția începătorului ; în cele dintîi încercări, fantezia retorică și expresia șarjată se accentuează cu deosebire ; rareori, ca de pîlcă-ntr-un pasagiu din *Zig-zag* (*Ghimpele*, 22 decembrie 1874), Caragiale surprinde un tablou al mahalagiului și-i schițează tipul, urmărindu-l la cumpărături, în piață, pe la Sfântul Andrei ; alte ori, în *Cronica* de la 11 iulie 1876, mijeste însuși dialogul, ca și motivul tabacherii cu muzicuță, prevestind „portabacul” ipistatului din *D-ale carnavalului*.

Versuri a scris Caragiale din 1873, tot la *Ghimpele* și tot după d. Șerban Cioculescu, pînă în ultimii ani ai vieții ; dar Ion Luca în poezie pastișa, mai des parodia, amuzîndu-se. Acuratețea formală este atît de izbitoare, de unitară, încît socotim că niciodată nu se poate vorbi de un început și o evoluție în cariera lui de versificator ; cel mult, putem urmări anume antipatii și preocupări, constante sau momentane ; faza ultimă de fabulist se leagă de un eveniment care l-a zguduit adînc, de revoltele țărănești din 1907. În lumina biografiei, înconjurând piesele esențiale de toate referințele, bibliografia *Versurilor* ar putea deveni foarte pitorească, iar ele ar cîștiga în caracterul de versuri de circumstanță, cum și sunt întru totul. Corespondența cu Zarifopol, din abundentele citate oferite de prezentarea d-lui Cioculescu, pune mult accent pe această virtuozitate : ba

chiar și pe o ascunsă vanitate a lui Ion Luca, luminându-i psihologia, fiindcă se voia puținel poet, pe lângă tînărul și învățatul lui prieten și admirator. Zarifopol, junimistul cel din urmă, prețuia, desigur, în aceste exerciții, spiritul de frondă și buna dispoziție spre zeflema a marelui comic. Că Ion Luca și-a iubit în taină versurile o confirmă și cochetăria lui. cu anonimul, cînd își publică fabulele în *Convorbirile critice* ale d-lui M. Dragomirescu. Desigur că numai d-sa a căzut în capcana vanității Marelui Anonim, supraprețuind pe poet. Coincidență pitorescă și ea, zugrăvind mai ales pe critic, în căutare de „capodopere”, pe care să le anexeze „școalei noi”. Versurile lui Ion Luca, înconjurate de toată atmosfera în care-au apărut, sunt o pildă elocventă de ce-ar putea fi o bibliografie în genul celei a lui Bonnerot, răsfrîngînd lumini înspre anume cute umbrite ale spiritului caragialian.

între 1877—1878, Ion Luca publică seria lui de studii asupra teatrului românesc, cu aspre judecăți, și desigur întemeiate, despre repertoriul și actorii timpului. Preludiu al creației lui dramatice, începînd din 1879—80 cu *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida* și sfârșind în 1890 cu *Năpasta*. Dar, la drept vorbind, foiletonistica lui teatrală, cu întreruperi, se întinde pînă în 1900, revenind deseori asupra acuzațiilor atît de categoric formulate, asupra producției noastre dramatice și asupra instituției teatrului. Conjugate, creația lui scenică (între 1879—1890) și critica susținută atît de dârz caracterizează un prim plan al unei mari epoci de creație, nu numai în viața lui Caragiale, dar și în istoria teatrului național. Conștient de contribuția lui, fixat într-o estetică dramatică de naturalism clasic intransigent, Ion Luca aplică criterii precise, într-un domeniu în care e maestru necontestat.

Fără îndoială că o bibliografie amănunțită, cu polemicele timpului, cercetate pînă la mîgală și cu toate campaniile care s-au dus în contra „imoralității” și „inaderenței” la romanitate a teatrului său, cu apărarea lui Maioreșcu din *Comediile d-lui Caragiale*, cu reacțiunea Academiei, din 1891, patronată de Hasdeu și Dimitrie Sturdza, față de comediile prezentate spre premiere, cu prelungirea campaniei în contra lui, de Caion, privitor la *Năpasta* și sprijinul ce-i dă Macedonski în *Forța morală* sub pseudonimul Lu-

ciliu (identificat în studiul *Detractorii lui Caragiale* de d. Șerban Cioculescu, oct., 1935, *Rev. Fund. reg.*) ar trezi toată atmosfera de înverșunare, dar și de adeziune, care-nfășoară epoca lui de excepțională afirmare dramatică.

începuturile din *Ghimpele* și *Claponul* sunt totuși foarte apropiate de maturitatea lui : între prima publicație ce înregistrează debutul lui Ion Luca și *O scrisoare pierdută* sunt numai zece ani, iar între ea și *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida* abia cinci. între timp, Caragiale își începe ucenicia gazetărească la *Timpul* (1878—1879) ; într-o notă finală a voi. V, d. Cioculescu, în baza unei scrisori, socotește că această colaborare s-a prelungit pînă în 1881 ; ori-cum ar fi, și această dată sincronizează activitatea dramaturgului cu a gazetarului, mai (îndelung chiar. Acțiune paralelă deci a ideologiei junimiste a lui Ion Luca, înfățișată sub două aspecte : al satirei și comediei, în ficțiune și în planul militant al ziaristiceii. Convergență minunată și

_____ ~ „... și **gutele** cgaia disociativă, neamestecînd planul politic și cel cultural. Rar exemplu de conștiință critică, de soliditate spirituală, fenomenul este cu atît mai remarcabil cu cît ne duce spre lărgirea conceptului de unitate a criticismului junimist ; și mai rar pentru o cultură tînără, în care planurile fuseseră atît de amestecate, de la Școala ardeleană la Heliade și la pașoptiști.

Continuând lupta gazetărească în *Epoca* (1896—1897), cu violență pamfletară în contra liberalilor, atingînd limita maximă a junimismului, Caragiale, în aceeași epocă, își tipărește seria de *Reminiscenței* cu amintiri pitorești între document și literatură, despre oameni și episoade politice. Am putea zice că aflăm trei straturi, trei planuri distincte, în această perioadă de creație, una dintre cele mai fecunde, mai complexe, mai variate dintre toate perioadele lui ; la care va trebui s-o adăogăm și pe a patra, cea a tranziției de la spiritul dramatic la cel narativ. *Păcat*, *Om cu noroc* sunt din 1892, *Poveste* din 1894, *Cănușă*, *om sucit* din 1897, iar între 1889 (*O făclie...*) și 1901 (*La conac*) se statornicește aproape și forma lui de nuvelist, cu *La hanul lui Minjoală*, *Două loturi* și *In vreme de război*. Succesiuni re-

pezi, procese de creație în plină fermentare, care nu lasă un pustiu iremediabil după epuizarea dramaturgului.

Și oricât ar fi înrudite *Momentele* (1899—1900), prin tehnica lor dramatică, cu comediile, oricâte excelente scenete ar cuprinde, dovedind că geniul scenic nu i-a secătuit, prin înnoirea de material, cu tabloul lor variat de comedie umană, în forme succinte, a micii burghezii și cu adâncirea sub atâtea fețe și atâtea nuanțe a tipului lui Mitică și a tipului sintetizat în Scoțocea și Motocea și Leonică Ciupescescu, precizează o nouă perioadă de creație. Descinzând din „cetățeanul” mai vechi, din Conu Leonida, făcând puntea de legătură cu Cetățeanul turmentat, tipurile din *Momente* întregesc viziunea ciclică și sociologică a comediei caragialiene. Fecunditatea și varietatea geniului lui Ion Luca, în lumina datelor bibliografiei, ni se pare astăzi uluitoare. El aproape n-a cunoscut epoci proaste, perioade de decadență ; pauzele sau scurtele intervaluri de aparentă oboesală sunt germinatoare de noi forțe, de noi orientări. Și să nu uităm că cele două serii, 1893 și 1901—1902, ale *Moftului român*, sub aspectul de monedă măruntă a talentului caragialian, secundează, fie prin crochiuri dramatice, fie prin mofturi, gogoși și miticisme, compacta înlănțuire a *Momentelor*. Iar tot între 1899—1900 foiletoanele intitulate *Notițe critice*, publicate în *Universul*, alternează și *căptușesc*, ca să zicem astfel, *Momentele*.

După 1900, pînă la moarte, povestitorul se afirmă strălucit, iar gazetarul re apare și el, sub forma democratului, a pledoariei pentru țaran din broșura *1907*, a oratorului takist, a fabulistului, care comentează războaiele și starea de lucruri născută din ele. Înțeleptul, sfătosul, înseninatul într-un fel Caragiale, fără să-și uite menirea lui de artist, paralel și-o întărește cu menirea de cetățean.

Cum în trei decenii de necurmată activitate, epocile de creație ale *Spiritului* lui Ion Luca se schițează cu densitatea, cu repeziciunea, cu abundența și varietatea ce-am încercat să desprindem în această schiță bibliografică. Ce ispită surâzătoare pentru o bibliografie analitică, însuflețită, împlindându-se cu viața, cu epoca, cu prietenii și adversarii, an de an și perioadă cu perioadă !

COMEDIILE LUI CARAGIALE

CRITICA ȘI COMEDIILE

Privitor la comediile lui Caragiale, opinia critică a trecut printr-un joc de balanță ; unii le-au respins, ca fiind de o totală neaderență la românism, din motive extraesthetice. Istoria literară și-a rezervat plăcerea să-i treacă printre „detractori” : detractori, fiindcă au suprapus planurile de judecată, acoperind planul artistic prin planul pragmatic ; detractori, fiindcă au divulgat opiniei publice pe scriitor, privit ca un vrăjmaș și ponegritor al neamului și familiei ; procesul se aseamănă, în parte, cu procesul, din fericire la noi numai retoric, făcut lui FTaubert și Baudelaire, care ar fi ultragiati o sacră morală publică. Lotul acestor detractori, fără să fi fost de rea-credință, era copleșit de incompetență în materie de artă. În fruntea lor au rămas Dimitrie Sturdza și Hasdeu (deși alții mai mărunți au exprimat același punct de vedere). Tutoarea, în bloc, le-a răspuns în principiu Titu Maiorescu, prin articolul *Comediile d-lui Caragiale* (1886). Educați la teatrul de marionete al lui Alecsandri, bunii patrioți indignați, de altfel ca și Heliade și ca Alecsandri însuși, socoteau teatrul o școală de educație națională, civică, de bune maniere și de limbaj distins. Ca mai totdeauna, Maiorescu n-a lăsat să-i scape ocazia și, luînd ca pretext comediile lui Caragiale, a formulat teoria contemplației estetice, a „emoției impersonale” și a „ficțiunii absolute”, după estetica lui Schopenhauer ; totodată, a rezolvat teoretic și problema raportului dintre morală și artă (după ace-

lași izvor metafizic) ; și, ca mai totdeauna, Maiorescu s-a mărginit să stabilească unele principii generale, lăsînd operația critică pe seama timpului, adică pe seama progresului artistic, în spiritul public, pe care îl vedea cucerit de ideile lui dissociative, între valoarea artistică și alte valori ; pe la 1880, Maiorescu, văzînd că „se face mai bine”, adică spiritul general al criticii lui triumfă, își dă demisia voluntar din critica culturală. Tot ce-a urmat, ca activitate critică literară, pînă la finele manifestărilor lui, chiar și studiul despre Eminescu (cel mai important studiu critic al lui), a fost totuși o aplicație schematică, succintă a cîtorva idei estetice la opera literară. Dar să fim drepți și să nu cădem robi împărțirilor prea 'categorice și într-un fel artificiale. Maiorescu a fost totdeauna și laolaltă critic cultural, estetician și critic literar. Adică a vădit o structură compusă, din capul locului, pe care n-a dezmințit-o și n-a depășit-o. Studiul lui despre *Poezia română* (1867), sau *Asupra poeziei populare* (1867), sau *Direcția nouă* (1872), toate înainte de 1880, cînd își fixează el însuși pragul unei prime etape critice, nu sunt numai critică culturală și îndrumare estetică, ci toate laolaltă, precum și virulentă polemică ; și dacă, după această dată, se pare că directiva generală cedează locul analizei critice individuale, este mai mult o impresie de grupare istorică a articolelor lui, care alcătuiesc al treilea volum de *Critice*, unde se află cele mai multe studii și recenzii (Eminescu, Goga, Sadoveanu, Popovici-Bănățeanu, Victor Vlad Delamarina etc.) ; că nici după această dată Maiorescu n-a încetat să practice și critica generală stau dovadă studiul despre *Caragiale*, apoi *Poeți și critici*, *Oratori, retori și limbuți*, *Literatura română și străinătatea* (cu falsa teorie a „romanului poporan”), sau răspunsul polemic la discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu întru apărarea poeziei populare.

Maiorescu exprimă o anumită '**Structură** critică, o etapă a criticii noastre, estetice, iar împărțirea ca și matematică a operei lui în perioade distincte este o împărțire' arbitrară, incompletă și vătămătoare unității lui spirituale. Disociind planurile (estetic, politic, etc) în articolul despre Caragiale, Maiorescu formulează și un ferm contur de valoare al co-

mediilor : „Căci adevărata literatură, cu felurile ei produse, se poate asemăna unei păduri naturale, cu felurile ei plante. Sunt și copaci mari în pădure, este și tufiș, sunt și flori, sunt și simple fire de iarbă. Toate împreună alcătuiesc pădurea, fiecare în felul său trăiește și înveselește ochiul privitorului ; numai să fie plantă adevărată, cu rădăcina în pămînt sănătos, iar nu imitație în tinichea vopsită, cum se pune pe unele case din oraș. Comediile d-lui Caragiale, după părerea noastră, sunt plante adevărate, fie tufiș, fie fire de iarbă, și dacă au viața lor organică, vor avea și puterea de a trăi.”

Conjugată cu orientarea esteticianului, cu planul spiritului contemplativ, intuiția criticului răzbate și-n acest studiu mai mult teoretic. Dezorientarea, în privința perioadelor criticii maioresciene, pornește dintr-o prea categorică despărțire a activității lui, afirmată chiar de el ; dar dacă Maiorescu ar fi fost un estetician pur, acțiunea lui ar fi rămas teoretică, ar fi murit poate între filele *Convorbirilor* și ale *Criticelor*, și n-ar fi fecundat cultura română și critica estetică posterioară lui.

Polemist, filolog, jurist, estetician, critic cultural și critic literar, orator și memorialist Titu Maiorescu a fost de toate alternativ și concomitent, a însumat structural toate aceste fețe ; și-a divizat spiritul în sectoare aparente, numai din nevoia practică de a se manifesta mai apăsător, cînd într-o direcție, cînd în alta. Critica lui are un sens pedagogic, în cronologia articolelor, fiindcă se coboară, după împrejurări și tactica lor, la un domeniu sau altul ; dar criticul Maiorescu, ceea ce esențial rămîne în cultura română, dacă-și dizlocă aparent structura, nu și-o distramă. Critica lui este doar embrionară, schematică, *infuză* aș spune, în mod mai potrivit, în orice zonă se manifestă. Sentimentul că Maiorescu s-a comprimat e mai valabil pentru critic decît pentru filozof ; în filozofie, eclecticismul duce la profesorat strălucit, com il-lia. dus și pe Maiorescu : în critică,, eclecticismul înseamnă rază de lungă bătaie a spiritului critic și varietate a gustului. Creația filozofică este monovalentă, creația critică e plurivalentă. Și plurivalenta critică maioresciană e o realitate, oricît ar fi de embrionară ; ea l-a dus la înțelegerea lui Eminescu, Creangă, Caragiale, iar uneori l-a dus

la însăși contradicția ideilor lui, categoric afirmate altădată, privitor la sentimentul patriotic în poezie, când a elogiat poezia lui Goga, în realizarea ei estetică. Numai în roman Maioreseu n-a putut depăși romantismul, și rezistența lui față de trinitatea Flaubert-Balzac-Zola, ca și falsa teorie a „romanului poporan” confirmă limitele unui gust critic, pe care le maschează cu teorii ingenioase, dar neîntemeiate.

S-ar părea că ne-am cam abătut, vorbind mai mult de Maioreseu decât de Caragiale. Și totuși, socotim că ocolul nostru merge și spre inima lui Caragiale, pe care, dacă nu-l impunea gustul criticului, într-o epocă de coaliție a „detractorilor”, n-arn fi ajuns să-l asimilăm în spiritul public nici astăzi. Înmulțindu-se criticii, după Maioreseu, s-au înmulțit și rezistențele, dar și adeziunile față de opera lui Caragiale. Descinzând din maioreseanism, Mihail Dragomirescu a dezvoltat ideile din studiul maestrului; într-o serie de cronici idnamati.ee (1904) a specificat valoarea de creație a comediilor *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută*, adăugând noi nuanțe, amplificând punctul de vedere maioreseian cu fermitate și entuziasm, cu clarvedere și măsură chiar; zicem cu măsură, căci tot Dragomirescu mai târziu s-a aventurat într-o falsă ierarhizare, scoțind dintr-o observație interesantă, dreaptă (obiectivitatea satiricului, perfecția tehnică a intrigii), o congestionată imagine critică, pe planul comediei universale, a operei caragialiene, privită prin teoria „comicalului pur”..... • •

„De fapt, Dragomirescu s-a aprins nu de o intuiție critică, ci de o idee didactică scumpă clasificărilor sale, de puritatea genului: dintr-o observație de poetică s-a ajuns la o falsă ierarhizare. Apărat în contra sa însuși, Dragomirescu trebuie întors la punctul de vedere din 1904, când, iată cum ierarhiza creația caragialiană:

./Trebuie însă să facem o concesie acelor care nu împărtășesc judecata mea prea absolută. Personajele lui Caragiale, cu toată adâncimea, cu tot relieful și incisivitatea lor, nu prea au volum. Sufletul lor întreg, adevărat, caracteristic este redus la puține elemente; n-au bogăția intelectuală și sentimentală a unui Falstaff, a unui Tartuffe sau Alceste, nici bogăția imaginativă sau lirismul cald și grațios ce descoperim în comediile lui Aristofan. Dar și aici avem o consolare. Cellini nu e Michel Angelo, dar e Cel-

lini; Venus de la Melos n-a putut întuneca grația statuetei de la Tanagra, nici tablourile lui Rafael, picturile umile — „*Ies magots*” — aile micilor Olandezi !”

Jocul de balanță al opiniei critice, între detractori și admiratori, nu se reduce la acest moment; este, cu siguranță, cel mai acut, ba chiar *momentul originar* al disputei, în jurul valorii și semnificației operei caragialiene. Ținem să precizăm că aici nu refacem propriu-zis un istoric al „detractorilor” și admiratorilor lui Caragiale. Pe cel dintâi l-a făcut, într-o excelentă trecere în revistă, în care a luat și atitudinea justă» d. Șerban Cioculescu¹; pe cel de-al doilea nu-4 înjghebăm ca pe-o simetrie formală: din ceea ce am numit „jocul de balanță al opiniei critice” în jurul comediilor lui Caragiale, vom scoate în evidență numai câteva orientări pur critice, negative și pozitive, pentru a ne apropia, dînd ce de drept ••st cuvine fiecărui critic caragialian, de însăși esența studiului nostru. Din aceleași motive nu ne ocupăm de toți detractorii (sunt radiografiați în cele două studii ale d-lui Șerban Cioculescu), ci ne vom opri numai la acele afirmații, nuanțe și concluzii critice care au alcătuit jocul de balanță amintit pînă acum; din cumpănirea lor vom reține ce este de reținut și vom combate ceea ce ar putea să abată, într-o măsură oarecare, însuși punctul de plecare, analiza și concluziile noastre. Dacă timpul dă perspectivă valorilor literare, tot el dă și perspectiva erorilor critice ale trecutului, ca și a valorificărilor critice viitoare. Nu e cu totul neinteresant să urmărim și alte momente ale opiniei critice, exercitată asupra marelui comic. Este foarte util de remarcat că toți criticii, detractori, sau numai negatori, și admiratori ai lui Caragiale, se pot de la sine grupa în două categorii: ideologi mai obișnuiți ou speculația și dialectica socială, sau mai sentimentali, progresiști, sau de formație liberală, și criticii de filiație maioreseiană, manifestîndu-se pe planul estetic; și chiar un antiliberalist ca d. N. Davidsescu, cel din urmă detractor, este, fără să vrea, un ochitor cu arme luate din arsenalul liberal, o bună parte din obiec-

¹ *Critica dramatică*, p. 169—170.

² *Revista Fundațiilor regale*, oct. și noiembrie 1935,

Iiile sale folosind vechi și uzate cartușe. Pe măsură ce înaintăm în rezistențele ideologice, critice sau numai sentimentale, ne vine mai greu să întrebuițăm.-cuvântul detractor ; el se potrivește mai mult momentului originar al disputei și tristului episod Caion-Macedonski.

D. Șerban Cioculescu a scos, pe bună dreptate, de sub oprobiul expresiei pe Gherea și pe G. Ibrăileanu ; fiindcă vom vorbi și de rezistența lor, ne îngăduim să dăm o absoluție generală.

Începând cu Gherea, pînă să ajungem la d. N. Davidescu, rezistențele criticii față de opera caragialiană sunt mai complexe ; vechi fire, din cea dintâi fază, se mai împletesc și în obiecțiile ulterioare, mai îngroșate sau mai subțiri, dar se adaugă și minime sau capitale (cel puțin ar părea) rezerve critice. Dacă Gherea ar fi un detractor al lui Caragiale, n-ar fi cazul să-l socotim și detractorul lui Eminescu ? Preferăm deci să îndulcim toate asperitățile și să ne păstrăm, pe cât cu putință, în domeniul criticii. Modul patriotic al fazei Sturza-Hasdeu se modifică radical, chiar dacă rămînem în planul social ; criticii caragialieni, de izvor ideologic, sunt niște diagnosticieni: pipăie racile sociale, prin opera comica studiată, divulgă inaderențe sau resentimente ale creatorului față de societatea transpusă artistic și scenic, reducând la o față, sau numai *suprafață*, structura comediilor. La drept vorbind, toți ideologii, critici ai lui Caragiale, pun într-un fel sau altul problema inaderenței lui. Inaderență care se transformă într-o inaderență a criticii însăși, în raport cu structura artistică a comediilor ; inaderență care vede numai tendința operei de artă, fără să-i vadă și realizarea. Se discută sau se combate *satira* caragialiană, fără să se adâncească expresia ei estetică. Crezînd c-o salvează de ponosul satiric, M. Dragomirescu a născocit teoria „comicului pur”, adică a crezut c-o scoate din controversa ideologilor ; în realitate, i-a impus o controversă estetică, pe care opera n-o solicită. Dar să revenim la Gherea și la rezistențele lui, care sunt mai atenuate decît s-ar părea. Articolul lui¹ e alcătuit din mai multe părți, chiar dacă diagnoza socială îl preocupă în principiu. La început, Gherea reface critica maioresciană a societății post-

¹ *Studii critice*, I, 1890.

pașoptiste, în stilul lui vorbit, de vervă prolixă, dar în spirit socialist ; numai că, în opoziție cu Maiorescu, socoate niște ficțiuni drept realități : cetățeanul acoperă pe critic, cu volubilitate de ziarist. Pornind de la ideea că I. L. Caragiale e un *satiric*, reface, în stilul lui, satira contra burgheziei postpașoptiste. Studiul lui Gherea, înaintea lui Dragomirescu, patru ani după al lui Maiorescu, schițează și o analiză critică a comediilor. Este destul de interesant s-o recapitulăm ; trecem peste rezumatul prolix al pieselor. Gherea era încă destul de aproape de ele, ca să ie socoatească asimilate deplin în spiritul public. Trecem și peste părțile de analiză fugară, gîfîită parcă, peste entuziasmul lui cam naiv exprimat ; ne oprim asupra cîtorva observații esențiale. Cea dintîi se referă la schematismul personajilor ; a doua, la complexitatea psihologiei unora, socotind tipul Zoîțichii și pe al Vetii mai adinei, fiind, mai umane ; iar în cazul Vetii surprinde chiar o undă tragică, scoasă destul de precis în evidență.¹

Însăși tehnica dramatică a comediilor se bucură de unele observații (ca despre rolul parantezelor etc). Încheind cu *D-ale carnavalului*, fără să înțeleagă prea clar nici pitorescul tipurilor, nici valoarea ei tehnică, farsă de rară ingeniozitate, clar preferînd-o obișnuitelor vodeviluri firințușefici, Gherea scrie poate cel mai critic dintre studiile lui, mai bun decît acelea despre Eminescu și Coșbuc, iar după Maiorescu, face primul pas în *analiza critică* a comediilor.

Predica lui, spre sfîrșit, ca și explicația sociologică de la început, sau rezervele lui despre „râsul cu poftă” al lui Caragiale, despre neparticiparea lui etică sunt, la urma urmei, juxtapuse. Diagnostician social, Gherea își dă totuși seama de valoarea de creație a dramaturgului, iar într-un loc (reminiscență maioresciană !) apără personajile comediilor de verism. ide posibile identificări cu viața reală. Aș zice că, în bună parte, Gherea gustă aci mai mult ca oriunde, în critica lui, pe un scriitor, că explicația sociologică e într-un fell excentric studiului. Insistăm atîta asupra observațiilor lui, fiindcă de aci au pornit alți critici, fie însușindu-le, în parte sau în total, fie accentuînd pe latura sociologică a comediilor.

¹ N. Iorga, în *Istoria literaturii române contemporane*, 1935, a re-luat observația lui Gherea, apăsînd asupra-i cu exclusivitate.

Un nou moment (1903) îl rezumă Pompiliu Eliade, critic disert, amabil, aş zice chiar amator, de fluentă expresie franceză şi de aonă imondenă ; glosele lui merită să ne reţie o cilipă. După cum Gherea nu mai e un detractor, cum nu va fi nici Ibrăileanu, socotim şi pe Eliade, ca şi pe toţi ceilalţi, un critic cu limitele şi rezistenţele lui ; ele ţin şi de gustul lui clasicizant, ca şi de liberalism. Pompiliu Eliade reia cîteva din observaţiile lui Gherea ; astfel, despre „lipsa de ideal” a lui Caragiale (văzută ca inaderenţă la româ-nism, la înfăţişările superioare ale societăţii), despre „schematismul” psihologiilor (care se agravează în lipsa de consistenţă artistică a „nici unui caracter”) ; pe Eliade l-a amuzat, pare-se, vodevillistul, tehnicianul admirabil din comedii (adică ceea ce a tras din Labiche). Cronicar superficial, caută „ceea ce este etern în *moravurile* noastre” şi nu vede ce este în *caracterele* personajelor; dar cea mai apăsată rezistenţă a lui este faţă de limbaj, adică de cel mai original aspect al creaţiei caragialiene : „Piesele acestui autor nu trebuie judecate cu prea multă indulgenţă. Ele sunt, sau aproape sunt mici capodopere în felul lor. Dacă le lipseşte ceva, nu noi, contemporanii autorului, ne vom plînge ; ci posteritatea, care va înţelege din ce în ce mai greu spiritul muşcător al celui ce le-a scris, fineţea analizelor psihologice, *limbajul bizar pe care-l vorbesc personajele*. După cum observam altădată, Caragiale a avut nenorocirea de-a nu fi folosit subiecte de-o însemnătate mai durabilă, el a voit să ne zugrăvească *românul mai curmă decît omul, şi nu tipul etern al românului, ci românul simlicivilizat de la sfîrşitid veacului al XIX-lea, romanul de o anume condiţie socială...* Părerea mea e că piesele lui nu vor dăinui îndelung, sau că, în tot cazul, vor avea în curînd nevoie, ca să fie înţelese, de tot atîtea comentarii ca şi clasicii greci şi latini. Erudiţia, această «bete noire» a autorului, îi va sufoca neapărat opera. Piesele nu ne vor mulţumi în ele însele. *Va trebui să ne adresăm jurnalelor şi corespondenţelor vremii ca să-nţelegem starea de spirit a unui Ipingeseu sau a unui Jupîn Dumitrache* — şi, poate, nu vom afla nicăiri lămuriri foarte precise asupra *jargonului pe care-l folosec...*”¹

¹ *Causeries litteraires*, III, 1903, p. 54—55 (n. ed.).

Sublinierile ne aparţin. Mai puţin din liberalism şi mai mult din limitele lui de critic clasicizant, insensibil la expresia comediilor, Pompiliu Eliade opune aceste rezistenţe capitale teatrului caragialian ; căci ce înseamnă oare rezerva despre „românul de o anume condiţie socială” decît snobism ? ce înseamnă oare calificaţia : „românul mai curînd decît omul, şi nu tipul etern (!) al românului” decît tirania conceptului clasicist francez ? şi, în sfîrşit, ce înseamnă oare dispreţul pentru „jargonul pe care-l folosec” decît o concepţie livrescă, distinsă (tot din izvor clasicizant francez !), despre expresie ? Eliade cerea lui Caragiale limbajul lui Racine, sau, ca să rămînem la comedia molierescă, limbajul din *Mizantropul!*

Poziţia criticii lui E. Lovinescu faţă de Caragiale împleteşte rezervele lui Gherea cu ale lui Pompiliu Eliade. Nici el nu este un detractor în *Istoria civilizaţiei române moderne*, voi. II (1925), unde descrie ideologia caragialiană în cadrele junimismului, şi nici în articolele critice anterioare. Judecăţile criticului despre Caragiale exprimă atîtea rezistenţe, în fond, încît ele nu duc cu nimic mai departe interpretarea unei opere peste T. Maiorescu, M. Dragomirescu, Gherea, Pompiliu Eliade ; mai curînd, rezumă toate opiniile, şi cele pozitive, şi cele negative, îngroşînd pe cele din urmă pînă la pretenţia „revizuirii” unei valori literare ; revizuirea este însă o revedere de opinii emise de criticii anteriori. În 1907, într-un agreabil dialog impresionist¹, E. Lovinescu, prin procedeul faţetelor mişcate caleidoscopic de Agathon Glykion şi Picrophonios, sugerează toate rezervele lui Gherea şi Pompiliu Eliade, pe care le va exprima categoric în articolul „revizionist” din 1913.² În fond, diferenţele sunt numai de ton, căci cea dintîi cuprinde toate obiecţiile, sub o formă atenuată. Procesul reia o acuzaţie capitală a lui Eliade, limba comediilor : „Pentru a da viaţă acestor «tipuri», el a trebuit să-i facă să vorbească în felul lor, potrivit forma fondului, plăsmuind pe de-a-ntregul o limbă specială, *inestetică şi trivială* (sublinierea e a noastră), dar

¹ *Critice*, II, ed. definitivă, Editura „Ancora”, Bucureşti, p. 16—24 (n. ed.).

² *Critice*, VI, ed. definitivă [Editura „Ancora”, 1928, p. 16—35 (n. ed.)].

plină de rivalitate Haită, o limbă necunoscută pînă la dînsul. După cum Eminescu a adus o nouă limbă poetică, o armonie proprie, un număr de imagini și de expresii ce au intrat în rostirea poetică, tot așa și Caragiale a întrebunțat o limbă a sa, *monstruoasă*, dar plină de sevă, vie, o culegere de locuții ajunse legendare, de glume curente; «caragializăm», astfel, fără voie, după cum eminescianizăm în expresia sentimentelor poetice."

În aparență elogi mari, surprinzătoare; dar calificativele „inestetică și trivială” sau „monstruoasă” anulează elogiile. E. Lovinescu, la fel cu Eliade, înțelege, prin expresivitatea limbajului, distincția lui: obiecție clasicizantă, ce l s-a adus și lui Moliere, de la La Bruyere la Anatole France, de toate spiritele academice, care dau limbajului un sens limitat, în expresie estetică. Critica lui Lovinescu e un adevărat punct de intersecție al adeziunilor și rezistențelor criticii noastre la comedii; unele obiecții, ca lipsa sentimentului naturii, ca imoralitatea personajilor, ca reducerea lor la o formulă schematică sau lipsa de poezie feminină, prefigurează unele acuzații ale rechizitoriului dresat de N. Davidescu după două decenii. Davidescu înfățișează, de fapt, cel mai acut punct de intersecție al negațiilor față de creația caragialiană. Afară de dialectica sa specioasă, se poate spune că n-a făcut altceva decît operă de statistician, strîngînd toate incriminările, de la Dimitrie Sturdza pînă în zilele noastre! De aceea, nici nu-l vom socoti ca un nou moment critic.

Ne mai rămîn de caracterizat două momente ale criticii față de comedii; ele sunt ilustrate de G. Ibrăileanu și Paul Zarifopol. La Ibrăileanu însuși vom observa două momente, dacă nu contrazicătoare, în tot cazul disociate.

Ibrăileanu înfățișează ciudatul caz al unui intelectual animat de un dogmatism intransigent, sectar chiar, și al unui critic afectuos sau analitic, dezbatut de dogmatismul lui inițial; la început a fost un Ibrăileanu gherist și mai ales sterist (un dialectician al sociologiei poporaniste, pierdut în deliciale întortocheate ale pledoariei), mai apoi un Ibrăileanu preocupat de valorile de artă, un analist în plan estetic și psihologie. Vom face parte dreaptă amîndorura; vom disocia și noi planurile criticii lui caragialiene, dînd ce se cuvine

fiecăruia. În *Spiritul critic în cultura românească* (1909), Ibrăileanu, sociolog militant, de filiație gheristă, desfășoară un tablou analitic al dialecticei pașoptism-junimism, exclusiv în planul ideologic. Despărțind fenomenul estetic din organicitatea lui expresivă în ideologie și realizare artistică, lasă deoparte ultima față, ocupîndu-se exclusiv de cea dintâi. Și fără îndoială că analiza sistematică, subtilă, împinsă pînă la epuizare, a junimismului ideologic, a *tendințelor* caragialiene e magistral înlănțuită în capitolul ce-i consacră; numai că Ibrăileanu, diagnostician și propagandist sociolog, ajunge la rezultatul paradoxal de a mai întîrzia asimilarea valorilor create caragialiene. Mai mult decît Gherea, care făcuse un pas mai departe în analiza critică peste Maiorescu, Ibrăileanu nu face decît să ne întoarcă dincolo de Maiorescu; fără a fi cît de puțin un detractor, este un denunțator al reacționarismului caragialian. Dar fiindcă el însuși s-a depășit, nu vom mai stăruia asupra acestui prim moment. În *Prefața* la ediția^a a II-a (1922) pune acest paragraf: „Trebuie să adaug că, cu privire la politica lui Caragiale, ar fi trebuit de remaniat și completat capitolul respectiv, pentru că de la război încoace mă conving din ce în ce mai mult că acest om a văzut mai bine decît oricine în realitatea noastră socială din veacul al XIX-lea. Dar acest lucru îl voi arăta altă dată.” După un deceniu și ceva, Ibrăileanu își revizuieste atitudinea, propunînd o interpretare, socială și psihologică, mai aproape de structura comediiilor. Comentariile acestea justifică nota adițională din *Prefața* citată; Ibrăileanu face critica societății burgheze, născută după 48, prin comedii. Personajii le au o stare civilă nu numai în ficțiune, dar și raportate la realitatea noastră socială; creația lor, viața lor estetică ilustrează un proces pe care criticul îl reface cu ajutorul satirei caragialiene. S-a schimbat secționarea operei: după stricta analiză a ideologiei urmează verificarea dramaturgului creator de oameni, care exprimă stări sociale și psihologice. Critica lui Ibrăileanu nu epuizează însă analiza artistică a comediiilor; o condiționează de sociologie și din schematicismul *Spiritului critic* pășește spre miezul creației.

Ultimul moment al criticii caragialiene îl reprezintă Paul Zarifopol; planul sociologic e părăsit pentru cel este-

tic. Prin structură, Zarifopol e un junimist; critica socială și culturală din *Registrul ideilor gingașe* ține de procesul, în prelungire, al junimismului, aplicat la cunoscutul contrast dintre fond și formă, formulat de Maiorescu și ilustrat concret de opera lui Caragiale. Prin afinitate spirituală (Zarifopol e un satiric, un observator comic al deformației ideilor apusene în mediul nostru intelectual) are o consonanță deosebită pentru răsfrângerea viziunii scriitorului analizat, în inteligența lui disociativă și extrem criticistă. Corespondența dintre ei pune în lumină numeroase consonanțe. Departe de a alcătui un studiu de ansamblu asupra lui Caragiale (de altfel moartea neașteptată l-a împiedicat s-o facă), Zarifopol a fixat cele mai clare judecăți, a risipit multe sugestii fecunde în prefețele ce însoțesc cele trei tomuri din ediția definitivă, întreprinsă cu atîta pasiune. El pornește de la ideea clasicismului caragialian, în înțeles în-doit, de structură artistică și de valoare națională.

Istoricul literar și filologul, care subzistau în Zarifopol, sunt fericiți asociați criticului, într-o muncă de ale cărei roade se cade să vorbim aci. Zarifopol n-a intrat prea adînc în studiul comediilor; ediția lui, care începuse cu proza, a insistat, cu deosebire, asupra acestui lot. Caracterul dramatic al geniului caragialian, înainte de a evolua la narațiune, trece prin o sumă de caracterizări și disociații foarte prețioase. Dacă Zarifopol a rupt cu prejudecățile sociologice, a rupt și cu admirația globală, sentimentală față de Caragiale. Critica nuvelor lui (începută de E. Lovinescu în 1913) a pus la punct aproape complet deficiențele de limbă și de construcție melodramatică ale scriitorului; același lucru l-a făcut și despre *Năpasta*, pe care Lovinescu a analizat-o destul de perspicace; iar sugestiile, observațiile asupra povestitorului sunt din cele mai ferice și mai luminoase. Cum aci ne preocupă în mod deosebit comediile, să vedem care e poziția lui Zarifopol.

O primă confruntare a lui cu opera caragialiană se află în studiul *Publicid și arta lui Caragiale*. O bună parte din el a fost tras în *Introducerile* primelor două tomuri ale ediției critice („Cultura națională”); nu vom identifica aci pasagiile care au trecut în amplele introduceri; dar trebuie să spunem că Zarifopol și-a păstrat mai mult ca oriunde, în studiile lui literare autohtone, șerpuirea de gîncire orală,

felul lui asociativ și disociativ de analiză critică. Bogăția sugestiilor, cu toată lipsa de plan aparent (mai strâns în introduceri, mai sinuos în studiul amintit), nu-și pierde valoarea prin modul vorbit al expresiei. Dar să extragem acum numai ce se referă la structura geniului dramatic al lui Caragiale; vom vedea și mai clar cum chiar în planul estetic Zarifopol se deosebește de criticii anteriori; împletind observațiile din *Publicul...* și din *Introduceri* în jurul aceluiași nucleu, să reconstituim contribuția lui. Se deosebește, în primul rînd de Maiorescu, ale cărui rezerve (minime, e drept) mărturiseau un ciudat verism în judecarea comediilor, atingînd numai, într-o posibilă controversă, ideea că „unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității ce vor să reproducă”. Obiecția este cu atît mai curioasă fiindcă vine din partea unui partizan al esteticii idealiste, în numele căreia apăra pe Caragiale de toate învinuirile de care-l copleșeau adversarii. Zarifopol merge la însăși structura geniului caragialian, pe care o definește drept o viziune caricaturală a omului; viziune explicată cu texte, cu lux de amănunte, în comedii, dar mai ales în proza lui tragică și în *Momente*, cu excepția bucăților pur narrative, cucerire a ultimei lui etape creatoare. Dovada acestei structuri caricaturale e copios făcută pentru proză, și nici un critic nu va mai putea scoate de sub această judecată *Năpasta*, *Păcat*, *O făclie de Paști* și nenumărate alte piese pe care le analizează minuțios în *Introducerea* de la primul volum al *Opereilor*. Într-o formulare categorică, Zarifopol spune: „Sensibilitatea «enormă» și viziunea «monstruoasă» au imprimat artei sale caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază și de tortură extreme”. Analiza structurii ocupă mai tot studiul criticului și străbate ca o coloană vertebrală toate celelalte observații despre tipizare, despre limbaj, despre tehnică și sensul social al satirei caragialiene. 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 critică cea mai însemnată pe care o aduce în analiza acestui scriitor, schimbînd planul, tonul chiar al criticii caragialiene; iar succesiunea istorică a geniului lui Ion Luca, de la efemeridele lui de începător, pînă la arta lui de povestitor, cu

indicația penibilelor eforturi ce a trebuit să facă, trecînd de la dramatic la narativ, e un bun al criticii eîștigat pentru totdeauna. Fără îndoială că Zarifopol s-ar fi ocupat și de comedii, cu specială atenție, de-ar fi trăit, ca să-și ducă la bun sfârșit ediția completă, adîncind intuiția lui asupra geniului caricatural caragialian.

OMUL COMIC CARAGIALIAN

1. A integra comediiile lui Caragiale, cum a făcut Zarifopol, structurii lor caricaturale nu înseamnă oare să le integrezi naturii lor? Originalitatea studiilor lui stă în aplicația pe care-o face asupra întregii opere caragialiene, de fundamentală viziune dramatică, în comic și în tragic. Fără să infirmăm contribuția celui mai lucid critic caragialian, putem spune totuși că despre comedii n-a epuizat analiza; de altfel, nici n-a avut timp s-o facă. Ne rămîne așadar de lămurit însăși structura comediiilor. Clasicismul lor, scos în lumină tot de Zarifopol, va fi și punctul nostru de plecare: dar înlăuntrul lui va trebui să distingem unele însușiri esențiale. Toți criticii — estetici sau sociologici, negativi sau pozitivi, vechi sau noi — sunt de acord să recunoască virtuozitatea tehnică a dramaturgului. Unii din ei, ca Pompiliu Eliade și E. Lovinescu, au fost mai sensibili la spiritul de vodevilist al lui Caragiale; mai ales Eliade. Într-adevăr, ceea ce formează „piesa” este de o perfecțiune geometrică; fie că e vorba de *D-ale carnavalului*, de o ingeniozitate rară, fie că e vorba de *O scrisoare pierdută* sau de celelalte comedii, Caragiale rămîne un maestru necontestat al tehnicii teatrale. Mihail Dragomirescu l-a ierarhizat deasupra lui Moliere prin această virtute; și nu vom protesta, fiindcă intriga lui Moliere are încă atîtea stîngăcii, ca și deznodămintele multora din piesele lui. Caragiale a învățat tehnica dramatică la Sardou și mai ales la Labiche. Adică a profitat de toate progresele de construcție dramatică, de la Moliere până în zilele lui; ceea ce înseamnă și un progres al timpului. Dar nu acest aspect tehnic ne interesează aici; Caragiale a creat indivizi și chiar o viziune a omului comic (vom vedea în ce limite) pe schemele consacrate ale tipologiei clasice.

Se poate spune, fără a-l jigni, că n-a descoperit nimic în tipologia comediei, dar că, în cadrele ei consfințite, a creat o sumă de indivizi de o expresivitate excepțională. Și chiar tipul politic (în mod firesc absent la Moliere, dată fiind structura societății din vremea lui) n-a fost descoperit, ca să spunem astfel, de Caragiale. În tipologie a mers pe urmele comediei franceze, ca și în tehnică, ca și în îmbinarea celor trei moduri de efecte scenice: comedia de moravuri, de caracter și de intrigă. Fuzionîndu-le, în diferite grade (*O scrisoare pierdută* le îmbină magistral), Caragiale a creat, dintr-o dată, și comedia românească, în toate elementele ei. Ca și Moliere, pornește de la observația omului și moravurilor din vremea lui; așadar, să căutăm, mai întii, care e aria de observație socială a comediiilor, varietatea mediilor, natura moravurilor și, în sfârșit, în ce viziune a omului se întregesc. Un lucru e de netăgăduit: de la Aristofan și Plaut până astăzi, toți comicii care-au realizat comedia psihologică au plecat de la timpul lor, de la împrejurările locale, înălțîndu-se la creația de tipuri, de interes permanent omenesc. Critica noastră, cu mici excepții, a insistat asupra acestui localism, cu rezerve, cu temeri despre viabilitatea comediiilor, cu reminiscențe de poetică teatrală clasicizantă; uneori, a văzut numai atmosfera moravurilor în care tipurile se mișcă, numai localismul lor tranzitoriu, ca și limba pitorească, dar tot locală, prin care personagiile se exprimă și trăiesc. Adică s-a îndoit de însușirea primordială a marelui comic (comună oricărui comic, de altfel), de intuiția lui, născută din circumstanțe specifice și ridicată la tipizare.

2. Înainte de a diferenția indivizii comediiilor, în raport cu tipologia lor, se cuvine să răspundem la o întrebare mai generală și, socotim, esențială. Există, dincolo de indivizi și de tipuri (acestea consacrate de psihologia clasică) *un om comic* caragialian? Răspunsul nostru este, hotărît, afirmativ.

Vorbînd despre *Caragiale și Balzac*, d. M. D. Ralea observă cu bună dreptate: „Ceea ce surprinde iarăși la acești eroi e superficialitatea lor. Pasiunile sau poftele nu le sunt adînci. Ei n-ar comite nelegiuri ori crime ca să le satisfacă. Fac gălăgie mare, se laudă, se grozăvesc cu ura lor de carnaval, dar în fond sunt «bon enfant», plini de jovialitate

și bonomie." ' Remarca ni se pare cu atât mai importantă cu cât, venind din partea unui sociolog, se deosebește de toți criticii sociologi sau de aplicație sociologică numai în cazul lui Caragiale și care au vorbit de „răutatea”, de „rîsul cu poftă”, de lumea de „antropoizi” a comediilor. Nu strecura chiar Maiorescu, în rezervele lui critice, afirmația că în comedii este „o lipsă aproape desăvârșită a părților mai bune ale naturii omenești”, pe care au exploatat-o, au îngroșat-o atîția critici posteriori? Numai Zarifopol n-a căzut în această eroare; fără concesiuni, a integrat viziunea artistică a lui Ion Luca într-o unitară structură caricaturală. Nu vom merge la comparații universale de data asta; nu vom face veșnicul paralelism între Caragiale și Moliere. Comparațiile, în critică, de cele mai multe ori, sunt niște abile abateri; alteori, mărturisesc lenea de gîndire sau gîndirea înțepenită în modele clasice și așa-zise eterne.

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; nu e vorba aici numai de comedii, ci și de *Momente*, asupra cărora toți suntem de acord că prelungesc, în scenete concentrate, structura dramatică a scriitorului. Schițele lui comice furnică de egoiști, de femei adulterine, de întreținuți, de soți încornorați, fericiți (tot niște egoiști comozi și ei), de copii răi, de mici-burghezi conformiști. Așadar, cînd vorbim de *omul comic* caragialian, trebuie să-I cuprindem în toată amploarea și varietatea lui. Monovalentă psihologică a omului este ferm stăpînitoare în opera lui Ion Luca. Socotesc că nu va mai putea nimeni să infirmeze analizele definitive ale lui Zarifopol, care subvalorifică — așa cum trebuie — viziunea tragică din *Năpasta* și din nuvele. La drept vorbind, nici nu există un om tragic în Caragiale; există numai cazuri patologice, văzute, cu schematism dramatic, în raporturi melodramatice. *O făclie de Paști*, *Păcat*, *Năpasta*, cu figura cea mai izbutită a lui Ion, *In vreme de război* sunt melodrame, în stil mixt unele, dramatic și narativ, deviații ale unui geniu comic de o rară organicitate în creație, dar de o voință tehnică extremă,

' *Valori*, „Fundatia pentru literatura și artă”, 1935, p. 52 (n. ed.).

crezînd că poate ajunge la intuiția tragică pe cale deliberativă.

Că Ion Luca e conștient de asta (sau mai bine zis că se trădează subconștient) stă dovadă finalul comentat din *Două loturi*, unde parodistul ia la vale pe scriitorii ce-ar fi dat o întorsătură melodramatică eroilor, minaiți de propriile lor gafe. Dincolo de povestirea fantastică, de tîlc simbolic, moralist, și de povestea orientală, arhaizantă, cu duh antonpannesc, n-a răzbătut la substratul tragic al omului. Excelenta *Kir lanulea* e turnată în tiparele personajilor caragialiene: Acrivița e din aceeași pastă cu femeile lui din comedii, lanulea, cu soții terorizați, păcăliți, din *Momente* și din teatru. Iar atmosfera de mahala în care-și încadrează acțiunea, culoarea locală a mediului și a limbajului întăresc impresia noastră. Caragiale s-a realizat, ca prozator, tot în structura lui monovalentă. Fantasticul e un decor de *conte philosophique* sau de basm oriental, dacă voii, nu însă și o formă acută a subconștientului, ca în poveștile poești. În *Kir lanulea* tîlcul este evident, fără putință de răstălmăcire. Dar să luăm și alte povestiri, de o nedreaptă reputație, ca fiind expresia unor spaime subconștiente, ce-ar fi răvășit spiritul scriitorului. Mult lăudata *La hanul lui Mînjolă*, pentru o absconsă magie, socotită ca evoluînd în pură fantasticitate, e numai o poveste foarte lucidă, foarte organizată, pe o superstiție folclorică. Atmosfera „magică” este exterioară; vîntul care stinge lampa, cotoiul care scapă printre picioarele povestitorului, iedul ce-i iese în drum sunt tot atîtea elemente *literare*, nicidecum efectele unui subconștient turburat. Și apoi Mînjoloaia, cu farmecul ei femeiesc, cu senzualitatea ce emană parcă și din obiectele înconjurătoare, e un extract tipic al femeilor amoroase din comedii și *Momente*. Numai că, aci, unde nu mai avem a face cu o viziune satirică, „mediul social” este înlocuit cu „mediul natural” și cu atmosfera de superstiție morală.

Mînjoloaia n-are nici o taină, afară de faptul că e o „femeie cu lipici”, de care tînarul logodnic se lasă ispitit, fără drame de conștiință, ca mai apoi să ajungă la însurătoare, scăpînd din ghearele „matracucii”. Povestire de atmosferă senzuală și poetică, *La hanul lui Mînjolă* n-are însă desăvîrșirea artistică din *Kir lanulea*, din *Ion*, din *Calul dracului* și din *Abu-Hasan*. Scrisă în trei maniere, care nu

fuzionează, povestea nu e, de fapt, decît o întorsătură, cu izbînzi parțiale, spre arta narativă. Într-adevăr, primul moment e construit pe atmosferă externă și internă și pe dialog, al doilea (rătăcirea prin vifor a povestitorului) este un trucaj stilistic, întretăiat, gîfîit, într-o analiză psihologică de efecte formale, ca un paralelism între turburarea lui și neliniștea naturii, iar al treilea moment e un final în felul obișnuit al nuvelor lui Maupassant, pe o confesie literarizată. Despre „tîlcurile” atît de clare, învăluite în ficțiune, din *La conac*, *Calul dracului*, *Ion*, *Abu-Hasan* e inutil a mai stărui ; ele sunt povestiri care, ca și *Kir lanulea*, afirmă triumful instinctului narativ al unui mare dramaturg, ce s-a străduit, trecînd prin melodramatic, să-și înnoiască în-săși personalitatea literară. Prin „moralitatea” lor, aceste povestiri sunt tipic subiective, afirmînd o structură a scriitorului, nu atît a personajilor, ca în creațiile „obiective” din comedii și *Momente*. Socoțim, așadar, că viziunea bivalentă a omului (comic și tragic) este mai mult un exces de zel al celor ce-ar voi să-l apere pe Caragiale de feluriții lui „de-tractorii”.

Admirația noastră față de geniul caragialian nu ne poate duce în ispita de a-i acorda însușiri majore acolo unde nu sunt sau sunt^ numai parțiale. Este concludentă pentru noi experiența *Năpastei*; în formă dramatică (deci nu dintr-o inadecvare a geniului său dramatic, ce anevoios și-a descoperit și geniul narativ), Ion Luca și-a alterat toate marile lui însușiri din comedii : observația, individualizarea psihologiilor și, cu deosebire, limbajul ; cu excepția lui Ion, construit ca un portret pitoresc al nebunului, după tratatul de patologie, cu simptome clasice și al cărui limbaj e stilizat într-o expresivitate rustică savuroasă (dar și cu efecte literare !), celelalte personaje vorbesc prin stilul lui Caragiale. În *Năpasta*, tot ce se cheamă în sens rău teatralism și literaturism năpădește atît de stăruitor în teatrul lui Ion Luca — genialul regisor al tipurilor din comedii.

3. Rămînînd deci pe planul unei viziuni monovalente a omului, să încercăm a schița *omul comic* din comedii și *Momente*. Caragiale e un moralist, în sensul clasic francez, care în loc să graveze portrete, ca un La Bruyere, sau să

scrie maxime, ca un La Rochefoucauld, de care se apropie mai mult prin intuiția ce o are asupra omului, fiind dotat cu un esențial geniu dramatic, a scris comedii ; prin sensul lor ciclic social, prin puterea de a individualiza oameni, ca și prin excepționala lui virtuozitate tehnică, Ion Luca a făcut operă de moralist (în sensul precizat mai sus). Nenorocul lui a fost să cadă pe mîna moralizatorilor, sociologi sau moralizatori pur și simplu, care în loc să înțeleagă au strimbat din nas, au polemizat cu el și cu ficțiunile lui și l-au privit ca pe un măscărici, fie și genial. Chiar unui moralist ca Zarifopol i-a scăpat această latură a geniului caragialian ; studiile lui despre Ion Luca stăruiesc în a sublinia caracterul, impresia de *amuzament* a comediiilor. Iată, din *Publicul și arta lui Caragiale*: „Caricatura în opera lui Caragiale este îndeobște eminent amuzantă. Caragiale a fost un demon al veseliei.” Zarifopol, admirabilul analist al *moralistului* La Rochefoucauld (*Pentru arta literară*) e un antiolasicist atît de înverșunat, încît scrie cu greu stăpînită iritare în contra „moralistului” Caragiale, din poveștile lui cu tîlc : o prejudecată de strict „gust intim”, ca să folosim formula lui de autodefinire, l-a împiedicat să aprecieze pe moralistul din comedii ; moralist fără iluzii față de natura umană, reducînd esența omului, de ambe sexe, la egoism, la conformism și la satisfacții directe, palpabile. 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 tranzațională*. Caragiale a văzut atît de clar și de adînc în psihologia etnică, aplicată la viața socială (instituții, familie, politică, stat), încît a iritat, firește, susceptibilități convenționale, pe care orice societate le are. Dar judecata criticii n-are a se preocupa de susceptibilitățile convenționale atît timp cît stă pe planul ficțiunii, și nu trebuie să-și împăienjenească mintea cu tot soiul de considerații lăaturalnice. Structura etnică a unui popor nu se reduce la o față, și nici un scriitor n-a cuprins, în geniul lui, toate fețele acestei structuri. Naiva pretenție a criticilor, ce vor parcă să găsească un geniu complet în orice mare scriitor național, este atît de copilăroasă, că nu

merită a fi nici blamată. Și apoi, conveniențele sociale, morala (colectivă nu e păstrată în comedii și *Momente* cu o naturalețe care constituie o adevărată etică, în înțelesul ei de adaptare la viață, la împrejurări, la realități ?...

Caragiale n-are nici un personaj 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 aleargă. Toți își iau metehnele în serios, luptă pentru ele, transformă egoismul în ideal suprem și manifestă un admirabil instinct de conservare. Dar care e moralitatea vieții sociale, care este morala absolută a moralei convenționale, în grup ? Aș vrea să ne explice un moralist aceste subtilități, pe care eroii naturali ai lui Caragiale nu și le-au pus. Caragiale a contemplat existența socială sub o privire particulară de moralist ; este cel mai mare elogiu pe care-l putem aduce unui creator, justificând prin forța ei expresivă această viziune monovalentă. Conștiința lui de artist, ca și a lui Eminescu și Creangă, n-a fost turburată de nici un compromis politic, etic, estetic sau patriotard ; ea a exprimat organic o intuiție. Și cine voiește, cum și trebuie, să vadă fețele prismatice ale unei structuri, față de existență, poate completa viziunea de moralist lucid, fără iluzii, a lui Ion Luca prin viziunea transcendentă eminesciană, prin filozofia viziunii *Amintirilor* lui Creangă ; junimismul, dincolo de cadrele lui istorice și de unitatea spiritului critic, în cuprinsul acestor cadre, este un fenomen mai complex ; numai adâncirea individualităților lui creatoare, în perspectiva timpului și a criticii, dezbărate de prejudecăți și dogmatism, va restaura mu un curent, ci o serie de figuri de prim plan în specificitatea lor. De altfel, tot ce are critica mai bun de făcut e să caute structuri individuale, nu structuri colective, tipologice, în cuprinsul curentelor.

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. Unicitatea lui Ion Luca, în înseși cadrele junimismului, este titlul lui de noblețe spirituală ; dacă ar fi fost să fie după criticii cu rezistențe de tot felul, dacă ar fi fost să corespundă „idealurilor” ce căutau în Caragiale, de mult l-ar fi înghițit istoria literară ; rezistând printr-o puternică structură individuală, a sporit astfel varietatea fenomenului creator ce se cheamă junimism.

Nu intenționez să arăt lumea comediilor ca o expresie a moralității ; dar nici o colecție de monștri nu este, și nici una de vicioși monumentali. Exceptând comicul lor, nu se iubesc oare Veta și Chiriac, Zița și Rică, Zoe și Tipătescu ; nu e delicat cu „damele” Jupîn Dumitrache, așa cum e și Trahanache cu Tipătescu și Zoe ; nu stimează, în sensul convenției sociale, Zoe pe „nenea” Trahanache, pe care nu l-ar vrea compromis în ochii societății, cum nu se vrea nici pe ea ; nu apără Ipingeseu „onoarea de familist” a lui Dumitrache ; nu e Cetățeanul cinstit ; nu ține la „familia lui mare” Pristanda, cum ține și la stăpînii lui, pe care-i servește, în felul fiecăruia, cu egal devotament, cum l-ar servi și pe Cațavencu, de-ar fi prefect ; nu sunt Farfuride și Brînzovenescu partizani docili, pînă la sfîrșit, acceptînd întorsătura lucrurilor ; nu se pocăiește chiar îndrăznețul Cațavencu, îngenuncheat în fața Zoițicăi, elogiînd pe Trahanache și Tipătescu ; și nu e oare chiar Dandanache un inofensiv bătrîn ramolit, după ce-și utilizează scrisoarea, fie și cu repetiție ; nu sunt niște cumsecade mici-burghezi Conu Leonida și soarta lui, Efimița, tot atît de cinstiți ca și Cetățeanul ; nu se însoară berbantul Venturiano, apărîndu-și clasa, rudele, democrația de reacțiune ? Și cu toată imoralitatea boemei de mahala din *D-ale carnavalului*, nu se împacă toți, la sfîrșit, într-o iluzie colectivă (exceptînd pe Girimea și pe lordache), în credința că au fost victimele unor neînțelegeri, unor confuzii ale hazardului ? Lume de conformiști, trăind cu spaima moralei convenționale, apărîndu-și egoismul pînă la limitele posibile ale *conștiinței tranzacționale*, ea însăși formă a egoismului în care sumara noțiune de bine și rău, de licit și ilicit, de moral și imoral se împacă, se liniștește, ca să-și reia existența identic. Sentimentul de rotație a vieții, așa cum se reface, prin finalurile comediilor, sugerînd

reluarea aceluiași situații (turburate o clipă prin neprevăzut) este inalterabil. Vodevilismul lor, de cea mai autentică școală franceză, nu e o simplă virtuozitate. Ion Luca, moralist mai presus de toate, s-a folosit de mijloacele dramatice, de la cele mai simple la cele mai complexe, de la cele mai exterioare la cele mai adinei, să desprindă o imagine a omului social, să fixeze o tipologie sufletească dincolo de tipologia schemelor clasice și s-o individualizeze în personaje.

La fel a procedat și în *Momente*, unde observatorul social își lărgeste câmpul vizual prin felurite profesii și diverși indivizi. Același conformism, același egoism respiră și schițele lui, iar din suma indivizilor surprinși în situații variate conturează o nouă tipologie sufletească, în care miticismul pare o prismă cu infinite fațete, rotindu-se în jurul unei axe fixe, a unui principiu de gravitație morală.

Un om caragialian există deci ; comediiile și „momentele” sintetizează, trecând prin mai multe straturi sociale, prin clasicile tipologii ale teatrului, prin varietatea indivizilor, o concepție unitară a omului ; ea merge spre esența lui morală, care este egoismul ; dar acest egoism se încadrează, la rîndul lui, într-o morală socială conformistă, într-o adevărată conștiință colectivă tranzacțională. Privit din această perspectivă, omul caragialian cristalizează o tipologie originală, înglobînd în sine toate tipologiile consacrate ale comediei clasice. Părerea lui Zarifopol, care vede în viziunea lui Ion Luca un om caricatural, ni se pare insuficientă ; după cum rezistențele tuturor criticilor care au redus valoarea comediilor la document social sunt fundamental eronate, într-o intuiție monovalentă, de o rară nuanțare, cît privește tipurile și indivizii, Caragiale a văzut concret multiplicat, o unitate umană ; dintr-o tulpină robustă a urmărit, cu luciditate, ramificațiile ei numeroase, într-o desăvîrșită arborescentă. Din sămînța egoismului uman a sădit și răsădit speciile unui gen, ca un horticultor experimentat. Grădina lui de oameni este atît de pitorească și variată, atît de meșteșugită și vie, atît de organizată și plină de surprize, încît se cuvine să facem un nou popas, printre personaje, ca printre individualități categoric distincte.

J. După ce am încercat să configurăm omul comic, să precizăm speciile care-l ilustrează ; cu alte cuvinte, să stabilim raportul dintre diversele tipologii ale comediei clasice și individualizarea personajilor în cuprinsul lor. Bineînțeles, că, înfățișînd un tablou sinoptic al tipurilor psihologice, precis individualizate, va trebui să ținem seama și de categoria lor socială ; va trebui apoi să mai ținem seama că unele din ele sunt *tipuri mixte* ; în jurul unei trăsături dominante se cristalizează nuanțe subtile, care dau complexitate individului. 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 tipologii. Caragiale suplinește volumul caracterelor comediei molieresti (fie chiar și a celor mai tipizate, ca *Avarul*) printr-o subtilă artă de miniaturist ; realismul lui termină în viziune clasicistă a omului și furnică de amănunte psihologice, sociale și de limbaj, în caracterizarea indivizilor ; căci, într-adevăr, Ion Luca nu schematizează, cum s-a zis, ci caracterizează esențial, simplifică expresiv, pitoresc, ca un neîntrecut artist în mozaic. Cu atît mai mult ne miră îndoiala strecurată de însuși Maiorescu, prețuitor excelent al comediilor, și care se întreba, fără să-și analizeze impresia, „dacă în diferitele piese nu este un fel de monotonie a figurilor înfățișate sau cel puțin a modului înfățișării lor”. Dubitația e neîntemeiată, în ambii ei termeni. La Caragiale, niciodată tipul nu acoperă individul, nu-l schematizează sau abstractizează, și nici „modul înfățișării”, adică situațiile și limbajul, nu se confundă, ca să dea impresia de presupusă monotonie.

După Maiorescu, Pompiliu Eliade (în fond pornind de la o remarcă neconcludentă a lui Gherea) apasă pe impresia de monotonie, de repetiție, afirmînd că : „Dumitrache, Chiriac, Spiridon nu sunt, în fond, decît unul și același personaj

la diferite vârste"¹; dar lui Eliade i-a lipsit tocmai intuiția viziunii ciclice a sociologiei comediilor ca să-și dea seama că aici sunt trei individualități sociale distincte. Cât privește tipologia lor, este clar pentru oricine că Dumitrache se mișcă în categoria încornoratului, că aprigul Chiriac e viabil în aceea a primului-amorez și că Spiridon este, în economia piesei, un confident și, dacă voiți, un fugitiv *raisonneur*. Această presupusă „monotonie” sau identitate de personaje e fundamental greșită, căci și Dumitrache și Chiriac sunt tipuri mixte, aparținând nu numai unei specifice tipologii, dar și unei ierarhii sociale și politice, în cuprinsul democrației, clar nuanțate; iar limbajul lor, în lăuntru limbajului de mahala, (și are individualitatea lui lexicală, sintactică și structural psihologică.

Mihail Dragomirescu, în cronicile sale amintite, spune cu deosebită clarvedere, deși se mărginește numai să afirme varietatea individualizării personajilor, că: „rare — foarte rare — sunt operele dramatice în care personajele ar avea o individualitate tot așa de precisă și de incisivă ca creațiile lui Caragiale; că rare, foarte rare, sunt operele în care s-ar vădi atât de clar și cu atita *conciziune și finețe în desen* (sublinierile noastre), ca în comediile acestui artist, caracterul fiecărui personaj împreună cu viața adânc omenească pe care se altoiește acest caracter cu *lot particularismul său*. Și mai rare sunt operele dramatice în care am găsi toate personajele desenate cu aceeași măiestrie, fără ca totuși să se întunece unele printre altele, precum observăm că stau lucrurile în comediile noastre. Atât de viu trăiesc oamenii dramaturgului și atât de complet, că, pentru descrierea celui mai neînsemnat dintre ei, ai putea să faci o monografie. Fiecare rezumă în vise viața omenească cristalizată într-o *formă particulară și într-un anume timp și loc*.”²

Lăsînd la o parte exagerarea criticului cu „atît de complet” și cu „viața omenească”, reminiscențe clasicizante, desigur, nu putem decît aplauda limpedea sa caracterizare în ce privește individualizarea personajilor caragieliene. Marele comic uzează de o complexitate de nuanțe (mai numeroase sau mai restrînse) ca să individualizeze personajul în

cadru tipizării lui. Individualizare ce îmbină cele trei straturi ale structurii comediilor: sociologic, psihologic și de limbaj. Prin această structură complexă, se poate spune că Ion Luca *a creat mai mulți indivizi decît tipuri*. Vom încerca să stabilim relația între tipurile și indivizii comediilor. Individualizarea tipurilor nu poate fi văzută decît în fuziunea celor trei straturi amintite: social, psihologic și de limbaj. Reduînd comediile numai la substratul lor sociologic, riscăm să cădem în eroarea tuturor care au socotit că teatrul caragialian, ca orice teatru de moravuri, va îmbătrâni; reduînd-l la schemele psihologiei, îl scoatem dintr-o circulație vie de atmosferă socială; teșim individualitatea personajilor, confundîndu-le sau făoînd din ele portrete abstracte, generale, în gustul clasicizant, în felul labruyeresc; neaderînd la specificitatea de limbaj a fiecărui personaj, le anulăm specificitatea socială și psihologică. Calificația dată de Zarifopol de „realism clasic” structurii dramatice caragieliene 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 Moliere, a cărui atmosferă socială e atît de schematică. Moliere vede omul comic, nu mediul omului comic, îi analizează profund și complex mecanismul sufletesc, fără atenție la pitoresc. Pitorescul lui 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 atît 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 împlîntate adînc, organic, în rădăcinile noastre etnice, în o anume specificitate socială și de limbaj, pe care m-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 Bruyere, nu un creator de oameni; sau ar fi rămas un abil păpușar de fanteze, fără stare civilă și darul vorbirii. Și nu știu dacă însuși Zarifopol, cel mai lucid critic al lui Ion Luca, n-a

¹ *Causeries litteraires*, III, 1903, p. 55—56 (n. ed.).

² *Critica dramatică*, p. 153—154 (n. ed.).

înclinat uneori să-l vadă puțintel cam așa ; drept e că numai în treacăt, în *Publicul și arta lui Caragiale*, într-un pasaj pe care nu-l regăsesc în *Introducerile la Opere*. Spunea Zarifopol, cu nuanțe totuși, cum se vede din rîndurile citate : „Din materialul acesta, pregătit cum era de necesitățile istorice, s-au impus cu deosebire geniului caricaturist acele care natural erau mai gros accentuate. Potrivit predicțiilor sale pentru vechi metode dramatice ori narative, Caragiale a dat adeseori figurilor lui mecanism de marionete, dar excepționala lui capacitate de observare le-a făcut să fie păpuși de caracter, dotate, printr-o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere ide exactă evocare”.

Dar tot Zarifopol, într-un lung pasaj următor, justifică, pare-se, acest „mecanism de marionete”, dînd o explicație structurală societății care i-a oferit modelele comice : „Lumea aceasta, de care se îngrozesc atîta judecătorii moralicești ai lui Caragiale, îmi pare mie că se deosebește printr-o vastă lipsă de perversitate. Vorbesc de modelele reale, nu de preparatele artistului. În societatea nouă românească, ticăloșiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenței ; acești oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat și tragic nu sunt cu puțință decît acolo unde, printr-o îndelungată și profundă constrângere morală și religioasă, s-au putut forma acele duplicități și conflicte din care se naște conștiința complicată a binelui și răului moral. O lume care să fie mai ignorantă în această știință decît lumea în mijlocul căreia a creat artistul Caragiale ar fi, cred, greu de găsit în tot cuprinsul societăților istorice. Acești români orășeni îmi par deopotrivă de candidi, în bine ori în rău. De aceea, teatrul nordic, poate cel mai specific extract artistic din torturile intime, întreținute prin veacuri de profesionalul catolic și apoi de morala protestantă, se prezintă obișnuit cu o esențială și uneori grotescă falsitate pe scena românească, în jocul candidilor noștri actori ; pentru dînșii, cuprinsele sufletești pe care se bazează acel teatru nu pot să fie decît o cimilitură indiferentă. Așa pot înțelege de ce figurile lui Caragiale sunt atît de radical amuzante și că acest artist atît de sigur s-a ferit să «adîncească» psihologia persoanelor după formule luate de aiurea.”

Pasajul mi se pare fundamental ; cu regret, nu l-am regăsit în *Introduceri*; poate că Zarifopol l-ar fi utilizat la timpul cuvenit, dacă ar fi trăit să editeze, comentîndu-l, și teatrul. Cu atît mai mult nu trebuie să fie uitat ; cu plăcere, ideea aceasta, sub forma „impresiei de patriarhalitate” a eroilor caragialești, am găsit-o în volumul de crochiuri eseistice, *Valori*, al d-lui M. D. Railea ; observație binevenită, din două părți, de la un critic atît de subtil ca Zarifopol și de la un psiholog atît de disociativ.

2. Dar să alcătuiim un tablou sinoptic deplin al tipurilor psihologice, ca să ie putem determina individualizarea, în cuprinsul tipologiei, simple sau mixte. Vom păstra, pentru această clasificare, în enumerarea indivizilor fixați într-un tip sau altul, ordinea ascendentă a ciclului social; vom porni deci de la *D-ale carnavalului*, din zona mahalalei boeme, vom trece la mahalaua burgheză din *O noapte furtunoasă*, de aici la mica burghezie funcționarească din *Conu Leonida*, cu vizibile aderențe în mahala, culminînd cu *O scrisoare pierdută*, unde mahalaua, mica și marea burghezie se întîlnesc într-o viziune socială, tipologică și individualizantă de mare amploare ; grupînd indivizii din comedii în cîteva categorii tipologice, vom justifica afirmația că Ion Luca a creat mai mulți indivizi decît tipuri, ca și observația asupra complexității nuanțelor, provenind fie din intuiția socială a personajului, fie din intuiția limbajului specific fiecăruia. După stabilirea tabloului sinoptic, vom diferenția indivizii, raportați la tipologie, cu deosebire în nuanța lor socială.

Iată, așadar, mai întîi, însumarea indivizilor în tipologia respectivă : unii dintre ei, cum am spus, se însumează într-o tipologie mixtă ; punîndu-i la mai multe categorii, afirmația despre complexitatea nuanțelor psihologice a personajilor se verifică și ea :

Tipul încornoratului: Pampon, Crăcănel, Jupîn Dumitrache, Trahanache.

Tipul primului-amorez și al donjuanului: Nae Girimea, Chiriac, Rică Venturiano, Tipătescu.

Tipul cochetei și al adulterinei: Didina Mazu, Mița Baston, Veta, Zița, Zoe.

Tipul politic și al demagogului: Rică Venturiano, Tipătescu, Cațavencu, Farfuride, Brînzovenescu, Trahanache, Dandanache.

Același tip, în devenire: Ionescu, Popescu (din *O scrisoare*) ; Chiriac, Ipingeseu, Jupîn Dumitrache, Spiridon (din *O noapte*) : vezi scenariile postume publicate de d. Șerban Cioculescu (*Revista Fundațiilor regale*, iunie, 1939) :

Tipul cetățeanului: Catindatul, Ipingeseu, Jupîn Dumitrache, Conu Leonida, Cetățeanul turmentat.

Tipul funcționarului: Ipistatul, Ipingeseu, Pristanda.

Tipul confidentului: lordache, Spiridon, Chiriac, Ipingeseu, Coana Efimița, Pristanda, Tipătescu, Brînzovenescu.

Tipul raisonner-w/m': Spiridon, Pristanda.

Tipul servitorului: Un chelner, Spiridon, Safta, Un fecior.

Cele nouă categorii tipologice, cu numeroase tipuri mixte, însumează indivizii complecși, nuanțați, nu reduși numai la o singură axă, cu funcții psihologice și tehnice variate, ailtrenînd în patru comedii, în care viziunea socială, psihologică și de limbaj a fiecăruia exprimă individualități de neconfundat ; iar toți la un loc, tipuri și personaje, alcătuiesc un gen uman, rotindu-se, cu speciile lui diverse, pe axa unui adînc egoism și a unui inalterabil conformism, etic și social. De remarcat, desigur, că în comediile lui Ion Luca nu există nici o ingenuă ; oricît de jos ar fi, pe treapta socială și morală, sau oricît de sus, femeile își apără o feminitate instinctivă, un egoism al speciei esențial, fie că ține de simpla plăcere a simțurilor, fie că acordă și nota mai gravă a pasiunii sau a adulterului ca și legalizat, într-o atmosferă de poezie trivială, ca Veta, sau într-una de sentimentalism, ca Zoița.

3. Cum spuneam, individualizarea psihologică a tipurilor naște din categoria socială și a limbajului ; vom face o serie de caracterizări, în raport cu prima categorie, pentru o mai bună păzire a nuanțelor și pentru a surprinde viabilitatea personagiilor în substrucția lor cea mai realistă ; să nu uităm niciodată că Ion Luca pornește de la o extraordinară intuiție socială, de la observația vie, ca să stilizeze clasic tipuri și indivizi. Aceeași intuiție, aplicată la limbaj, pe

care-l stilizează în economia dramatică a comediilor, vădește realism pitoresc și o varietate nebănuită a expresiei.

Trecînd în revistă indivizii care ilustrează tipul încornoratului, îi putem reduce la un comun numitor, numai în ce privește credulitatea. Și Pampon, și Crăcănel, și Jupîn Dumitrache, și Trahanache își poartă coarcele cu liniște, după ce s-au „convins” că bănuielile lor sunt neîntemeiate. Toți își recapătă încrederea din partea amanților cu care-i înșală femeile. Nae Girimea își stabilește nevinovăția față de Pampon și Crăcănel, afirmînd că biletul găsit i-a servit să înfășoare niște borcane cu pomadă și că apartenența lui e cu totul străină de Didina Mazu și Mița Baston. Jupîn Dumitrache, speriat, ca și Chiriac de presupusa trădare a Vetii cu Rică, după ce se liniștește, împreună cu teșghetarul, gelos și el, capătă o „dovadă” suplimentară în „legătura” celui care-i păzea „onoarea de familist”. Pampon și Crăcănel, simple „mangafale”, se mulțumesc cu o explicație ingenioasă în mediul lor de mahalagii ; mahalagiul burghez Dumitrache, ros de gelozie, spionîndu-și femeia, are și „proba” fidelității ; iar burghezul Trahanache, în fața evidenței, refuză să creadă orice umbră de bănuială ; el nu e nici gelos, ca mahalagiii, ba mai mult, își apără își „prietenul”, pe Tipătescu, produseîndu-i și lui dovada suplimentară a „machiavelicului” lui Cațavencu prin polița cu girul falsificat. Nu sunt aici toate nuanțele sociale și psihologice prin care indivizii se diferențiază în cuprinsul tipologiei lor de încornorați ? Las la o parte faptul că cei care aparțin tipurilor mixte se diferențiază prin nuanțe suplimentare.

Indivizii grupați în categoria primului-amorez, cu excepția lui Rică Venturiano, care, pornind în berbantlic, se însoară cu Zița, au un punct comun în lipsa lor de sinceritate față de cei înșelați. Dar craiul de mahala Nae Girimea se amuză numai și vrea să scape de încurcături și eventuale răzbunări, fără alte calcule ; arivistul Chiriac e gelos, nevoind să împartă iubirea stăpînei cu nimeni altul, și este interesat, avînd aerul că el e păzitorul cinstei conjugale a lui Dumitrache ; gelozia lui reală față de Veta e o gelozie simulată față de „demnitatea” de soț a patronului. Tipătescu, trăind în societate, în burghezie, nu vrea s-o facă pe Zoe de rîs și nici pe Trahanache. Acceptînd voința femeii,

oncedînd să susție candidatura iui Cașavencu, își calcă ambiția politică (suprema lui rațiune de a fi) ; un moment are chiar ideea romanțioasă să fugă împreună cu Zoița, dar e adus repede la realitate de femeia mai lucidă, mai practică în chestiile amoroase decît el. Zoița însăși a avut nevoie de atîtea lacrimi, atîta dialectică [sentimentală și de patetice apeluri la morala convențională ca să-l convingă. Stăpîn pe situația lui politică și socială, fără dependența lui Chiriac, Tipătescu e, pînă la urmă, cavalier. Cît privește „intelectualul” Rică, în devenire socială, e bucuros că o aventură se termină cu o precisă stare civilă, tocmai ceea ce-i lipsea lui, luptător aprig pentru democrație ; și cum democrația începe cu el, sucombă împrejurărilor, fără murmur, supunîndu-se voinții tenace a Ziței de a-și găsi un bărbat subțire, ca și burghezului Dumitrache, identificat și cu onoarea cumnatei, tînără divorțată și, deci, expusă ispitelor.

În galeria cochetelor și adulterinelor, egoismul feminin precumpănește ; dar acest egoism se nuanțează și de alte considerente, în raport cu starea socială a fiecărui personaj. Didina Mazu și Mița Baston, deși în mare concurență pentru craidonul Girimea, prima luplînd cu armele tinereții, a doua cu gelozia violentă a maturității în declin, n-au de apărut decît, ca să zicem astfel, drepturile lor naturale, împăcate și ele, pînă la sfîrșit, cu un compromis în care și Girimea se complăce, își vor duce mai departe aventura. Prestigiul lor social nu e în joc, în lumea în care trăiesc, și prejudecățile sociale nu le preocupă. Dincolo de mahalaua boemă, aventurieră și libertină, o treaptă mai sus, în mahalaua burgheză, situația se schimbă. Veta e pasională și își răscumpără deficiența unei căsătorii convenționale, în care respectul bărbatului este și de ochii lumii, dar vine și din dependența femeii silită să trăiască prin constrîngerile sociale. Iubirea Vetei este o nevoie adîncă, și tot ce-o poate jigni sunt bănuielile neîntemeiate (presupusa aventură cu „amploiatul”) și starea ei de femeie mai vîrstnică față de un amant care-o chinuiește și pe care-l bănuie o clipă plictisit, recurgînd la pretexte imaginare isă-i distrugă fericirea. Veta își apără feminitatea ei dornică de patima tînără a lui Chiriac ; avere, prestigiu în mahala îi vin de la Jupîn

Dumitrache. Dezamăgită, suferă serios în feminitatea ei, ca la sfîrșit, cînd lucrurile se lămuresc, să-și ducă mai departe pasiunea. Față de libertinele Didina și Mița, față de pasionala Veta, Zița e numai o cochetă, dar o cochetă cu măsură, cu prudență și cu precise calcule. Dezamăgită și ea de „mitocanul” de care-a divorțat-o Dumitrache, aleargă după un bărbat, pe care înprejurările burlești i-l aruncă în brațe. Cu Zoe Trahanache, pășim în marea burghezie dintr-un oraș de provincie. Zoe are mai multe libertăți decît toate femeile burgheze, fie din mahala, fie din clasa ei : pe Trahanache îl teme și-l stimează în felul ei ; îl teme, ca să nu-i strice fericirea, îl stimează, fiindcă i-a dat un prestigiu, la care ține mai mult decît la iubire. Sentimentalismul ei, teatral, e totuși violent, patetic uneori, în încredințările pe care i le face lui Tipătescu ; dar nu e de loc romanțioasă, și la propunerea lui Fănică de a fugi, îi răspunde cu brutalitate, socotindu-l nebun. Prestigiul ei social, voința ei de soție a unui șef de organizație, e mai presus de pasiune. Plăcerea ei se acordă cu morala convențională și fericirea ei se dublează de nevoia de a respecta formele ipocrite ale societății burgheze, iar compromisul ei e la antipodul compromisului Didinei Mazu și al Miței Baston. Instinctul social e mai aprig parcă decît instinctul sexual. Și poate că nu e personaj mai radios, mai fericit, la sfîrșitul *Scrisorii pierdute*, ca Zoița, generoasă și cu infamul Cașavencu, pe care-l iartă și-l îndrumă pe calea compromisului politic, făcîndu-l să prezideze banchetul dat în cinstea lui Dandanache, pecetluind, cu un consimțămînt vizibil, izbînda adversarilor.

Atît de multiplicat în indivizi, tipul politic este și el foarte variat. Vom păstra ordinea generațiilor, în caracterizarea fiecăruia, fiindcă aici filiația socială și vîrsta sunt însăși axa pe care se mișcă aceste personaje. Cap de linie al democrației, în prelungirea familiei de la 48, Dandanache are un singur resort neuzat : viclenia ; șantajul lui e un drept viager : democrația e o ficțiune, fiindcă localnicii, pînă la sfîrșit, se supun unui imperativ central, de interes strict privat, al unui personaj politic, ținut la mîna cu o scrisoare compromițătoare. Încolo, Dandanache e uituc, ramolit, îngăimat în vorbă. Trahanache, șef de organizație politică, cu autoritate iluzorie, e cînd la discreția voinții lui

Tipătescu și mai ales a Zoi, când a centrului. Viu în el e numai „machiavelic”, abilitatea mărunță de a descoperi falșul lui Cațavencu și de a-l lucra. Farfuride e o umbră de voință politică ; aștepându-și rîndul la deputăție, e înlăturat cînd interesele lui Tipătescu și ale Zoi o cer și amînat, fără termen, cînd interesele centrului impun ; pentru el lupta „democratică” e o biată chestie personală cu arivistul Cațavencu. Brînzovenescu, umbra unei umbre, confident al lașității lui Farfuride, exprimă multiplicitatea tipului politic de duzină. Cațavencu începe să manifeste procesul de congestionare al democrației ; nemaiavînd loc în partidul lui Trahanache, e, în fond, un dezident, care în jurul unei gazete, al unei cooperative și prin șantaj cumulează atîtea apetituri ale gloatelor ce se ridică. Insuccesul lui (aventura unui partid, clădit pe ambiții nesatisfăcute) aduce risipirea partizanilor și integrarea în grupul celor mai tari.

După douăzeci de ani, în scenariile postume ale lui Ion Luca, ajunge ministru. De fapt, dintre toți are ambiția cea mai aprigă, lipsa de scrupul cea mai vădită, facilitatea retorică a unui adevărat „limbut”, cum spune Maioreșcu. Tipătescu, mîna forte în aparență, își exercită abuzul de putere în cerc restrîns : în fața Zoi cedează prima oară, ca să cedeze definitiv în fața centrului. Situația lui dăinuiește pe un dublu compromis. Cu Rică Venturiano, politician în devenire, din capitală, trecem la un tip politic de altă extracție ; funcționar și student, gazetar și berbant, repede însurat, Rică va repeta, într-un fel, experiența lui Cațavencu : în scenariile postume, la 50 de ani, e director proprietar al *Alarmei*.¹

Tipul politic e înfățișat în cele mai numeroase variante individuale ; în scenariile postume, care duc filiația socială a democrației mai departe, întîlnim o nouă serie de ajunși ;

¹ Ce intuiție socială și psihologică în titlurile gazetelor : Dandache conduce *Războiul*, Cațavencu *Răcnetul Carpaților*, Rică a fost colaborator la *Vocea patriotului național*, acum, avocat, publicist, deputat în opoziție, conduce *Alarma* !. Presa e ea însăși un fel de personaj, prezentat într-o sugestivă indicație, în raport cu generațiile. Și, într-adevăr, importanța ei crește cu fiecare generație de politicieni. Din *Războiul* nu cunoaștem texte, dar din *Răcnetul Carpaților* și din *Vocea patriotului național* luăm cunoștință de calitatea ideilor și prozei, prin care „democrații” își apără interesele.

mahalaua burgheză împinge și pe „cetățenii” Chiriac Sotirescu, însurat cu fata Vetii, Chiriachița (de data asta i se dă și numele de familie, e mai individualizat !) la deputăție, pe Dumitrache Titircă la senatorie, pe Spiridon Ionescu (aceeași observație ca pentru Chiriac) la deputăție și pe Nae Ipingeseu la prefectură — toți guvernamentali, deci toți luptători ai democrației, triumfători. Numai Venturiano e opoziționist, reluînd, pe alt plan, drumul lui Cațavencu. Iar din *O scrisoare pierdută*, Ionescu și Popescu, învățătorii, ajung „inspectori pentru cursul de istoria românilor în învățămîntul primar și secundar, public și privat”.

Într-adevăr, latent, „cetățenii” din *O noapte* și *O scrisoare* erau destinați politicei. Dacă Ion Luca ar fi scris și ultima comedie proiectată, cetățeni ar li rămas numai Ca-tindatul, Conu Leonida și Cetățeanul turmentat. Unul, în căutare de slujbă, practicant perpetuu, aspirant la funcționarism, deși provenit din clasa negustorească (admirabilă viziune socială și psihologică!), încurcat fără voie în petreceri în care e veșnic păcălit ; altul, pensionar, fost revoluționar ploieștean, punînd Europa la cale, fiindcă prin politica națională a izbutit să devie funcționar ; ultimul, mic funcționar și el, pensionar, de extracție mahalagească, apărînd în această scenă doar în timpul alegerilor, cînd e chemat să-și „exprime voința”. Dar tipul funcționarului e clar individualizat în trinitatea comisarilor. Ipiștatul (fără nume propriu, deci înfățișînd tipul multiplicat), comisar la mahală, anonim, cu mici profituri (loteria cu tabacherea pe care-o câștigă invariabil), amestecat în afacerile amoroase ale cetățenilor, participînd la masa de împăcare a tuturor. Pristanda, agent de legătură și executor al ordinilor patronilor politici, familist, afacerist mai serios, confident politic și cunoscînd toate combinațiile stăpînilor (inclusiv pe cele amoroase ale Zoi cu Tipătescu) mahalagiu și el, e un profitor al tuturor devotamentelor și exceselor de zel, pe care le pune în slujba mai-marilor. La Ipingeseu se poate vorbi de un tratament pe picior de egalitate cu stălpul democrației în mahalaua burgheză. Citește și comentează gazeta lui Rică, luminîndu-se reciproc ou Jupîn Dumitrache, și e confidentul lui în chestiile intime (Pristanda le înțelege și el, prea bine, dar nu discută, de la egal la egal, ci le comen-

tează în monoloage !) ; ia parte la expediția burlescă, întru apărarea „onoarei de familist” a prietenului, se bucură de nunta Ziței cu Rică, în familie, activează în „Guardia civică” (e „amic politic” al căpitanului Dumitrache !) și e sortit să ajungă prefect al județului.

Chiar în tipul confidentului, nuanța individuală e destul de marcată, lordache face și desface tot, oerotindu-și patronul din proprie inițiativă. Spiridon facilitează doar aventura Ziței cu Rică și are mici profituri. Chiriac îi depășește, căci apără onoarea stăpînului și muștruluiește pe cetățeni să-și facă datoria în gardă. Ipingeseu trece pe picior de egalitate în confidențele ce-i face Dumitrache. Coana Efimița, confidentă integrală, admirativă integral, cu bun-simț feminin, e singura femeie cu instinctul senzual intrat în extincție.

Iată și o femeie cinstită în comedii; moraliștii cu orice preț de data asta pot fi împăcați !

Pristanda, confident și el, înfățișează confidența tacită.

Mai mult decât Chiriac, Tipătescu cunoaște toate secretele, intime și politice, ale lui Trahanache și se bucură de cea mai deplină confiență. În sfârșit, Brînzovenescu, element ponderator al lui Farfuride, pe care-l îndeamnă la cumințenie, se bucură de o confiență strict politică ; mai drept, dibuie cu amicul lui să descurce ițele încurcate de Cațavencu, Zoe, Tipătescu și Trahanache. Caragiale n-a abuzat de tipul *raisonneur-xilm*. Spiridon, în monoloage, ne dezvăluie caracterul lui Titircă, intriga Ziței cu Rică, și-și destăinuie soarta lui amară de „băiat de procopseală”, iar Pristanda, tot în monoloage și în aprobări mecanice, sugerează judecata scriitorului despre lumea politică în care se învîrtește.

Despre tipul servitorilor, atît de puțin individualizați (cu excepția lui Spiridon), putem face o remarcă generală, esențială totuși. Și mahalaua, și burghezia țin pe servitori de parte de combinațiile lor ; parveniții au disprețul parvenitului pentru cei umili. De altfel, servilismul celor interesați, în preajma potentăților, îi scutește de servitori propriu-zis ; au la ordin, pentru tot felul de servicii personale, un personal în subordine, încă fără conștiința demnității. Nu e

Pristanda un fel de om bun la toate, în mediul burgheziei provinciale ? Intuiția socială a lui Ion Luca este, neconținut, uimitoare.

Tehnicește, *Momentele* țin de genul dramatic. Alcătuint un lanț de „scenete”, așa-zisele schițe comice ale lui Ion Luca împing observația socială pe o arie mai întinsă. Se cunosc categoriile sociale, mediile din care-și ia eroii : familia, școala, cafeneaua, berăria, birocrăția, mondenitatea, presa, justiția, tagma preoțească etc. Prin ele defilează, într-o succesiune de „momente” concentrate, vii, mica și marea burghezie bucureșteană, în numeroase situații și populată cu atîtea personaje. Caragiale procedează aici de la particular la general, de la individ la speță. Tipologia comediilor e în prelungire, în multe direcții : încornorați, femei adulterine, cochete, întreținuți, cetățeni, mai mult sau mai puțin indignați, mai mult sau mai puțin turmentați, intelectuali, funcționari, comisari, în plus copii rău-erescuți, soacre, mămițiți, ofițeri, berbanți, provinciali la București, provinciali la ei acasă — un furnicar de oameni, circulînd într-o atmosferă socială și morală, exprimînd un limbaj de o puternică specificitate. Omul caragialian, văzut în comedii, se multiplică într-o infinitate de fețe prismatice, configurînd aceeași intuiție, a egoismului și conformismului etc. Raportul dintre tipologie și indivizi e aici și mai evident, în sensul individualizării, prin arta concentrării, prin limbaj, prin nuanțele psihologice 'de relief clar, imposibil de confundat. Miniaturistul care în comedii a lucrat pe spații sociale și psihologice întinse, pe frescă, de structură cicleică, în *Momente* se răsfață în tablouri care, înlănțuite și coordonate în categorii, alcătuiesc o nouă frescă, aș zice din crochiuri. Excepțional desenator și pictor, Ion Luca, prin juxtapunere de crochiuri, ajunge să contureze un tip general, nou față de comedii, tipul autohtonului Mitică, surprins sub atîtea nume, Lache, Mache etc. Văzut într-o rotație de situații, succedate în planuri repezi, tipologia lui capătă volum ; prin amploare, adîncime și nuanțe multiplicare, Mitică atinge însăși starea lui de spirit, care e miticismul. Formula lui Ion Luca, cu atîta insistență repetată de Zari-fopol („simt enorm și văd monstruos”), atenuată de sensul pur caricatural pe care i-l dă criticul, își află aci o aplicație

strălucită. Dar nu atât o aplicație tehnică, așa cum Zarifopol voiește, cât una estetică. Într-adevăr, Ion Luca simte miticismul în innumerabilele lui cute și-l vede în multiplicitatea lui individuală, cu o rară luciditate și putere de viață.

Tipul circulă în variante de o claritate, de un contur și o expresie mereu trează. Geniul miniaturist al scriitorului, atât de minuțios organizat în comedii, în *Momente* huzurește, fiindcă tehnicește se ia pe urmele lui pas cu pas, îi surprinde, îl divulgă, într-o mai mare libertate decît. în tehnica actelor din teatru. Acolo, tablourile se desfășoară într-o economie și un ritm unitar, între legi aspre de loc și timp, aici se manifestă numai într-o stringentă unitate de acțiune. *Momentele* sunt construite pe tehnica izolată a scenei, pe dinamica ei rapidă, interioară, 'comediile trebuie să construiască tipul pe acte, pe scene, pe intrigă, într-o complexitate integrală, într-o organicitate mult mai dificilă. Mai liber în *Momente*, Caragiale va adînci mai multe, mai complexe nuanțe ale unui tip ; și aș spune că Mitică și miticismul este personajul lui cel mai complex (în raport cu cele din comedii), fiindcă tehnica îi permite mișcări multe, situații mai bogate, poziții comice variate. Fără îndoială că dramaturgul din comedii e mai meșter, avînd să domine atîtea constrângeri, avînd să clarifice într-un spațiu și timp limitat atîtea personaje, în cuprinsul unor tipologii, cum am văzut, destul de variate. în comedii nuanțele se stabilesc și prin contaminarea tipurilor, prin ceea ce am numit tipuri mixte ; în *Momente*, tipologia dui Mitică e unitară, situațiile permițîndu-i să exploateze, în succesiune plană, cît mai multe nuanțe. Și chiar schița de compoziție (adică piesa concentrată) e mai liberă în *Momente*, fiindcă și atunci schițele se succed, nu sunt silite să intre într-o tehnică a piesei ca atare. De aceea s-a vorbit atîta de schematismul comediilor și nu s-au învinuit *Momentele* de același lucru. Nuanțele au fost mai ușor surprinse aci, mai greu, sau de loc uneori, dincolo.

LIMBAJUL

Criticii lui Caragiale au atins în treacăt și problema limbajului comic ; și, curios, chiar criticii negativi s-au izbit de expresivitatea scriitorului, dar au socotit-o tot atât

de caducă, de tranzitorie ca și moravurile înfățișate de personaje. Limbajul traduce însăși esența socială și psihologică a tipurilor, adică viața lor. Titu Maiorescu, după ce constată că „lucrarea d-lui Caragiale este originală” între altele și prin aceea că tipurile au „expresiile lor”, în rezervele pe care le strecoară asupra comediilor se întreabă „dacă de exemplu unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității ce vor să reproducă”. Dar rezerva lui e minimă și, oricum, poale trece pe planul amănuntelor discutabile. Gherea simte, în general, valoarea artistică a limbajului comic ; ne îngăduim să extragem un pasaj din studiul lui, unde, destul de fugar, întâlnim cîteva sugestii în jurul valorii ce ne preocupă aci : „Dacă tipurile din comediile lui Caragiale sunt vii, și vii sunt tipurile din comediile lui, atunci ceea ce trebuie să cerem e ca frazele ce spun să fie caracteristice, să fie logice, să nu fie în contradicere cu caracterul celui care le pronunță, ci dimpotrivă să arate 'tocmai caracterul lui. în acest sens a avut dreptate marele scriitor rus Dostoievski cînd a zis că o creațiune adevărat artistică e mai adevărată decît viața reală. în adevăr, pe cînd în realitate oamenii vorbesc și fac multe lucruri care nu sunt de loc caracteristice, ori care sunt indiferente caracterului lor, în artă, însă, fiecare acțiune, fiecare frază trebuie să fie și este caracteristică pentru eroul producțiunii artistice. Și în acest sens figurat putem zice și noi că tipurile comediilor lui Caragiale sunt mai adevărate decît cele din viața reală. Fiecare frază, fiecare acțiune ne zugrăvește caracterul omului. Fiecare frază e caracteristică pentru cel care o pronunță, caracteristice sunt chiar acele care par a fi exagerații satirice. Și aici dăm peste o greutate cu totul specială, pe care trebuie s-o învingă un scriitor satiric. Se înțelege că și în roman o frază trebuie să fie caracteristică eroului ; într-o piesă teatrală ea trebuie să mai lucreze pentru dezlegarea intrigii și trebuie să fie scenică ; iar într-o piesă teatrală cu conținut satiric se adaugă o nouă greutate, ea trebuie să ridiculizeze pe un individ, ori chiar o întreagă stare de lucruri socială. Caragiale a învins toate aceste greutăți.” Urmează cîteva sumare aplicații la discursurile lui Farfuride și Cașavencu ; esențialul este că Gherea a simțit valoarea artistică a limbajului și că,

în opunere cu Maiorescu. nu schițează rezerve, fie și în treacăt.

În cronicile din *Critica dramatică* despre Caragiale, d. Mihail Dragomirescu pune problema limbajului și mai categoric : „Dar ceea ce cred că va convinge pe orîșicine de indiscutabila valoare a comediilor lui Caragiale este faptul că într-însele găsim efectul unei profunde originalități de intuiție ; aureola poetică în care plutesc toate personajele și, concomitent cu ea și derivat din ea, farmecul neîntrecut al limbii. E curios, dar e așa : oricît de coruptă ar fi limba ce vorbesc cele mai multe din personajele lui Caragiale, ea nu încetează nici un moment de a fi elegantă. Fiecare cuvînt, oricît de deformat ar fi, fiecare întorsătură de frază, oricît de necorectă s-ar arăta, exprimă pe de o parte un fond propriu, caracteristic, necesar, iar pe de alta, în necorectitudinea și desfigurarea lor, păstrează totuși o simetrie de mișcare, de accent, de pauze, de expresie, care ne face să simțim cu cea mai mare ușurință și în toată adîncimea lui tot fondul sufletesc ce exprimă.

Nici o vorbă de prisos, perfecta adecvare a formei cu fondul — suprema eleganță ! Discursurile lui Cațavencu și Farfuride, ou toată incoerența și absurditatea lor, sunt, din acest punct de vedere, adevărate capodopere. De aceea atîtea cuvinte și expresiuni din aceste comedii au devenit populare și tind să intre în limbă păstrînd nuanța comică și caracteristică pe care le-a imprimat-o geniul artistic al lui Caragiale.

Dar posteritatea, cu vremea, nu va mai înțelege nuanțele acestei limbi ! Nu va face nimic. Același lucru s-a întîmplat și se va întîmpla cu toate operele clasice. Literatura grecească dăinuia încă, totuși, publicul grec începuse să pricape și greu limba poemelor omerice și a dramei atice. Și aceste opere nu au pierit. Originalitatea limbii este caracteristică joricărei opere literare durabile ; ea face necesar, după cîtăva vreme, comentariul filologic. Dar această însușire nu însemnează de loc că operele nu mai trăiesc ; tocmai din contră ! Și comediiile lui Caragiale, pentru a căror înțelegere ar fi nevoie în viitor de un comentariu, n-ar înceta din această pricină de a rămînea clasice. Substanța sufletească ce cuprind, măiestria artistică cu care sunt scrise, farmecul originalității, care va fi și mai mare după ce vor

dispărea modelele realității, vor fi motive suficiente să hotărască pe cel ce vrea să aibă emoțiuni artistice alese, să sacrifice cu studii lor ceva mai mult decît eu scrierile-beletristice ale contemporanilor din acea vreme."

Judecata din 1904 a d-lui Dragomirescu apare atît de întemeiată azi, cînd limbajul este valoarea expresivă cea mai autentică a lui Ion Luca. În ce privește calificarea de elegantă, socotim a fi un exces de zel al criticului. Limbajul comic e suficient să fie expresiv ; 'reminiscența clasicizantă a d-lui Dragomirescu acordă expresiei caragieliene o însușire cu totul nepotrivită. Limbajul traduce viața personajilor ; lipsită de orice eleganță, viața lor e adînc expresivă, în înseși deficiențele ei structurale ; dacă o traduce (și o traduce admirabil), valoarea estetică a limbajului există, în afara calificației de distincție și de eleganță, după norme de stilistică moștenite din clasicismul antic și francez. Se cunoaște procesul făcut limbii lui Moliere, de contemporani și urmași, formați la estetica de salon și la dogmatismul academic ai limbajului. Ce academie din lume ar putea acuza de inexpressivitate limba lui Villon, a lui Rabelais, a lui Creangă și Caragiale, a lui Arghezi, pe motivul că n-ar fi și elegantă ? Și dacă ar face-o ar înfățișa un punct de vedere cu totul restrîns, impunînd o sărăcie expresivă limbajului, ca funcție estetică. Este plină de învățăminte poziția distinsă, aoademizantă a adversarilor limbii lui Caragiale. Între ei, Pompiliu Eliade, pe care l-am citat în prima parte a studiului nostru, și d. E. Lovinescu, purced din estetica limbajului clasicizant. Obiecțiile celor doi critici asupra limbii comediilor, unul numind-o mai drastic „jargon", celălalt „inestetică", indică eroarea spiritelor care socot că o limbă nu poate fi estetică decît prin distincție. Iar afirmația paralelă că limba comediilor va îmbătrâni, că viitorul n-o va înțelege fără comentarii filologice vădește o concepție puțin organică despre limbaj, ca funcție estetică și creatoare. A îmbătrînit limba lui Neulce, față de etapa de evoluție în care s-a cristalizat, în narațiunea vie a croniciarului ? A îmbătrînit limba lui Eminescu față de limba d-lui Tudor Arghezi ? A îmbătrînit oare limba regională a lui Creangă, a cărei înțelegere este dificilă, fără ajutorul unui glosar ? Viabilitatea expresiei este condiționată nu numai de momentul istoric, de evoluția în care se află

limba unui popor, ci de viabilitatea ei creatoare în plan estetic. Limbajul e o valoare derivată din substanța operei de artă, din spiritul și limitele ee-și propune să atingă, într-o literatură de abuzivă inspirație rurală, nimeni nu s'a gândit să socotească limba lui Creangă inestetică, restrictivă ; ea nu putea fi alta, în raport cu substanța operei și cu circumstanțierea ei în timp și spațiu ; și totuși, Caragiale, care a creat o limbă orășenească de o mare expresivitate, a fost acuzat de localism, și încă de localism tranzitoriu ! Nici limbajul lui Creangă, nici al lui Caragiale nu sunt creații lirice ; sunt limbaje sociale și psihologice, în expresie estetică, unul narativ și dramatic (*Amintirile*, ca și basmele, furnică de dialoguri), altul pur dramatic. Că însuși Creangă păstrează, în exprimarea lui subiectivă, limbajul personajilor e un motiv mai mult în favoarea punctului de vedere estetic din care judecăm ; creația de limbaj liric, epic sau dramatic se diferențiază întrucât mărturisește expresia unor substanțe specifice ; dar, în fond, avem a face cu o funcție estetică a limbajului în general, cu o valoare expresivă. Caragiale aproape nu folosește așa-numitele *mots d'auteur*, limbajul lui comic caracterizînd psihologic și social, chiar în plină fantezie satirică. Și însăși limba lui Creangă (și unde povestește direct) este o limbă psihologică și socială, alcătuită din zicale și locuțiuni ce ridică pe plan artistic limba vorbită a țaranului moldovean. Limba comediilor lui Ion Luca, la personajele tipic mahalagești, împletește zicale și locuțiuni, expresii pitorești, ca la Jupîn Dumitrache, ca în *D-ale carnavalului*, stilizând limba vorbită a unei precise zone morale și sociale. De fapt, toată limba comediilor este vorbită, fiindcă dramatismul ei, izvorât din observația realistă, imprimă o mișcare neconținut orală dialogului ; mișcare existentă și în limbajul epic al lui Creangă, țintind, într-un caz, cît și în altul, la caracterizarea personajilor. Diferențierea limbajului pe genuri, între epic și dramatic, e mai puțin sensibilă decît este în modalitatea lui lirică. Dar chiar în poezia cu substrat anecdotic, de concentrată narațiune, ca în *Florile de mucigai* ale d-lui T. Arghezi, limbajul merge la caracterizare și la portret ; din această cauză, lexicul realist, expresia de argou, de extracție

Vt jk' 7-mriUt fl-t.it¹J'a.,

Jf*: rut-»*- ^ n ;nf'm, ' |

socială și psihologică invadează aci în corpul limbajului liric, luând aerul de oralitate, întărită și prin source dialoguri, caracterizante și ele.

Limbajul comediilor se poate reduce la câteva straturi psihologice și sociale : limbajul mahalalei boeme, mai pitoresc, mai plin de zicale și locuțiuni (*D-ale carnavalului*), limbajul mahalalei burgheze (*O noapte furtunoasă*), limbajul micii și marii burghezii, în care se cuprinde și limbajul politic (*Conu Leonida*, *O scrisoare pierdută* și *Momente*). Fiind evidente aceste straturi nu vom proceda la o identificare a lor. Am spus că limbajul comediilor exprimă viața tipurilor și indivizilor ; vom stabili așadar câteva categorii de limbaj, în corpul comediilor, după natura indivizilor. Mișcarea orală a limbajului nu este uniformă, ca în operele epice ; ea e de ordin dramatic, traducînd cu o suplețe variabilă structura indivizilor. Vom grupa limbajul comic, avînd în vedere complexitatea personajilor și psihologia lor specifică. Nuanțele, pe care le-am surprins în caracterizarea raportului dintre tipuri și indivizi, operează și asupra expresiei comice. Lexicul, pitorescul locuțiunilor, sintaxa variază de la individ la individ ; însuși registrul vocii, în frază, este sensibil diferențiat, între bărbați și femei și chiar între bărbați ; registrul lui Cațavencu e altul decît al lui Farfuride, registrul lui Jupîn Dumitrache e altul decît al lui Ipingeseu. Formula lui Caragiale („simt enorm și văd monstruos”) ar trebui completată cu „aud excepțional distinctiv”. Plasticitate și acustică, iată structura limbajului oral din comedii și *Momente*, iată însăși esența geniului creator al lui Ion Luca. Dacă Maiorescu simte originalitatea „expresiilor”, dacă Gherea și d. Dragomirescu au simțit-o la fel, făcînd unele aplicații (exclusiv la discursurile lui Farfuride și Cațavencu), adică la fragmente mai reliefat satirice ale limbajului comic, Ibrăileanu și Zarifopol au adus și ei unele prețioase contribuții în această direcție. După sumare observații, tot despre discursurile din comedii (la Farfuride și Cațavencu adaugă și pe Rică Venturiano), sau despre deformarea expresiilor la mahalagii, Ibrăileanu a luminat problema limbajului, într-o excelentă analiză pe bază socială și psihologică, în despre *Numele proprii în opera*

comică a lui Caragiale. Zarifopol găsea că studiul „nu are nevoie nici de îndreptare, nici de completare” ; completări se mai pot face totuși. Dar el însuși a zvirlit, ici și colo, câte o sugestie fecundă asupra limbajului caragialian. În cele două *Introduceri*, pomenește de „ticul verbal” al personajilor, de „comicul dialectal” al lui Rostogan, de „fantezia lexicală” a scriitorului, de oralitatea expresiei lui, în mișcare dramatică, de autenticitatea limbajului țărănesc și chiar aduce unele „completări” la numele proprii ale eroilor. Oricât de generale ar fi observațiile lui, trebuie să ținem seama că nu i-a scăpat nici această fibră a originalității lui Ion Luca. Să ne întoarcem însă la obiectul acestui capitol, consacrat în întregime limbajului comic ; părăsind generalitățile, să ne apropiem de structura complexă a valorii ce ne preocupă. Cum problema e numai schițată, așa cum am văzut din trecerea în revistă a tuturor criticilor care au observat-o, ne vom îngădui o privire mai sistematică asupra-i ; nu pretindem s-o epuizăm, desigur, dar vom încerca să stabilim câteva modalități expresive, deduse din însăși structura socială și psihologică a personajilor. O remarcă preliminară : criticii sensibili la limbajul caragialian (ca de altfel și delicații clasicizanți care l-au repudiat) s-au oprit cu deosebire la aspectul lui pitoresc ; chiar Zarifopol a apăsător pe acest fond. Și mai ales au subliniat estropierea limbajului, provocată de tipurile mahalagești, de semidoctii politicieni sau de cetățenii care discută politică de idei, întunecînd și caricaturizînd noțiunile, exprimate neologistic. Redus la acest aspect, limbajul e văzut numai la suprafață. Caragiale n-a căutat efecte strict pitorești ; dacă sunt, ele se aplică la câteva personaje și formează cea mai subțire zonă de limbaj comic. Structural, fiecare personaj își are lexicul, sintaxa, locuțiunile și registrul lui ; pe acestea câtă să le surprindem ; și chiar estropierea de efect pitoresc, întâlnită la personaje de diferite medii sociale și de variate grade de similitudină, își păstrează nuanțele bine definite. Cîteva exemple edificatoare. Și Cetățeanul turmentat, și Pristanda (mahalagii amîndoi) estropiază cuvintele ; dar aceleași cuvinte, întrebuințate de Cațavencu și Tipătescu, își păstrează forma corectă. În schimb, Cațavencu estropiază citatele latinești, ideile, logica lor și trivializează teoriile : mimai termenul tehnic *plebicus* (pocit de toți po-

liticianii) e deformat și de el. Triihanache, redus la cîteva formule prezidențiale și la cîteva grade de politețe, dă o formă desuet franțuzită unor neologisme sau, prin analogie cu *șiretlicuri*, utilizează expresia *rnachiavelicuri*. Farfuride trivializează istoria și compromite judecata logică. Conu Leonida, de extracție mahalagească, estropiază nume proprii, neologisme tehnice și trivializează explicațiile logice și psihologice (ale revoluției și ale halucinației) ; Ipingeseu și Dumitrache, discutînd articolele lui Rică Venturiano, estropiază neologismele tehnice, ca și Leonida, și trivializează ideologia democrată. În timp ce Pristanda întreabă umil ce înseamnă *bampir*, Cetățeanul schițează numai ecoul automat al terminologiei din discursul lui Cațavencu. Planul comic al lui Farfuride, Cațavencu, Leonida, Ipingeseu și Dumitrache e mai înalt, e planul ideilor, al judecăților, al teoriilor. Primii trei dau explicații altora, ultimii doi se „tălmăcesc” între ei, cum ar zice Trahanache, comentînd ideologia democrată. Pitorescul estropierii e variat, după personaj și mediu ; cu minime estropieri, limbajul din *D-ale carnavalului* este în întregime pitoresc ; locuțiunile, lexicul, sintaxa sunt ale unor autentici mahalagii ; între ei, Jupîn Dumitrache, în ampla narațiune pe care o face lui Ipingeseu, despre întâmplarea de la grădină, cu Rică, folosește un lexic, locuțiuni și o sintaxă de o expresivă autenticitate mahalagească. Excelent psiholog, Ion Luca imprimă explicațiilor lui o vervă narativă, nu una discursivă, deosebindu-l de „intelectualii” Rică Venturiano, Leonida, Trahanache, Tipătescu, Farfuride, Cațavencu și Dandanache. Narativă este și expresia — în dialog, firește — a personajilor din *D-ale carnavalului* ; acolo mișcarea dramatică e creată de situațiile ingenios încurcate, de senzaționalul întâmplărilor. Așadar, Caragiale, deși geniu esențial dramatic, dă limbajului structuri diferențiate, în dialog, după natura personajilor. PoHticianii sunt discursivi, mahalagii narativi. Iar în cuprinsul acestor structuri generale putem distinge trepte în concordanță cu psihologia fiecăruia. Cu ajutorul suflului și prin registrul limbajului, putem stabili și aceste trepte diferențiale. Mahalagii din *D-ale carnavalului* au toți întorsătura pitorească a narațiunii, - replica îi definește mai mult vorbind decît acționînd din propriu imbold (de altfel, ei sunt victima unui destin de farsă, care-i încurcă inextri-

cabil) ; dacă ji-ar avea marea ei autenticitate de limbaj, farsa, eu toată ingeniozitatea ei, ar fi un joc inocent și iningenios de tehnică. La lectură, expresivitatea de limbă îi sporește valoarea. Dintre mahalagii, afară de Conu Leonida, care de fapt îmbină structura narativă cu cea discursivă (și chiar dialectică), Jupîn Dumitrache are limbajul cel mai plin de sevă, cel mai pitoresc ; amîndoi au și suflul mai larg, și registrul mai înalt. Trecînd la structura discursivă a limbajului, vom păstra o anumit ordine, aceea a generațiilor de politician^; suflul și registrul vorbirii urmează individualitatea fiecăruia. Dandanache ține cel mai scurt, mai anost discurs ; un toast în cinstea alegătorilor care l-au votat : fără suflu, pe un registru jos. Trahanache, omul-formiilă, e și mai concis decît Dandanache ; închinînd în sănătatea lui Fănică, nu uită nici formula „aveți puțintică răbdare", la care mai adaugă cîteva propozițiuni sacadate.

Farfuride se întinde mai mult decît ei, în celebrul discurs din actul III al *Scrisorii pierdute*. Suflul lui se dizlocă, pe proporții respectabile, registrul lui se ridică și cade ca o aripă frântă. Cațavencu, în discursul nu mai puțin celebru, din același act, are suflul cel mai susținut, de frazeolog gol, bombastic, și registrul cel mai ridicat. Iar Tipătescu, într-un limbaj de clișee stilistice și neologisme gazetărești, folosește aproape numai tirada retorică, de înalt registru, chiar în convorbirile cu Zoe. Ca și Rică Venturiano, de altfel, care urcă tirada pe picioaroange, umflă bombasticitatea și rostogolește în vîrtejuri neologismul gazetăresc, pașoptist. Însă lexicul, sintaxa expresiei lui discursive țin de parodie ; excelent parodist, ca și în versurile lui, ca și în atîtea *Momente*, Ion Luca uzează singura dată, în teatru, acest procedeu. Impresia de șarje de-aci provine ; locvacitatea lui Rică e însă adînc psihologică, și poate numai registrul lui prea înalt, de tenor fals, ne-a dat și nouă impresia de șarje ; dar cred că stilul lui interior și exterior, oricît ar fi de bombastic, este autentic. Nu cumva Rică și Zița sunt „prețioșii" comediilor lui Ion Luca, așa cum societatea noastră a putut să-i producă la un moment dat ? Franțuziții veacului trecut au evoluat în franțuziții timpului nostru, la care fraza franceză se împletește cu cea autohtonă, într-un pitoresc rizibil atît de generalizat.

La cele două structuri de limbaj, narativ și discursiv, uneori mixte, cum e la Conu Leonida, aș mai distinge încă una, lapidară. O mulțime de formulă cel mai nuanțat e Trahanache ; mai simpli sunt Ipingeseu, Pristanda, Cetățeanul și Efimița. Limbajul lor exprimă o modalitate lapidară a expresiei, devenită comică prin repetiție. Caragiale n-a abuzat, cum se crede, de acest schematism : l-a aplicat celor mai simpliste personaje. Fără suflu, de registrul cel mai jos, limbajul lapidar se regăsește și la Dandanache, a cărui expresie e totuși îmbibată nu numai de discursivitate, dar și de narativ (cînd povestește pățania „becherului" și drumul cu trăsura). Iată cum Ion Luca nuanțează, împletește structurile limbajului, chiar la același personaj. Structura narativă o întîlnim și la Pristanda (cînd povestește spionarea lui Cațavencu) ; o întîlnim și la Cetățean (cînd povestește cum i-a furat Cațavencu scrisoarea sau cum a regăsit-o în pălărie) ; o întîlnim la Zița (cînd povestește „ce a pățit cu mitocanul"), ca și în toate monoloagele comediilor, adevărate pauze odihnitoare sau de legătură în mersul acțiunii. De altfel, cînd Ion Luca a înfrînt, cu oricîte dificultăți, structura dramatică a expresiei vorbite, trecînd biruitor la structura narativă, a dovedit că stăpînește fragmentar și dialogic și instinctul de povestitor ; i-au trebuit cazne multe pînă să-l scoată la suprafață, intact, autentic și de suflu larg, într-o severă artă a gradațiilor episodice, țintind spre o rotunjire desăvîrșită. Unde a ajuns să fie deplin povestitor, prin lexic, prin sintaxă, prin locuțiuni, prin pitoresc cu alte cuvinte, Caragiale și-a tras toate firele narrative răsucite în țesătura dramatică a comediilor, și le-a bătut mărunt, succesiv, pe urzeala faptelor, desfășurând ceea ce sintetizase, din tiranice reguli de tehnică. Instinctul lui narativ e atît de sigur în povestirea lui Jupîn Dumitrache, că era cu neputință să nu se organizeze, în poveștile lui arhaice de la bătrînețe.

Gherea observase că Veta și Zoe sunt cele mai vii, mai complexe personaje ; în obiecțiile ce le aducea lui Caragiale, referitor la lipsa de adîncime a psihologiei eroilor, făcea excepție pentru aceste două amoroase. Nu vom discuta aci „adîncimea" personajelor comice; a făcut-o Zarifopol, cu destul temei, combătînd pe Gherea. În realitate, numai structura limbajului ne va lămuri asupra complexității aces-

tor eroine ; ea e o structură dialectică. E neîndoios că pasională e mai ales Veta : iubește cu ultimele ei rezerve de feminitate pe Chiriac. Zoe e sentimentală, pasiunea ei devînd repede în grija, aproape spaima, de a-și păstra intact prestigiul social împiedicînd pe Cațavencu să dea în vileag scrisoarea compromițătoare adresată lui Tipătescu. Cu excepția confidentei Efimița, al cărei limbaj e lapidar, oricît de schematic ar fi Didina Mazu și Mița Baston, și ele afirmă tot o structură dialectică a expresiei ; iar Zița, în măsura în care își apără instinctul de cochetă, voind să convingă pe Veta și pe Dumitrache să mai meargă la grădina unde speră să-l vadă pe Rică, se exprimă și în nuanța dialectică a limbajului. Exemplificările noastre nu tind, cum am spus, să epuizeze problema limbajului ; ne referim la cîteva structuri fundamentale, unele pure, altele mixte, dovedind, prin îmbinarea lor, aceeași artă a nuanțelor pe care am observat-o și în caracterizarea indivizilor în raport cu tipologia. Și acolo unde tipologia e mai reliefată, ca în cazul îndrăgostiților, femei și bărbați, structura limbajului e mai adînc dialectică. Desigur, Ion Luca știe să varieze și în cuprinsurile mai unitare ale limbii, prin nuanțe narative (numai Mița Baston are unele note discursive, criticate la vreme) ; dar structura unitară a amozilor, pe cît sunt mai pasionali, mai tenaci, pe atît se manifestă în limbaj prin desfășurarea dialectică. Vom face aplicație la Veta, Zoe și Chiriac, scoțînd în evidență acest caracter. Mecanismul psihologic al Vetei e de cea mai pură linie clasică ; aș zice, păstrînd proporțiile, că reproduce mecanismul racinean al pasiunii în jocul iubirii. Cînd vine Zița și o surprinde plîngînd, cînd îi prezice că se va împăca cu amantul certat, Veta exprimă o marcată stare de deznădejde sentimentală, în scena următoare, în care e și Chiriac, disperarea crește, gradat, alternînd cu demnitatea ei de femeie jignită prin bănuiele neîntemeiate. Dialectica pasiunii e vizibilă și în limbaj, care e patetic. Urmează împăcarea, cu jurăminte, și potolirea patimii ofensate. În actul al doilea, Veta trece printr-o dispoziție de tandrețe satisfăcută, ca apoi să se alarmeze, la apariția neașteptată a lui Rică. Limbajul capătă nerv, e precipitat, apoi sfîtos, ocrotitor. Confruntarea cu Jupîn Dumitrache îi dă stăpînirea de sine, tonul e ușor batjocoritor, fiindcă se știe nevinovată în direcția bănuielilor

soțului. De aci înainte, destinderea ei e progresivă, stilul e concis, potolit, și numai unele zvîcniri, lapidare și ele, trădează grija pentru Chiriac, plecat să pedepsească pe Rică. Și cu toate astea, cu tot acest mecanism racinean al pasiunii, Veta e comică ; de pe versantul tragic, trece insensibil, gradat, meșteșugit pe versantul opus : miracolul îl operează limbajul, care traduce trivialitatea intelectuală, etică, sentimentală și socială a femeii îndrăgostite. Psihologia e structurată de limbaj, de acel limbaj pitoresc al mahalalei, prin care tragicul se convertește în comic. Aceeași observație se aplică și lui Chiriac, al cărui patos gelos, prin limbaj, se convertește în viziune esențial comică. Registrul înalt al pasiunii e coborât de expresie în straturile comediei. Desigur că Zoe iubește pe Tipătescu ; desigur că și Tipătescu o iubește. Și totuși cum vom vedea, idila lor e irizată de un nimb comic, fără umbră de îndoială. Și în acest caz limbajul, de structură dialectică și de clișee stilistice (Zoe vorbește, ca și Tipătescu, într-un stil de prost-gust literar), convertește drama în comedie. Dialectica sentimentală a Zoi e și mai clară decît a Vetei. Planurile ei de acțiune sunt mai numeroase. Luptă să-l convingă pe Tipătescu să accepte candidatura lui Cațavencu ; îi impută apoi indiferența, egoismul, față de prestigiul ei social. Trimite pe Pristanda să-l aducă pe Cațavencu, de la arest, ca să mijlocească o înțelegere cu Tipătescu ; intervine să-l potolească atunci cînd se înfurie pe intratabilul șantagist. Are o ieșire violentă în contra amantului încăpățînat, hotărînd ea alegerea lui Cațavencu. Față de Trahanache joacă teatral femeii sensibile, leșînd, și-l convinge să se alieze cu ea și să susțină pe Cațavencu. Dialectica ei sentimentală e și mai complexă. Din momentul în care Trahanache are în inîmă dovada falsului (polița lui Cațavencu), Zoe se apropie din nou de Fănică, așteaptă, speră, tremură alături de el. După scena întrunirii, cînd scrisoarea se pierde iar, Zoe trăiește în panică. Sosind Cațavencu, îl muștră și-l amenință ; iar cînd Cetățeanul vine la timp, cu scrisoarea regăsită, e generoasă, ironică și autoritară cu același Cațavencu, pe care-l obligă să conducă manifestația în cinstea alesului. Cu Dandanache e batjocoritoare, deși, la auzul povestirii cu „becherul” și la confuziile bătrînului (socotînd-o soția lui Tipătescu), tremură iar de frică, pînă cînd reintră în liniștea și siguranța de la început.

Complexitatea Zorii este, firește, psihologică ; ea se vădește însă și în limbaj, în nuanțele lui când patetice, când sentimentale, când ironice, când neliniștite sau vehemente, trecând printr-un registru variat, după cum se succed și stările ei sufletești. Dar, ca și la Veta, Caragiale subminează drama prin lexic, «sintaxă și clișee stilistice derivate din condiția ei psihologică și socială, operînd prin limbaj o simultană conversiune spre comic.

Peste comediile lui Ion Luca a trecut o jumătate de veac ; peste linele din ele și mai mult. Ingeniozitatea construcției lor scenice a rămas nealterată ; intuiția «sociologică s-a adîncit într-o largă perspectivă ciclică ; structura tipurilor s-a statornicit în tipare clasice, iar a indivizilor, în adevărate ficțiuni simbolice. Arta nuanțelor se clarifică din ce în ce mai mult, desăvîrșirea tehnică a devenit o însușire unanim recunoscută ; viabilitatea estetică, forța expresivă a limbajului caragialian, departe de a secătui, și mai departe de a fi îmbătrînit, cum se temeau unii critici, este astăzi poate cea mai autentică valoare a dramaturgului. În pleiada marilor scriitori junimiști, Eminescu a creat limbajul liric și limbajul de idei și invectivă politică ; Maiorescu a creat un limbaj critic, Creangă limbajul narativ ; lui Caragiale îi revine cinstea de a fi creat un limbaj dramatic, în comedii și *Momente*, iar în povestirile lui, ușor arhaizate, un anumit limbaj narativ. Clasic, în îndoitul înțeles al cuvîntului. de valoare de prim plan a literaturii noastre și de expresie structurală, memoria lui Ion Luca nu se mai poate teme de detractori. Ea aparține integral spiritualității noastre, iar omagiul posterității e numai comprehensiunea.

1939

L. CARAGIALE ȘI DUHUL BALCANIC]

Sociabilitatea lui I. L. Caragiale este proverbială : și-a risipit viața în conversații uluitoare, în presă, bodegă și cafenea, trăind alături de eroii lui din proză și comedii, iubind pe imbecili și pe umanii lui semeni în toate slăbiciunile. I-au plăcut farsele vieții și s-a delectat contemplînd egoismul conformist al omului ; s-a identificat cu plăcerile comune ale lui și l-a reflectat într-o oglindă măritoare și totuși exactă.

Spirit meridional, peninsular chiar, a peregrinat prin viață ca un iscusit navigator într-o îndelungată periegeză, ancorînd într-un port al înțelepciunii, scoasă din experiență, nu din cărți ; muntean de șes, își exercită volubilitatea și acuitatea observației asupra peisagiului social și a omului încadrat în el.

Caragiale acceptă morala practică a vieții, filozofia instinctului care conservă pe om și-l ferește de dramele conștiinței, adaptabilitatea absolută, care oferă plăceri elementare. Un epicureism grosier uneori, șiret mai adesea se desprinde din felul de-a reacționa al eroilor din comedii și *Momene* la împrejurări ; viața n-are nici o taină, totul se petrece afară, sub privirea oamenilor și a societății, iar dacă există vreo taină între ei, ea este grija de-a nu-și divulga compromisurile morale, fără de care nu pot trăi. Spaimetele și îngrijorările prin care trec se liniștesc, pînă la urmă, într-o împăcare generală ; numai că șireții înving, iar proștii rămîn, mai departe, ridiculi.

Printr-o latură a inspirației lui, spiritul caragialian coboară înspre sud, pînă la limita extremă a Orientului european ; de altfel, nu este singurul nostru scriitor care a exploatat această zonă. Un Ion Ghica, prozator pitoresc al fazei de tranziție a societății noastre, înainte și după 1848, un N. Filirnon, care a zugrăvit, cu o bogată paletă, într-un București de epocă fanariotă, trecerea de la „ciocoi vechi” la „ciocoi noi”, un Anton Pann, alcătuitorul plin de tîlc al *Povestei vorbei* și cîntăreț de inimă albastră, un Matei Caragiale, fiul lui Ion Luca, evocator al unei epoci bucureștene, crepusculare, de viciu înflorit și de luxură degradantă — s-au coborît și ei în zona balcanică a lumii noastre, lizieră morală răsăriteană a continentului.

Gustul pentru 'balcanitate se manifestă, la I. L. Caragiale, în forma povestirii cu tîlc ; moralitatea e implicată în narațiune, și înțelepciunea orientală îmbracă haina pitorescului de epocă și limbaj, cînd nu se furișează în apolog și în feeria gen „o mie și una de nopți”.

În acest înțeles, balcanitate nu înseamnă numai mediu geografic și moravuri specifice, dar și atitudine în fața vieții ; ea se traduce printr-un umor exercitat asupra omului și a desertăciunilor ce-l ispitesc, prin frîna bunului-simț, rare socotește nebunie orice salt peste umbra proprie și peste condiția naturală, printr-un sarcasm al fanteziei, revelator în peripețiile imaginate, dar și prin iluzia esențial orientală că viața după capriciul poftelor ar fi mai frumoasă decît viața cu strădaniile și tihna ei modestă. Evadarea din personalitatea noastră firească e interzisă de o înțelepciune realistă, care ne reintegrează în limitele din care am voit să ieșim.

În *Kir lanulea*, excelentă povestire de epocă fanariotă, un diavol se-ntrupează-n om și descinde-n București, trimis de Scaraschi, să experimenteze soarta amară a bărbatului însurat, muncitor, generos și victimă a femeii egoiste, lacome și geloase, care-l face de rușine în ochii lumii și-l duce-n pragul disperării și al ruinei materiale.

Diavolul întrupat în bărbat se lecuiește de fericirea presupusă a pămîntenilor, după o serie de peripeții picante și primejdioase reîntorcîndu-se în iad ; acolo nu sunt femei de speța Acriviței, soția lui lanulea, iar față de cît poate în-

dura un bărbat însurat, condiția lui luciferică este cu mult mai suportabilă.

Acrivița ilustrează pe femeia proverbială, care-a speriat și pe Dracul. Caragiale este un povestitor atît de îndemî-natec, un artist atît de sugestiv, încît morala e implicată în fapte ; excelența lui narațiune n-are nimic didactic, iar episoadele se desfășoară într-o perfectă gradăție și cu o vervă încîntătoare.

Satira izvorăște din atitudinea inteligenței contemplative, și pitorescul întâmplărilor ascunde o acută observație psihologică.

Într-un cadru feeric de „o mie și una de nopți”, Abu-Hasan povestește viața ciudată și miraculoasă a unui (locuitor pașnic din Bagdad.

După moartea bătrînului, Abu-Hasan, rămas numai cu mamă-sa, își pune deoparte jumătate din averea moștenită, iar cealaltă jumătate o irosește, timp de un an, în chefuri cu prietenii. O dată banii cheltuiți, prietenii îl părăsesc. Mîhnit de experiența îndurată, Abu-Hasan se hotărăște să ducă o viață simplă, liniștită, dar îndestulată, alături de bătrîna lui mamă. Păstrează totuși un obicei, de la care nu se abate : în fiecare seară invită un străin la masă, îl ospă-tează, îi dă de băut, îl desfată cu anecdote și întâmplări hazlii, rugîndu-l, după ce-l găzduiește o noapte, să plece, a doua zi.

Sociabil, bine dispus, Abu-Hasan e un epicurian, în sensul cel mai strict: fuge de durere și nu aspiră la altceva mai mult decît îi poate oferi existența, așa cum și-a orînduit-o. Dar, într-o seară, însuși califul, travestit în negustor, e invitat la masa lui Abu-Hasan ; îi povestește viața, pătania cu prietenii, și, fiindcă străinul vrea morțiș să-i facă un bine pentru primirea ospitalieră, Abu-Hasan își manifestă, așa, într-o doară, singura-i dorință : de ar fi numai o zi calif, ca să pedepsească pe imanul mahalalei și pe cei patru ctitori ai geamiei, oameni avari, ipocriți și cîrtitori !

Dintr-o fantezie tipic orientală a califului și din intenția artistică a povestitorului de-a-ntoarce spre basm și tîlc viața îui Abu-Hasan, oaspetele toarnă în ultima bardacă de vin, închinată de gazdă în cinstea lui, un somnifer : înainte de-a se culca, rugase pe calif, dacă pleacă dis-de-diminează, să nu uite ușa de la tindă deschisă, ca să nu intre duhul ne-

curat în casă. Dar abia bău bardaca și Abu-Hasan fu cotropit de somn ; un slujitor al califului îl ia în spate. îl duce la palat, și acolo, din ordinul stăpînului, i se dau toate onorurile cuvenite și i se satisfac toate poftele, după ceremonialul oficial. Pseudocaliful poruncește să fie pedepsiți imanul și ctitorul geamiei și trimite o pungă cu bani mai-că-si. Seara, cu ajutorul aceluiși somnifer, după ce a trăit o zi de măriri și desfătări uluitoare, e readus acasă de slujitor. Cînd se deșteaptă, a doua zi dimineața, i se tulbură mintea, nemaștiind dacă a fost vis sau realitate ziua petrecută la palat. Devine furios, își insultă mama, amenință pe vecini „și se proclamă calif. E dus la balamuc, e bătut și, cînd își revine din nălucire, își dă seama că un duh necurat s-a insinuat prin ușa uitată deschisă de negustorul primit în casă ; limpezit, se scutură de dubla lui personalitate și-și reia vechea viață.

Într-o seară, califul travestit în negustor reapare : se roagă de Abu-Hasan să-l găzduiască, dar e aproape izgonit, socotindu-l un vrăjitor. Inimă miloasă, se-nduioșează însă și-l pofteste să intre. Se repetă „vraja”, Abu-Hasan retrăiește „visul”, dar, oprindu-l la jumătatea experienței, califul îi destăinuiește totul. îl ia apoi lîngă el, recompensîndu-l pentru modestia și suferințele îndurate, și-l însoară cu roaba Vraja inimii, de care se îndrăgostise în ziua cînd a fost calif.

Totul se termină ca-n basme, trăind amîndoi, sub ocrotirea adevăratului calif, pînă la adînci bătrîneți. Sfîrșit optimist, spre deosebire de *Kir lanulea*, în concordanță cu legendele orientale care aureolează figura califilor atotputernici, dar și foarte generoși.

De un sarcasm crud, ireverențios este moralitatea povestită în *Pastrama trufanda*. Șiretenia lui lusuf, negustorul care, mergînd după treburile la Ierusalim, descoperă în „hainele” încredințate de Aron o delicioasă pastrama, pe care-o consumă pe corabie, e anulată de șiretenia fiului pios, care, voind să facă și economie, vrea să-implinească și dorința ultimă a răposatului său tată, de-a fi înmormîntat într-un loc sacru. Judecata cadului, echitabilă, în înțelepciunea ei practică, sancționează și lăcomia unuia și avariția celuilalt.

De un duh nastratinesc, trecut prin ironia rece caragialiană. deși mai puțin colorată în expresie, mai schematică

în desfășurarea ei anecdotică, *Pastrama trufanda* împinge balcanismul pînă la un rafinat sadism cerebral.

Artist neîntrecut, Caragiale folosește forma occidentală de *conte*, pe care au ilustrat-o Voltaire și Anatole France ; cu ajutorul povestirii orientale, cu elemente psihologice și de pitoresc balcanic, infiltrate în șesul dunărean, exprimă un spirit mediteranian lucid, viu și mușcător. Viziunea orășenească și contemporană din teatru și *Momente* e ușor împinsă spre arhăitate și basm, cristalizată într-o artă narativă tot atît de prețioasă și meșteșugită ca și în opera lui dramatică.

Geniu bilateral, ca tehnică, I. L. Caragiale este, în același timp, un geniu imitar, ca atitudine în fața vieții.

Satira lui izvorăște din străfunduri ancestrale, dintr-un instinct al feeriei, contrazis de platitudinea vieții reale, pe care o acceptă modestă și înțeleaptă, fixată în canoane de bun-simț și respect al tradițiilor arhaice.

Povestitorul de duh oriental, mai just de nuanță balcanică, este savuros în pitorescul lui. moral și de o artă minuțioasă, în felul cum știe să reînvieze, prin limbaj și viziune, o lume în care visul și realitatea se-mbină, coordonate de o lucidă ironie.

Postum

SATANISMUL LA I. L. CARAGIALE

în bucata *între două povești*, Caragiale dă un ușor tîlc simbolic ispitei ; tînără Nina, care-l obsedează cu prezența ei fascinantă, la un bal mascat, e travestită în Mefisto ; ea devine astfel „Drăcușorul”, care-l urmărește cu privirile și a cărei respirație caldă emană tulburător, chiar cînd se află-n spatele bărbatului.

Povestitorul oscilează însă între două ispite femeiești: între Nina, al cărei magnetism se exercită puternic, dar seunt, și între o văduvă care-i propune o plimbare în Italia, unde o și-nsoțește ; reîntorcîndu-se după cîteva luni, își prelungește nostalgia după posibila aventură cu „Drăcușorul”, pe care nu-l poate uita. Elementul fantastic este atenuat,, pînă la o simplă convenție ; ființa umană e direct tangibilă, iar efectul magic al satanismului se reduce la un obișnuit *travesti*.

De la această nevinovată povestire, întemeiată pe convențional, pînă la admirabila *La hanul lui Mînjoală*, trecem dintr-o dată dacă nu la fantasticul pur, în tot cazul pe un plan în care fantasticul magic apare simbolic organizat ; dar și aci Caragiale pornește de la elementele realiste cele mai vădite.

Magia este un accident, impresionant, firește, care turbură profund pe erou, îl scoate pentru un timp din ritmul lui obișnuit de viață, zvîrlindu-l într-o aventură neașteptată.

Tînărul care se ducea să se însoare cu fata polcovnicului; lordache face un popas la hanul Mînjoloaiei. Emanția sen-

zuală a hangîței se complică cu elemente exterioare ; obsesia ispitei se prelungește pe planul fantastic cu potriviri ale hazardului, în care prezența diavolului se întrupează într-un cotoi și un ied ; aceștia par emisari la dispoziția femeii, care lucrează asupra tînărului cu mijloace satanice. Drumul prin viscol al călărețului, pornit spre viitorul socru, după ce s-a smuls cu greu de lîngă ispită, apariția ciudată și apoi dispariția și mai ciudată a iedului, lupta cu elementele naturii și rotirea într-un vicios cerc magic, care-l ține tot în preajma hanului, revenirea la Mînjoloaia și stăpînirea pe care o pune asupra simțurilor lui adînc turburate, anihilîndu-i voința, sunt magistral împletite. A trebuit să-l scoată ou siila din această vrajă polcovnicul lordache și să-l ducă la o mînăstire, să se lecuiască de puterea satanică, care i-a luat mințile, folosindu-se de intermediul diavolului ; ispita femeiască s-a exercitat asupra-i cu acele forțe ale subconștientului care țin de magie.

Povestirea aventurii tinerești e încadrată într-un element fantastic, reamintindu-și de strania întâmplare într-o noapte de iarnă, care coincide cu arderea hanului, pînă-n temelie, incendiul „îngropînd pe biata cocoana Marghioala, acu hîrbuită, sub un morman uriaș de jăratie”. Sfirșit demn de o adevărată vrăjitoare, care ispitise, cîndva, cu satanicele-i farmece, și pe bătrînul lordache.

De altfel : „Polcovnicu o ținea într-una că în fundul căciunii îmi pusese cocoana farmece și că iedul și cotoiul erau totuna...” explică simbolul magic însuși povestitorul.

Satana, ca factor al răului, care pune stăpînire pe voința omului și care exprimă tîlcul ispitei, nu acționează numai asupra subconștientului erotic.

în *La conac*, un tînăr care e trimis de taică-su, arendaș, să plătească cincizeci de galbeni, cîștigul datorat boierului, se întâlnește în drum cu diavolul, întrupat într-un călăreț, cu înfățișare de negustor : „un roșcovan grăsuliu, cu fața vioaie ; cîrn și pistriuiu ; dar om plăcut la înfățișare și tovarăș glumeț : numai atîta că e sașiu, și cînd se uită drept în ochii tînărului, îi face așa, ca o ameteală, cu un fel de durere la apropierea sprîncenelor”. Elementul fantastic e mai

atenuat aci, deși suficient sugerat ca să ne limpezească simbolul.

De două ori tânărul își face cruce : când dă cu ochii de biserica din Sălcuța și când se-nchină să-i ajute Dumnezeu să dea lovitura orzarilor adormiți, care i-au câștigat toți banii la stos, sub îndemnul diavolului, întrupat în negustor. Și de două ori satana pierde, la semnul crucii, ca-n poveștile populare. Iar basmaua narcotizată, pe care i-o dase diavolul să vrăjească pe orzari, să nu se mai deștepte pînă la ziuă, ca să-și fure banii pierduți la jocul de noroc, îl adoarme pe el însuși, pe prispa casei ; și în tot timpul jocului, ochiul dracului îi obsedase, anihilindu-i voința. Sfîrșitul, cu restituirea banilor de către unchiu-său, pe care întâmplarea i l-a scos în cale, printre jucătorii de la conac, după ce a scăpat de vraja ispitei, îi limpezește mintea și explica simbolul povestirii ; muștrîndu-l, unchiu-său îl întrebă :

»— Cine te-a pus să joci dacă nu știi jocul ?"

și flăcăul răspunde :

„— Dracul m-a pus !"

Ca și în *La hanul lui Mîjjoală*, ieșit din cercul magic al ispitei, tânărul din *La conac* reîntră în viața lui normală, după ce l-a încercat întâmplarea, sub forma diavolului. Aci este și mai caracteristic realismul povestirii, în care numai hazardul o-mpinge spre planul fantastic.

Dar cu cît fantasticul se accentuează mai deplin, ca în basmul simbolic *Calul dracului*, unde faptele se petrec în pură atmosferă de magie, cu atît elementul realist face cumpănă dreaptă cu fantasticitatea ; în special limbajul cerșetoarei este de-o oralitate atît de autentică, la-nceputul, ca și la sfîrșitul povestirii ; mai mult chiar, vorbește în același chip și cu diavolul, preschimbat în tânăr călător, care po-posește noaptea sub cerga bătrânii, care suferea de insomnie. Numai că aci, Satana, care voia să-și țină taina ascunsă, c descoperit de cerșetoare ; pipăindu-l în somn, dă peste semnele neîndoioase ale naturii lui, coada și cele două cornițe ; cerșetoarea, la rîndul ei, „era o fată de-mpărat mare, care, de mititică se dedase la știința farmecelor și la meșteșugul vrăjitoriei, și, pentru păcatele ei, fusese blestemată să se preschimbe în hodoroagă cerșetoare și să nu-și mai ia înfă-

țișarea ei de mai-nainte decît atunci cînd o putea păcăli pe ciracul, ba încă, și atunci, numa pe vremea nopții".

Blestemul nu se curmă însă : plimbarea pe care o face Prichindel, în cîrca babei, pînă cînd apar zorile, o transformă numai momentan într-o zîină fermecătoare. Prichindel a fost descoperit, dar nu și păcălit ; înainte de a se lumina de ziuă, își ia tîlpășița, iar fata de-mpărat redevine cerșetoare, perpetuîndu-se blestemul. Mai înainte de a se despărți de diavol, baba are următoarea conversație cu el :

„— Mă ! n-auzi tu ?... cînd mai vii p- aici ?

— Altă dată... Cine știe cînd ? a răspuns el fără să se mai uite înapoi.

— Mă băiete, ascultă... să nu uiți să-i spui lui frate-tău că-l aștept negreșit... Ai auzit ?

Da', pînă să isprăvească ea, băiatul a pierit, parc-a intrat în pămînt."

Simbolul rămîne astfel în pură fantasticitate ; povestirea din *Calul dracului* e un basm, în care magia operează ca atare ; vraja nu mai exercită asupra omului o înrăurire echivalentă cu ispita, acționînd asupra subconștientului ; ea l-a transformat radical, ca semn al pedepsei, fiindcă s-ajledat el însuși la practici vrăjitoarești ; ca să-și redobîndească personalitatea, trebuie să-l păcălească pe însuși dracul, cu care a practicat, împrumutîndu-i satanismul, pășind deci într-o zonă interzisă.

O păcăleală strașnică va căpăta Satana în *Kir lanidea*, magistrală nuvelă cu tîlc simbolic, ilustrînd proverbul „femeii care a speriat și pe dracul". Elementul fantastic e aci mai mult de natură satirică ; delegația pe care o primește Aghiuță de la Dardarot, de a se transforma în bărbat, venind în București, unde se va însura cu Acrivița, ca să experimenteze toate năpastele care îi sunt rezervate unui soț, corespunde cu verificarea unui adevăr. Pentru bărbat, iadul e pe pămînt, și la încercările unui biet soț terorizat de femeie nu va putea rezista nici Aghiuță însuși ; după ce-și ia lumea-n cap și intră ca duh rău în corpul femeilor, ca să le chinuiască, iar Negoită, drept recunoștință pentru cît bine îi făcuse lanulea, transmite formula magică Acriviței.

Diavolul va renunța și la această răzbunare, de spaima fostei soții. Când Negoită pronunță numele Acriviței, pe care voia s-o cheme-n ajutor, ca să lecuiască pe fata domnitorului, Aghiuță își părăsește victima, care se însănătoșește brusc ; iar la cea dintâi încercare a lanuloaiei de-a vindeca pe nepoata mitropolitului din București, diavolul dispare „cum a intrat coana Acrivița prin gangul clopotniței”, ieșind înspăimântat din trupul chinuit al fetei și dueîndu-se să raporteze lui Dardarot tot ceea ce pătimise de pe urma unei femei care l-a sărăcit și l-a batjocorit.

Astfel văzut, satanismul din *Kir lanulea* se deosebește de satanismul din *La hanul lui Mînjoală* și *La conac*; el e, de data asta, atribut al femeii, și nu al diavolului, care-a fost supus, întrupat în soț, la toate umilințele ; rolul dat de Dardarot lui Aghiuță este de simplu experimentator, care să verifice plîngerea tuturor răposaiților, ajunși la iad de pe urma soțiilor ; satana n-are nici o inițiativă, îndurînd pasiv toanele și egoismul femeii.

Bucata este o excelentă *conte*, de o pitorească culoare de epocă, concretizînd o moralitate cu ajutorul unei ficțiuni, în care fantasticitatea are același sens de-a adînci simbolul uman, scos în evidență cu mijloace realiste și magice, deopotrivă.

.. . Satanismul lui I. L. Caragiale nu este semnul unei neli-niști personale ; imagina de scriitor anxios, pe care ar voi s-o impună unii critici, nu ni se pare a se justifica. De remarcat că două din povestirile lui, *între două povețe* și *La hanul lui Mînjoală*, sunt narate la persoana întîia ; cea dintîi este mai mult o cronică, iar a doua o admirabilă nuvelă, în care subiectivismul pur gramatical nu întunecă obiectivitatea întâmplărilor fantastice.

Conceptul de satanism caragialian nu depășește conceptul folcloric ; diavolul se-ntrupează în om ca să ne ispitească slăbiciunile, ca în *La conac*, sau în chip de animal, ca *La hanul lui Mînjoală*; el este duhul rău, ce ne turbură subconștientul, scoțînd la suprafață anume dorinți tănuite ; rolul lui este accidental, surprinzător, scoțînd pe om din făgașul obișnuit al vieții, care, o dată ieșit din cercul magic al înfrîurii diavolești, își reia ritmul normal ; s-ar putea spune că cine se folosește de practica vrăjitorească este

pedepsit, cum a fost pedepsită coana Marghioala la bătrînețe, mistuită de incendiul care i-a ars hanul din temelii, cum a fost pedepsită și fata de-mpărat, din *Calul dracului*, să se transforme într-o cerșetoare, blestemată că a recurs la uneltele vrăjitoriei.

Planul de fantasticitate pe care se desfășoară povestirile cu diavoli ale lui Caragiale folosește idei comune din folclor. Diavolul este ispită, practica vrăjitoriei este lucru blestemat, după cum diabolismul femeii, care sperie și pe dracul, este o observație morală a poporului, condensată într-un proverb și ilustrată printr-o delicioasă serie de întâmplări, în care Satana este deplin umanizat.

Spiritul caragialian nu este bîntuit de spectri ; artist lucid, utilizează fantasticul cu tehnică savantă și își explică simbolurile cu deosebită clarvedere ; întrupat în om, diavolul din *La conac* este același duh al răului, ca și Spînul din *Harap-Alb* al lui Creangă ; cînd este neutralizat, ca Aghiuță din *Kir lanulea*, care a primit o misiune precisă din partea lui Dardarot, apare și mai uman și chiar de compătimit, fiindcă satanismul femeii, de natură congenitală, îl înspăimîntă și-l înfrînge.

De altfel, fără nici o excepție, adică și-n basmul din *Calul dracului*, realismul caragialian ține o cumpănă dreaptă cu fantasticul magic ; vorbirea atît de tipică a cerșetoarei care descoperă pe Prichindel, atmosfera de intensă senzualitate din camera Mînjoalaiei, peisajul rustic și ambianța jucătorilor de stos din *La conac*, evocarea unui București de epocă în cadrul mahalalei bucureștene, din *Kir lanulea*, sunt semnele neîndoioase ale unei lucidități artistice, care evadează în fantastic pentru a-și varia scrisul și a-și depăna epic intuițiile (lui de imiorailist, scoase din contemplarea mecanismului etern omenesc al experienței și al observației.

i
; }
•*
!
j
j
ți

1

1946

POEZIA PERSONAGHIILOR LUI CARAGIALE

Toate incriminările aduse lui I. L. Caragiale sunt de ordin idealist și normativ ; ele n-au nici o legătură cu viziunea lui comică și cu „filozofia” lui despre om ; că n-a fost liric și idealist, că n-au nici o poezie femeile din comedii, din *Momente* și din nuvele (Mînjoloaia n-are decît poezia senzualității, și aceea emanînd din împrejurările extraordinare în care se consumă „păcatul” ei foarte natural) sunt toate obiecții lăturalnice, de mult scoase din cîmpul criticii. Cea mai lucidă inteligență satirică românească n-a făcut din Ion Luca nici un misogin și nici un mizantrop. Afirmația lui că-și iubește eroii nu este un paradox, așa cum a părut multora ; fiindcă-i observă și-i divulgă, fără cruțare, fiindcă le urmărește mecanismul sufletesc și resortul unic, nu înseamnă că-i și detestă ; conformismul moral al tuturor personagiilor caragialiene este și un discret elogiul al instinctului vital, pe care-l face scriitorul, într-o optică inversă ; natura umană este așa cum se manifestă, proiectată în aspectele ei cele mai veridice, mai realiste. E firesc, în ordinea biologică, dincolo de conveniențele sociale, ca Veta să iubească pe Chiriac și Zoița pe Tipătescu, și e firesc deci ca Jupîn Dumitrache și Trahanache să fie încornorați ; cum e firesc ca Zița să-l placă pe Rică și să se mărite cu el.

Gherea avea dreptate cînd observa că Ion Luca „rîde cu poftă” de tribulațiile eroilor lui ; n-avea dreptate însă să-i impute o atitudine care-i era organică și nici să-i ceară o poziție de moralist în fața turpitudinilor, care erau ale

vieții însăși. Caragiale nu vedea în om decît instincte, ambiții și vanități, egoisme satisfăcute indiferent prin ce mijloc. Filozofia lui era filozofia naturii ; dacă ar fi fost un morăcănos naturalist, ar fi scos o viziune pesimistă din spectacolul vieții, s-ar fi furișat o undă de tristețe în opera lui, am fi asistat la unele aspecte tragice, cel puțin mascate, din înfrîngerile omului. Dar Cațavencu e senin și optimist, după ce i se răstoarnă toate planurile de parvenire, acceptă compromisul în vederea unei posibile combinații, cînd vede că altul a fost mai tare decît el și i-a luat-o înainte.

Veta și Zoița au suferit, fără discuție, de teama de a nu fi compromise ; Veta a suferit și din cauza supărării și a eventualei părăsiri, dacă gelozia lui Chiriac nu s-ar fi liniștit cînd a văzut că Rică vine pentru Zița ; Zoe a trecut prin toate spaimele, sub amenințarea divulgării documentului compromișător față de societate, și-a impus voința, ca să se salveze de rușine, dar a fost iertătoare și generoasă cu Cațavencu cînd a reintrat în posesia „scrisorii pierdute”. Nimic nu s-a schimbat din structura personagiilor după ce au trecut prin atîtea peripecții ; impresia spectatorului e clară ; viața își reia mersul obișnuit, cortina căzînd pe o vizibilă reluare a raporturilor inițiale dintre personajii. Sugestia de cerc închis este covîrșitoare în comedii ; dinamica lor, în cuprinsul actelor, a avut un scop esențial : să ne facă atenți că deznodămîntul n-are nici cea mai palidă umbră de tristețe își de intenție moralizatoare ; după ce situațiile s-au încurcat și s-au descurcat, după ce bănuielile s-au risipit și îngrijorările au ațipit, toți reintră în natura lor restabilă. Egoismele turburate, ca să ne facă mai vizibilă filozofia vieții eroilor, se reintegrează în mecanica lor satisfăcută. Acțiunea dramatică ne-a scos în lumină inconfortul moral al personajilor, născut din imprevizibil și din amestecul unor cauze străine de conformismul lor, în care se complac ; Ion Luca rîde tot timpul, și noi cu el, nu de turpitudinea celor divulgate, ci de spaima eroilor de a fi scoși din celula în care se lăfăiesc ; și cînd liniștea cade, izbăvitoare, peste agitațiile sterpe ale omului, ne liniștim și noi ; reluăm apoi, mental, raporturile confortabile dintre eroi și ne imaginăm o fericită și indeterminată reintrare în *stātu quo*.

Prin acest circuit al spectacolului, dincolo de marginile lui scenice, prin acest calm pe care-l lasă în spirit comedile, după generala satisfacție, intrăm, ca printr-o poartă larg deschisă, în filozofia lui Caragiale; este naturală și conformistă, e lipsită de probleme interioare și de complicații. Societatea nu este decât o asociație de convenții, de simple menajări ale egoismului; dacă Jupin Dumitrache s-a convins, prin prezența „legăturii” lui Chiriac, că „onoarea lui de familist” e intactă, dacă Trahanache n-a putut să creadă în evidența „scrisorii”, fiindcă o altă evidență, aceea a „plastografiei”, îl ocupă pe Cațavencu, fără recurs, societatea e împăcată și viața își reia compromisurile ei, care sunt de ordinea naturii, nu a moralei.

Imprevizibilul este experiența care scoate pe om din făgașul lui natural, predeterminat; el poate fi comic sau tragic, realist sau fantastic. Omul este însă o structură bine determinată, un mecanism cu legile lui intime — o natură care ignoră, dar pe care o cunoaștem în raport cu împrejurările prin care este silită să treacă.

Modalitățile comic-tragic, realist-fantastic sunt modalități ale experienței, dar nu sunt modalități ale spiritului creator și contemplativ; scriitorul nu poate schimba natura omului; cdl mult o poate face evidentă, punând-o în mișcare, în raport cu evenimentele, cu împrejurările, ele înșile comice sau tragice, realiste sau fantastice. Viața își are formele ei, în care curge natura umană, în care se mulează, prin care ies la lumină structurile omenești.

Caragiale are un extraordinar simț al invenției împrejurărilor, al mediului și faptelor, al situațiilor în care omul e pus să acționeze și silit să reacționeze; viața este un vast și variat scenariu în care omul trebuie să se integreze; nicăieri „societatea” nu este mai lucid și mai oircumstanțiat văzută decât în opera caragialiană; teatrul, comic sau tragic, schiță, „moment”, amintire, nuvelă, poveste sunt modalități tehnice de a surprinde pe om și de a schimba scenariul, decorul în care acționează.

Dar nu numai împrejurările, tehnica genurilor, ci și limbajul se schimbă, ca decorul vieții și ca o expresie a omului social.

Omul este o natură, este natura umană, egoistă, lașă, senzuală, vicleană, și viața este un spectacol; toată filozofia lui Ion Luca se revelă în aceste două adevăruri; tragic sau comic, mișeîndu-se în realitate sau în fantastic, omul este identic cu sine.

Nuvelele lui psihologice și *Năpasta*, care par că analizează „cazuri de conștiință”, nu sunt altceva decât tot niște studii ale naturii umane, din aceeași esență; numai că deformarea tragică, patetică și patologică le dă proporții halucinante; dar și aci, Ion Luca e dublat de aceeași luciditate ca în teatrul comic, în „momente” și în povestirile fantastice. Instinctul de conservare, exacerbant de frică, îl face curajos pe Leiba Zifoal; dar curajul nefiind un atribut al naturii lui de fricos, îl duce la dizolvarea personalității, la demență; tot instinctul de conservare, manifestat ca instinct al lăcomiei, ca instinct al acaparării, duce la demență, când este amenințat de întoarcerea fratelui presupus mort, și pe Stavrance, cârciumarul din *In vreme de război*.

Dar Anca — ce o împinge pe Anca să se răzbune, cu metodă, ou luciditate, (cu lucid diabolism? Tot natura ei umană, care se vede înșelată, neliniștea ei de a trăi alături de ucigașul soțului; fiindcă la început Anca nu știa că Dragomir a ucis pe Dumitru, când află se răzbuună!

În viziunea comică a omului, instinctele sunt conformiste, sunt agitate de imprevizibil, dar după ce imprevizibilul nu mai operează, omul se liniștește, reintrînd în natura lui; în viziunea tragică, imprevizibilul este catastrofal, este iremediabil; neputînd să salveze pe om, să-l lase în satisfacerea egoismului lui, dezlănțuie o criză acută, care în etape îl duce la disoluție; și pe Zibal, și pe Stavrance, și pe Dragomir, și pe preotul din *Păcat*.

În viziunea fantastică, imprevizibilul acționează violent, scoate la suprafață răul, ispita, dar când nu mai operează asupra omului, acesta se liniștește, intrînd în ritmul normal al existenței.

Dar, cum am spus, dacă omul este o natură, adică natura egoistă însăși, revelatoare în viziune comică, realistă, fantastică sau tragică, viața este un spectacol, un vast și variat scenariu. Caragiale ilustrează cu o uimitoare invenție

intuiția că viața este un scenariu ; în comic, fantastic și tragic, un instinct al feeriei umane se desfășoară cu o putere și o sugestie inimitabile. Aci este invenția scriitorului, fantezia pe oare io contestă atîția, *poezia* ©perei lui ; capacitatea de a-și mlădia talentul, într-o succesiune de feerii umane, este însăși capacitatea esențială a talentului lui Ion Luca.

Totuși, natura umană apare o dată comică (comediile, *Momentele* etc), o dată tragică, o dată fantastică, o dată narativă, împăcată în atitudinea *balcanică*. Este aci și o „filozofie”, a vieții ; o atitudine indusă a scriitorului.

Postum

MATEI CARAGIALE

O biografie a lui Ion Luca, tatăl lui Matei Caragiale, n-avem : nu o biografie romanțată, care oricînd se poate imagina pe cele cîteva date pozitive existente, ci o biografie documentată, din care să crească și portretul spiritual al marelui scriitor. Lectura ediției definitive a operei lui Matei Caragiale, alcătuită cu atîta pricepere și precedată de o spumoasă *Prefață* a d-lui Perpessicius, dar atît de esențială în liniile ei generale și în tonul ei omagial, mi-a lăsat impresia că s-ar putea întreprinde cîndva o întreagă biografie a dinastiei Caragialilor.

În cultura noastră, unde este extrem de rară existența, unei tradiții intelectuale între generațiile aceleiași familii, a număra patru înaintași actori, între care unii autori, culminînd în geniul lui Ion Luca, a evolua în abia înfiripatul Luca Ion, fiul mai mic și de timpuriu dispărut, ca să încheie procesul de creație cu cel mai mare fiu al marelui dramaturg, Matei, realizat atît de somptuos în *Craii de Curtea-Veche*, este um spectacol spiritual destul de caracteristic spre a atrage atenția unui biograf. Este poate un caz fericit, cînd visata știință a portretului moral, întrezărită de Sainte-Beuve drept o „istorie naturală a spiritelor”, s-ar putea cu succes încerca. Căci dacă este în mare parte o utopie a stabili „familii de spirite” între diversele individualități din cuprinsul unei literaturi, înlăuntrul unei familii biologice, manifestată și în domeniul spiritului, operația este și mai firească.

Factorul eredității, deși se știe ce salturi surprinzătoare intervin adesea în „legile” ei, ne-ar explica nu numai asemănările între individualități, într-o aproximativă tipologie, dar ne-ar lămurii mai bine înseși devierile și diferențierea lor. Nu este vorba aci să reînviem un sistem, contrazis pe temeiul firesc al criticeii, care caută unicitatea tipului, chiar de inițiatorul lui ; mă gândesc însă că un sonda] atent în psihologia dinastiei GaragiaHlor ar duce, numai în cazul de față, la concluzii foarte interesante. Aproximația, păzită în toate nuanțele ei, ar feri de orice rătăcire cu pretenție „științifică” și-ar desface firele unor spirite împletite dintr-o celulă primordială, identificată pe cale istorică, pînă la străbunul Vlidiko, născut pe la 1750.

Nu voi încerca acum ceea ce este numai o dorință ; dar mi se pare că o despărțire categorică, așa cum s-a și făcut, între spiritul lui Ion Luca și al lui Matei Caragiale este prea greu de admis. La urma urmei, în această convingere nu intră nici o amăgitoare teorie științifică, ci numai o reflecție mai stăruitoare în jurul operelor celor doi scriitori.

Într-un excelent studiu, publicat în *Revista Fundațiilor regale* (mantie, 1936), d. Vladimir Streinu, după ce stabilește cîteva influențe precumpănitoare, ca să nu zic modele literare, ale prozei lui Matei Caragiale, ajunge la concluzia fermă că : „Prin nici una din liniile literaturii sale Matei Caragiale nu se dovedește fiul lui I. L. Caragiale”, opunînd, în principiu, oricărei încercări de a stabili vreo filiație între opera lui Ion Luca și Matei o tot atît de dîrză respingere : „Orice încercare de a-i înmulți relațiile (lui Matei) de *societate spirituală* (sublinierea e a noastră) cu autorul *Scrisorii pierdute* probează în cel mai fericit caz ingeniozitate” — după ce recunoaște parțial, ou un aliniat mai sus : „în mod obiectiv, fiul n-a putut lua de la tatăl său decît îndrumarea către literatura excepțiilor morale a lui Edgar Poe, din care I. L. Caragiale traduce, după Baudelaire, *Une barrique d'Amonlillado* și *Le masque de la mort rouge* încă din 1898”.

Combătînd cu vehemență „judecata de tip analogic” ce ar încerca să stabilească filiații psihologice și literare între Ion Luca și Matei, d. Vladimir Streinu nu renunță totuși s-o practice pe proprie socoteală, e drept, în altă direcție

decît cea a eredității, procedînd la o filiație pe formula sante-beuviană a „familiei de spirite”. Desigur că și noi am făcut și facem rezerve, cînd e vorba să se aplice, pur analogic, o formulă pe simplul fapt al eredității biologice. Iscusit critic *sourcierist*, d. Vladimir Streinu, după ce scoate în evidență o sumă de influențe din Poe, din Barbey d'Aurevilly și din Villiers de l'Isle Adam, integrează literatura lui Matei Caragiale într-o „familie de spirite”, dedusă din exclusivele influențe literare exercitate asupra scriitorului nostru : „Matei Caragiale nu se sprijinea însă în atitudinile de vechi și nobil stil ce lua, cît și în aplecările heraldice sau genealogice, pe nici o realitate obiectivă. Totul manifesta la el plăcerea gratuită și mai cu seamă gusturile unei artificialități somptuoase de genul aceleia a strămoșului întregii lui familii de spirite, Edgar Poe.”

Departate de a nega aceste înrîuriri, totuși mi se pare că a fixa tot conținutul operei lui Matei Caragiale într-o „familie de spirite”, pe cale strict livrescă, înseamnă a-i contesta orice autenticitate de scriitor. Nu cumva aplicarea absolută a formulei sante-beuviene duce la o „judecare de tip analogic”, în sens contrar celei combătute ? Ispitele și primejdiile criticeii de izvoare sunt deopotrivă de tari, și d. Vladimir Streinu, care-i cunoaște secretele, să nu-i cunoască oare și aproximațiile, acel joc liber între autentic și livresc, joc de nuanțe infinite și de sunete abia perceptibile uneori ?

Merg mai departe și accept, după d. Perpessicius, pe bună dreptate, o mai amplă serie de influențe care au intrat în componența talentului lui Matei Caragiale. În prefața sa, atît de nuanțată în zborul ei grațios, ni se propune sugestia lui Huysmans din *A rebours*, al cărui Des Esseintes, îndrăgostit de fast, de recepții macabre, de pietre prețioase, de miresme și literatură decadentă, ca și pe Villiers de l'Isle Adam, Gobineau, Oscar Wilde, Baudelaire din spleenul Parisului, Balzac al afacerilor tenebroase în care sunt atîtea imnuri închinate Parisului și misterelor, Furetiere, despre care vorbește o însemnare de agendă (a lui M.C.) cu romanul burghez, Jean Lorrain („fața de Lorrain” cum îi spune într-un loc) cu poezia declinurilor nobiliare din *Le vice errant...*, la care se adaugă și citații Poe și Barbey d'Aurevilly, amintiți și de d. Streinu ; și mi-aș îngădui să

adaug și pe „magul” Sar Peiladan, cu preocupările lui ocul-tiste, ide care e obsedat și Aubry de Vere, eroul din *Re-memher*.

Cine știe dacă nu s-or mai afla și alte influențe din care și-a alimentat scrisul Matei Caragiale ; dar pe bază de critică a izvoarelor este greu să stabilim „familii de spirite”. D. Vladimir Streinu, ca să respingă orice posibile filiații, sufletești și literare, ale lui Matei din Ion Luca, pune și problema de școală literară, înglobând pe tată într-un de-finitiv clasicism, iar pe fiu anexându-l modernismului, în sensul mai larg al fantasticității romantice și simboliste. Diso-cierea este, desigur, justă în sine ; se pune însă întrebarea dacă formula „familiei de spirite” este, în esența ei sante-beuviană, limitați' la conceptul de școală literară, la canonul estetic, sau nu cumva o formulă mult mai cuprinzătoare ? Nici în izvoarele posibile ale unui scriitor, nici în expresia categorială a unei estetice, nici într-o psihologie dedusă din-tr-un tip literar, transformat arbitrar într-un arhetip al „familiei de spirite”, nu se poate cuprinde cu exclusivitate personalitatea lui. Apreciem subtilitatea apropiierilor făcute de d. Vladimir Streinu pe firul investigației de surse, însu-șire dovedită de atâtea ori, cu prisosință, însă nu putem accepta o caracterizare critică pe acest exclusiv criteriu. D. Perpessicius a identificat izvoare mai numeroase, indi-cându-le cursul general, fără a fi dedus de-aci fie totala desprindere a lui Matei de familia spirituală a Ini Ion Luca sau de o tradiție a literaturii noastre, anterioară autorului lui *Kir lanulea*, dar în care și el se-nseriază, cum vom vedea. Sensibil și la sunetul interior al unei individualități, pe cât de pasionat de erudiție, d. Perpessicius nu se rătăcește pe firul ariadnic al modelelor, atât de copios și rapid prins în împletiturile lui, ci se întoarce la matca autohtonă a prozei lui Matei Caragiale. Indicațiile sale sunt și aci tot pe atât de numeroase și nuanțate, încât ne dau puțința unei recon-stituirii mai veridice a individualității scriitorului, încadrat și-n influențele amintite, dar și într-o tradiție națională,, dintre care nu lipsește nici dependența de „alte fire” cu opera lui Ion Luca, dincolo de caznele tehnice, atât de păți-mașe la amândoi.

Cînd d. Vladimir Streinu și-a publicat interesantul său studiu despre Matei Caragiale, nu se cunoșteau „paginile de jurnal”, nici contribuțiile lui de heraldică, nici realizările lui de pictor iminiaturist; ediția definitivă idlarifică și această față a scriitorului, care nu mai pare un simplu act de sno-bism literar, venit din modelele streine. Dacă nu se justifică prin spița familiei, pornirea lui heraldică nu este mai puțin serioasă în aspectul ei științific ; că Matei Caragiale și-a al-cătuit el însuși un fel de atitudine de feudal, că și-a arborat cîteva ordine pe piept și un stindard la moșie și că s-a regăsit în tovărășia atîtor spirite aristocratice din literatura veacului trecut înseamnă că preferințele lui erau și afinități irecuzabile și că un tainic instinct de solidaritate îl ducea spre toate formele care exprimau un sfîrșit de rasă în gesturi somptuoase. Drapat într-o rigiditate morală și una socială, dorită cu încordare și dobîndită cu trudă, conștient de labilitatea făpturii lui, de procesul încheiat în spirit al familiei lui, în care orgolios se consideră nu numai punctul terminal, dar și culmea, de însăși stingerea biologică a unui neam, în descendenții lui masculini (cum mărturisește jur-nalul din anexe) — psihologia lui e mai puțin un caz obiș-nuit de bovarism, cît o hipertrofie a eului ereditar. Matei Caragiale luptă cu sine, dar și cu strămoșii : orgoliul lui răsfrînge toată acea ilumina ostenită ide crepuscul, cu frumu-seștea somptuoasă și tristă a astrului în declin.

Soarele arzător, mediteranian, strălucește în spiritul lui Ion Luca, al aceluia mai ales din comedii ; Matei este ago-nia solară, cu purpura ei bolnavă și totuși augustă. Nu sunt de loc înclinat să văd o totală despărțire între literatura lui Ion Luca și a lui Matei ; constat însă o schimbare de pla-nuri și o degradare a substanței sufletești.

D. Perpessicius face unele firești raportări între tată și fiu, cum este comuna lor obsesie a variațiilor climaterice, egala lor pasiune pentru muzică, ca să nu mai reamintim și chinuitoarea voință de puritate formală. Apropiindu-ne de opera lui Matei, nu aducem în sprijinul paralelismelor ce vroim a schița largă evocare din *Rememher*, unde influen-țele cărturărești sunt prea evidente ; personalitatea lui de-plină nu aci se revelă, și nici în migala parnasianelor *Pajere*, ci în *Craii de Curtea-Veche*.

Talent prea puțin fecund și abia o friză, oricât de strălucită, față, de marea creație a lui Ion Luca, templu atât de complex și armonios, Matei intră cu opera lui capitală nu numai într-o tradiție spirituală a înaintașului său, dar și într-o mai mare tradiție a prozei noastre orășenești. Ochiul subtil al d-lui Perpessicius nu scapă nici această filiație și ne indică cu multă oportunitate „*Istoria Bucureștilor*” a lui Ionescu-Gion și în care se află toată fericita sugestie a *Crailor de Curlea-Veche*, topografie și expresie”, iar în *Negru și aur* și în *Isnoave vechi* observă „ceva din timbrul dominator, de romanticitate, al nuvelor istorice ale lui Odobescu”, chiar „ecouri din Ion Ghica”, neomițind să vadă în Pirgu un „Dinu Păturică al veacului al XX-lea”, cum îl califică, în parte, însuși creatorul lui, integrându-se astfel magnifica evocare a crailor într-o tradiție autohtonă, de spirit, de peisaj urban și într-o savuroasă atmosferă de orient valah. Căci să nu pierdem din vedere că Matei Caragiale ne avertizează de nenumărate ori, în cursul povestirii sale lirice, că „suntem la porțile Răsăritului”. Tradiția aceasta, încadrată într-un precis orizont moral și social, între Filirnon, pictorul ciocoilor vechi și noi, între Ion Ghica, monografistul pasionat al Bucureștilor din *Convorbiri economice*, cu o zonă mai jos duce la balcanismul antonpannesc, la mahalaua comediilor lui Ion Luca, la cadrul tot bucureștean, de epocă, din *Kir lanulea*, iar în timpul nostru la amintirile „feciorului lui nenea Tache Vameșul” ale Sărmanului Klopștok.

Transcriu judecata d-lui Perpessicius și o consider definitivă în ceea ce privește substanța *Crailor* și modul, așa zice mai curînd perspectiva din care-i privește : „în toate fibrele sale, cît de intime, *Craii de Curtea-Veche* este o operă funciar realistă, cu rădăcinile adînc înfipite în vadul acesta de la porțile Răsăritului, care este Țara Românească. Prin atmosfera, însă, de ansamblu pe care o realizează, prin transfigurarea acestui material realist, prin continua lui răsfrîngere în fîntîna miraculoasă, de umor și poezie, care este sufletul scriitorului, *Craii de Curtea-Veche* este cea mai puțin pămîntească dintre lucrările noastre epice, cu iz de istorie contemporană.”

Și cu toate aceste preliminarii, destul de largi, încă n-am ajuns la obiectivul propriu al studiului nostru. Opunînd două

judecăți asupra lui Matei Caragiale, pe a d-lui Vladimir Streinu și pe a d-lui Perpessicius, a lăturîndu-ne, în toate excelențele sugestii, de prețioasa prefață a ediției definitive, rămîne să ducem mai departe afinitățile între spiritul lui Ion Luca și Matei. Să nu uităm însă capitala constatare că opera lui Matei exprimă un fond degradat, deși derivat din substanța lui Ion Luca. N-avem pretenția de a desăvîrși această dificilă radiografie în spiritul celor doi Caragiale ; dar o serie de sugestii vor putea duce la unele concluzii convingătoare; sprijinîndu-ne pe analogie și nuanță, nu ne vom sprijini mai puțin pe două realități sufletești și artistice.

Dacă teatrul comic al lui Ion Luca reprezintă un realism de disciplină clasică a expresiei, un cert aticism, ca de altfel și *Momentele*, verva acestui sector important din opera lui rezidă în viața evocată. Imagina comică a vieții, încadrată într-o extraordinar de puternică ambianță socială, într-o structură conformistă a omului, îl țintuiește pe Ion Luca în canoanele unui stilizat clasicism. Tipurile comice se mișcă în acea sferă de „general omenesc”, care le-au salvat de pieire, de primejdiile momentului de tranziție, în care cea mai mare parte de critică le situase, fără clarvedere. Ceea ce intuiției lui Maiorescu nu i-a scăpat, viața personajilor din comedii, a fost adîncit mai aproape de noi de pasiunea lucidă a lui Zarifopol, de unde începe o nouă perspectivă critică asupra operei lui Ion Luca. Atitudinea lui satirică l-a descătușat, prin comedii și *Momente*, de spectacolul realităților sufletești general umane, îndreptîndu-l spre excepția, spre senzaționalul faptelor și oamenilor. Figurile fantomale din *Năpasta*, oricît ar fi abstracțiuni portretizate, frica patologică a lui Zibal și evoluția ei spre demență, din *O făclie de Paști*; febra de conștiință, ducînd deopotrivă la nebunie, a lui Stavrache, urmărit de năluca fratelui său crezut mort, a cărui avere și-o însușește, din *în vreme de război*; schimbarea de personalitate a lui Abu-Hasan, devenit calif, pentru scurt timp, dintr-un capriciu al califului însuși ; răzvrătirea unei eredități turburi, în Mitu și Ileana din *Păcat*, deși răul e suprimat de un glonte al părintelui înspăimîntat de incest ; ciudatul magnetism erotic al Mînjoloaiei, simbolica transfigurare a cerșetorei

din *Calul dracului*, chiar destinul sucit și întors spre umor al lui Cănuță, esența demoniacă a lui Kir lanulea și însăși experiența de un crud sarcasm din *Pastrama trufanda*, oricât ar rămâne în anecdotă, sunt tot atâtea punți de trecere de la un clasicism de substanță (al comediilor și al *Momentelor*) spre regiunile subconștientului, tot atâtea abateri ale realismului clasic spre lumea de semne și umbre ale fantasticului. Că și în acest lot mai singularizat al operii lui Ion Luca expresia se menține în canoanele clasice, că simbolul tinde spre obiectivare și contur este prea adevărat. Dar faptul însuși că tipul este acoperit de simbol, că fantasticul este organizat spre obiectivare este și indicația cea mai clară că am ieșit din realismul observației din comedii și *Momente* și că am trecut într-o zonă mai confuză ; îndătinat și împătimit clasicist (cum o confirmă în atâtea rînduri *Zarifopol*), Ion Luca, oricâtă culoare ar pune în *Abu-Hasan* și în *Kir lanulea*, oricâtă transfigurare ar învălui *Calul dracului*, sau oricât ar controla, prin subconștientul lui Zibal și al lui Stavrache, bîntuiți de vise, nu-și va putea anula luciditatea, iar organizarea geometrică a stărilor celor mai fluide de conștiință va fi mărturia unei arte poetice unitare. I-a rămas lui Matei să facă ultimul pas spre sugerarea misterului, spre decorativul liric, spre evocarea excepționalului moral și spre acea aură de persistentă morbidețe din proza lui somptuoasă. Născuți în două momente diferite, era firesc să se dezvolte Matei în simbolism și decadentism, precum firesc era să se dezvolte Ion Luca în clasicism și romantism. Preferința lui pentru fantasticul lucid, spre „visul exact” al lui Edgar Poe, din care traduce, ca și din Perrault, înclinația spre umorul organizat din absurd al lui Twain, ne arată limitele pînă unde se-ntinde specia de fantastic și romantism a lui Ion Luca. Și n-aș exagera dacă aș aminti aci de fantasmagoria realistă de uluitoare ingeniozitate din *D-ale carnavalului*, alcătuită cu o grije tehnică de ceasornicar, deși îți lasă o ciudată impresie de „vis al unei nopți”, petrecut într-un cadru tipic de mahala autohtonă ; senzația de feeric în realitate a acestei pe nedrept deconsiderate farse, joc de măști hilare, în care travestirea nu e numai un clasic procedeu burlesc, are ceva din farsa bufă a destinului, a unui destin, desigur, degradat și el la sarcasm.

În sufletul lui Ion Luca existau doi spiriduși, și parabola lui din *Două povești* are un tîlc mai adînc decît al unui procedeu literar grefat pe o anecdotă. Matei Caragiale a smuls masca de rînjit comic de pe obrazele personagiilor lui Ion Luca, și într-un plan de vis, ca un fel de fundal pe care-și profilează neliniștile, a tîns (e drept, numai într-un somptuos decorativ) spre masca tragică a omului. Iar acea lumină stinsă, de muzeu, care se filtrează în *Remember* și peste figurile lui Pașadia și Pantazi din *Craii*, străbate nu numai din modelele lui literare, din „familia de spirite” în care s-a regăsit, dar și din natura unei sensibilități crepusculare, împruținată în vitalitatea ei.

Această viziune crepusculară, farmec și pecete totodată, a lui Matei Caragiale l-a refugiat într-un trecut de glorie și decadentă, cu ciudate afinități spre fosforescențele morbide ale celor doi „crai”, în irezistibila lui atracție, cu toată repulsia confirmată, pentru deșănțata făptură a lui Pîrgu și în pasiunea-i de neurolog literar în sanatoriul moral al Arnotenilor.

Nu s-a exagerat oare transpunerea în fantastic și în subconștient a literaturii lui Matei Caragiale ? Scot de sub orice îndoială nuvela *Remember*, petrecută într-un cadru exotic, într-o atmosferă de rafinat *fin de siècle*, cu teme vădit apropiate pe cale livrescă și simfonizate într-o amplă proză ritmată ; ea aparține firesc influențelor discernate de d. Vladimir Streinu și de d. Perpessicius. Și oricîte elemente de pitoresc lexical s-ar găsi în tablourile arhaice ale *Pajerelor*, oricîte zugrăveli, de epocă s-ar desprinde din rama lor, prin dîrzul exercițiu de strictă poetică parnasiană, versurile lui Matei Caragiale sunt numai prefigurări ale atît de autohtonilor *Crai de Curtea-Veche*. Fantastică este, în acest roman descins din Filirnon, clin Ion Ghica, din Anton Pann chiar, din *Kir lanulea* și din unele ascunse fibre ale comediilor lui Ion Luca, numai proiectarea de pe pămînt pe cer a imaginilor lui Pașadia și Pantazi. Tranfigurarea unei realități aspre, nostalgia după un trecut glorios și hîd, strălucitor și bolnav este mai puțin fantasticitate și mai mult somptuoasă artă decorativă. HeraJldiistuil transformă în două mumii savant îmbălsămate două din personagiile centrale ale povestirii. Nu simt planul de transcendență în planul

poetic în care se mișcă Pașadia și Pantazi, așa cum îl simt la Poe și la Villiers de l'Isle Adam, în a căror „familie de spirite” a fost situat arbitrar Matei Caragiale. E mai aproape de Barbey d'Aureville, prin culoare, prin emfaza rafinată a frazei ; iar ridicarea „crailor” pe un registru atît de sus este un element de opoziție, o nevoie de spiritualizare față de aspectul realist, văzut în Pena Corcodușa, în Pirgu și. fauna Arnotcnilor.

Matei Caragiale procedează cu antiteze romantice, cu tonuri crude sau suave, în limitele unei savante^ arte decorative ; cel dintîi procedeu îl apropie mai curînd de Ion Luca, de acele tablouri larg arhaice din *Kir lanulea* și *Abu-Hasan* decît de Poe și Villiers de l'Isle Adam. Cît privește figura lui Pirgu, în care d. Streinu vede un travestit Tribulat Bonhomet, n-are nici o semnificație metafizică, în afară de sensul generalizat al categoriei lui morale. I-aș putea aduce lui Matei Caragiale o temeinică imputare de literaturism în prezentarea ditirambică a lui Pașadia și Pantazi, imputare ce se potrivește și lui d'Aureville, maestrul lui necontestat în procedeele stilistice. O ^senzație de prea artificial și de obositor pompos m-a întovărășit, la recitirea *Crailor*, în pasagiile de genealogie poetizată a mentorilor lui spirituali, în fraza cu verb îpanașat și cadență de paradă. Aci se află, cu deosebire, intersecția lui Matei Caragiale cu Barbey d'Aureville, și în spatele „crailor” valahi simțit modelul bătaiosului mușchetar catolic. Stăpîn pe o rară orchestrație stilistică, Matei Caragiale trece pe alt versant arta formală a lui Ion Luca ; tatăl pornea din canoanele clasicismului, fiul, din cele romantice și simboliste. Pasiunea pentru cuvînt, pentru ritm, pentru culoare este în esență aceeași, numai că se realizează cu mijloace diferite. Sensibilitatea lui Ion Luca este mai echilibrată,^ a lui Matei^ e mai istovită ; unul și-o exprimă cu disciplină clasică, celălalt cu violență romantică.

Spune Paul Zarifopol în *Introducerea* la primul volum de *Opere* al lui Ion Luoa : „Caragialeștii au fost o dinastie de oameni cu geniul răsului. Unchii lui Caragiale, lorguși Costache, ca și nepotul lor Ion Luca, ca și copiii acestuia, au rîsul în structura intimă a spiritului. *Sarcasm studiat și savurat, ca la Matei Caragiale* (sublinierea e a noastră) sau persiflaj izbucnitor și irezistibil, ca la regretatul Luca Ion,

la sora, la părintele lor și, cum mi se pare, la cei doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepțional, ce este vocația răsului ca artă și simțul comicalului ca instinct fundamental” (pag. 20).

Zarifopol vorbește dintr-o îndelungată frecventare a familiei Caragiale ; și precum există un proces de degradare în materialul psihologic al lui Ion Luca, din nuvelele fantastice, tot așa există unul similar în modul lor de a rîde ; dar, ca să duc filiația mai departe și-n acest sens, găsesc de neapărată utilitate să mai citez ceva din aceeași *Introducere* a lui Zarifopol : „Simt enorm și văd monstruos», zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a noștii petrecute în *Grand Hotel Victoria Română*. Bucata are întregă caracter de reminiscență acută, și cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se oprește la cuvintele de mai sus ca la un semnal deosebit ; ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci exprimă un temperament și lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea «enormă» și viziunea «monstruoasă» au imprimat artei sale caracterul! excesiv : în comic, stil caricatural ; în tragic, forme de groază și de tortură extreme” (pag. 22)..

_ În tragic, sensibilitatea „enormă” a lui Ion Luca s-a spiritualizat la Matei și a coborît în subconștient, dar într-un subconștient mai mult mecanizat, fiindcă este atavic (de-aci ^frecvența atîtor genealogii în *Craii*), în comic, „rîsul cu poftă” al tatălui, de care vorbea Gherea, s-a transformat la fiu în „sarcasm studiat și savurat”. Aplicată la fragmentul realist al romanului, intuiția lui Zarifopol se potrivește admirabil. Rîsul plin, expresiv din comedii și *Momente* derivate și la Ion Luca în sarcasm violent, absurd adesea, ca în *Inspecliune, Pastrama trufanda, Cănușă, om sucit*,

Devenit „sarcasm studiat și savurat” la Matei, degradat, în sensul etimologic pe care-l dăm neconținut acestui cuvînt, îl întîlnim în prezentarea portretului lui Pirgu, al Penei Corcodușii, al Arnotenilor, cu toate rubedeniile lor, expresii de pitoresc moral, de degenerescentă, în care ascuțimea anatomică și savoarea caracterizării duc mai departe instinctul ereditar al Caragialilor de a rîde estetic. Filiațiile ce vom stabili ne vor duce la surprinzătoare constatări și esențiale asemănări și deosebiri.

Conformiste, personagiile din comediile și *Momentele* lui Ion Luca au instincte solide de conservare ; normale în vitalitatea lor, egoiste în forța lor de adaptare, rareori le surprindem și deficiențe vitale. Ele pândesc pe încornorații Jupîn Dumitrache și Trahanache, pe decrepitul Dandanache, pe senilul Conu Leonida ; se regăsesc în declinul amoroș al Miții Baston, al lui Pampon și Crăcănel, înlocuiți de egoiști mai intacți. Ciclul vieții nu încetează în Ion Luca. Pe Trahanache îl suplinește Tipătescu, pe Jupîn Dumitrache — Chiriac, pe Pampon și Crăcănel — Nae Girimca, și pe Mița Baston — Didina Mazu. Viața circulă în cicluri perfecte, se primenește, instinctele atrofiate sunt înlocuite de altele, mai viguroase. Și chiar deficienții au satisfacții parțiale : Jupîn Dumitrache, în politica guardiei naționale și-n lectura gazetei lui Rică, Trahanache, în „machiavelicurile” electorale, Dandanache în dreptul viager de a fi parlamentar, Conu Leonida în pasiunea nătângă își inofensivă de a pune Europa la cale față de Coana Efimița. Viața se dezagregă la Ion Luca, în paroxismul unei catastrofe, ca în cazul lui Leiba Zibal, al lui Stavrance, al lui Mitru și Ileanii, al Mînjoloaiei prin foc. Cum focurile îi fuseseră și ispitele femeiești, al lui Cănuță prin hazard stupid. În general, însă, viața triumfă impudic, se adaptează cu un rar mimetism al instinctelor. De o sensibilitate crepusculară, viața se consumă în însuși paroxismul plăcerii în eroii lui Matei. Pașadia moare extenuat de poftă, Pantazi cade într-un fel de decrepitudine, după moartea logodnicei, Pena Corcodușa se stinge lamentabil după un trecut vestit de luxură, Pîrgu se ridică pe un imonman de turpitudini își pe o acumulare de maladii secrete. Arnotenii își cheltuiesc, cu ultima exasperare, vitalitatea lor detractată ereditar.

Obsesia eredității vine și ea din literatura lui Ion Luca, din figura lui Leiba Zibal, din ia popii și copiilor lui, din *Păcat*, și se extinde, ca o pecingine, în *Craii de Curtea-Veche*. Viața merge spre un declin iremediabil în proza lui Matei, ciclurile ei se-ncheie grăbit, într-o anormală zbatere. Același proces de degradare, văzut în atâtea nuanțe, se prelungește pînă în esența fapturilor. *Craii* respiră un aer de clinică și de muzeu, care nu adie decît prea rarefiat în proza lui Ion Luca. Toată vigoarea lui Matei se-nverșunează în a

da relief figurilor în declin, și sarcasmul lui „studiat și savurat” în direcția aceasta își află cea mai expresivă realizare.

Dacă Pașadia moare și Pantazi cade într-un fel de abulia, după un ceremonial grav, transfigurator, celelalte personaje se istovesc într-o zvîcnire de viață cu atît mai încordată cu cît unii sunt mai aproape de dezagregare, iar alții cu blestemul păcatului în sînge. Spiritualizând decăderea intelectualilor, decadența celuilalt lot de personaje este urmărită într-o zonă mai realistă, uneori crud de autentică. Alternarea lui Matei Caragiale între expresia aulică și argot, între suav și trivial, repetă alternarea lui Ion Luca între comedii și *Momente* și între nuvelele lui fantastice. În limbajul realist, Matei merge un strat mai jos decît Ion Luca, în cel rafinat, un strat mai sus. Excepționala forță lexicală din *D-ale carnavalului* și *O noapte furtunoasă*, cu locuțiunile atît de tipic mahalagești, nu seacă în verva „studiată și savurată” a limbajului Hui Pîrgu, a Penii Corcodușii și în seva expresivă a cuvîntului, cînd e vorba să prindă tipurile din familia Arnoteanu. Și în această direcție, filiația nu se urmărește numai pînă la Ion Luca ; ea merge pînă la Filirnon, la Ion Ghica și Anton Pann, la verbul colorat, pitoresc al suburbiei bucureștene, moștenire turco-fanariotă, atît de adînc pătrunsă în graiul muntean orășenesc.

Derivația Dinu Păturică-Pîrgu este, în sensul ascensiunii sociale, profund îndreptățită ; ca structură intelectuală, diferența este remarcabilă. Să ne amintim de acel caracteristic capitol din romanul lui Filirnon unde ni se vorbește de „educațiunea ciocoiului”, și ușor ne vom da seama de marile deosebiri dintre studiosul Dinu, ocupat în timpul liber cu lecturi alese, și dintre ignarul și trivialul Pîrgu. Intermediarul amorurilor clandestine ale lui Pașadia, măscăriciul hilar și antreprenorul de vicii Pîrgu cuprinde mult din esența morală a neuitatului Mitică. Dar, pe cînd Mitică este, în concepția lui Ion Luca, un inofensiv, un flecar și un profitor mărunț, pe aceeași scară a degradării, Pîrgu devine, în concepția lui Matei, un Mitică primejdios, perfid și lacom. Lipsit de orice scrupul, el e profitorul îndrăzneț al marilor slăbiciuni aristocrate, maimuțoiul lubric și cu pretenții de gust și chiverniseală din faza lui de totală ascen-

siune. Miticismul lui Pirgu țîșnește violent, cinic în persiflarea exercitată asupra lui Pașadia, la chef și-n ofertele lui suspecte. Din specia intermediarilor lui Ion Luca (Spiridon și calfa lordache), Pirgu evoluează la potente **nebănuite**, depășind mediul lui firesc, în care ceilalți se resemnează, și exploatănd o burghezie și o aristocrație în descompunere, însuși limbajul lui întrece în îndrăzneala cuvîntului tare limbajul lui Spiridon, băiatul de pricopseală, și a lui lordache, confidentul și ocrotitorul tuturor combinațiilor erotice ale lui Nae Girimea. Este surprinzător cîte filiații subterane **ise** pot stabili între Pirgu și tipurile lui Ion Luca, iar între el și atîția bărbați întreținuți dinjseria *Momentelor*, cu adaosul firesc al degradării, sunt încă tainice similitudini. Procesul pe care Ion Luca îi face burgheziei și mahalalei noastre este intrinsec ; marele comic nu uzează de contraste violente și nu opune aici un reprezentant al „vechiului regim” lumii triviale a Miticilor, a Cațavencilor și Farfuridilor. Pătimaș clasicist, el intră direct în mecanismul sufletesc al tipurilor. Romantic și cu nostalgii omagiale, Matei reia procedeele contrastelor lui Filirnon, evident modernizîndu-lc expresia artistică, opunînd viciului intelectualizat al „crailor” viciul porcîn al lui Pirgu. În detracția lui Ion Luca e destulă bonomie și un soi ciudat de pudicitate, în ai lui Matei este numai cinism, conștiință lucidă a răului ce-i bîntuie și răului pe care-l pot cauza. Sentimentul de gratuitate al răutății, atît de pregnant surprins în sceneta celor trei Mitici, care este *C.F.R.*, se volatilizează în figura lui Pirgu ; răutatea lui vine din străfundurile unei eredități umilitoare, din tarele lui fiziologice și din spectacolul încurajator al unei burghezii și aristocrații pornită pe panta desfrîului. Viziunea satirică a lui Matei descinde din Filirnon, fără melodramatism și atitudini justițiare ; în acel „sarcasm studiat și savurat”, intuit de Zari-fopol, intră un dezgust, un dispreț masiv. Matei Caragiale nu se sfiește să-și exprime oroarea față de Pirgu, care-l atrage și respinge deopotrivă.

E cunoscut aspectul sub care Ion Luca prezintă „eternul feminin” ; așa spune că există în figurile lui femeiești o sarcastică intuiție a poeziei trivialității. Zoe, Veta, Zița, Mița Baston, Didina Mazu, din comedii, Acrivița din *Kir*

lanulea, nevasta lui Cănuță, de care nu scapă pînă ia moarte, toate mamîțichele, soacrele, coana moașă din *La moși*, aventuroasa rnamad Geotrgescu din *Tren de plăcere*, mahalagioaicele mondenizate din *Five o'clock*, soacra și nora din *Articolul 214* și altele cîteva sunt plămădite din același aluat. Vulgare, ipocrite și egoiste, lacome de plăceri senzuale, femeile create de sarcasmul lui Ion Luca, după cunoscutul proces al degradării, devin, în *Craii de Curtea-Veche*, căzături morale, pierzîndu-și orice consitriingere socială a instinctelor. Sociologia familiei la Ion Luca este numai ușor pesimistă ; a lui Matei este fundamental misogină, iar conveniențele sociale nu mai au nici o umbră de cenzură a moravurilor. Gîndiți-vă la ce a ajuns frumusețea apusă a Penii Corcodușii, ce sabat de instincte dansează în casa Amotenilor, unde mama și fiicele se întrec în nerușinare, unde bărbatul tolerează și profită fără sfială. În *Cadou*, *Mici economii*, *Lună de miere*, *Diplomație*, soții încornorați mai au unele reticențe, cînd se întîmpîă chiar să nu^știe ; iar candoarea lui Trahanache, a lui Pampon și Crăcănel, ca să nu mai vorbim de aprigul „ambiț” al mahalagiului Jupîn Dumitrache, sunt pilde elocvente de rolul pe care conveniențele sociale îl joacă în opera lui Ion Luca. Maiorică Arnoteanu tolerează soției, aplicînd și ea reciprocitatea, toate compromisirile ; iar combinația veselă a lui Pirgu, negociator al logodniciei lui Pantazi pentru Pașadia, cu înțelegerea lui Maiorică, părtaş al cîștigului, vorbește îndeajuns de ceea ce înseamnă aceiași proces de degradare al „eternului feminin” de la Ion Luca la Matei.

Imaginea femeii care a speriat și pe dracul, lanuloaia, este suavă totuși pe lîngă Mima și Tita, fetele Elvirei Arnoteanu. Și nu este fără însemnătate o surprinzătoare asemănare între Ion Luca și Matei, cînd primul califică pe surorile Acriviței „iepele lui Cănuță”, iar al doilea vede în fetele Elvirei „niște cotoșmane, niște armăsăroaice” (pag. 155). Nu sunt aci numai simple potriveli verbale, ci o intuiție comună a feminității, venită din subconștientul ereditar.

Și ca să încheiem apropierea între Ion Luca și Matei, reproducem un fragment de episod din *Craii de Curtea-Veche*, cu certe ecouri din excelenta povestire *Calul dra-*

cului: „La o cotitură, Pantazi porunci să oprească și mă pofți să cobor și să-l urmez. Mai departe se înălța, căscată toată și fără acoperiș, o ruină. «Hanul dracului, zise Pantazi. Sunt numai aici în Ilfov mai multe, toate cu istoriile lor (fioroase de tâlhari și de stafii ; în asta am făcut odată un chef noaptea, la Ilumina de masailale.» Băgai de seamă că ne făcusem acuma trei ; ca din pământ se ivise o țigancă, o țigancă bătrână, în zdrențe. După câteva cuvinte schimbate cu Pantazi în țigănește, se lăsă pe vine și începu să vrăjească, aruncînd bobii pe un taler" (pag. 183).

Dar n-am mai conțeni dacă am sta să identificăm toate acele perigrinări prin mahalale, prin localuri periferice, prin grădinile de vară ale Bucureștilor, paginile de evocare ale Cișmigiului, atmosfera atât de pitorească și de familiară și eroilor lui Ion Luca ; e de ajuns să ne amintim, fugar, de excelenta viziune a unei zile de vară bucureșteană în *Căldură mare*, de Bucureștii de epocă din *Kir lanulea*, de itinerariul lui Jupîn Dumitrache, explicat lui Ipingeseu la începutul *Noptii furtunoase*, urmat de la grădina „Inion" spre mahalaua lui, ca să ne dăm seama și-n aceste linii generale de câte filiații se mai pot stabili între Ion Luca și Matei. Filiații care duc la o tradiție mai veche a prozei noastre, la Filirnon, cu descrierea mahalalei Izvorului, unde locuia Kera Duda, și la capitalul *Scene din viața socială* din *Ciocoi vechi și noi*, ca și la pitoreștile tablouri din Bucureștii de la începutul veacului trecut din *Convorbirile economice* ale lui Ion Ghica, pasionat topograf al capitalei.

Formula sainte-beuviană a „familiei de spirite" în direcțiile acestea câtă s-o folosim, cu prisosință, nu în aceea a spiritului poesc și a derivațiilor lui în literatura franceză. Concluzie care ne exclude variatele influențe din afară exercitate asupra lui Matei Caragiale și abundent semnalate de d. Vladimir Streinu și de d. Perpessicius deopotrivă. Dar ele nu sunt atât de substanță, cât de motive și procedee stilistice.

Chiar și sub acest aspect, tehnica lui Matei Caragiale, în *Craii de Curtea-Veche*, n-are aderențe cu Poe și cu Villiers de l'Isle Adam, ci mai mult cu Barbey d'Aurevilly, prin somptuozitate, culoare și masca imperială, supărătoare azi la scriitorul francez, prea literaturizată și la prozatorul nostru. Estetica lui Ion Luca este clasică în comedii, în *Momente* și în poveștile lui cu tîlc didactic, echilibrul expre-

siei este evident în unele nuvele cu fond tragic, ca *In vreme de război*, și fantasticitatea este o formă a imaginației de a sugera adevăruri morale. Numai în *Păcat* și *O făclie de Paști* stilul lui Ion Luca lunecă la procedee senzaționale, de foileton, cu retorism patetic.

De la tată la fiu trecem prin două structuri estetice opuse ; Ion Luca este de structură clasică și Matei de structură romantică, unul e atic și altul somptuos, în ritmul interior al stilului ; unul construiește, celălalt sugerează și evocă. Sunt prea evidente deosebirile spre a nu le observa. Unde însă filiația între Ion Luca și Matei capătă revelatoare înfățișări este în esența lor spirituală ; nu o naivă analogie ne-a dus la scoaterea în evidență a acestei esențe, ci o sumă de analogii interne. Am insistat, poate cu oarecare abuz, asupra sensului degradării de material sufletesc între literatura lui Ion Luca și *Craii de Curtea-Veche*; numai pe această intuiție fundamentală se pot stabili analogii pe care ne-am îngăduit a le sugera ; ele s-ar putea multiplica, într-o cercetare mai atentă. Noi n-am făcut altceva decât să atragem atenția asupra acelor ce ni s-au părut mai importante. 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 Filirnon,, Ion Ghica și Anton Pann îi sporește tîlcul și-i mărește frumusețea proprie.

1937

VIRGIL CARIANOPOL :
„UN OCEAN, O FRUNTE ÎN EXIL”
(poeme)““

Cu toate eforturile d-lui Virgil Carianopol de a fi original și suprarealist, voind să halucineze poetic propriu, în poemele sale de azi, influențele strivitoare din d. Ilarie Voronca apar ca petele de sânge pe mâinile Lady-ei Macbeth.

D. Carianopol nu este singurul imitator al d-lui Voronca, dar imitația sa merge pînă la plagiat. Se pare că gruparea de la *Unu*, condusă de d. Sașa Pană, trăiește acum numai din surogate și reprobabile ciupeli. Pentru niște preținși revoluționari, plagiatul este, s-o spunem fățiș, nu numai rușinos, dar și o dovadă de neseriozitate totală.

Fiindcă muștrările vagi n-au nici o legitimare, să procedăm la o copioasă identificare de texte între volumul d-lui Carianopol și poezia d-lui Voronca.

D. Carianopol scrie la pag. 13 :

*Pornim. Nu este nici drum, nici întoarcere,
nimic în afară de noi, acolo unde tu sau eu
ne vom agăța de piatra limpede
a unui chiot.
Furtuni trec pe lângă noi
în rochii largi.
Ele știu să danseze, știu să iubească.*

* Edit. „Unu”.

Nu numai atmosfera sentimentală din *Palrnos* al d-lui Voronca este evident imitată, dar și multe imagini ; la d. Voronca găsim :

Fără întoarcere, fără fugă
(pag. 63)

Acolo unde tu sau eu ca o piatră limpede
(pag. 76)

Ele au bucle. Ele știu să surîdă
(pag. 19)

D. Carianopol scrie, în același poem :

Muri asasinate așteaptă,

iar d. Voronca scrisese :

Mări ucise
(pag. 21)

în continuare, la d. Carianopol, pag. 14 :

*Apropie-te, salută
sunt pămînturi alte Planete
și sîngele istovit
căzut cu fruntea pe braț.*

La d. Voronca :

E o altă planetă
(pag. 51)

Și inima căzînd istovită ca un braț
(pag. 71)

D. Carianopol, tot în continuare, se-ntreabă :

Au fost vedenii ?,

ca și d. Voronca, păgubitul, la pag. 69 din *Patmos*.

D. Voronca exclamă, tot la pagina 69 :

O, Patrie generoasă,

iar d. Carianopol amplifică :

*O ! (ară, bucuria mea vastă
(pag. 21).*

D. Voronca spune, la pag. 74 :

Știu bine : nu mai sunt eu,

și după el, d. Carianopol :

*Știu, nu mai sunt acesta
(pag. 22).*

D. Voronca se-ntreabă :

*Și tu, oare tot eu să fi fost ?
Tot eu?
Și tu ?
Și lumina ca o pădure cenușie ?,*

ca, în același sens, d. Carianopol să imite :

*atunci cine eram eu
dar tu
dar depărtarea sunînd în gura mea
ca un corn de vînătoare ?*

în *Patmos*, d. Voronca scrie (pagina 36) :

*Avea o formă de pian :
puteai să smulgi din ea
acorduri cum din pămînt arme
și monezi și
statui îngropate,*

iar la pag. 60 :

*Și acum aici pe țârm. Unde e omul împăcat
Pescar întors din larg cu barca plină de pești,*

ca d. Carianopol să peticească în poemul său, *O pleoapă
mai palidă*, la pag. 26 :

*Deschid gura și iată cum apar ca un fum de țigară
pămînturi îngropate lîngă
celelalte minereuri, pămînturi
smulse din mine ca o mulțime de acorduri.
Unde sunt atîtea cîntece zburate
spre apa de pian a unor clape ?*

cu aceeași pagină, în continuare :

*Singur fără nimeni
pescarii mei întorși din larg
ai pămînturile mele in plasă.*

N-am identificat nici jumătate din plagiatele de metafore ale d-lui Carianopol ; textele noastre confruntate, cu indicația paginilor, sunt mult mai numeroase. Le rezervăm unor eventuale întâmpinări, căci (plagiatorii suferă de vanitatea protestului.

În orice caz, este penibil să aplicăm aceste mijloace de poliție literară într-o mișcare cu ambiții atît de individualiste și atît de recalcitrantă. D. Virgil Carianopol se deservește și deservește nava pe care s-a îmbarcat, cu metoda prea academică a plagiatului prin înnădire de imagini.

1934

VIRGIL CARIANOPOL:
„SCRISORI CĂTRE PLANTE” *

D. Virgil Carianopol a debutat ca un penibil imitator al d-lui Ilarie Voronca; volumul său *Un ocean, o frunte în exil* era o plimbare naivă prin ploaia de imagini suprarealiste, fără coerență lirică își, atunci, fără nădejdea unei regăsiri. Versurile sale n-aveau un conținut precis, ciocnindu-se ca aștrii scăpați din legile unui univers în debandadă. D. Carianopol este și în *Scrisori către plante* (titlul amintește încă de *Plante și animale*, volumul d-lui Voronca !) un imagist frenetic. Dar de data aceasta imagina are o funcție lirică, rămânând un mijloc de exprimare a sentimentelor. Poetul, rătăcit de sine însuși, de poezie, se regăsește astăzi, deși sensibilitatea lui s-a rumenit la torța a două mari temperamente lirice, a poeziei de revoltă și viziune apocaliptică a lui Esenin și lla poezia argheziană. De altfel, excelenta traducere a lui Esenin, făcută de d. Zaharia Stancu, a utilizat un limbaj poetic arghezian, ca cel mai propriu pentru echivalarea în românește a unui poet de o excepțională vigoare. De Esenin îl apropie pe d. Carianopol anume teme, o anume haiducie a sensibilității, un simț al pământului și al vieții elementare. Influența vine prin substrucția simțirii deci, nu prin expresie, fiindcă este mediată prin traducerea amintită. Din d. Arghezi, d. Carianopol folosește factura versului și asociația specifică a cuvântului, plin de sevă și de o dură materialitate. Din scurta sa trecere prin supra-

* Edit. Fundația „Regele Carol II”.

realism, i-a rămas gustul pentru jerbiile de imagini, exprimându-și simțirea directă pe planul figurat al transpunerii în echivalențe de o surprinzătoare plasticitate.

Impresia cititorului ar fi greșită dacă ar crede că d. Carianopol este numai un simplu și divers imitator ; cu toate influențele sale atât de marcate, d. Carianopol este un poet a cărui maturitate s-ar putea să se afirme într-o zi, deplină.

Vom cita câteva poeme, foarte caracteristice, care ne îndreptățesc să credem în talentul său real, cu toate rezervele și indicațiile preliminare. Unul dintre ale este și evocarea unei iubite mistice, a cărei amintire se leagănă într-un real accent elegiac :

Iartă-mă, Ioană :
N-am știut că trupul tău sfânt
N-a fost trup de pământ.
N-am știut că ai fost o pasăre călătoare,
Care ai omorât șerpii potecilor în picioare...
N-am știut că viața ta a fost o stradă
Pe care amintirile își sunau clopoștii de zăpadă.

Iartă-mă că ți-am uitat
Tristețea rămasă în plinea obrazului curat.
N-am știut că ai trecut prin copilărie
Ca printr-o casă pustie ;
N-am știut că-n tine dormeau păsările aurorii,
Că-n umerii tăi băteau aripile aurorii...
Am fugit mai repede ca-n vise
Prin viața ta cu ferestrele deschise...
N-am știut că vei sfârși drumul pribegiei
Acum când oameni de fum mulg fițele viei.
Ne-am fi iubit toată viața, Ioană,
Si seara ne-am fi închinat la aceeași icoană...
Pe umerii tăi prea se culca vara.
Prea își picura luna ceara,
Părul tău ca obrazul murii
Prea se întrecea cu frumusețea pădurii...
Iartă-mă, Ioană,
N-am știut că în pieptul tău de zăpadă
Începuseră frunzele să cadă...

Oricît imagism cam monoton cultivat s-ar putea observa și oricît de evident este procedeul retoric al poemei, nu i se poate contesta o rezonanță umană, un fel de revoltă resemnată, prin amintire.

Cu oarecare reminiscențe din atmosfera de legendă a poeziei d-lui Radu Boureanu, acest final din *Sîmbăla de sus* filtrează o tristețe, într-un decor de imagini omogene :

*Răscruce de drum,
Poate n-o să mai ajung pînă la tine
Să culeg din rugii de mure rubine.
N-o să mă mai tragă munții de mină pînă la soare,
Să mă muște șerpuii apelor de picioare.
Nu-mi vor mai strînge pădurile șaluri verzi la piept,
Lacrimile n-am să le mai deștept.
Poate nu mă voi mai întoarce niciodată
Să-ți pătez cu umbra mea liniștea curată.
Nu mă vor mai aduce graiuri consînzene,
Pe unde dăinuiesc tristeți brîncovene.
Voi întârzia prin cine știe ce periferie,
Circiumării-mi vor lurna-n pahar veselie.
Mă vor prăfui verile ca pe-o carte
In Bucureștiul acesta, departe, departe...*

Pentru filiația <u>Esenin, indicăm, între cele mai bune, *însemnări* (pag. 35) și *Revolta din noiembrie*, atît de caracteristică prin viziunea de apocalips, prin sentimentul cosmic al revoltei și prin imagina brutală, surprinzătoare prin violență :

*Ce dacă fur ?
Ce dacă sunt laș ?
Ce dacă sparg soarele ca pe un ou
Și-i vărs gălbenușul pe oraș f
Ce știu eu decît să plîng ?
Ce dacă gura mea nebună
A mușcat carne din lună ?
Anii mi-am pierdut prin amintiri întunecoase.
Am jînduît toată viața după lucruri frumoase.
Am hoinărit cu sufletul încins în sfoară
Și tineretea mi-am măcinat-o ca o moară.*

*Din clasele pe care plîngea igrasia
M-am înhăitat cu visul și cu poezia.
Ce folos însă că mi-am cîntat tainele,
Eu căruia visul i-a furat hainele ?
La ce mai sunt bun ?
Ce speranțe, ce tristeți am avut eu.
Care am dat cu pietre în Dumnezeu ?
Inima mea ca o văpaie
Luminează boii care fumează liniștea din paie.
Singele meu, ca o furtună
Clopoștii stelelor îi sună.
Acum nu mai plîng,
Gîtul trecutului nu mai strîng.
Arunc în urmă o gresie
Și munții își înalță privirile;
Arunc în urmă un pieptene
Și o pădure mă desparte de toate amintirile.*

Satelit a două mari planete lirice, d. Virgil Carianopol a dat un conținut de sensibilitate unei virtuozități imagiste, care, pornind din jocul în vînt al „cuvintelor în libertate”, a ajuns să îmbrace un filon elegiac. Virtuozitatea de imagine, de o violență prea formală, deși indică o regăsire, recomandă prezentele *Scrisori către plante* tot ca pe un debut, de data aceasta demn de luat în considerație.

193B

VIRGIL CARIANOPOL :
„CARTE PENTRU DOMNIȚE” *

A fost o perioadă de militantism critic, în care a eticheta un scriitor drept sămănătorist echivala cu o stigmatizare ; era de fapt o reacțiune violentă în contra unui tradiționalism înțeles ca o mumificare a simțirii și a expresiei ; era reversul unei firești supralicitări a tuturor noutăților (unele atât de învechite) față de spaima paralizantă de înstrăinare. Astăzi este clar că poezia contemporană nu numai că nu s-a depărtat de genul ei caracteristic, dar a scăpat prin variatele influențe și experiențe la care a fost supusă de o iminentă sinucidere prin banalizare. Sincronizarea ei cu cele mai îndrăznețe revoluții de formule și de sensibilitate a făcut posibilă însăși înnoirea unei tradiții autohtone, care ajunsese într-un punct mort. Sămănătorismul a decedat ca formulă exclusivistă, ca academism sterp ; dar fibra lui de simțire, sentimentul solidarității cu natura, cu omul sătesc, cu nostalgia stării de primitivitate, cu familia în sens de spirit s-ar putea spune că a ieșit fortificat prin toate acele încercări de a se scutura de el. Poezia unui Ion Pillat, a lui Adrian Maniu, a lui V. Voiculescu, a lui Lucian Blaga s-a reîntors la vatra străbună, la inima ei caldă, ocolind-o într-un fel și fructificându-și latențele, în contact cu poezia europeană. Fie că s-a adăpat la izvoarele simbolismului francez, fie la cele ale expres-

* Edit. „Cartea românească”.

sionismului german — un lot, cel tradiționalist, din poezia noastră modernă a răscolit motive, mituri și „personanțe” foarte caracteristice românești, evoluând de la exterior, de la decorativ, spre interior și metafizic.

D. Virgil Carianopol a-nceput cu exerciții violent supra-realiste, a trecut prin influența argheziană și apoi prin cea eseniană, ca să poposească lângă o anume tradiție : aceea a nostalgiei după peisagiul moral al satului. Noul său volum, atât de unitar ca atmosferă, atât de restrâns ca teme, reînviază cu mijloace noi vechea psihologie sămănătoristă, a dezrădăcinatului. Dar, pe câtă vreme în sămănătorism inadaptarea la oraș era o deficiență vitală, un blestem, care ducea la retivitate sau la demisie morală, în ipoteza de astăzi această stare e-nsoțită de o anume frenezie, de anume brutalitate, așa spune, a plebeului deșteptat la viață, cuirasat cu mari rezerve de rezistență într-un mediu străin.

Este cazul, mai ales, al poeziei d-lui N. Crevedia, atât de tipică pentru noua psihologie, dinamică, a postsămănătorismului. Inadaptatul nu mai e un condamnat, o floare de câmp zvârlită în fumul orașului și ursită dispariției ; el este un transplantat, un măceș ghimpos, supus unei forțate altoiri. Mai puțin vitalistă, în substanță, mai plângătoare, mai elegiacă este psihologia poeziei d-lui Carianopol. Mișcarea ei e mai mult figurativă, dobândită din frecventarea suprarealismului, din tehnica ei caleidoscopică. Însă durerea, nostalgia poemelor sale au accent, acel accent plebeian ai suferinții, care spune-n față tot ce simte. Cît de fluide erau nostalgiile rurale ale lui St. O. Iosif, cît de pudică era durerea lui, adevărat scâncet, cât de proiectate-n vis de baladă erau evocările lui haiducești ! Rezonanța lui era de cântec ân surdină, rezonanța versurilor d-lui Carianopol este de chiot. Iată, de pildă, *Țăranii*, în prezența cărora poetul își simte ereditatea :

*li văd, sunt tot așa, cu cojoacele rupte,
Cu piepturile și cu fețele supte,
Le sunt manile tot așa aspre și dure
Privirile, tot oțel din tăiș de secure.
Cu ochii adinei și lucioși ca niște băncuțe,
Aduc la oraș diminețile în căruțe.*

iar solidaritatea cu ei e strigăt de Bărăgan :

*li simt după mirosul cojoacelor ude;
Dar sufletul lor chinuit nu m-aude.
Mă uit în ochii lor triști și adinei,
La mîinile lor cari pot să sfarme stînci.
Și-mi vine să le strig, să-i trag de mintean :
Băă, sunt și eu tot ca voi, tot țăran.
Dar glasul meu se topește, e de ceară...*

și însăși înstreinarea e mai energic formulată -decît în pasivitatea sămănătoristă :

*Seara țărani pleacă, cu orașul suît în cară,
li petrec pînă la margine, pînă în țigănie,
Dar durei ea lor pe streinul care merge alături
n-are de unde să-l știe.
Le urmez căruțele pînă le-nvăluie zarea,
Pînă își aprinde luna sus lumînarea.
Aș vrea să mă duc și eu cu ei, dar sunt laș,
Rămîn să mă sugă tot neliniștea și luminile
de peste oraș.*

În temele tradiționaliste ale d-lui Carianopol sentimentul înstrăinării este mai dureros, mai tragic la cei rămași în sat decît la „dezrădăcinați” ; aceștia sunt oarecum întremași prin nostalgie, vindecați de tristețile lor citadine prin peisaj rustic.

Figura mamei se desprinde, cu toate presentimentele ei de țarancă tînjind după o viață în comun, nedespărțită între generații:

*A rămas tot așa, tot tristă,
A plîns pînă i-a căzut ochii în batistă;
I-au înnegrît pe degete inelele, și anii
Parcă i-au sfîșiat așteptările și vultanii.
Din părul ei, toate vinturile stau să bată,
Nu i se mai topește zăpada niciodată.
I s-au făcut obrazii ca în octombrie viile
Și-i umblă prin trecut toate amintirile și stihiiile.*

*Cînd suntem duși cine știe pe unde,
Inima ei ne scoate de prin toate colțurile de pe
unde ne-ascunde...
Cînd ne întorcem de prin depărtări tustrei,
Toate doinele și felele din sat sunt nurorile ei,
Iar cînd e singură și iarna își scutură
liniștită cerceii,
Ea aude săniilor cu care umblăm prin lume, tocmai
de peste Olt, clopoței.*

Nostalgia este mai curînd o secretă corespondență de suflete, o înțelegere pe căile nepătrunse dar sigure ale instinctului decît un sentiment de înfrîngere, și tot așa figura tatălui isfătuit:

*Să-ți duci, țărănește, ursita prin arșiți și prin nămoale
e aureolată de conștiința dreptului său de țăran dîrz :*

*Mina ta nu trebuie să schingiue și să frîngă,
Ochii tăi știi și să fulgere și să plîngă.
Să nu dorești nimănui rău, nimănui ură...
Dar cînd ți se va lua soarele de la gură,
Pentru dreptate și pentru drumul fiilor tăi, drept,
Să scoli toți pandurii lui Tudor,
Cari dorm cu luna înțiptă-n piept.*

Solidaritatea nu se limitează numai la familie ; ea îmbrățișează însuși sufletul etnic și peisagiul într-o confraternă imagine, de durere și fericire regăsită :

*Dar cînd mă duc toamna cîteodată pe-acasă,
Cînd văd de departe casa noastră cu turle
Și îmi ies amintirile înainte cu surle,
Se deșteaptă în mine toți plugarii noștri robi,
Toată ceata de Cristoși obidiți și neghiobi,
Și fără să vreau mă dau jos din trăsură,
Iau bidgări de pămînt reavăn și-i mestec în gură,
Mi se ridică pumnul spre zarea depărtată de plumb
Și plîng îmbrățișînd toate tarlalele de tristeți și porumb.*

Poezia d-lui Virgil Carianopol n-are poate prea multe nuanțe, dar are o persuasiune de accent, o bătaie repede de imagine și un sentiment de obsedantă nostalgie a satului ; alăturându-se tradiției sămănătoriste, o depășește prin tot ceea ce timpul a adus ca mijloace noi formale și prin o anume frenezie scurtă, e drept, dar de simțire autentică.

1938

**OTILIA GAZ ÎMIR:
„FLUTURI DE NOAPTE”**

D-na Otilia Cazimir este cea mai autentică discipola a d-lui Topîrceanu. Genul umorului descriptiv, însă pronunțat macabru, l-a cultivat cu virtuozitate Jules Laforgue. Expresia lui e un susținut concurs de imagini ce seulptează-n linii de exuberantă vizualitate un pastel umoristic. Materialul pe care umoristul descriptiv lucrează e, în genere, de fragilă proveniență, și cu predilecție extras din modice teme cotidiene.

La noi, specia a fost entuziast întreținută de d. Topîrceanu, care-a cheltuit belșug de vervă scânteietoare, de d. Perpessicius, care a desfășurat amabilă și discretă ironie, înnoită de livresc, și acum de d-na Otilia Cazimir, care aduce minuție decorativă și voalat sentimentalism.

Umorul descriptiv, deși pornește dintr-o atitudine lirică, e o diminuare a lirismului. între natură și imagine nu se întâmplă o contopire armonică, precum pastelul elegiac izbuște să realizeze ; nici nu se interiorizează, absorbit, peisagiul, prin proiectarea mărită a sensibilității, ca în lirismul pur, ce elimină anecdota și cadrul, ci se stabilește un paralelism pe un plan linear : poetul își concentrează toate resursele să construiască alături de obiect, să-i juxtapună un decor, în care ingeniozitatea imagistă se transformă-n mijloc și scop în același timp. Originalitatea constă deci într-o continuă și difuzată dinamizare a unui fenomen plastic, a unui act de mișcare din natură.

D-na O. Cazimir își reduce lirismul la o simplă *analogie* (un fel de comparație bogată, descompusă în clivaje de imagini).

În *Pîriul* putem urmări succesiv procedeul ; momentele de trecută fericire sunt astfel desenate :

*In albia-i ce-n munte-adînc se sapă
Zvîrlnghi subțiri alunecă pe fund,
Și păstrăvi din cotloanele de prund —
Pumnale de argint — se-nfig în apă.
Stropind cu spumă albă stîncă sură,
Aleargă-apoi, la vale și, din goană,
Învălmășit s-azvîrle-ntr-o bulboană,
Ca o cascadă în miniatură.*

Apoi sufletul turburat de tristețea prezentă, copleșit de regretul trecutului : . • .

*Își oglindește-n apă luna plină
tremurătorul talger de lumină,
O pasăre de noapte-n zboru-i frînt
Trezește-un fișit uscat de iască.
Deodată vîntul scutură o ghindă
Și, speriată de pe mal, o broască
Din întuneric sare drept în lună
Și-o sfarmă-n mii de cioburi de oglindă*

Jocul intim al lirismului se dizolvă în interesul periferic al virtuozității descriptive ; atenția e solicitată centrifugal, de imagine.

Sentimentalitatea e creionată în arabescuri migăloase, conturată prin paralelism de exterioare nuanțări : astfel, d-na Cazimir brodează pe ghergheful senzațiilor imaginea tăcerii :

*Mi-e frică, singură în toată casa...
Păianjenul tăcerii-și țese plasa
De fire moi și fumurii, în jurul meu,
E de culoarea colbului — și vine
Cu ochi multipli, reci, cu trupul greu :
Cînd va ajunge-aproape, lîngă mine,*

*Își va-ncei mătasa sură
Pe mîini, pe gene și pe gură.
Și voi simți cum toate-n fum se sfarmă —
Iar gîndul, amorțit, o să-mi adoarmă...*

(Reculegeri între zi și noapte)

Pe planul imagismului, firul decorativ se mpletește neconținut în miniaturiste aspecte, brodate cu răbdătoare aplicație feminină :

*Pe un fir subțire, auriu,
Se leagănă subt o glicină
Un mic păianjen străveziu —
O picătură de lumină
Și, dibuînd, un gîndăcel
Cu poleitele-i antene
Coboară de pe-un mușețel
La umbră între buruiene.*

Sau această delicată imagine :

*De sub aripa de argint a unui nor,
Crai-Nou, subțire, s-a desprins —
Atît de mic și de ușor
C-am așteptat pînă-n apus să cadă
Și să-l culeg fragil și rece din zăpadă...*

(Craiu-Nou)

Definițiile prin imagini, mai lungi (*Liliacul, Cîrțița, Melcul*), ca și dantela spumoasă de ușor panteism din *între flori* se mențin, mai puțin aerul sprinten al celorlalte, în sfera aceluiași umor descriptiv, fără nici o consecință de lirism mai accentuat ; tot așa ciclul final, de la *Sfîrșit de vară* pînă la *Moș Crăciun e supărat*, scris în maniera vizibilă a cronicei rimate, constituie o agreabilă dispoziție de spirit, deși influența d-lui Topîrceanu e aci suverană.

Mai apropiate de un lirism pictat de sugestivul detaliu decorativ, cu familiaritate spirituală, sunt instantaneele sentimentale, epigramatic formulate, din *Strofe risipite*, ca și

vignetle sumar schițate din *Miraj*, *Mimetism* și *Rubinul*. Amestec de Heine superficializat și Topîrceanu, aceste agrafe poetice reprezintă scurtele fulgerări de lirism ale poet ei.

Cu minuție de gherghef decorativ, cu melancolie ușoară și muiată-n umor, delicatele panouri ale d-nei O. Cazimir dovedesc, prin virtuozitate, o completă biruință formală.

1926

OTILIA CAZIMIR :

„DIN ÎNTUNERIC. FAPTE ȘI ÎNTIMPLĂRI ADEVĂRATE”

(Din carnetul unei doctorese)

D-na Otilia Cazimir s-a dovedit o excelentă discipoiă ; din fragila artă poetică a d-lui G. Topîrceanu a știut să împletească imagini de grație feminină și să animeze, în delicate descrieri, culori pe aripile de fluture ale versurilor sale.

În acest carnet de întâmplări veridice și triste, întrebuintează sau împrumută (în ce măsură intră ambele procedee e greu de precizat) un material uman utilizat de proza realistă a d-lui Sadoveanu. Dexteritatea de a continua o filiație o servește fericit și de data aceasta : dacă ne-am opri la formulă, am spune că d-na Cazimir e o sămănătoristă : cum însă nu e de ajuns ca doi scriitori să aibă un înrudit material artistic, preferăm să ocolim analogiile exterioare, oprindu-ne asupra mijloacelor de expresie ce indică un drum propriu, deși îngust, autoarei schițelor de față. Cu afecțiune colecționate din sfera mizeriei fizice și morale, aceste „întâmplări” sunt momente singulare care schițează o tragedie mută, luminează un caracter sau desfășură brusc itaina unei vieți ; le-am numi, credem că fără greș și fără intenție de diminuare, tablouri umane ; procedeul d-nei Cazimir e aproape invariabil : câteva note descriptive care deschid și închid tabloul, un portret fizic sau moral al personajului și o situație, uneori sugerată, care cuprinde clipa dramatizată.

Neobosită decoratoare, scriitoarea continuă câteva motive simple, pe covoare de dimensiuni cam aceleași, cu imperceptibile nuanțări de tonuri.

D-na Cazimir a căutat o unitate subiectelor, poate și din necesitatea de a le da un prestigiu de noutate, grupându-le în jurul suferinții fizice, dar și din motive de afectuos ^subiectivism ; materialul brut e atenuat de un discret val de feminitate ; ceea ce e vulgar e numai sugerat, iar notația realistă se pulverizează în iradieri de poezie.

Am amintit influența covârșitoare a d-lui Sadoveanu • nu în combustia lirică se străvede, căci flacăra internă a scriitoarei ^arde cu pîlpîiri de panglici roșiatice, agitate grațios și grăbit ca de un șagalnic zefir ; natura, în poemele d-lui Sadoveanu, se zbate ca limbi de incendiu amenințător, răspândind miros tare de rășină în aerul pur de munte. Unde primează grația distingem șerpuirea talentului d-nei Cazimir ; unde simțul misterului și seva senzuală a firii se strecoară, insinuant, muzica și imagina sadoveniană. reappare.

Într-un material cu circulație obștească d-na Otilia Cazimir a desenat siluete și a schițat tablouri scurte de înduioșătoare umanitate.

192R

G. CĂLINESCU: „VIAȚA LUI MIHAI EMINESCU”

Am întâlnit, prima dată, numele d-ului G. Călinescu sub câteva poezii, publicate în *Universul literar*, pe cînd apărea sub conducerea d-lui Perpessicius ; apoi în *Zburătorul* d-lui E. Lovinescu. Poetul n-a stăruit însă ; a vrut să arate numai că posedă dexteritatea silabelor muzicale și a fanteziei. Versurile sale erau un preludiu al criticului, regăsit, după o rapidă chibzuință cu sine însuși, în largi portrete literare, apărute în *Gîndirea*. Critica d-lui Călinescu este o critică de artist. O vervă savuroasă și uneori încărcată a fanteziei, împletirea omului cu opera, sugerarea cu mijloace poetice a valorii unui scriitor l-au precizat ca pe un impresionist de nouă generație.

În evoluția criticii noastre impresioniste, Darie Chendi reprezintă prima fază, cu incertitudine afirmată. Impresionismul lui constă mai mult într-un fel de iritabilitate temperamentală, înrudită cu pamfletul ; fără să fie și o metodă, pe principii lucide, e mai ales o formulare directă a judecății. D. E. Lovinescu și-a legitimat teoretic și doctrinar impresionismul, ca un derivat al relativismului cunoașterii umane. Prin expresie și-a realizat un stil propriu, cu grație, cu fantezie ironică și ocoluri de judecată. La origina criticii d-lui Perpessicius e un trubadur ; de aceea cronicile sale au un aer de improvizație, printr-o pulverizare de imagini într-un păienjiniș de mici prețiozități stilistice. Cu grație și fantezie minoră, cu apropieri de abstracție numai

prin tușeuri metaforice, impresionismul său e amabil și feminin : atitudine de literat fără dogme rigide și justificări teoretice. Impresionist prin temperament, nu grația este însă calitatea esențială a criticii d-lui G. Călinescu. Culoarea și vizuirea, tabloul animat și larg «unt mijloacele sale literare.

Portretul e forma predilectă a criticilor impresionisti. Figurinele d-lui E. Lovinescu ființează pe o simplificare de impresii, reduse la o axă centrală. Medalioanele d-lui Perpessicius sunt broderii centrifugale, iradierii difuze din operă. Portretele d-lui Călinescu pornesc de la o intuiție fundamentală, dar cu un procedeu centripetal asociază serii de peisagii, evocă tablouri și imaginează dialoguri plauzibile, spre a sugera o fizionomie artistică și sufletească. La ferventa elementelor plastice, d. Călinescu adaugă analiza și dialectica, urmărind o sinteză a impresiilor. Impresionismul său este o recreare de atmosferă. Un ochi exercitat distinge maliția și elogiul, rezerva și insinuarea judecății, între faldurii fanteziei sale mișcătoare. Impersonalitatea unei asemenea critice nu e în atitudinea intelectuală, ci în gradul de contemplație al impresiilor ce vrea să sugereze, trăind în planul unei realizări artistice. Judecata se topește în sentiment și pasiune. La baza portretului e un imn sau un pamflet : perfidia și jocul strategic se scaldă în peisagii alternative și nasc o ascunsă agresivitate. Florile de crizantemă pletoasă din stilistica d-lui Călinescu emană arome învăluitoare, când nu disimulează toxine ucigașe. Orice desfășurare literară presupune un minimum de retorică ; stilul abstract are o retorică interioară, o ritmică a ideii ; un stil poetic întrebunțează un retorism mai evident. Există o simfonizare retorică «în expresia d-lui Călinescu ; reflexia sa critică se pierde în jocuri de imagini, în abateri și reveniri abile ;la tema esențială. De aceea, critica sa ne-a dezvăluit un tactician destul de contradictoriu, în atitudine intelectuală, deși totdeauna valoros prin ploaia de flori stilistice în care ne adoarme. Fantezia îi servește copios temperamentul, în animozitățile și simpatiile lui statornice sau numai de momentană strategie. Impresionismul său, prin exces de însușiri literare, tolerează contradicțiile prea evidente de atitudine intelectuală. Iată cum, prin talent, d. G. Călinescu a putut fi pe același plan de aversiune cu

d. Savastos în contra *Gîndirii*, după cum într-o vreme cultivă îngreri cu suave fâlfâiri în grădinile de zarzavat ale ideologiei ortodoxe a d-lui Crainic.

Cu aceste însușiri scriitoricești, cu puterea sa de informație și ușurința de redactare, era firesc ca d. G. Călinescu să-și concentreze forțele într-o operă de întindere cum este *Viața lui Mihai Eminescu*. Fără să adune fire de praf și date minuscule, fără să se-îispăimînte când nu putea afla numărul exact al insomniilor și zilelor de foame ale marelui poet, fără prealabile și inutile colecții de mărunțișuri biografice, d. Călinescu, pe baza materialului existent, destul de însemnat, dar risipit, a purces eroic la evocarea vieții lui Eminescu. Stăpân pe o metodă de cercetare și pe simțul selectării critice a informațiilor diverse și contradictorii, animat de o intuiție globală a personalității umane a creatorului din *Luceafărul*, d. Călinescu, pe date controlabile, a creat portretul moral al poetului.

În *Postfață* ne lămurește deplin și lucid : „Nimic fictiv n-a intrat în țesătura acestei cărți și dacă ceva poate avea aerul unei literaturi, aceea nu este decît încercarea de a scoate din narațiune și analiză portretul lui Eminescu”.

Deci biografia prezentă e alcătuită pe o intuiție scoasă din contemplarea unei mari individualități, și nu o serie de detalii despre anume puncte obscure din viața zbuciumată a unui vagabond și boem de geniu.

Mai categoric, d. Călinescu afirmă acest principiu, la care aderăm integral, fiindcă ne este indiferent dacă se vor fi strecurat și erori mici sau incertitudini în valoroasa-i biografie : „Scopul biografiei este viața, nu faptele, și când sunt destule fapte spre a intui viața, biografia devine legitimă”.

Scopul esențial al cărții se pare a fi dorința de a distruge tot ce e fabulos și deci convențional, tot ce e sentimentalism fad și artificial, tot ce este exagerare în însușirile sau în defectele sufletești ale poetului. Marele merit al d-lui Călinescu este de a fi construit un Eminescu viu și mai ales umanizat. Din acest motiv, nu recurge la operă decît să identifice o stare psihologică și o împrejurare probabilă, un sentiment și o persoană, fără a căuta ceea ce

fastidios se numește „geneza” unei poezii. Critic avizat și cu simțul discret al intimităților ne semnificative, d. Călinescu nu lunecă la banala sincronizare a operii și a vieții, după indicațiile unui naiv istoricism literar. Dacă n-am ști că Eminescu e marele nostru poet, dacă nu i-am lega viața de valoarea lui permanentă în conștiința spiritualității române, biografia prezentă nu și-ar pierde totuși nimic din rezonanța omenescului ei. D. Călinescu povestește cu liniște detașată de un anume fals idolatrism când evocă cele mai penibile momente din viața celui mai mare și nefericit poet național. Când datele informative sunt insuficiente, ca în jurul peregrinării lui Eminescu prin Bucovina, unde însoțea o trupă de actori, atunci biograful reface atmosfera culturală și naționalistă a vremii, din care a respirat viitorul teoretician al conservatorismului rural de la *„Timpul”*. Altfel, când e vorba de ciudata — în aparență — prietenie dintre Eminescu și Creangă, d. Călinescu intuiește fibra de legătură dintre aceste două genii, fiecare atât de opuse, reconstituie, cu un simț concret aproape prezent, țărâanismul și naturaleta instinctelor care apropia pe cei doi creatori. Iar când relațiile martorilor abundă, ca în expunerea agoniei morale a poetului, de la primul acces de demență la disoluția finală, penibilă și degradatoare, a personalității lui umane și artistice, atunci, cu emoție conținută, cu ironie folindă, cu înduioșare ponderată, ne trece în revistă un Eminescu atât de uman în descompunerea lui maladivă, încât ne face suportabilă integrarea acestei fețe în fizionomia generală.

În capitolul referitor la iubirea lui Eminescu și Veronica Miele, deși succint și (fără multe complicații în -analiza psihologică, prudența față de corespondența amoroasă apocrifă a celor doi îndrăgostiți îl prezervă de la vulgarități sentimentale și incriminări inutile, într-un proces moral încheiat aproape în același timp, pe un nimb de eternitate. Dacă portretul poetului se-ntinde larg și nuanțat, cald și omenesc, peste un număr respectabil de fapte, biografia d-lui Călinescu e presărată cu alte portrete, concise și tot atât de vii : ale părinților, fraților și surorii lui Eminescu, ale adversarilor și prietenilor, al lui Maiorescu și Slavici, al lui Creangă și al odiosului Petrino — alcătuind un ta-

blou vast, în care figura centrală crește în perspectivă cu o distanță reliefantă, în timp ce în jurul ei chipurile celelalte o pun într-o evidență și mai accentuată.

Cu *Viața lui Mihai Eminescu*, d. G. Călinescu a realizat o operă de talent și de obștească valoare culturală, iar mai presus de orice ne-a scos din mîlul articolelor și însemnărilor seci și amorfe, sintetizînd o viață din membre risipite și anchilozate în sertare cu etichetă și număr de ordine, în colecții de reviste și în cripta îngăduitoare a Academiei Române.

1932

G. CĂLINESCU:
„CARTEA NUNȚII”

Cînd ne-am ocupat de biografia lui Eminescu, scrisă de d. G. Călinescu, am amintit despre începuturile sale lirice, de scurtă durată de altfel, insistînd asupra originii literare a criticului de astăzi. Fantezia și sensibilitatea, prezente cu deosebire în portretele din cea dintîi fază a impresionismului său evocativ, și-au destins aripile și în *Viața lui Milia* *Eminescu* în amplul portret al poetului și în al tuturor figurilor care au venit în contact cu zbuciumata existență a Luceafărului. Talentul literar al d-lui G. Călinescu a depășit limitele necesare cerute unui critic. Nu că am fi crezut vreodată că un critic trebuie să aibă o expresie brută, dar lirismul nu este starea de comprehensiune cea mai recomandabilă într-o carieră dedicată înțelegerii și explicării valorilor altor creatori. Încurajat în direcția însușirilor sale netăgăduite, d. G. Călinescu, dotat cu o fantezie colorată și stăpîn pe un stil de o amplă retorică, și-a îndreptat atenția spre roman. Dacă în portretul critic ficțiunea e stînjinită de modelul prea conturat, de la care pleacă, în epica pura se poate da curs liber creațiunii.

Primul roman al d-lui G. Călinescu ne dă prilejul, mai curînd decît ne așteptam, să-i verificăm posibilitățile epice; dar *Cartea nunții*, în substratul ei cel mai viabil, ne recomandă tocmai vechile sale însușiri de lirism evocator, fie în capitolele descriptive, fie în repetatele imnuri aduse erotismului și adolescenței. Literatura abundant risipită în portretele criticului Călinescu se răsfață, de data aceasta, în

romancierul Călinescu, mai puțin observator al vieții și analist plastic al sentimentelor. Oricît ar părea de impropriu împerecherea noțiunilor de analiză plastică, credem că este o formulă firească, aplicată la romanul psihologic. Să ne amintim de recentul roman al d-lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, unde figura Emiliei se plasticizează cu un relief de neuitat, tocmai prin procedeul analizei, care în loc să destrame sinteza contribuie la progresiva ei realizare. De cîte ori d. G. Călinescu se folosește de analiză, în caracterizarea personajilor din *Cartea nunții*, abstracția îngheață viața (e vorba de viața transpusă în ficțiune) și inteligența critică anulează intuiția creatoare.

Schematic, atitudinea din romanul d-lui Călinescu se reduce la un contrast de esență lirică și rezolvat tot printr-un proces liric. De o parte stau bătrînele asexuate din „casa cu molii”, la care se alătură și abulicul Silvestru Capitanovici, bătrînul profesor sinucis, după un abstract examen de conștiință, de cealaltă se opun simetric Jim, Vera și Bobby, reprezentanți ai tinereții și ai unui simț panic al voluptății de a trăi.

Mijlocul uniform de a-și caracteriza personajii îl găsește d. G. Călinescu în portretizare. Static și pitoresc zăgrăvite se succed bătrînele, colegile de universitate ale lui Jim, el însuși, Vera, Bobby, fratele ei, hieraticul Capitanovici și cele cîteva tipuri umoristice prezentate — Doru Popescu, veșnic afumat și plin de teorii și soluții politico-sociale, Emilian Protopopescu, maniacul cumnat al Verii, M-me Polierat, mama eroinei, și Ostrogotul, profesorul de muzică al lui Bobby, alcătuiind o galerie destul de interesantă, dar prea decorativă, într-o acțiune vizibil exterioară. Portretistul cunoscut din critica impresionistă reapeare cu toate văditelile lui calități, dar nu apare consecvent și romancierul, în *Cartea nunții* absentează acea mișcare epică, zbatere lăuntrică profund vitală, care să transforme niște colorate portrete în ființe vii, cu o logică interioară echivalentă cu o nouă existență. Ceea ce era trăsătură de romancier în biografia lui Eminescu, adică plenitudinea portretistică, aci pare, în chip ciudat, procedeu de caracterizare critică. Interferențe firești pentru talentul d-lui G. Călinescu, valoroase portrete rămîn nu mai puțin deficiente pentru romancier. Portretistul de mare virtuozitate este

savuros în amănunte considerat, dar dă acțiunii nu știu ce lunecare specioasă peste viață și oameni. Surprindem o cursivitate neobosită în narațiunea din *Cartea nunții*, o vervă spumoasă și o elevație febrilă, mai ales în pasagiile lirice ; căci d. G. Călinescu este un poet ce se ignoră, cu o sevă de bogată circulație și o invenție verbală prodigioasă, deși de o tensiune cam retorică, probabil de infiltrație d'annunziană. Evocările sale lirice sufocă figurile din roman, zvrindu-le într-o irecuzabilă penumbră.

Se pot cita admirabile pagini de proză lirică din cartea sa, când revelatoare ale unui sentiment al naturii, de o incandescentă forță, când afirmînd un elan erotic, ridicat la potență cosmică, când de o puternică emoție meditativă. Dacă mersul epic din *Cartea nunții* este izbit de o certă soluție de continuitate, contemplația lirică dă sunetul autentic al acestui roman :

„Jim dădu la o parte «cămașa de pe pîntecele supt și neted al Verei și-și așeză urechea caldă pe el.

«Tot misterul vieții — gîndi el mai departe — aci este, în acest pîntece. Acolo, sub astrahanul negru al părului puberal, în viscere, este un mic potir fierbinte, numit barbar uter și care este leagănul omenirii, tot așa după cum nucleul solar este leagănul lumilor siderale.

Acolo am stat eu însumi încolăcit cînd lumea se făcea pentru mine și de acolo se vor desface în miriade de foi generațiile viitoare. Eu cred cu vanitate puerilă că-mi satisfac nevoile fiziologice și că-mi dovedesc puterea mea de insinuație asupra femeii. În realitate, misterul vieții mă împinge atît pe mine, cît și pe această tînără și drăgălașe nerușinată să rodim uterul avid de sămînță. Dacă n-am fi decît noi doi pe acest pămînt, roadele lui ar fi totuși miraculoase. Din noi ar ieși zece trupuri, din cele zece o sută, din cele o sută o mie și așa mai departe, și peste cîteva mii de ani pămîntul ar fi din nou un furnicar de oameni, ieșiți toți din noi doi»" (pag. 329—330).

Sau :

„— Vezi tu — zise el, mîngîiind-o pe păr și sărurînd-o — aci în viscerele tale este principiul universal al Facerii ! Cîta vreme tu vei rodi, universul există. Dintr-un astfel de uter au ieșit la facere aștrii și stelele, pămîntul și natura. Dacă viscerele tale s-ar usca, și împreunarea noastră ar fi

seacă, atunci o dată cu moartea noastră s-ar produce moartea virtuală a generațiilor. Pămîntul s-ar răci și zbirci, stelele ar cădea la loc spre nucleeele lor ca fulgii de cenușă în vatră, scînteile lumii eterice s-ar strînge într-o singură flacără tremurată și chircită, care, la rîndul ei învinsa de ghețurile golurilor eterne, s-ar încleia într-o zgură de neguri, restabilind întunericul fără margini și fără sfîrșit" (pag. 367).

Trecînd peste inoportunitatea epică a acestor frumoase tirade și detașîndu-le pentru lirismul lor, în care se glori-fică principiul procreației, ca suprem sens vital, indicăm "P" căuta calitățile permanente ale d-lui G. Călinescu, scriitor.

1933

G. CĂLINESCU:

„ENIGMA OTTLIEP

Familia, mai mult sub aspectul ei pitoresc și evocativ, era o preocupare vădită și-n primul roman al d-lui Călinescu, în *Cartea nunții*; bătrânele asexuate din „casa cu molii” și profesorul Silvestru Capitanovici alcătuiau un clan interesant și ar fi putut singur să formeze substanța unui roman. Dar d. Călinescu avea, atunci, o concepție prea eterogenă despre acest gen, în care a voit să cuprindă prea mult, oscilând între portret, lirism și document, cu prea mari salturi ca să fuzioneze într-un tot organic atâtea preocupări.

Romanul de astăzi, *Enigma Otiliei*, este construit cu un meșteșug sigur, pe mai multe planuri, și cu o detașare epică întru totul stăpînă pe materialul uman, atît de divers și de închegat în fizionomia lui. D. Călinescu se afirmă ca un excepțional creator epic, lungă sa povestire degajînd clar conturat și cu subtile nuanțe, în același timp, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate în ficțiune. Senzația de lucru văzut (evident, în obiectivarea fanteziei), de curgere firească a împrejurărilor și de autenticitate umană și socială a personagiilor este neconținut susținută. D. Călinescu nu s-a preocupat, în *Enigma Otiliei*, ide nici o teorie la modă asupra romanului, de nici o tehnică pretențioasă și cu velleități de sincronizare. A procedat clasic, după metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienței comune, fixînd în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene. Nimic livresc, nimic inventat în atmo-

sfera în care personagiile evoluează ; impresia de realism, de experiență treptată, așa cum o imprimă viața, cu sinuoșitățile, cu surprizele, cu umbrele și luminile ei, este covârșitoare. Dacă poate fi vorba de un procedeu evident, în romanul acesta, el se reduce la existența tînărului Felix, martor și actor în toate întâmplările aproape, care alcătuiesc romanul cîtorva familii și construiesc temperamentul cîtorva tipuri. Studentul sentimental Felix Dima primește o magistrală lecție de viață, cu riscul dezamăgirilor, dar și cu avantajul de a deveni lucid, observînd atîtea realități tragice sau comice. Romanul este astfel centrat pe mobila psihologie a unui adolescent în plină criză de creștere și de formare a personalității ; pe această mobilitate, ca pe o axă de orientare, se organizează întâmplările epice, se dezvoltă caracterele mascate sau brusc puse-n mișcare ale personagiilor cu o structură bine definită. D. Călinescu n-a pornit de la abstracțiuni, de la idei psihologice cînd și-a construit tipurile : ele se realizează, cu amploare, cu bogăție de impulsii și cu nuanțe multiple, pas cu pas ; dacă reacțiunea lor este, în esență, aproape constantă, este o dovadă că structura lor permanentă se adaptează la fiecare nouă împrejurare, sugerîndu-ne acea impresie de viață care se realizează sub -ochii noștri. Un fel de vervă a ritmului interior străbate, ventilînd narațiunea ; dar ea nu izvorăște din atitudinea scriitorului, ci din buna dispoziție, -din pasiunea impersonalizată a observatorului, stăpînit de o singură satisfacție, să ne afirme, neconținut parcă : asta e viața ! Și-ntr-adevăr, romanul *Enigma Otiliei* nu demonstrează nimic ; constată, reconstituie experiențe umane și tipuri ; iată de ce vedem în noua carte a d-lui Călinescu o vocație de prozator și descifrăm o structură epică. Intuițiile sale pornesc din substratul biologic al personagiilor, iar destinul fiecăruia este logic motivat prin orice împrejurare nouă ar trece. Viziunea capătă pecetea credibilității, care este și semnul sigur al romancierului.

Tînărul absolvent de liceu Felix Dima descinde în casa unchiului său Costache Giurgiuveanu, venind din Iași în Bucureștii antebelici ; orfan de părinți, se pune sub ocrotirea tutorelui său, eu a -cărui autoritate a avut numai un f-ontact juridic. Naiv, fără experiența vieții, lipsit de afecțiunea necesară vîrstei, are o singură ambiție : să studieze

medicina și să-și facă o carieră strălucită ; de altfel, destul de muncitor și inteligent, Felix se remarcă din primul an de studiu, publicînd unele observații într-o revistă de specialitate. D. Călinescu nu insistă asupra formației lui intelectuale decît în măsura în care e nevoie să-i definească aspirațiile și categoria inteligenței. Viața nu se-nvață din cărți, și Felix are ocazia s-o constate zi de zi ; bătrînul Costache e un ascuns om de afaceri (ca orice veritabil avar) și capitalizează banii din pasiunea de a strînge. Singur, cu o fată vitregă, Otilia, pe care n-a adoptat-o, deși nu e lipsit de o reală afecțiune pentru ea, bătrînul e cuprins de un dublu egoism, pe măsura înaintării în vîrstă. Pe de-o parte, patima banului ; pe de alta, iluzia că viața lui se va prelungi indefinit ; avertizat de o ușoară paralizie, începe să se gîndească, sub îndemnul unui prieten, Pascalopol, la asigurarea viitorului Otiliei ; luptele între speranța lui de a se-nșănătoși, egoismul de a nu se deposeda de avere, inițiativele și reticențele de a depune o sumă pe numele fetei și rezistența tenace la toate asalturile de a fi spoliat de soră-sa, Aglae, vecină cu el, mamă a unei fete bătrîne, Aurica, și a unui băiat întîrziat la minte, degenerat sub raportul fizic și etic, neisprăvitul Titi, fac din existența, lui, îndeobște ștearsă, monotona, a unui avar, o tragedie atît de umană. Zgîrcitul Costache nu e un monstru, ci expresia unei psihologii nefericite. În jurul lui foiesc egoismele și mai aprige ale moștenitorilor ; Aurica, Titi, Aglae, Stanică, ginerele ei însurat cu Olimpia, uzează de o adevărată strategie ca să pună mîna pe averea bătrînului. O scenă ca aceea în care, după un prim atac de congestie cerebrală, clanul rubedeniilor îi ocupă militărește casa, cărîndu-i mobilele, furîndu-i din tablouri, în așteptarea morții, cu liniște și satisfacție, este de un relief și de o exactitate psihologică de maestru.

Egoismul în declin al avarului asediat de rapacitatea moștenitorilor surprinde, într-o -compoziție amplă, meschinăria, durerea, cinismul a două „celule sociale”, cum ar spune Bourget, -gata să se anuleze una pe alta. Cît de puerilă și de romantică, de exterioară este avariția lui Hagi-Tudose al lui Delavrancea față de spectacolul sobru, uman, de un tragic sinistru, din romanul d-lui Călinescu i Și cît de amplificată este lupta aceasta epică în jurul moștenirii,

prin participarea lui Stanică, tip jovial, de escroc sentimental, de intermediar interlop și de intrigant pe mai multe fronturi, avocat fără procese și om de afaceri suspecte, arivist aprig, fără scrupule. Colportor de vești imaginare, născocite din interes și din ambiția de a fi informat, măsluitor -de situații și profitor de pe urma tuturora, Stanică se așază în galeria profitorilor caragialieni și e plămădit din pasta lui Pirgu, din *Craii de Curlea-Veche*. Spion al tuturor, el jefuiește pe Costache de grosul banilor, căsătorindu-se apoi cu o cocotă, pe care o plasase și lui Felix, abdicînd de la orice simț moral numai să se chivernisească. Dacă l-am fixat într-o familie de tipuri caracteristice, am făcut-o spre a-l diferenția totuși de frații lui întru interes, căci d. Călinescu știe să ocolească primejdiile, dîndu-i o autonomie în ficțiune, fără a fi tributar înaintașilor săi. Egoismul cel mai divers este surprins în lupta dintre cele două familii, în tipuri nuanțat reliefate. Căci dacă partea leului din moștenirea -bănească a lui Costache revine lui Stanică, Aglaia se compensează și ea cum poate, ciupind de bani pe Pascalopol la cărți (joacă numai cu bani de împrumutat) și ținînd sub teroare pe soț, pe Simion, maniacul care-nnebunește și care e uitat de toți la ospiciu. Femeie voluntară, ea face și desface viața nătîngului fiu, Titi, ea hrănește cu^ iluzii rare pe Aurica, fată urîță, -bătrîna, rea și invidioasă, din cauza condiției ei de mizerie fiziologică. Dar nu numai problema banului agită personagiile din romanul d-lui Călinescu ; viziunea sa e bilaterală ; căci dacă, în latura erotică, Titi, Aurica și chiar Stanică sunt niște ratați, un alt lot de personaje se-nvîrtesc numai în jurul dramei sexuale. Lăsăm la o parte pe Felix, într-o firească și neconținută criză sentimentală și fizică, evoluînd între dragostea platonice, de efuziuni mistice și gelozii abstracte pentru Otilia și între scurtele popasuri la Georgeta, viitoarea soție a lui Stanică. Cel mai interesant cuplu, în care pasiunea erotică se desfășoară în ample evoluții, este acela format de Otilia și Pascalopol, om subțire, bogat, de -distanție socială și sufletească netăgăduită, de persuasiune amoroasă, oscilînd între sexualitate și afecțiunea paternă, providență a tuturor profitorilor, cu buriă-știință și elegantă acceptare. Ar fi fost ușor să cadă în convenționalism construcția aces-

îui personagiu dacă d. Călinescu nu ar fi dovedit atîta tact artistic, atîta joc al nuanțelor sufletești și atîta sobrietate în insistența asupra calităților lui Pascalopol. Tip de rafinat, de blazat voluptos, cu rezerve de candoare sufletească, moșierul îndrăgostit de Otilia este un personagiu nou în romanul nostru și, fără a fi ridicol cît de puțin, ascunde o discretă poezie a sentimentelor și o pudică delicatețe a pasiunii lui crepusculare. Și tot astfel, figura Otiliei, de cochetă, luminoasă, naivă, cu instincte sigure totuși, cu abilități feminine foarte nuanțat urmărite, evoluînd între adolescentul Felix și bărbatul experimentat Pascalopol cu o artă de invidiat, e învăluită într-un subtil nimb poetic și în același timp participă la un profund realism.

Iubind luxul, călătoria, muzica și desfoliindu-se parcă într-o necurmată feminitate, Otilia rămîne într-o penumbră de mister în tot romanul. Enigma ei este iarăși feminitatea ei, mereu proaspătă, de un magnetism care diformează și pe avarul Costache și chiar pe cei mai aprigi dușmani ai ei. Este de aclîncă psihologie scena în care Otilia vine, noaptea, să i se ofere lui Felix, după ocoluri și reticențe numeroase, în speranța că tinerețea va birui interesul. Platonismul mistic al tînărului este un semn că feminitatea ei nu se-nșeală; căsătoria cu Pascalopol, părăsirea lui și fuga cu un conte străin sunt consecințele firești ale aceleiași feminități profunde.

Romanul d-lui G. Călinescu este unul din cele mai bune romane din ultima vreme. De o construcție sigură, cu o intuiție socială și psihologică de solid realism, de un adevăr sufletesc adînc și de nuanțe sufletești revelatoare — *Enigma Otiliei* se clasează printre operele de înflăcămintă ale epiceii noastre urbane.

1938

UN PROFESOR VOLUBIL

Critic de mult talent, deși de umoare instabilă, biograf strălucit, istoriograf capricios, eminescolog răscolitor, abundent pînă la revărsare, poet amator, romancier de ample mijloace, d. G. Călinescu se voiește și teoretician estetic în domeniul poeziei. În realitate, ne apare numai ca un profesor volubil, de nobil bun-simț și de subtilă utilitate didactică. Volumul său *Principii de estetică* este departe de a corespunde titlului atît de ambițios formulat. Principiile sale sunt constatări juste, discriminări ingenios nuanțate, glose, critice inteligente, fugare mai adesea, în jurul cîtorva concepte ale poeziei moderne; împărțite în „reguli” chiar de autor, unele negative, altele pozitive, ele nu spun mai mult decît vor să spună și numai precizează unele noțiuni vagi sau mai elastice.

D. Călinescu neagă, principial, de alfel, estetica și obiectul ei; neagă însăși puțința minții omenești de a constitui o știință de valori estetice, după cum neagă pătrunderea de a aproxima esența poeziei. Să ne-nșelegem: estetica nu este numai istorie a ideilor și atitudinilor artistice, ci sistematică; fără-ndoială că ea nu poate crea critici sau poeți, după cum nici logica nu poate crea gînditori. Dar gînditori estetici există, și atunci estetica, dacă nu e o știință strictă, este un mod de cunoaștere înlăuntrul unor fenomene specifice, care sunt operele de artă. Arta însăși este o putere creatoare a spiritului uman, cum este și știința; o filozofie a științei e cu puțință, după cum e cu puțință o filozofie

a artei. Nu mai vorbim de domeniul poeziei, unde atîția creatori au gândit despre esența ei ; situația d-lui Călinescu este paradoxală, căci pe de o parte neagă gândirea estetică, neagă disciplina sau cunoașterea de acest fel, iar pe de alta o practică, voind să ajungă la -adevăruri, la principii.

Dar principiile sale sunt numai reguli, adică observații mai mult sau mai puțin empirice, deducții dintr-un material istoric (școli, curente, personalități).

E drept că, într-un loc, d. Călinescu spune că poezia se poate descrie în esența ei ; atunci cursul pe care-l înfățișează este limitat, prin natura lui, la descriere ; sub acest aspect își află toată utilitatea.

Esteticienii (e vorba de creatori, nu de autori de manuale) au avut puncte de vedere revelatorii ; parțiale, subiective, legate adesea de însuși sistemul lor de gândire general, esteticienii au căutat să aproximeze esența artei : Kant, Schopenhauer, Guyau, Bergson, Hegel încorporează estetica într-o gândire organică despre lume și valorile spiritului. Chiar fenomenologii, cu toată „autonomia” ce vor să idea estetice, o fixează într-o structură a valorilor. Nu mai vorbim de poeți ca Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, care, fără să fie filozofi sistematici, au împins speculația asupra acestei poezii într-o zonă de metafizică a poeziei. Metoda lor intuitivă, speculația lor adesea parabolică, efortul de a aproxima această esență este mai pur decît al esteticii anilor care-au explorat arta într-o explicare sistematică a tuturor valorilor spirituale. Un teolog ca Bremond, teoretizând asupra „poeziei pure”, a pornit de la extazul mistic, la concept exterior poeziei, în orice caz juxtapus, dar a pornit totuși în căutarea aceleiași esențe, aceluiași adevăr unic, spiritual, care distinge Poezia de alte valori. Ni se pare că d. Călinescu practică normele poetice, nu speculația despre Poezie ; sub acest aspect trebuie să privim cursul său ; el cuprinde norme pentru învățaceii săi universitari, criterii la îndemîna inteligențelor care vor explicații clare, didactic formulate, apodictice aproape. Noutatea cursului său este de a se fi aplicat la cîteva concepte moderne, mai dificile, mai superioare aș zice, pentru spiritele rutinare, de a fi făcut bună operă pedagogică, tratînd serios teorii și atitudini ce par unora numai trăsnete, dacă nu șarlatanești ; d. Călinescu citează, între alții, și pe Bauvier,

ale cărui inițieri în literatura contemporană franceză sunt prețioase lumini într-un mediu tradiționalist universitar. Cu talentul său caracteristic, cu verva sa stilistică, cu o volubilitate a expresiei, care ține și de vorba spusă, d. Călinescu săvîrșește o inițiere în mediul nostru universitar, inițiere pe care-o aplaudăm din toată inima. Dar de la inițiere pînă la teoretizare și de-acî pînă la o aproximare a însăși esenței poeziei sunt tot atîtea capcane, pe care d-sa le-a evitat abil, le-a înlăturat amabil sau paradoxal. Farmecul scriitorului este și aci intact, cu ușurință risipit, cu un fel de bonomie care dă abstracției nu știu ce familiaritate și strălucire de praf de aur totodată.

Carte agreabilă și utilă, ea se pare scrisă după formula bătrînului Horațiu ; numai că *Arta poetică* a d-lui Călinescu nu mai organizează cîteva reguli clasice despre poezie, ci limpezește și trece-n revistă cîteva reguli moderne. Meritul ei de substanță aci este ; fără să uluiască tradiția universitară, d. Călinescu îi face o dulce violență, aducînd la catedră idei și dezbateri pe care publicistica noastră extra-universitară a îndrăznit să le pună-n circulație mai demult. Principiile sale sunt bunuri comune ale acestei publicistice ; d. Călinescu le dă prestigiul talentului său suplu și drept de cetate universitară. O dovadă că învățămîntul literaturii, în școlile noastre superioare, progresează și că numirea sa în acest învățămînt este un început norocos ; publicistica nu mai e incompatibilă cu acea tradițională universitate, cum era pe vremea unui Maiorescu, și nici cu ignoranța, îngâm-fată, reacționară, cum a fost mai apoi pînă mai ieri.

1939

G. CĂLINESCU:
„ȘUN SAU CALEA NETURBURATA”
(Mit mongol)

D-lui G. Călinescu îi place să alterneze critica cu beletristica.

După publicarea monumentalei *Istoriei a literaturii române*, care a fost primită așa cum a fost și ale cărei mari merite n-au fost încă puse în lumină, era firesc să caute o destindere.

Cu puterea sa de muncă excepțională, cu atât de variatele sale însușiri literare, dovedite-n biografie, în portretistică, în pamflet, în roman, îmbinate, și cu resurse inepuizabile parcă în complexa alcătuire a însăși amintitei istorii a literaturii noastre, a reapărut în publicistică, după o pauză cam lungă pentru fecunditatea sa, ou acest mit mongol; fantezia sa ne poartă în „Asia orientală arhaică la timp mitic, cam în jurul anului 2250 înainte de era creștină”.

Lectura mitului dialogat ne procură o plăcere de natură intelectuală, prin inteligenta reconstituire de culoare locală, prezentă mai mult în limbajul ceremonios, dintre personajii, în numele lor, în descripția de gust baroc și în nuanța de înțelepciune orientală a lui Șun, eroul fictiv al narațiunii.

Plăcerea aceasta este de natură mai mult exterioară, așa zice de aparatură, căci interesul substanțial al cărții se desprinde din meditațiile unui moralist (în sensul francez al cuvântului), care, sub aparența unui apolog fixat într-o „Asia orientală arhaică la timp mitic”, ne insinuează, cu sugestive mijloace literare, un tîlc.

S-ar părea (și poate că nu ne înșelăm) ca apologul d-lui G. Călinescu să izvorască din recente sale experiențe

amare, provocate de publicarea *Istoriei literaturii române*, care i-a adus o recoltă de injurii; în loc să le răspundă în parte, a preferat să tacă și să lase fără nici o ripostă atacurile; riposta vine după o liniștire aparentă a adversităților și se refugiază în ficțiune. Șun este un *porte-parole* al scriitorului, un înțelept care răspunde dușmanilor cu răbdarea și cuminența neturburată a omului sigur pe sine, cu ingeniozitatea simplă a spiritului drept, bănuir de vrăjmași a fi proteguit de duhurile bune, deși el se conduce numai după rațiunea cea mai strictă și după o certă experiență a cunoașterii sufletului omenesc.

Dotat cu aceste însușiri, dar și cu daruri excepționale de muncă, talent, sobrietate și de generozitate, paznic ai ritualelor sacre, pe care le respectă nu numai în litere, dar și în spiritul lor, Șun adoptă filozofia ce-i susține moralul pe „calea neturburată”, învingîndu-și toți dușmanii. Și în contra lui, în ascensiunea pe care împăratul Jao i-o facilitează, pentru marile lui însușiri, dîndu-i în căsătorie pe cele două fiice, și făcîndu-l din viață moștenitor al tronului și pârtaș al puterii, ca după moarte să-i ia succesiunea, erau toți sfetnicii, bătrîni, tată-său. mama <hii vitregă, un frate mai mic, tot vitreg, care căutau să-l doboare prin mijloace viclene și dintr-o josnică invidie. Dar Șun triumfă, pînă la urmă, în contra tuturor comploturilor la viața lui, crușîndu-și dușmanii de moarte, care, duhuri rele, se distrug prin însăși natura lor rea. Șun urcă pe tronul împărătesc, admirat de prieteni și respectat de dușmanii care-au mai rămas în viață — dovedindu-se valabilă filozofia lui, ce l-a susținut pe „calea neturburată”.

Nu vom încerca, desigur, să facem vreo apropiere între personagiile din ficțiune și bănuirile lor modele; ficțiunea, este un agrement de natură intelectuală, și d. Călinescu n-a făcut operă de pamfletar în apologul său, ci de literat și moralist. De aceea, dincolo de identitatea sa cu Șun, care este și ea transpusă-n ficțiune, nu trebuie să vedem decît talentul scriitorului și arta de-a insinua o moralitate, cu sugestive mijloace literare; plăcerea cititorului este de ordin contemplativ.

[„COMPENDIUL” D-LUI G. CĂLINESCU]

Încă nu s-au stins ecourile publiciste, favorabile și defavorabile, stîrnite de monumentală *Istorie a literaturii române* a d-lui G. Călinescu, (înfățișată de da -origini pînă astăzi ; ediția mare este astăzi o raritate bibliografică, iar cei care au citit-o oscilează între admirație și rezervă, față de o operă excepțională prin întindere, varietate, prezentare grafică și iconografică, și mai ales prin judecățile de valoare emise asupra celor mai importanți scriitori naționali.

Originalitatea criticului și istoriografului enervează pe unii și uimește pe alții prin însuși caracterul ei cel mai izbitor ; într-adevăr, avem a face cu o nouă clasare și declasare a valorilor noastre literare, de la primele texte, din veacul al XVI-lea, pînă la cei mai apropiați contemporani.

Inteligență subtilă, percepție critică fină, fantezie aprinsă, sensibilitate mobilă și talent plastic abundent, d. G. Călinescu este atît -de -dotat, încît se folosește — simultan sau succesiv — de marile sale însușiri, oferindu-ne -cel mai -atractiv spectacol din critica noastră de astăzi. Temperament impresionist, personalitatea sa îmbină în mod ciudat impulsivitatea lui Iorga cu maliția și rafinamentul lui E. Lovinescu ; nu vreau să spun că ar fi o apariție hibridă, alcătuită din două naturi care se exclud, ci din contra, caut cu aproximație o formulă -care să ne sugere, măcar pe de parte, o fizionomie spirituală atît de excepțională.

De o putere de muncă neobișnuită, de o fecunditate în care elanul și reflecția alternează, de o acuitate a percep-

țiilor și de o ingeniozitate și prospețime a formulării care îneîntă, chiar -dacă nu convinge, -de o perspectivă care totdeauna surprinde, chiar cînd refuzi să aderi la planul oferit, d. Călinescu este o personalitate vie, agitată și complexă ; nimic din ceea ce scrie nu este indiferent, fie sub raportul blamului sau al omagiului. Simți uneori că, în nuanțe, are perfectă dreptate să afirme o judecată negativă asupra unui literat ; îți dai însă seama imediat că nuanțele sunt prea aglomerate și anulează o percepție globală, prin jocul lor malițios ; așa se întîmplă că apasă prea mult acolo unde ar trebui să atenueze și atenuază prea voit acolo unde ar trebui să apese mai simțitor. De o expresie plastică plină de cele mai neașteptate resurse, radiază fosforescențe din cele mai groase mîluri, cînd nu folosește o voită placiditate a cuvîntului, ca să insinueze o judecată defavorabilă. D. Călinescu -are o emoție de artist, violentă în substratul ei subconștient, față de opera de artă, ca și față de personalitatea umană a scriitorului ; judecata sa depinde de acest moment inițial, de grație sau dizgrație, ca să ia calea elogiului sau a respingerii ; valorile sunt supuse unui contact electric primordial ; dacă polii sunt încărcăți de aceeași energie, asistăm la un fel de euforie a inteligenței critice, iar dacă se întîlnesc fluizi contrarii, atunci descărcarea e violentă, furtunoasă, în tot cazul, tenacitatea impresiilor este vizibilă și într-o atitudine, și în cealaltă. Criticul este un pictor cu o paletă foarte bogată, punînd culoarea tare care reliefează plăcut sau displăcut ; citatul însuși e -ales cu generozitate sau maliție, e stors de apă sau de esență, devenind demonstrativ și încadrîndu-se sentențios în textul analizei critice. Scriitorul e prezentat în volum sau în plan, din profil sau din structura lui intimă, pus între reflectoare puternice, care-l copleșesc sau îl avantajează. Criticul este un artist inimitabil, care-și alege colțul de preferință de unde scriitorul poate să apară acoperit de umbre sau în lumina solară ; obișnuit cu tehnica lui, pînă la sfîrșit -începi să-i adopți punctele de vedere, într-atît este de personal, de ingenios și de insinuant ; numai un cititor neinteligent s-au ipocrit nu va recunoaște că, oricîte divergențe intime ar răscoli vasta panoramă a istoriei literelor noastre, caleidoscopic înfățișată de d. Călinescu, nu impune -prin excelența și felurimea însușirilor sale atît de personale.

De la istoria monumentală a literaturii române, revărsată pe aproape 1.000 de mari pagini, d. Călinescu și-a restrâns materialul, tipărind un compendiu care, ca să dăm cuvîntul criticului din *Prefață*, se definește astfel : „El nu e o simplă prescurtare a ediției mari și nu scutește de lectura celei dintîi ; dimpotrivă, e un adaos în scopul de a rezuma impresiile generale. Nu sunt aici biografiile, amănuntele de istorie literară. Materia a fost prelucrată, și dacă în multe locuri cititorul va regăsi caracterizări din ediția mare,^ asta vine de acolo că un adevăr nu poate fi exprimat decît cu aceleași cuvinte. Am crezut că aș proceda greșit dacă din ambiția totalei noutăți aș fi răsucit frazele inutile. De altfel, încă o dată, aceasta nu e o altă operă, ci un indice critic la cea dintîi. Acum, eliberat de obligația documentației integrale, am privit literatura română din avion, încercînd a stabili atitudinile, a proporționa valorile. La fiecare autor am scos în evidență numai ceea ce este realmente valabil artisticeste, tăcînd pe cât cu putință părțile neizbutite, în fiecare capitol am scos în frontul întăii scriitorii viabili și am lăsat în umbră pe culturali. În felul acesta cred că, citînd ediția cea mare și apoi pe aceasta mică, cititorul se va lămuri asupra părții vii din literatura noastră. N-am făcut ca alții, care în compendii pun numai cifre goale și titluri de opere, ci și aici și mai cu seamă aici, am vizionat materia organic și critic.”

Putem spune, cu alte cuvinte, că d. Călinescu a eliminat, în compendiu, farmecul documentației, cu pitorescul ei de epocă, portretele umane și șarjele delicioase, limitîndu-se la caracterizarea globală a părții viabile a fiecărui scriitor și la judecățile de valoare, într-o succesiune istorică a personalităților literaturii române ; criteriul estetic stă la fundamentul compendiului său, iar acea privire „din avion” vrea să sugereze că și-a impus o priveliște, sub specia eternității, a scriitorilor noștri, pe spațiul a patru veacuri și jumătate de creațiune literară.

Pentru cine a citit ediția mare a *Istoriei literaturii române* compendiul rămîne mai ales un instrument de lucru rapid, o confruntare mai lesnicioasă a propriilor impresii și judecăți, cu impresiile și judecățile criticului ; suntem de acord că lectura compendiului nu poate scuti de lectura ediției mari pe oricine vrea să se informeze asupra momentului

istoric și asupra biografiei scriitorilor ; mai mult chiar, mecanismul de-a judeca al criticului are, în ediția monumentală, un jdemers reieșind din toate implicațiile în care încadrează o personalitate, ca într-o plasă de păianjen. Ca să înțelegi de ce Maiorescu, de pildă, este prețuit aproape numai ca polemist, în compendiu, trebuie să te adresezi ediției^ mari, unde presupusa insuficiență a criticului este dedusă din biografie și din portretul pe care-l insinuează, cu mijloacele biografice, interpretate într-un anume unghi de vedere ; nici sintezele asupra lui Eminescu și Coșbuc nu mai au truculența din ediția mare ; în compendiu, între fraze și paragrafe se sapă anume goluri, producînd o insatisfacție vădită.

În cea mai mare parte, metoda de-a redacta compendiul se reduce la suprimarea unor pasagii suculente, legînd judecățile formulate într-un mers viu, volubil, din fraze disparate și juxtapuse, de la distanțe deosebite. Operația pare un fel de vijeliosă plivire a textului inițial, din ediția mare, unde o vegetație luxuriantă, de date și analogii, de raportări și informații, de portretistică și evocare, se îmbinau cu analiza critică și cu judecata de valoare.

Așa cum se prezintă, este un manual de inițiere pentru cititorii mai puțin experimentați, un aperitiv — copios, e drept — la un ospăț îndelung, pe care-l oferă numai paginile ediției monumentale ; pentru timorați este totuși binevenit, fiindcă nedumerirea, curiozitățile și insatisfacțiile vor fi rezolvate numai cînd de la ediția mică vor aborda și ediția mare.

Dacă d.^Călinescu s-a gîndit și la străinii ce-ar vrea să se inițieze în literatura noastră, intenția e mult mai greu de realizat, din necunoașterea limbii ; în acest caz ar trebui ca savurosul său compendiu să fie tradus într-o limbă de circulație europeană.

Inedit

ION CALUGĂRU:
„PARADISUL STATISTIC”

Fantasticul e puțin cultivat în literatura noastră, căci nu ne putem referi la basmele populare spre a găsi echivalentul unui gen ce ființează cu totul pe alte legi. Fantazia din basm e înlocuirea realității prin arbitrar; punctul de plecare e conștient abătut de la normele generale dintre cauză și efect, pe un plan nou, convențional; suita fenomenelor își urmează logica lor intimă, fără a se preocupa de logica reală; basmul e o satisfacție a fanteziei prin ea însăși: cu cât neprevăzutul e mai intens hrănit, cu atât categoria își diferențiază mai precis caracterele. În literatura noastră cultă, fantezia se reduce în genere la arabesc al imaginației; artificialul decorativ îi limitează termenii. Sub acest aspect, proza fantezistă a lui D. Anghel încadrează, deopotrivă, defectele și calitățile manierei; pânză de linii și culori, fantaziile lui sunt un joc, în vid, a două elemente invariabil combinate. Chiar Delavrancea, care a încercat să dea o vagă trăsătură psihologică fanteziei (*între vis și viață, Liniște, Trubadurul*), rămîne tot numai la expresia ei exterioară, la grotesc, alternînd cu situații de o ciudată singularitate. Fantasticul nu e însă o simplă schimbare de cadru; acesta e elementul decorativ; existența lui rezidă în stratul de exploatare; fundamentul genului e psihologic: cu singura deosebire că se alimentează din vis și obsesie, din halucinație și dubla personalitate, din absurdul subconștientului — din tot ceea ce deviază de la psihologia nor-

mală. Patologicul e domeniul din care scriitorii fanțaști își culeg, de predilecție, datele artistice.

În proiecția acestor considerații cad numai cîteva nume din literatura noastră; mai adesea, ele schițează simple tendințe. În primul rînd se așează I. L. Caragiale, cu a sa puternică nuvelă *La hanul lui Minjoală*; celelalte povestiri -ale lui sunt transpuneri de basme populare sau localizări și prelucrări din alți scriitori. Sub ocrotirea lui Villiers de l'Isle-Adam și Edgar Poe, d. N. Davidescu a consacrat cîteva pagini genului în *Crima din str. Nopței*.

Sub cortul unificator al luminii halucinatorii (caracterul cel imai pronunțat al fantasticului), d. I. Vineanu ne-a dat pagini de subtilă tensiune, în *Descîntecul* și *Flori de lampă* sau în fragmentele romanului *Tic-tac...*; apoi d. Matei L. Caragiale, în *Remember*.

Cu toată inaptitudinea de a fuziona aspectele exterioare cu proiecțiile subconștientului, d. Cezar Petrescu a abordat tentațiile fantasticului în *Omul din vis*. Schițele d-lui T. Arghezi, construite pe aceeași clinică a irealității, interesează mai mult prin calități stilistice. Deși îmbinare de realism crud și obsesiv fantastic, proza d-lui Gib. Mihăescu uzitează, într-o largă măsură, elementul halucinator.

Pe un fond de basm popular, însuși d. M. Sadoveanu a făcut să țîșnească limbi de halucinantă poezie în unele evocări din miraculoasa *Țară de dincolo de negură*.

Nu uităm, de asemenea, arabescurile libertine ale d-lui Adrian Maniu.

Istoria genului apare deci sumară și de recentă dată.

Refugiul în fantastic e treapta cea mai înaltă a romantismului; dezgustul de realitate împinge la voluptatea purei închipuiri; consecințele artistice ale pesimismului provenit din observația vieții duc, paradoxal, la bucuria idealistă a ficțiunii. Marii imaginațivi sunt creatori de lumi arbitrare, în care satisfacția absolută a aspirațiilor e posibilă și nesancționată de nici o constrângere.

Povestirile fantastice ale d-lui Ion Călugăru sunt însă un „travesti” satiric al realității; fantazia sa e o simbolică înlocuire de termeni, care, cînd e izbutită, contopește obiec-

tele și reflectă ironia acidă în dublu plan : al realității și al ficțiunii.

Astfel, în *Paradisul statistic*, povestirea ce dă și titlul volumului, viziunea vieții paradiziace e mobilată de organizația rigidă, insuportabilă a unei întreprinderi de birou-crație terestră.

De asemeni, în *Visele din vis ale lui Ilya Davidovici*, d. Călugăru, exploatând mijlocul obișnuit al visului, își străpunge eroul cu acul ironiei, fiindcă și-a rezolvat numai iluzoriu dorința de a nu-și evacua cocioaba mizerabilă în care locuia, cât și ascetismul solitudinii lui triste.

Dar defectul esențial și nereușita celorlalte povestiri constă fie în lipsa de fuziune simbolică a fantaziei și a realității, fie în simpla viziune a absurdului, illogică și lirică în inele ce lunecă arbitrar pe traiectoria convenționalului.

D. Călugăru posedă însă o notație incisivă, un stil de tăietură scurtă și uneori eliptică expresie personală, dar adesea defectuoasă, fiindcă forțează nota originalității mai ales în tendința de a crea cuvinte și în erorile gramaticale, efect, poate, al voinții de concentrare stilistică,

Forme ca *alăpta, strălucе, medita;* verbe ca *se simțește*, greșeli gramaticale ca *mese dorm., clopote din pian visează dans* sunt evident reprobabile.

Temele fantastice ale d-lui Călugăru sunt scipiri acide de satiră, cu observație realistă și minuțioasă ; fantasticul din *Paradisul statistic* e, mai curînd, grotesc transpus pe planul ficțiunii.

între realitate travestită și comentată satiric și proiecțiune a absurdului, d. Călugăru nu se ridică pînă la obsesia halucinatorie. Așteptăm încă surprizele, în eventualele sale povestiri.

1927

ION CĂLUGĂRU : „ABECEDAR DE POVESTIRI POPULARE”

Pe d. Ion Călugăru îl revendicase afectuos d. Ilarie Voronca printre pionierii integralismului. D. Călugăru n-a scris, pe cât știu, poezii de ultimă formulă modernistă, dar printr-o bizară retușare a viziunii și prin tehnica expresiei a ținut pas cu extrema stingă literară din ultimii ani. Cunoaștem o colecție de povestiri mai veche a d-sale, *Paradisul statistic*, unde mijea un grotesc de fantezie și unde o realitate strămbată de umor apărea ca o oglindă maculată de muște și încrustată de cioburi. Dar literatura sa ne-a părut mai mult experimentarea unei mentalități decît o proprie experiență de artă. E cazul tuturor extremiștilor, cu o fizionomie atît de uniformă, deși fiecare se crede un mic univers inedit. Un anumit libertinaj al expresiei, o violentare a figurației și un umor voit sau nu, caracterizează mișcarea noastră integralistă, săracă în substanță de artă, dar plină de toată speciozitatea formei. Chiar d. Ilarie Voronca, maestru ulterior și fire poetică de remarcabilă frenezie, își divulgă neconținut un umor de fantezie, grotesc și hilar adesea, în cele mai lirice avînturi ale sale. Socotim deci de o importanță foarte minoră toată frămîntarea anarhică a avangardiștilor, care încrustează cu un briceag ruginit imagini baroce pe un lemn vechi, intrat de mult în putrefacție și mâncat de carii timpului.

D. Călugăru își exercitează imaginația tot pe un asemenea material. Micul evreu Oivide, răpit de țigani și

reîntors la părinți după o absență care-l înstrăinase, n-duce nimic revoluționar cu întâmplările lui banale, după cum viața umilă a spălătoresei Varvara, care moare cîinește într-o mizerie tristă, nu deschide nici o perspectivă interioară spre universul unei arte noi. Subiecte incolore, în-tîmplări mizere, care sunt numai un pretext de pitoresc mărunț, baltă stagnantă și fetidă, încondeiată de cîțiva nuferi de stil — iată temele pe care d. Călugăru desfășură o fantezie de umor posomorit sau franc zîmbitor.

Coeziunea de grup integralistă a dus la un tipic al scrisului, deosebit numai de cei care nu fac parte din sinul mișcării. Cine ar recunoaște paternitatea d-lui Călugăru în aceste jocuri de imagine dacă n-ar purta semnătura d-sale? I-ar putea aparține tot atît de autentic d-lui Ilarie Voronca, d-lui Roiu sau oricui din cercul celor care și-au făurit parcă o mașină de scris cu mecanism invariabil:

„Șesul și-a pus o zgardă la gît: linia ferată. Cînd trece un tren pitic, sughitînd, îl latră clinii: — Hau! Hau! Ham! Ham! ”

Sau:

„La bisericuță, toaca bate vecernia. De sus, clopotul o dojenește cu glas de piuliță: — Mai taci! Mai taci!”

E amuzant, desigur, acest joc infantil al închipuirii, dar nu ascunde și un principiu de temerară formulă artistică, de început de eră literară; e numai dovada unei mentalități comune și a unei solidarități de școală, în care individualitățile se topesc ca bucățile de zahăr într-un ceainic enorm.

D. Călugăru posedă un peisagiu grațios, minor. Se găsesc, în *Abecedarul* său, și evocări sumbre sau numai grotești:

„Pastile, de pildă, erau pentru dînsul (Oivide) o panoramă: căluți cu crupa netedă și leninoasă, luntri care spintecă văzduhul; oaspete (sic)prelungite pînă după miezul nopții, cînd vinețeala nopților pornește o inundație de cai albi, pe la geamuri, sfinți și noroade cu burțile umflate de apă sălcie și cînd omul e blînd și puternic, poate băga luna în buzunar și nu se sperie nici de cîini...”

O virtuozitate formală și un pitoresc al fanteziei abundă în cele patru povestiri ale d-lui Ion Călugăru; o artă nouă și mai ales o substanță evidentă, cu toată bunăvoința, n-am putut găsi. Ce îl deosebește de d. Voronca, de pildă, este numai o anumită voință de cizelare, căci în *A doua lumină* imaginile se aglomerau ca o grindină insistentă, ruptă din norii unei fantezii nerodnice.

1930

ION CĂLUGĂRU :
„OMUL DE DUPĂ UȘE”
(roman) *

Charlie Blum, eroul romanului *Omul de după ușe*, descinde din spiritul mesianic și solitar al personajilor din *Paradisul statistic* și din *Abecedar de povestiri populare*. Momentul scurt și patetic din nuvelele d-lui Călugăru e multiplicat aci, spre a completa fișa individuală a unei existențe. Din literatura sa se desprindeau două elemente, când izolate, când împletite. Siluetele oamenilor evoluau, iie într-un monolog interior fantast, fie într-un pitoresc de stranie mizerie, observată în mahalaua târgurilor aglomerate de populație evreiască. Acțiunea se desfășură undeva în Moldova, fără poezia autohtonă cunoscută, îngrădită într-un cerc de specifică insalubritate, cu familii prolifiche, bîntuite de boală, degenerescentă și paupertate.

Din acest fundal întunecat a pornit singuratecul Charlie, mai întâi în America, ca să revie în capitală, unde își experimentează adolescența prelungită pînă în momentul regăsirii în maturitatea rasei, practică și repede prinsă de prozaismul vieții lucrative. D. Călugăru, hagiograf transparent al unui eu eliberat și anarhic al lui Charlie, ecou al perigrinării ancestrale în pustiu, îl iubește mai ales în faza incoerentă a adolescenței ; încadrat în societate și familie, i se pare victima unui determinism exterior al vieții din țară, fără posibilități de evadare permanentă în acțiuni gratuite și frînte. Singurătatea liberă a lui Blum e

* Edit. „Naționala-S. Ciornei”, colecția „Rosidor”,

însă produsul eredității familiale, dar, desigur, și rezultatul atributelor constante de rasă. Viața lui e o halucinantă întretăiere cu semenii, condusă de imprezibil și de o îndărătnică inadaptabilitate. Charlie visează sub imperiul anesteziantului cînd e operat de apendicită, vorbește cu umbrele propriei fantezii în frigurile febrei tifoide, din care a scăpat, orfan și stors de vitalitate. Convalescent, e sfîșiat de nostalgii profetice, de erotism frenetic și instabil, e scîrbit de încadrarea în viață a colegilor de birou și e fugărit de propria lui neliniște. Născut și crescut în mizerie, azvîrlit la periferia vieții, inteligent, corosiv cu semenii, în trivialitatea în care înoată, e totuși activat de o necesitate transfiguratoare. Adolescența netrăită la timp îi garantează o naivitate de copil îmbufnat și umoresc, de detestator al oamenilor pe care-i vede sub aspect de încarnări animalice, într-o sinistrală menajerie, nesfîrșită ca viața însăși.

Charlie are candori subiacente, mai mult niște rezerve ocrotitoare între el și existență, pe care o vede însă ca un balamuc secundat de o vastă sală de spital, populată cu umbre grotești. Conștiința lui este oglinda deformatoare în care omul apare desfigurată, cu rînjet și lubricitate de gorilă. Personajele, în al căror contact respiră, sunt proiecții ale sensibilității lui ulcerate, mizantropice și răutăcioase. Charlie se iubește numai pe sine ; recapitulîndu-și copilăria, își vede părinții și frații ca pe niște larve dezgustătoare ; scăpînd de ei, abia se regăsește în singurătatea lui nativă, în neliniștea lui de peregrin nemulțumit. Caracterul lui Blum e dominat de o irecuzabilă febră iudaică, negatoare a altora, hipertrofică și profetică în fibra ei individuală.

În purulența marelui oraș, pînă a se devaloriza prin încadrare, Charlie vizitează cu o luciditate rea drojdia fizică și morală a cetății. Femeile pe care le iubește sunt abjecte, de la cocota Madeleine, la Deliciași Marie-Angele, pînă la adolescenta Valentina, școlăriță dornică să evadeze din poezia adolescenței spre o libertate care desigur se va confunda cu libertinajul ; iar bărbații sunt proști și degenerați, ca Nicolae, bătrînul maniac, sau ca nefericitul Piștia, frîntură din viziunea epilepsiei dostoevskiene. Portretele lor, lucrate cu o peniță ascuțită, îi sîngerează cu incizii vii, prinse din arta mai amplă a d-lui Arghezi. D. Călugăru își construiește

romanul din episoade mărunte, din portrete acide și evocări de putredă mizerie evreiască, cu relief de aquaforte ; acțiunea se-nlănțuie frîut și neprevăzut, -ca mobilitatea însăși a vieții, ca sufletul în ebuliție al lui Charlie. Figura lui pune: în circulație un tip de adolescent, cu atribute caracteristice de rasă, dar și cu proprii însușiri de tip literar ; fantast și trivial, sociabil și soliloc, umoresc și profetic, timid și imper-tinent, naiv și cinic, grotesc și tragic, obsedat de viață, de iubire și fantome, Charlie sintetizează toate mijloacele pînă. acum fragmentate ale d-lui Călugăru. Scris cu o expresie-încolăcită, ca iedera, cu tensiune de coardă, insinuantă și. abruptă, *Omul de după ușa* e netăgăduita afirmare a unei individualități care s-a desprins din virtuozitățile de stil. colectiv, gen *Unu*; unele reminiscențe încă persistente nu. sunt însă impuse în primul plan.

Dacă d. Ion Călugăru utilizează un stil artistic, limba sa literară e o îmbinare, deseori artificială, de neologisme vio-lente și expresii neaoșe ostentative. în *Omul de după ușa* găsim pretutindeni *fitecine* pentru *oricine*. E numai un tic iexic însă. Ceea ce e nendoios reprobabil sunt unele ignorări de sens și unele noțiuni echivoce, întîlnite în textul roma-nului prezent, cum de altfel am relevat și în anterioarele sale culegeri de nuvele.

într-o scrisoare, confesie pentru sine însuși, Charlie se adresează astfel iubitei lui de scurtă durată, Sofioa : „Și mi te-ai oferit cu ceea ce aveai și nu. Toată, cu toată *viitori-mea ta*” (pag. 32).

într-un pasagiu descriptiv întîlnim : „Tîrgul provizoriu, răspîndit peste coline, împotmolit în gropi, bolnav de insu-ficiență mitrală, crește în răsflu, se disciplinează, *se ome-nește*” (!) (pag. 12) — sens trivial, în forma reflexivă în care e pus verbul aci, dar voind să însemne *se umanizează* ! Charlie e în grija servitoarei d-nei Fantzi, *gazda* sa din. București. D. Călugăru nu vrea să-i spună banal, dar pro-priu, *servitoare*; o poetizează rustic și impropriu : „Sună. Întră *argata*”... (pag. 66), Blum transformîndu-se neverosi-mil în bou, iar camera în staul !

Bolnav de tifos, Charlie a fost tuns la spital, iar după el o femeie : „eu am trecut la salonul femeilor și *colega, mea de frizerie* (!), între bărbați” (pag. 133).

în spital a fost dus împreună cu sora lui și un văr, amîn-doi bolnavi : „Trecu (doctorul) la un alt pat. Mi-am amin-tit *de vărul*” (pag. 134) ; corect românește trebuia *văru-meu* !

De asemenea, d. Călugăru întrebuițează frecvent forma prescurtată a pronumelui personal, la dativ, a treia persoană singular cu inacceptabila pronunție *îi* : „*li se dă a-nțe-lege*...” (pag. 59).

Drepturile organice ale limbii române n-ar trebui căl-cate, fără inconveniente, prin ignorări elementare, chiar de un talent autentic cum e d. Ion Călugăru !

Î932

ION CĂLUGĂRU :

„CHARLOT”
(studiu critic) *

Studiul subtil și de inteligentă simpatie al d-lui Ion Călugăru despre Charlot e dezvoltarea unei conferințe din ciclul despre „idoli” al asociației *Criterion*. Nici nu se putea un mai firesc interpret al personajului lui Charlot și al lui Charlie Chapiin, fiindcă între Charlie Blum, eroul din romanul *Omul de după ușa*, clovn lucid al propriei existențe, și fictivul Charlot sunt atâtea asemănări, pe care abia astăzi le vedem mai clar. Nu interesează aci în ce măsură d. Călugăru își datorește ființa lui Blum popularului tip, descins de pe ecran în viață. Subliniem înrudirea, ca să ne explicăm mai bine afecțiunea pentru Charlot și creatorul lui, analizați cu o finețe de nuanțe și cu o vervă când sentimentală, când ușor ironică în admirabilul eseu pe care îl închină amîndurora. Ne place sinceritatea omagială adusă cinematografului, ca o formă de artă populară, cu o evoluție atît de rapidă, încît a învins și cele mai dîrze rezistențe ale omului cult, disprețuitor din judecată sau snobism al unui gen artistic deseori superior teatrului contemporan ; ne place evocarea acelor „cutii umplute cu întuneric”, în care copilăria multora și-a satisfăcut nevoia de senzațional și de evadare, pe aripile fanteziei, din realitatea banală ; iar elogiul de artă dinamică adus ecranului, pînă ilimitată pe care poate zburda în voie închipuirea copilului, este măr-

Edit. „Vremea”.

turizarea unei tandreți și a unui instinct de libertate pe care d. Călugăru îl echivalează cu o revoluție :

„Cinematograful reprezenta o revoluție: smulgea pe copil din flora dulce ide mucigai a isînului familial și-l azvârlea, ca pe un mic bolid, peste vălmășagul continentelor...”

Romantismul de aventura al filmului antebelic, înființare a copilăriei, a fost corectat de comedia suplimentară. După Fatty și Zigotto, sentimentalismul popular a consacrat definitiv pe Charlot. Astăzi, omul matur nu se mai sfiește să meargă ia cinematograful, iar gloria lui Chapiin și popularitatea lui Charlot au făurit-o bărbații serioși și femeile sensibile. Geniul lui Charlie a izbutit să creeze un tip, asemeni romancierilor de a căror exclusivă preferință publicul s-a scuturat. După cum filmul, la-nceputurile lui, satisfăcea nevoia de miraculos, cinematograful, gen social, ca și teatrul și oratoria, a intrat în umanitate prin punerea în circulație a lui Charlot; el reprezintă umanitatea medie, de sensibilitate burgheză :

„Eroul Charlot avea o calitate pe care n-o aveau eroii groazei, nici ai vitejiei : îți dădea voie să rîzi cu dînsul, îți dădea voie să-ți fie milă de el și chiar să-l ocrotești.”

El a corespuns unui sentimentalism al burgheziei veacului imortalizat în arta ecranului : „De aceea se poate vorbi astăzi despre Chapiin ca de un om sfîrșit, ca de un tip cu desăvîrșire itrecut în istorie”.

După ce explică resorturile psihologice și sociale ale succesului lui Charlot, d. Călugăru trece la analiza artei lui Chapiin. Comparat cu Malec și Harold Lloyd (aceștia caracterizați în două succinte portrete), Chapiin e amplu analizat în specificul originalității lui creatoare. Marele lui merit este de a fi realizat un tip de valoare simbolică : „El a adus și a impus în cinema o mască, în sensul teatrului antic și al eommediei dell'arte : o mască permanentă. Și, mai presus de toate, un izvor de molipsire în durere și, dacă vreți, o bancă unde se convertește durerea în comic.”

Analiza pe care d. Călugăru o face artei și mitului Charlot este de o subtilitate, o precizie disociativă și o expresie atît de pitorească, încît îi dă dreptul de a fi considerat un strălucit critic al lui Chapiin. în antiintelectua-

lismul lui Charlot d. Călugăru nu se teme să integreze acțiunea lui Chapiin în reacțiunea bergsoniană a lui Chestov și a lui Marinetti, ca și în spiritul literaturii de după 1900. Unde ingeniozitatea sa ne surprinde este în asocieria simbolică a lui Charlot, ca „băiat de suflet al lui Zeilig Șor”, și deci integrarea lui în sensibilitatea ebraică. Analiza personalității lui Chapiin, cuprinsă în nuanțate și multiple formulări, culminează în constatarea că valoarea supremă a lui Charlot constă în sensul lui de tip general.

Charlot, credem noi înșine, va rămînea în galeria eroilor populari, asemeni personagiilor de duioasă umanitate din literatura lui Dickens, a lui Alphonse Daudet și Jules Renard.

Studiul d-lui Călugăru este cel mai frumos omagiu pe care-l aduce un scriitor român genialului clown al ecranului.

1933

ION CĂLUGĂRU:
„DON JUAN COCOȘATUL”
(roman) *

De proporții mai mici și cu un material uman mai restrîns, romanul *Omul de după ușa* a-nsemnat totuși afirmarea talentului de prozator al d-lui Ion Călugăru. În el a surprins acea figură ciudată, alcătuită din contradicții intime, a lui Charlie Blum, tip de contemporană neliniște, născută din ciocnirea unei sensibilități individualiste cu rigiditatea normelor sociale. Mai accentuat prin însuși personagiul central, *Omul de după ușa* nu schița mai puțin și o umanitate vicioasă, din care se desprindea o tristețe a instinctelor, corosive ca o boală ascunsă.

Această disponibilitate pentru viciu și ardere pe rugul instinctului erotic alcătuiește atmosfera unitară din *Don Juan Cocoșatul*. Trăiește aci asociată o categorie de oameni care se întîlnesc după afinități irecuzabile. Maniaci, ratați, infirmi morali și fizici, febrili anarhiști ai propriei ordini interioare, cinici superiori și detracți din plictiseală, bancheri libidinoși și simple midinete, fete naive sau dezabuzate de excese își îneercuiesc viața într-o zonă morală de o tristețe lamentabilă.

Romanul *Don Juan Cocoșatul* nu este o evocare a unei categorii sociale; ceea ce îi dă unitatea este o tragică selectivitate psihologică. D. Ion Călugăru este dintre acei scriitori contemporani care evită omul statistic, căutînd să-și populeze romanele cu oameni al căror destin este în-

* Edit. „Naționala-Ciornei”.

semnat cu focul damnațiunii. De aceea plutește în proza sa o melancolie a dezagregării morale, un sentiment al morții rezultat dintr-o maladivă febricitate a vieții care se consumă. Personagiile sale au toate un gust al neantului, spre care merg cu pași de somnambul.

În caracterul de integrală anomalie a tipurilor din *Don Juan Cocoșatul* cu siguranță că nu puțin se va fi exercitat influența lui Gide în ceea ce are ea demoniac.

Mai mult însă, o anume lipsă de unitate în compoziția romanului, ne amintește de acea difuză colecție de episoade, care este *Les faux rnonnayeurs*. Mai ales prima jumătate din *Don Juan Cocoșatul* este o prezentare statică și în secțiuni separate de tipuri, fiecare rezumînd un destin. Dacă toate personagiile n-au o legătură consecutivă cu subiectul romanului, fiindcă nu mai reapar în cursul acțiunii, au totuși o justificare subtilă în galeria întregă a acestei umanități detracate. Fiecare tip este un caz, care se alătură altuia prin același sens al ciudăteniei lui.

Slăbiciunea compoziției acestui amplu roman constă în abundența episoadelor lui izolate. Aproape orice capitol este un portret și condensează o viață: Mami-Lu, isterica bănuită a fi în slujba siguranței, Sara Kleinman, boema răvășită de ambiții artistice, Eulalie Luther, eare-nebiriază camere mobilate și grații veștejite, urîta Sofie Dinerman, care-și născoceste o idilă din necesitatea de a se mistifica pe sine însăși, adolescentul Lechner, mistuit de o criză puberală ce-l duce la sinucidere, Beatrice, prizonieră lesbiană, care evadează din viciu ca să revină apoi, nătîngul Niță Mîină-scurtă și Tudorița, soția lui, care-și satisface senzualitatea vulgară sub ochii lui prostiți, cabotina Mami-Țu, care se-ndrăgostește de ghebosul Pablo Ghilgal, eroul central al romanului — și încă atîtea și atîtea tipuri mai puțin reliefate, de femei, ca și de bărbați, cuprinși de aceeași dans al instinctelor.

Dacă această risipire a atenției solicitate de cît mai multe psihologii are un inconvenient care se răsfrînge asupra dinamicii epice a romanului, are în schimb avantajul de a insista tocmai asupra notei esențiale a talentului d-lui Călugăru. Scriitor de puternică atmosferă morbidă, toate aceste episoade ce par despărțite sunt ventilate de o tristețe a provizoratului existenței, de o netăgăduită sugestie.

Provizorat care emană din însăși condiția anormalității acestor ființe care, cum spune subtitlul romanului, „se pregătesc de moarte din cea dintîi zi a vieții”.

Ne-am ocupat pînă acum de aspectul mai haotic al romanului d-lui Călugăru, a cărui acuitate de observație știe să se strecoare totuși cu un interes mereu viu printre dificultăți; însă acest soi de fragmentare a realității are ceva dintr-un pariu care nu este ținut; cînd crezi că ai apucat pe o cale plină de aglomerate surprize ești lăsat brusc la o cotitură, ca să fii împins pe altă cărare, din care te vei abate iar nesatisfăcut.

Sunt însă în *Don Juan Cocoșatul* cîteva tipuri care ies din episodice: între ele, în primul rînd, acel nefericit Pablo. cocoșatul de o tragică sing'urătate morală, care-și caută refugiul în mijlocul vieții celei mai active, în plăceri. Dotat cu o misterioasă facultate de a asocia oamenii, între care-și caută și el justificarea unei existențe mutilate, Pablo este o simplă păpușe în mîinile femeilor prin viața cărora trece. Amestec de clovn și de cuceritor, umorist al propriei lui metehne, lacom de iubire și iubit din capriciu, adevărata lui tragedie începe din clipa-n care vrea să termine cu tribulațiile unei tinereți fără cămin și afecțiune. Frate bun în spirit cu Charlie Blum, Pablo sfîrșește prin o încadrare mai dureroasă; respins de viață, se liniștește-n moarte, după ce agitase atîta lume în jurul făpturii lui joviale, febrile și caricaturale. Un accent omenesc iluminează pe această stîrpitură, care și-a căutat fericirea cu o rîvnă nebănuită în rezervele morale ale unui infirm. Mai mult ca o figură de contrast, Lică Țapu, după ce experimentează, din pasivitate, lumea interlopă în care îl tîrăște Pablo, se dovedește singurul om normal dintr-o galerie de detracți. Animal, sănătos, Lică este și cel mai puțin complicat. Dar unde d. Călugăru și-a concentrat toate eforturile să creeze un tip de amploare sufletească deosebită este în figura lui Alexandru Lăpușneanu. La alcătuirea lui s-a servit de existența istorică a lui Bogdan-Pitești. Și oricîte întîmplări și formule cinice ale acestuia am recunoscut în gura lui Lăpușneanu, nu putem nega că d. Călugăru n-a izbutit să dea prestigiul ficțiunii artistice unui personaj care s-a stins abia de cîțiva ani. O somptuo-zitate a viciului și o stăpînire de sine a cinismului fac din

Alexandru Lăpuşneanu statua în jurul căreia se armonizează basoreliefurile celorlalți detracați.

Scris într-un stil suculent, deși cursiv, iar în a doua parte chiar sobru, romanul *Don Juan Cocoșatul* este superior față de *Omul de după ușe*, printr-o bogăție mai mare a materialului uman, prin renunțarea la modernismul caduc al expresiei, ca și prin o supraveghere mai atentă a limbii. D. Ion Călugăru este un scriitor de la care putem aștepta un roman de prim ordin.

P.S. Totuși, d. Călugăru nu s-a dezbărat de un anume manierism de limbaj : neoașismul ; câteva accepțiuni improprii mai relevăm și de data aceasta : „*Zorindu-se de zi*” (pag. 49) ; „*Creștea, se îmbărbăta*” (pag. 66) — ceea ce nu poate să însemne a „deveni bărbat”, cum crede d. I. C. Abaterile sunt însă neînsemnate, dar le cităm, cu singura intenție de a atrage atenția unui scriitor asupra unor inutile eforturi de originalitate.

1934

ION CĂLUGĂRU •

„ERDORA”*

Romanul miniatural al d-lui Ion Călugăru, *Erdora*, are caracteristicul defect de a-l regăsi pe autor în unele din vechile sale motive și maniere, reluate din celelalte opere. Este primejdios pentru un scriitor să-și reediteze ajuimate tendințe și atitudini ce păreau încorporate organic în scrieri mai vechi. E drept că se improvizează facil cu mijloace de-a gata. Este însuși cazul *Erdorei*, în esență o simplă poveste de iubire între un bancher american, evreu din Moldova, plecat în tinerețe peste ocean, să-și facă o situație și să uite o dragoste nesatisfăcută. Suflete absolute, atât David Brown, cât și Erdora sunt însemnați cu tenacitatea rasei, de o ardoare pasională ce nu se poate stinge nici din cauza depărtării, nici din trecerea timpului. Romantismul acesta este tema povestirii d-lui Călugăru, căci în *Erdora* materialul nu depășește limitele unei simple nuvele. Este însă în această ultimă operă a d-lui Călugăru ceva desperecheat, care lasă o impresie nedeazămințită de grabă. Cîte capitole, tot atâtea tonuri și mai ales tot atâtea ecouri din scrisul său. Primul capitol se petrece în America, dar n-are nimic specific, al doilea este o idilică evocare a dragostei adolescente dintre erou și Erdora ; în el defilează peisagiile cunoscute din *Abecedar pentru povestiri populare*, mediul evreiesc din Moldova, pe care d. Călugăru l-a recopiat după sine însuși,

* Edit. „Naționala-Ciornei” colecția „Rosidor”.

Chiar procedeul epistolar este exploatat, în al patrulea capitol, care cuprinde *Un caiet și o scrisoare de la Erdora*; nici visul nu e uitat în alt capitol, amintind *Paradisul statistic*, nici jongleria fanteziei, ca în capitolul *Costumul meu a ajuns în Africa*, și nici comentariul ironic al confesiei, ca în capitolul final, *Scurtă meditație*, nu este disprețuit, spre a întinde mai mult un subiect a cărei importanță se reduce la un singur moment, folosit în capitolul penultim; *O săptămână de bine*, prin regăsirea eroilor, într-o scurtă dar profundă consumare a pasiunii lor amânate de împrejurări. Dar nici aci nu suntem satisfăcuți pe deplin, căci este incredibilă întâlnirea lui David Brown și a Erdorei, prin simplu hazard. Căutînd-o în București, oricît de puțin americană ar fi capitala țării, prin întindere, totuși, este foarte naiv și caricatural procedeul reîntâlnirii eroilor, numai după o explorare cu trăsura (nici cel puțin cu mașina!) făcută în câteva zile de David. Poate fi romantică regăsirea lor, fără indicații de adresă, de nume, în afinitatea unui absolut al pasiunii, dar este un romantism atît de popular, care surprinde la un scriitor plin de dificultăți prețioase.

Să fi voit d. Călugăru să ne demonstreze că poate fi și un scriitor facil prin publicarea *Erdorii* ?

1934

ION CĂLUGĂRU:
„DE LA CINCI PÎNĂ LA CINCI” *

Despre un volum de nuvele este oarecum dificil a vorbi, din teama de a nu simplifica prea mult caracterizîndu-i global spiritul. Scriînd amănunțit despre fiecare povestire în parte, o cronică e amenințată să ia aerul unui fel de referat, pe capitole și aliniate. Există însă o cale de mijloc (și poate cea mai bună), care ne scutește de ambele exagerări: să ne ocupăm cu deosebire de acele bucăți care precizează mijloacele majore ale autorului.

în afară de prețioasele sale romane, d. Ion Călugăru a scris și două volume de nuvele, *Paradisul statistic* și *Abe-cedar de povestiri popidare*; ele reprezintă faza căutării de sine și indicația atmosferei sale artistice. O anume frondă a expresiei și o grimasă ostentativă în fața vieții le stînjene cursul povestirii, punînd accentul pe voința de a fi personal. Nuvela, înainte de orice, este povestire cursivă, compoziție densă, aproape matematică, a momentelor și economie verbală, fără frumuseți obositoare de amănunt.

în acest sens, volumul prezent al d-lui Călugăru ne pune în contact cu o simplificare și un nerv al expresiei, cu o stăpînire a materialului și un ritm interior de mare tensiune. Este exact drumul de la nesiguranțele începutului la maturitatea artistică. *De la cinci pînă la cinci* este cartea unuia din cei mai buni nuveliști contimporani.

* Edit. „Vremea”.

în substanță, viziunea sa ne este familiară din romanele și nuvelele anterioare, dar spiritul corosiv, febrilitatea, personagiilor, situațiile grotești, ea și umorul amar se jncheagă într-o unitate, într-un ritm de o excepțională densitate epică. Dacă i-am aduce o imputare generală, ar fi tocmai aceea de a-și fi condensat prea mult acțiunea unora din povestiri, de a fi schematizat cu prea multă voință faptele. Ceea ce se întâmplă în *L-am împușcat*, scurtă și halucinantă exasperare a instinctului de conservare individuală, mărită de spaima răspunderii, în *Pipa*, unde gluma unor adolescenți alunecă spre tragic și ușoară caricatură, în *Iubește în locul meu*, în care comedia amorului burghez se desfășoară într-un ritm de farsă, concentrând o atmosferă și câteva tipuri caracteristice într-un spațiu prea redus. Este atât de evidentă voința autorului de a comprima, de a scrie adevărate romane în miniatură, încât anecdota alertă suprimă analiza, atmosfera, dând prea geometrică înfățișare povestirii. Ai impresia că d. Călugăru și-a impus o problemă de tehnică a nuvelii într-un ritm de o nîră vioiciune și cu lucida aplicație ce-l face să închidă cîteva oameni într-un cufăr. În aceste nuvele meșteșugul de a povesti este esențial, și arta scriitorului trăiește incontestabil pe acest unic secret. Ceva de film narat, de scenariu sintetic le animă. Adăugați apoi sugestiva forță de a specula curiozitatea pînă la senzațional, care în *Juclah Benjamin*, *trapistul din Folsom Prison*, împinge gradația prin cîteva observații ascutite asupra psihologiei evreului american. Și chiar în nuvela *Un sandwich într-un buzunar*, făcută pe situația comică și pe anecdotic, sau în *De la cinci pînă la cinci*, brodată pe un singur moment de criză morală, d. Călugăru nu-și pierde o clipă ritmica interioară, care dă un accent cald povestirii. Sunt însușiri primordiale ale genului, menținute la un egal nivel în toate povestirile, pe care le citești cu marea satisfacție că n-ai dat peste nici o pagină moartă. Căci nuvela nu suportă monotonia episodului nesemnificativ și lungimea care te face să moțai ; și n-aș putea aduce d-lui Călugăru nici o învinuire în acest sens, ritmul nuvelilor sale fiind neconținut treaz.

Am lăsat înadins să vorbim la sfîrșit de *Luceafărul morții* și de *Paltoane și nimic altceva*, cele mai bune nu-

vele, mai pline de substanță din întreg volumul. În *Luceafărul morții* este evocată o lume de un deosebit pitoresc social și moral. Povestea cerșetorului evreu Zalman, al cărui destin îl amenință cu lipsa elementară a existenței, este însăși lupta între două clase : a burgheziei egoiste și a declasaților, batjocoriți, ocoliți și scoși din umanitate. D. Călugăru, bun cunoscător al mediului evreiesc, a izbutit să realizeze o dramă profund omenească, într-o atmosferă atât de specifică. Gestul lui Zalman de a obliga pe ciobotarul Copel, spirit fariseic, stimat de concetățeni pentru situația lui socială, să-l întreție la bătrânețe pe motivul că ar fi copilul lui natural ; rușinarea lui în fața credincioșilor, în sinagogă, și hazul pe care-l fac oamenii de Copel, expus sarcasmului desperat al lui Zalman, închid în sine un tîlc social, exprimat cu limpede viziune a tipurilor și a mediului.

Cît privește lunga nuvelă *Paltoane și nimic altceva*, un admirabil roman condensat al unui moment din revoluția rusă, acela al trecerii de la sentimentalism la adeziunea disciplinată, fanatică a locuitorilor dintr-un tîrg ucrainian, este o singeroasă satiră a micii burghezii, de hilară fanfaronadă și lașitate. Povestea se-nvîrtește în jurul unei ingenioase invenții, de un adînc înțeles simbolic, cu toată aparența de divertisment a procedeului. Sunt aci trei tipuri bine conturate, cu reacțiuni morale distincte în fața haosului revoluționar : al lui Yegor, ideolog sterp în anii lui de inițiere și greu adaptabil la situația de fapt, al lui Boris, agent de legătură între centru și provincie, decis și lăconic, și al negustorului de grîne, Saiche Fendrich, pe care revoluția îl scapă, printr-un accident, de o nevăastă rea și urîtă, și a cărui strîmtă minte îl duce, în numele aceleiași revoluții, la furtul de paltoane... Pentru el și pentru Kromăr, un specialist în furtul de păsări, revoluția este o găinărie idilică : incapabili să se conducă pe sine, nucleul acesta de „revoluționari” se risipește, părăsind satul, la cel dintîi atac al contrarevoluției : „iar cînd armatele albe au pătruns în tîrg n-au găsit pe nimeni. În casa cu pridvor, unde cantonase detașamentul, au găsit cîteva paltoane uitate, puse pe umere de lemn. Cîteva paltoane și nimic altceva. Alții au turnat gaz peste paltoane. Focul s-a întins. Și, pînă în zori, tîrgul a fost prefăcut în jăratec și moloz.”

Final de o semnificație tragicomică, el îmbracă satira într-un sugestiv simbol și împletește anecdota cu psihologia într-o povestire largă, trepidantă și de o intensă atmosferă locală.

Talentul de nuvelist al d-lui Ion Călugăru se recomandă cu atâtea însușiri, înouit noi ne mulțumim numai a-l semnala cititorilor de bună literatură. Într-un moment de industrializare sistematică a romanului, volumul său de nuvele este o fertilă reacțiune ; poate și o indicație.

1986

ION CĂLUGĂRU:
„COPILĂRIA UNUI NETREBNIC”
(roman) *

Noul roman al d-lui Călugăru este cea mai bine construită, mai densă, mai umană și mai purificată dintre toate cărțile sale. Eliminarea aproape totală a episoadelor centrifugale, liniștea concentrată, ca și un sentiment al perspectivei dau o mare siguranță artistică acestui roman al copilăriei, desfășurat într-un tîrg evreiesc din Moldova. Într-o lume fabuloasă, de ghetto mizer, se descoperă o ingenuitate de simțire, o lumină feerică și o tristețe de vis în copilăria lui Buiumaș, băiat de sărac meșteșugar evreu, bîntuit de foame, de lipsuri, de năluciri și aspre înfățișări de viață. Buiumaș exprimă toată candoarea unei epoci ireversibile, fără să uite și aspectul ei grotesc. D. Călugăru evocă un mediu în ce are el pur și impur, brutal și poetic, adăogînd încă o fibră, care lipsea pînă acum, viziunii sale artistice. Grotesc și uman, moarte și viață, nădejde și durere, egoism și generozitate, rău și bine se-mpletesc, într-o imagine bilaterală a vieții. Senzația de complexitate, de plenitudine naște din întretăierea de fantastic și real, zone între care circulă oameni, fapte și peisagii. Impresia de tragic sobru, de inevitabil a tot ce se întîmplă nu strigă violent și nu deformează viziunea artistică. Buiumaș e frate bun în spirit cu Charlie Blum din *Omul de după ușe*, cu dezaxata din *Don Juan Cocoșatul*, cu Oivide din *Abecedar de povestiri populare* și e fantast, naiv și bolnav de febre ca și ei. Dar

* Edit. „Naționala-Ciornei”.

regăsim la el o sensibilitate ingenuă, care nu se crispează deformant, nu se anarhizează complet în contact cu omul și viața. Fiindcă e mai pur, mai firesc, e și mai senin; însăși singurătatea lui e mai împăcată, căci fantezia îi permite să trăiască într-un univers cu inocențe nealterate total.

Copilăria lui Creangă e bonomă și exuberantă ca natura; copiii lui Delavrancea sunt idilici și convenționali puțin, ai d-lui Teodoreanu sunt de o candoare edulcorată, copilăria văzută la d. Arghezi este interogativă și miraculoasă în naturismul ei. Copilăria lui Buiumaș e mai sumbră, mai chinută, mai umilită; e copilăria unui „netrebnic”, brutalizat de familie, de ceilalți copii, mizeră, retractată-n sine și-n paradisuri solitare. Ea e mai aproape de copilăria vagabondă a lui Panait Istrati, de a Feciorului lui Tache Vameșii, de a lui Ficu din *Calea Văcărești* și de sălbăcia hamsuniană a lui Iacov din *Maidanul cu dragoste*.

Romanul d-lui Călugăru evocă viața unui târg evreiesc prin memoria retrospectivă a lui Buiumaș, între 1907—1917, în zece capitole și un epilog. Aparenta tehnică de reportaj din *Copilăria unui netrebnic* este numai o indicație a timpului în care se petrec faptele: ea nu rupe nimic din încordarea povestirii, din organizația ei epică sau -din psihologia copilăriei. Are numai sensul unei durate, atât cât este necesar ca Buiumaș să treacă în adolescență.

Povestirea începe cu înfățișarea mahalalei evreiești, cu ambianța ei fizică și morală, de o colorată și vie prezență; trece la prezentarea familiei (mama, tatăl, frații și o soră a lui Buiumaș), într-o narațiune fără mari soluții de continuitate. Oamenii sunt precis conturați, vorbesc autentic, într-un pitoresc limbaj moldovenizat, atât cât trebuie să fie topic, pregnant. Buiumaș va fi un martor inteligent, atent, al întâmplărilor și un observator lucid al oamenilor. Viața curge pe dinaintea ochilor lui cu avertismentele ei capitale. Cel dintâi fapt la care asistă e nunta sorei lui, Blima, cu Șaie. Buiumaș observă moravurile, atmosfera, reacțiunea tuturor; d. Călugăru exprimă mentalitatea de ghetto, concret, cu simțul unei ascuțite prezențe, servindu-se de micul personaj ca de un fidel înregistrator. Viața este o lecție vie, o experiență neconținută pentru copil. Nu mult după nuntă va asista la moartea bunicului; intuiția morții e un fapt direct, percept prin simțuri. Capitolul al treilea este unul din cele

mai puternice, mai contemplative, ridicînd la spiritualizare prin moarte, prin viață, conștiința uimită a copilului. Sensul de inițiere în misterul existenței este sensul general al romanului; un fel de halucinație lucidă, de surpriză continuă alimentează spiritul în formație al lui Buiumaș. O desfoliere a simțurilor, a înțeleșurilor eterne ale vieții, a comprehensiunii dureros cucerite, din inima lucrurilor, se desprinde din copilăria lui. Faptele capătă astfel o coerență internă, o semnificație, în succesiunea lor filmată. Impresia de fragmentar, de episodic, atât de enervantă în romanele anterioare ale d-lui -Călugăru, nu mai persistă aci. Forma de joc a vieții, de gratuitate, care se răsfață în *Omul de după ușa* și în *Don Juan Cocosatul*, se atenuază în *Copilăria unui netrebnic*. Romanul nu este numai o întretăiere de planuri, de oameni, o avalanșă de neprevăzut, cu spărturi interne, ci o suită care se și organizează.

Din aglutinarea episoadelor se creează o imagină unitară de viață, oricît în tehnica aparentă a romanului d. Călugăru nu poate înlătura impresia de compoziție decupată. Ploaia, furtuna, care urmează morții bunicului, școala nouă, figura bețivanului Mantu sunt fapte care izbesc imaginația lui Buiumaș, i-o exaltează, configurîndu-l, ca și inițierile ulterioare. Sărbătorile Paștelui, vizita la cimitir, odiseea cîinelui Bubi și aventurarea în cartierul hingherilor, gluma sarcastică a fraților lui Buiumaș, care dau drumul șoarecilor (o scenă de excelent, fantastic), revenirea lui Mantu, a furtunii și a Paștelui dau senzația de repetiție a vieții.

Șaie se hotărăște să plece în America, fabrica de sifoane, în curtea căreia se jucau copiii, se mută, Buiumaș intră în serviciu la hanul lui Teivel, fuge apoi, ca să observe mai departe familia mămăușei Șifra, cu toată comedia logodnei Dinei, fata ei, cu pitorescul Caciabule, fapt comentat de toată mahalaua ca un eveniment singular. Umorele completează tragicul. Anii înaintează și experiența copilului sprogște. Legat de aproape de un frate mai mare, Casril, cunoaște alte medii, stîna, piața, golani ei, și simte emoția de purificare religioasă de Anul nou. Capitolul excelent, capitolul al VUI-lea înseamnă un nou moment de tensiune spirituală în roman și-n conștiința lui Buiumaș, cu atât mai mult cu cît cel următor are ceva schematic, caricatural și

reportericesc, melodramatic, prin sosirea reginei în târg, unde vizitează pe săraci.

Ultimele experiențe ale copilului vestesc trecerea spre adolescență, iar obsesia carnală pentru Sultana (siluetă vie) îl torturează; umilit la școală, fuge de-acasă, semn al orgoliului prematur, revine, rătăcește prin cimitir, iar războiul îi desparte existența-n două. Fugind încă o dată de-acasă, e găzduit de mama unui coleg, coana Pina, unde cunoaște și experiența sexuală.

Am insistat asupra figurii lui Buiumaș fiindcă în spiritul lui au ecou faptele, oamenii, conturându-i o personalitate. El completează imagina parțială a lui Blum, copil detracat de lupta existenței, neurastenizat de propria neliniște și de infirmitățile morale și fizice ale oamenilor pe care-i întâlnește. În sentimentul complex al vieții care se descoperă, în senzația de experiență autentică a durerilor și bucuriilor lui se umanizează întreg romanul d-lui Călugăru. Căci figurile care străbat printre amintirile copilului, cu excepția bunicului, a tatălui, a mamei (cea mai reliefată), a fraților și a cățelului Bubi, toate celelalte sunt grotești, hilare și prinse într-un rictus moral obișnuit scriitorului. Dar bivalenta viziunii, de care vorbeam la începutul acestor observații, echilibrează *Copilăria unui netrebnic*, frescă autentică a unui târg clin Moldova, cu obiceiurile, durerile, obsesiile și mizeria lui specifică. Umilința, ingenuitatea, fantezia și halucinanta ei neliniște, care luptă în contra propriului mediu, alcătuiesc un portret moral puternic nuanțat al micului Buiumaș, cel mai omenesc din toate personagiile prozei d-lui Călugăru.

1936

ION CĂLUGĂRU:

„TRUSTUL”

(roman) *

Continuare a *Copilăriei unui netrebnic*, noul roman al d-lui Ion Călugăru povestește viața zbuciumată, de aventură și umilință, a lui Buiumaș, copil fantast și neconformist, sosit în anul imediat după război în București. Sărac, fără să jubă nici o rudă, tânărul de 17 ani, venind cu intenția să studieze, termină repede cu școala, intrând, dacă se poate spune astfel, în mișcarea socialistă; poate mai precis în viață, și într-o viață de provizorat nesfârșit, de pitoresc și de comentator al structurii sociale. Buiumaș este un fantast, un dezrădăcinat, dar și un spirit corosiv și un luptător pentru un ideal social. Nu știu de ce însă nu se face niciodată adeziunea între el și mediile pe care le străbate; nemulțumit, solitar, timid și orgolios, Buiumaș este o sensibilă placă de înregistrare a oamenilor și evenimentelor; o placă pe care imagina realității se deformează, cu întorsături bufe, cu viziuni sarcastice. Impresia generală a *Trustului* este de spectacol văzut dinafară și oarecum fragmentat, în *Copilăria unui netrebnic* totul era privit într-o perspectivă mai calmă; chiar și durerile și neliniștile lui, în psihologia lui Buiumaș, copil năzdrăvan, prin fantezie, se conturau cu multă precizie.

Țiprea sau Ziprea (adică Buium al Țiprei) din târgul moldovenesc nu mai are liniștea de-a observa și de a transfigura materialul; povestește, comentează, surprinde, viu.

* Ed.it. „Naționala-Ciornei”.

cursiv, atâtea tipuri și fapte și se observă și pe sine pe aceiași plan lunecător al evenimentelor. Spiritul lui iscoditor face din roman un fel de anchetă asupra socialismului și ascensiunii, în burghezia capitalistă, a bancherului Isar, un amplu reportaj, pe firul căruia se perindă câteva siluete omenești. În capitală, Țiprea se-ntâlnește cu Ira a Căruce-ului, din târgul natal, un „ambulant” care-l găzduiește la-nceput, ca apoi să-i piardă urma; îndreptându-se spre clubul socialist, e luat sub ocrotirea lui Miochi Ciucălău, militant și intentent al sediului, evoluind în marginea mișcării, asistând la discuții, fremătind de febra colectivă, dar mai ales vagabondînd: și din această epocă, pînă la dizolvarea grupului socialist, partea cea mai interesantă, mai pitorească este tot aceea de refractar, de poet al mizeriei, alături de Ietien Poe, atît de fantast și de viu evocat. Buiumaș rezistă împrejurărilor, vîrstei, păstrîndu-și candoarea și rămînînd curios pentru tipul inedit mai mult decît aderent la colectivitate. Romanul se distramă, tehnica surprizelor reapare, ca și a episoadelor și figurilor izolate.

Iată de ce spunem că *Trustul* se apropie de reportaj și că faptele sunt privite din afară; ceea ce ar părea roman ciclic este mai curînd o succesiune filmată de tipuri și întâmplări. Este în proza d-lui Călugăru un gust ciudat pentru pitorescul moral, o fantezie drăcească a grotescului, ca un salt de veveriță prin pădure. Condensată, echilibrată, în *Copilăria unui netrebnic* izbutise să realizeze cea mai strînsă narațiune a sa; prin *Trustul*, legăm firul cu romanele anterioare, axate pe surpriză și pitoresc; căci pitoresc este și comisarul (tip caragealian), amic al lui Ietien Poe, ca și Fedia, nebunul îndrăgostit de o dactilografă spre sfîrșitul romanului, ca și Manașcu Zoderul, pezevenghi mistic, la fel bancherul Aron Gumăr, adversarul înfrînt al lui Isar; și nu uit pe Arthur Dimache, boierul scăpătat, nici pe Lola, soția lui Isar, văzuți prin aceeași tehnică a portretului acid, a episodului rapid, simplificator, de relief incontestabil și de expresie proaspătă. Te-ntrebi mereu unde este „trustul”, unde apare structura socială a fenomenului anunțat? Unde, e greu de spus; căci „trustul.” este un fel de experiență în eprubetă, o combinație chimică în mintea

ingeniosului Isar; desigur că d. Călugăru a văzut un tip și o experiență, dar ne prezintă numai o schemă umană și ne povestește, cu un rapid simț de reporter, faptele ascensiunii eroului său, care întrupează toată tehnica trustului. La-nceputul romanului, Isar, Lola, Doncea, simpatizant al mișcării, mediator între români și evrei, teoretician al țărănismului, dialectician abil (ați ghicit modelul?), apar în costumul lor spiritual oameni descărnați, idei încărcate de electricitate, ciocnindu-se în abstract, ca mai tîrziu să fie puși în fața unui singur fapt: greva lucrătorilor de la tipografia lui Isar, care scotea o revistă de idei și care se scîrbește de brutalitatea maselor cerînd sporire de salarii. Mă-ntreb dacă mai era necesar Doncea, ca ficțiune umană, în roman, fiindcă rolul lui este atît de secundar., de agent de legătură între Țiprea, mai întîi corector la gazeta lui Isar, apoi funcționar în birourile trustului de zahăr, protejat de Doncea.

Partidul și mișcarea socialistă lichidate, Buiumaș se re-întoarce la părinți, retrăiește cîtva timp mizeria de acasă, hoinărește cîtva timp năuc și absent și revine în capitală, ca să observe ascensiunea lui Isar. Gustul pentru tipul pitoresc și izolat s-ar părea că dispăre în fața acestui „erou” al finanței și industriei. Totuși, relațiunea de reportaj este mai clară ca oriunde în urmărirea carierii lui Isar; văzut din afară, comentat, asistat în viața lui casnică, la birou, în consiliile cu acționarii, în intervențiile lui la oamenii politici (Vintilă Brătianu și Alecu Gostanțescu), veșnic abil, egoist, dornic să stăpînească, servind din interes și servindu-se cu ușurință, Isar este mai puțin un tip și mai mult un model. Nu intenționez să văd un roman cu cheie, neapărat, în *Trustul*; dar efortul meu de a transpune în ficțiune personagiile s-a izbit de un refuz încăpățînat; documentul social, reportajul a fost mai puternic decît imaginația, și a mea, desigur, dar și a d-lui Călugăru. În Isar văd un triumf tot al pitorescului moral, cu relief întins în suprafață, fiindcă și faptele lui sunt mai numeroase: dar dacă ar fi să prefer, în tehnica aceasta de surpriză și izolare a tipurilor, pe cele mai pitorești, m-aș opri la Ietien Poe, la Manașcu sau la oricare altul, fie și episodice. Filmă,

Isar este un pretext de reportaj, un portret diluat, iar „trustul” este vădit o abilă escrocherie. Nu spun că d. Călugăru n-ar avea dreptate, în impresia sa subiectivă, dar un roman nu este o anchetă, își un personaj, oricât ar fi de antipatic, trebuie văzut cu liniște. Convingerea că este observat prea dinafară îmi rămîne intactă.

Romanul *Trustul* este mai curînd o satiră politică decît fața unui roman ciclic ; unde d. Călugăru se regăsește în pitoresc moral și-n fantast îi regăsim cu plăcere și noi.

1937

MIHAIL CELARIANU :
„POLCA PE FURATE”
(roman)

Ideea d-lui Mihail Celarianu de a scrie un roman umoristic format exclusiv dintr-o serie de scrisori, din care să reiasă acțiunea, psihologia personajilor și efectul comic, este de o facilitate dezolantă. Procedeu se reduce, în esență, la o monotonă succesiune de pastişe. O formală dexteritate și o prea evidentă șarjare sintactică și lexicală alcătuiesc toată elementara capacitate literară a unui atare procedeu. Marele inconvenient al lui stă, în primul rînd, într-o aprigă monotonie. Rămîi la sfîrșit cu penibila impresie de a fi asistat la o defilare de figuri văzute din profil ; desfășurare uniformă în plan, din care, cu un efort prea mare de închipuire, trebuie să completezi o prezentare a lor în spațiu.

E regretabil că d. Celarianu abuzează de o simplă ingeniozitate epistolară cînd posedă toate elementele intelectuale ale unui roman : intriga, personagiile, schema psihologiei lor, episoade cu situații de efect, într-un cuvînt, un material artistic demn de luat în considerație. Că sunt unele scrisori amuzante e drept ; mai ales cele ale servitoarei Veta, scrise în limbaj ardelenesc, sunt de un savuros umor verbal. Din fiecare epistolă se degaje o justă intuiție comică, în raport cu personajul, dar repetarea procedeuului anulează nuanțele de efect într-o masă uniformă. A-ntrebuințat și Caragiale acest mijloc umoristic, dar cu atîta

* Edit. „Adevărul”.

măsură, -ou atâta economie stilistică și cu o mare grijă pentru formulele sintetice, singure în stare să definească o mentalitate, devenind astfel memorabile. După el, procedeul s-a generalizat, și aproape nu este scriitor național de proză umoristică să nu-l fi utilizat, fie în cuprinsul narațiunii, fie ca un procedeu unitar, într-o schiță. Numai d. Mihail Celarianu are iluzia să creadă că se poate organiza un roman într-un mod atât de sumar și convențional.

Poate din întâmplare, poate din conștiința unei insuportabile (mecanizări, d. Celarianu a introdus în -unele scrisori și câteva scene realiste. Sunt numai simple indicații, din care 'se conturează totuși schița unui personaj; între toate manechinele din *Polca pe jurate*, singurul om pe care-l vedem acționând este ordonanța Sîneață. Iată un fragment de -dialog, din care reiese prostia lui :

„-^ M-a căutat, mă, cineva? Hei, unde ți-e gândul, Sîneață, n-auzi ?

„ș. -r-. Aud, idomde lo-cotinent!.

— Păi, dac-auzi, de ce nu răspunzi, mă? Ce, nu ți-a daț ștatu gură ?

Ba răspund, d-omle lo-cotinent !

Păi, dacă răspunzi, spune : m-a căutat cineva ? Ce, n-ai gură

Ba am» domle lootinent!

— Atuncea spune : m-a căutat cineva ?

— V-a căutat, domle lootinent ! Cum să nu vă caute !

— Păi așa spune : cine m-a căutat, mă nerodule ?

— Nu știu, doimle lootinent, dacă n-am fost acasă...

— Păi atunci, de unde știi, mă, că m-a căutat ?

— îmi dau și eu cu ideea, domle ilocotinent. Zic și eu că poate v-a căutat !" (pag. 98).

Așa cum se prezintă romanul *Polca pe furate*, sub forma de scrisori, este numai un titlu foarte sugestiv și un subiect văzut în toate amănuntele ; i-ar mai rămîne d-lui Mihail Celarianu să-l scrie, punînd viața acolo unde sunt numai scheme de oameni și povestind cu viziune realistă pretutindeni unde s-a desfășurat numai în jocul nevinovat al paștelor epistolare.

MIHAIL CELARIANU :

„FEMEIA SÎNGELUI MEU"

(roman) *

Prima încercare în proză a poetului Mihail Celarianu, *Polca pe furate*, aproape nu ne-a surprins ; era o preocupare atât de îndepărtată -de subtilitatea florală a elegiilor sale, era o operă atât de schematică și de contradictorie în intențiile ei umoristice, că n-am fi bănuț o posibilă afirmare a unui prozator cu mijloace de-a dreptul surprinzătoare. Este cazul noului său roman, unde d. Celarianu nici nu se continuă, dar nici nu mai începe. Cartea e într-adevăr cuceritoare, prin prospețimea ei, prin maturitatea expresiei și mai ales prin intuiția puternică, obsedantă a feminității carnale. Există în romanul *Femeia singelui meu* (titlul e regretabil prea comercial !) un „spirit al corpului", de o halucinantă prezență și de o intensă poezie. Nu e o carte fără scăderi, și dacă începem să-i indicăm mai întâi slăbiciunile n-o facem decît din dorința de a vedea foarte curînd un scriitor stăpîn numai pe îmbelșugatele sale însușiri. Cea dintîi obiecție adusă romanului e procedeul uzat de a considera confes-ia eroului, poetul Emanoil Glineanu, ca pe un manuscris rămas de la el, corectat și publicat de scriitor. O reminiscență din romantism, fără necesitatea de a fi reînnoită ; și încă o prelungire din același izvor sunt scrisorile eroilor, care explică unele fapte și justifică anume reacțiuni. Oricît sens psihologic ar ascunde, epistolele sunt foarte dificil de folosit într-un roman, utilitatea lor fiind

strict episodică sau pur tehnică. Exemplul lui Rousseau, cu *La nouvelle Heloise*, nu mai este astăzi reconfortant, și dacă n-ar fi de o excepțională valoare analitică, *Les liaisons dangereuses* ale lui Laclos ar fi rămas o carte de disertă plictiseală. Drept e că d. Celarianu are numai vreo patru scrisori într-un roman de 300 de pagini. Dar și mai adevărat este că tehnica generală a romanului n-are preciziune ; căci paginile de la început, cu drumul pe mare al lui Emanoil, plecat din țară, din cauza războiului, cu peisagii frumoase de altfel, sau excelenta evocare a Parisului, cetate de artă și cultură (pag. 50—52), ocolesc prea mult linia clară a cărții și substanța ei confesională și analitică. Adevăratul roman, dens, uman, se petrece între paginile 43—228, roman al sexualității frenetice, filtrată prin fantezia unui poet, căreia carnea feminină îi cîntă cu melodiile ei turburătoare, destrămîndu-l prin obsesiva și biruitoarea ei prezență. Poetul Emanoil nu e un donjuan banal, nu e un aventurier comun și pare-se că nici un mare poet realizat în scris. Arta lui se identifică în viață, în poema dragostei trăite, în tirania sexului care adoră și consumă. Emanoil e un învins și un libertin cu simțul poeziei ; el nu s-a putut fixa în preajma unei singure femei, fiindcă fantezia lui sexuală l-a dus spre femeie, în genere, ca spre un izvor de poezie directă. E poate mai mult un simbol acest Emanoil decît un personaj, dar arderea lui lăuntrică, puterea închipuirii și intuiția feminității sunt atît de puternice, de variate în nuanța lor și de identice în esență. Romanul d-lui Celarianu e un poem arzător al iubirii fizice, dar și un caz de luciditate analistă, înlăuntrul acestei teme. Un fel de foame a cărnii îl împinge pe Emanoil spre diverse femei :

„Alăturarea femeii mă magnetizează : scoate din spiritul meu reacțiuni vibrante, sonorități ascunse. Fără femeie, nu văd, nu aud, nu pricep”, începe prin a mărturisi poetul. Povestea avatarurilor lui erotice se preludează cu o scenă, așa zice de aclimatizare cu peisagiul lui moral, evocarea unui episod de dragoste între un necunoscut și o necunoscută în grădina Luxemburgului; început semnificativ, în carc se gravează fascinația exercitată de ritualul iubirii în fantezia lui preocupată exclusiv de acest spectacol. Vin, la rînd, șirul de femei care au trecut prin viața lui pariziană, de

visător leneș și grădinar al amorului. De la Lizon Martorei, Emanoil rămîne cu obsesia intimității ei, transpuse poetic :

„Prin Lizon Martorei am înțeles trandafirul roz-pal, în care o revăd și acum. Jartierile ei și ciorapii și cămășuța eterică au stat cu mine o noapte întreagă de vară fără să le înțeleg. De-abia astăzi, în amintire, le văd pe fiecare acolo. Da, tot pe canapea, pe masa neagră, pe scaun... Ele au îmbrăcat, fără nici o sfială, trupul pur al femeii și l-au îmbrățișat, nici vorbă, profund, cu patima mută a materiei de care nu ne sfiim. În fața mea, ele s-au desfăcut, în spume roze și albe, și au căzut, ca foi mari de trandafiri încălziți, și cred că au suspinat toată noaptea de durere, de fericire.”

După Lizon, trec două femei de stradă, prin neobosita încordare a simțurilor poetului :

„M-am culcat între ele, tinîndu-le pe amîndouă în brațe, ca pe doi copilași. Pînă să adoarmă, ne-am sărutat pe rînd, cu egală ardore, și chiar în somn ne căutam și ne mîngîiam și, ne feream, cu grijă, să nu ne lovim.”

Îi era scris acestui halucinat al iubirii să întîlnească și o femeie care să-l purifice prin apropierea ei necarnală ; e tînără Hermina Goud, întîlnită la o conferință a lui Jaures :

„Capul ei alb, ieșind din bluza neagră cu guler înalt, era o pată melodioasă și caldă, pe care ochiul, în clar-obscur, se putea recrea.”

S-ar crede că Hermina îl va liniști, că prietenia lui naivă, fără ispitele sexului, va așterne peste închipuirea lui Emanoil un azur purificator ; poetul o surprinde, e drept, în inefabila ei expresie spirituală : „Venea zîmbindu-mi de la distanță, cu tot sufletul pe figură, ca unui bun prieten”, dar demonul cărnii, spiritul corpului îl stăpînește tiranic :

„Numai eu știu pînă unde merg curbele gîtului, pe unde șerpuiesc albețile mate și pe unde se sting, pe unde se încovoie liniile melodioase ce curg către sex. În părul cefeii, cu mireasmă adîncă, eu văd și trupul, și sufletul. Negru și gros, încurcat în vârtej de pierzare ; castaniu liniștit, pe fond palid și mat ; roșu și răscolit în lăstare stufoase : bălărie impudică. Femeia își poartă, învoaltă, această floare

înnaltă a sexului, fără știință, precum calcă sîngerînd mediolii și nu bagă de seamă."

Cîtă vigoasă poezie a sexualității și cîtă distanță de la -poemele pudice și' elegiace din versurile d-lui Mihail Celarianu ! într-un parc cizelat, cu alei măsurate și fluturi grațioși, se ascunde uneori un Pan sălbatec ; d. Celarianu s-a întîlnit cu acest zeu pădureț și hipnotic.

Purtîndu-l de mină, Emanoil va trece pe lîngă Hermina fără fiori, dar nu va scăpa de ispita Virginiei, sora ei mai mică : în plimbările lor comune, Virginia îi va deștepta acel fatal spirit al corpului ; Emanoil intră într-un inextricabil stufiș de tentații, fără a se opri în pragul lor. După căderea Virginiei (pe care Hermina o simte și o iartă), dar care dă prilej d-lui Celarianu la dezbateri cam retorice în jurul acestei drame și de raționamente analitice cam abstracte (pag. 114—126), reintrăm în ferventa lui erotică de temperatură înaltă, cînd cunoaște pe mama fetelor, pe Eugenia Goud :

„Din primul moment chipul ei m-a izbit. Atenția a zburat de la fetele ei. Ea era însăși frumusețea și grația. Strînsă într-o rochie neagră, de catifea, paloarea ei era și mai caldă. Forme puternice mlădiau rochia, desenîndu-se cu vigoare. Mijlocul, mlădios, se înfigea în trunchi ca într-un soclu de piatră. Tăria sânilor aluneca în bulgării negri ai bluzei. Părul negru, gros, tremurat, care îi covîrșea capul, lăsa numai o punte de sîdef la mijloc, șerpuind senzual ; peste gâtul mlădios arunca bucle de smoală, iar la ceafă se încrețea, răscolat, mult prea negru, prea tulburat, peste ceara pală a gîtului larg revărsat către umeri."

Ar fi de citat integral paginile 126—129, în care se evocă admirabil feminitatea matură a Eugeniei, iar la drept vorbind capitolul complet (până la pag. 140) este unul din cele mai arzătoare fragmente ale acestui imn al sexului care este romanul d-lui Celarianu. Forță și poezie, neliniște și voluptate, aventură și calm sunt excelent surprinse în episodul erotic dintre Emanoil și Eugenia.

După această întîmplare, firesc se rarefiiază temperatura sexuală : reflecții despre Paris, despre dans, despre un prieten, Ralian, personajiu cam convențional, destăinuirea față de cumnata unui prieten, Ampu, Margareta Duval, fecioară rigidă, fără primejdii, spațiază momentul erotic cu Eugenia,

pînă cînd obsesia se reîntrepează, puternică, prin contemplarea a două vecine, la geam, ca fluidul sexual să devină imperios. într-o zi, Paulina, femeie măritată, dar cu simțurile somnolente, îi aduce o scrisoare lui Emanoil de la sora ei, Eugenia. Paginile în care d. Celarianu evocă renașterea femeii după dragoste, din substratul necultivat al Paulinei, gelozia surdă dintre surori, care-și dispută dreptul la iubire, mai puțin dense, mai convenționale în paralelismul lor analitic, apropiie romanul de sfîrșit. Introducerea în scenă a unui nou personajiu, pictorul Fernando, amintit și mai înainte, sumar, apropierea războiului și despărțirea de Hermina ar fi putut contura o psihologie și pune limite romanului. Tot ce urmează de-aci încolo, pînă la sfîrșitul impus de d. Celarianu — sau mai bine zis inutil urmărit, cu schițarea a ceea ce se petrece și în țară — strică linia lui precisă. Ce păcat că d. Celarianu și-a supraîncărcat povestirea, la început și la fine cu fapte care nu mai adăncesc nimic din drama lui Emanoil ! Revederea cu Ralian, în București, în a cărui figură de universitar se întrezărește ușor, prea ușor chiar, un camarad de generație literară a d-lui Celarianu, odiseea manuscrisului lui Emanoil, șarja în contra editorilor, vizita la mama poetului și scrisoarea lui Fernando, în care se povestește sfîrșitul tragic al Herminei și al familiei ei, fac parte din alt roman, cu material social schematic, convențional, cu intenții satirice și facilitate prea evidente.

Dar- peste toate aceste rezerve, cu regretul de a fi fost siliți să le facem, romanul *Femeia sîngelui meu* exprimă un puternic talent, în care analiza rece se îmbină cu ardentă lirică, într-o bogăție stilistică de o senzualitate catifelată. D. Mihail Celarianu este un poet al sexualității de o tulburătoare forță.

MIHAIL CELARIANU:

„FLORI FĂRĂ PACE”*

Simt ciudate unele destine literare, cel puțin pentru un timp anume ; căci dacă trebuie să credem în imanentele reparații ale vremii, cum credem în amendarea ideală a tuturor nedreptăților, pentru un poet autentic niciodată sorocul prețuirii n-a trecut. Fie că un glas va striga mai tare, în favoarea lui, fie că însăși cariera scriitorului a intrat într-un ritm mai febril, pînă la sfîrșit umbra se va risipi din jurul luminii. Poetul Mihail Celarianu a avut nenorocul să stea prea mult în această umbră, și cît pe-acî era să fie uitat între faldurile ei, de cînd prozatorul s-a afirmat atît de puternic, stîrnind admirația bunilor înțelegători, dar și indignarea falșilor pudici. După romanul satiric *Polca pe furate*, de altfel destul de schematic pentru a fi cotate mai mult printre promisiuni, dintr-o dată, *Femeia singelui meu* l-a reclasat, cu toată gama bogată a unei senzualități poetice și cu toată prospețimea de inspirație, irupînd din necunoscut parcă. Și cu toate acestea, puțini poate știu că d. Celarianu a tipărit acum zece ani un volum de poezii, *Drumul*, și că un discret elegiac și un liric suav, de reale purități interioare, stăteau închiși între filele primei sale cărți. Dar să nu vedem lucrurile mai în negru decît par ; a fost un glas mătăsos, nu ițit, care să ratifice mesajul poetului încă de acum un deceniu. Acest glas e al

* Edit. Fundația „Regele Carol II”.

confratelui Perpessicius, prețuitor subtil și critic devotat al poeziei, pe care a știut s-o simtă și s-o presimtă întotdeauna, cu toată ardoarea sa nuanțată. Există, în al doilea volum al *Mențiunilor critice*, un foileton plin nu de generoasă înțelegere, cum se zice convențional, ci de lucidă desprindere a fibrelor poeziei d-lui Celarianu și de atentă reconstituire a fizionomiei sale lirice. Este, în rectificarea noastră, nu numai o datorie profesională, dar și un omagiu cuvenit criticului care a simțit, înaintea 'tuturora, ecoul unei delicate harfe ; și ne amintim că tot d. Perpessicius, cînd a relatat despre al treilea tom al *Istoriei literaturii române contemporane* a d-lui Lovinescu, a făcut, între altele, același gest de reparație în favoarea poetului Celarianu.

Nu este dar inutil, cînd vorbim astăzi despre *Flori fără pace*, să revedem și *Drumul*, care indică toate itinerariile lăuntrice ale poetului. Dacă în cea dintîi redacțiune a istoriei sale literare d. Lovinescu văzuse numai pe poetul de concepție, în urma, desigur, veridicei reconstituiri a d-lui Perpessicius, în recentul său breviar al literelor contemporane, pune accentul pe rezonanța elegiacă a poeziei d-lui Celarianu. Și fără-ndoială că aci cată să valorificăm însușirile acestui autentic poet, de sensibilitate suavă, imaterializată, și de expresie rafinată, subtilă, fără să fie și ostentativ „nouă” ; atîtea „revoluții formale”, suportate eroic de lirica postbelică, au cam ostenit limbajul poetic, fără să-l fi împins totdeauna spre realizări rezistente. De aceea, firesc este să ascultăm mai ales sunetul lăuntric al poemului ; de unde -se aude izvorul simțirii, singurul care străbate și peste o expresie de tonuri stinse. Expresie care nu este implicit și semnul rarefierii de substanță, ci doar o indicație a tonalității ei. Recitind *Drușumul* și punîndu-l în raport de continuitate cu *Flori fără pace*, poezia conceptuală apare abia ca un accident în lirica d-lui Celarianu ; sentimental misterului, spaimele, tristețile și undele pasionale ale acestui elegiac nu se exprimă discursiv și în construcții ample organizate. Poet al amănuntelor discrete, al nuanțelor și al atmosferei interioare, d. Celarianu folosește imagina sugestivă, topită parcă-n țesutul poemei, ca un ornament furișat într-o stofă de preț. Lipsit de culoare, cuvîntul se purifică, devine incantație, zvon suav.

Ce puritate de ton, ce patetism în surdină se regăsesc intacte, după zece ani, în *Cîntecul orelor*, poemă care singură sintetizează toate rezonanțele unei sensibilități vii :

*Doar lampa — acum o frunză-ngălbenită —
Și somnul tău cu mine aii rămas,
In veșnicia-aproape moartă-n vechiul ceas,*

*în orizontul meu de toamnă și de pace,
Curînd voi luneca și eu în somnul greu.,
Iar ceasul picura-va fulgi de noapte
Și peste corpul meu,*

*Și pe-ămîndoi, îmbrățișați în somn,
Va toarce viața orelor, precum
Te-nvăluie în somnul tău acum.*

*Și nimeni nu va fi să ne privească.
Cînd noaptea va urma să crească, să descrească,
Cu toată viața peste noi — și nu vom ști —
Ci vom deschide ochii-n alba zi.*

*Și ziua va fi rece, iar în casă
Va bate-un ceas străin și alb pe masă.*

Mai reproduc *Luna*, meditație atît de caracteristică pentru cadența ei lăuntrică, pentru neștirbita ei suavitate și pentru, cu deosebire, climatul contemplativ al poeziei d-lui Celarianu :

*A ajuns subiect demodat și banal
Doar în cărți, dar pe drumul tău nu ;
Nu pe cer strălucit și-nghețat de cristal,
Ci pe drumul pe care mergi tu —
Ca o pavăză-ți trece-nainte, lucind,
Peste porți, peste plopi fără foi,
Cînd te-oprești undeva, stă și ea din colind,
Cînd pornești, reporniți amîndoi.
Stați de vorbă, aiurînd, peste negre-arături,
Poposiți lingă pomii bătrîni,
Speriați, răsăriți la răscruci albăstrii,
V-aplecați, lăcrămînd, pe sfîntîni.
Tălmăciți cotiturile-n cîmpu-nverzît,
Pe cînd tot e-ntr-o ceață îmbrăcat:*

|J

|

11

I

%

§

μ

f

{

I

{

I

|

j

|

j

I

|

i

f

i

I

j

J

j

I

I

j

I

I

j

I

I

I

I

*Ochii tăi, sau ai ei, vioriu strălucesc,
Ca prin fum, luminînd tremurat —
Cînd e-ntîns, neîntreput, cîmpu-ntreg, sub polei,
Și doar tu îți ții drumul stînger,
Ai simțit: ochiul tău ar de-n flacăra ei,
Și-l priviți amîndoi de pe cer.
Iar cînd palidă, ea, ca un chip vestejit,
Se-nvește cu vineții zori,
Tu, pe masa cu cărți, îți lași capu-aurit,
Luminînd, ca pe-o boltă de nori.*

Și-ar mai fi de reamintit atîtea alte bucăți de valoare antologică din culegerea de acum un deceniu a poetului, nu mai prejos de cele citate. Dar să trecem la ciclul reunit sub denumirea *Flori fără pace*, pentru a ne da impresia unei soluții, de continuitate între simțirea și arta sa. De altfel, cîteva din poemele lui sunt reproduse din *Drumul (Tufănelele, pag. 18, Crizantemele, Nalba și Florile)*, atestînd nu numai persistența unui motiv, ele fiind și printre cele mai personale, mai definitiv' încheigate realizări din cariera sa lirică.

Cea mai firească analogie a cititorului se face, desigur, cu „poetul florilor”, D. Angliei, și cu ciclul lui, *în grădină*. Dar trebuie, din capul locului, să distingem între poezia decorativă a fantezistului Angliei și între filtrarea elegiacă a simbolurilor florale din poemele d-lui Celarianu.

Lîngă *Tufănelele* și *Nalba*, reținute încă din primul moment, integral, de gustul d-lui Perpessiciu, pentru toată discreția lor, pentru rafinamentul în care emoția se intensifică răsfrîntă în ecouri surdinizate și cu atît mai pură, pentru a complecta antologia acestui ciclu, reproducem *Garoafele* :

*Garoafe negre care sună cînd le-apuci,
Ca niște aur ferecat, și nevăzut,
De deseîntat, de otrăvit și de vîridut,
Ca niște bani, ca niște foc, ca niște cruci.
Să-ți cumpăr trupul cel vrăjmaș cu-uh pumn de foc,
Cu foc scăzut, cu foc aprins, cu foc spuzit,*

*Pin' la sfîrșit, dintru-nceput, fără sfîrșit,
Pentru-un vârtej cu vreju-ntors în mare ioc.
Din coama neagră-ai să-l auzi cu sunet stins
Și-ai să pornești satanic joc sub cîntul lui,
Se va-ntocmi cu aurul călcîiului,
Șuierător, pustiitor, de necuprins.
Pin-ai să cazî, rotitî-n brînci, din jocul rupt,
Garoafe moarte-n gura neagră a țîțelor —
Sub vijelia nentreruptelor culori,
In joc mai surd, în joc profund, pe dedesupt...*

transpunând și un nou accent al liricii d-lui Celarianu, care lipsea din *Drumul*, unde tonul era eterat și pasiunea se risipea în contururi diafane ; poezia senzualității din *Femeia sîngelui meu* și-a deschis o vîină aci, și cele mai multe poeme mărturisesc, prin intermediul florilor, un erotism arzător, ca în *Floarea roșie*, *Floarea galbenă* sau în poema epilog, *Flori profanate* :

*Tot trupul flori trufașe-ți poleiesc,
Arzînd pe piept și-n păr culori și stele,
Flori leneșe de lux dumnezeiesc,
Profană floare-a patimilor mele.*

*Cu mare ură aș vrea să ți le rup
Mătășurile-n flori și floarea-n sînge,
S-aud din fundul sîngelui cum plînge
Orgoliul ca un cîine-nchis în trup...*

ceea ce s-ar părea o categorică diferențiere de ton în poezia atît de suavă a d-lui Celarianu, pe care o regăsim totuși în această pură întru totul plutire :

*îngeri pe care cu visu-i privim
Trec peste noi albul zbor.
Corn de mătase-n spre Moarte auzim :
Limpede, cîntecul lor.*

*Stoluri de fulgere-nvoalte-argintii...
Miini ca la rugă se-ntînd ;
Nu poate limba a filcui
Ce se aude-ascultînd.*

*Cred întru cornul acesta de sus,
Rătăcitor în argint;
Vîntul la ceasul de seară a adus
Zvon fără țarm la pămînt.*

*Lung și-a deschis catifelele-n drum
Flori zăvorite-n mister,
Cutremimnd cîte un fidg de parfum,
Inima cade din cer.*

(îngerii)

193S

CERNA

Norocul^ de a răsări un geniu, în mijlocul unui popor, se răscumpără greu. El răscolește şuvoaiele creaţiunii, crescîndu-le ameninţător spre cer, ca apoi să le secătuiască lacom fecundează şi pustieşte, în acelaşi timp, ogoarele înţelenite ale literaturii.

Cînd geniuul lui Eminescu a coborît în noapte, poezia noastră şi-a închis porţile sfinte. A rămas, pe dinafară templului, mulţimea fascinată a epigonilor, oficiind pentru marile preot, cu smirnă şi tămîie răpitate din altarul lui.

Tîrziu abia, pe zarea cenuşie a poeziei, s-a ivit silueta luminoasă şi zglobie, plină de sănătate rustică, a muzei lui Coşbuc.

Eminescu ne ridicase în împărăţia cugetării, ne copleşise de gânduri îndurerate în pragul zădărniceii universale : Coşbuc ne-a desfătat în aerul însořit al luminişurilor, ne-a înfrăţit cu graţia spontană şi idilică a bucuriei simple de a trăi. Dacă ne-a zăvorit lumea cugetării, ne-a coborît însă în inima vieţii, ce nu-şi pune altă întrebare decît aceea a îndreptăţirii de a fi.

Cu sufletul în realitate, dar cu mintea încă în pacea odihnitoare a Nirvanei, aşteptam pe altcineva, să deschidă o nouă viziune asupra lumii.

Panait Cerna şi-a luat zborul sub ocrotirea lui Eminescu. Din durere a vrut să clădească fericirea ; fundamentul nu era al lui ; totuşi, Cerna e încercarea cea mai serioasă de

i a smulge poezia ferecată-n lanţurile marelui cîntăreţ al
5 nefericirii şi zădărniceii eterne.

i Sufletul lui Cerna e o destindere de aripă-n azurul op-
i timismului, dar şi o şovăire rotitoare, în preajma culmilor
i eminesciane.

în unele opere, poposeşte la un liman nou ; credinţa în
triumful final al luptei îndărătnice, preamărirea învingă-
torilor şi dispreţul pentru cei slabi, născuţi a fi robi, îşi
găsesc puternice accente, numai ale lui, în *Către pace* şi
Dura lex. Vestigiile gândului şi ale armoniei străine se
f şterg aici.

Ideaţia nu i-a lipsit iui Cerna ; i-a (fost, poate, dăună-
i toare. Poezia lui filozofică tinde să toarne o viziune opti-
j mistă a lumii, dar puterea plastică de a învestrînta ideile
f în haina vie a închipuirii e redusă ; reflexia rece, analitică
nu e însoţită de explozia sentimentului, ce izbucneşte, in-
i stinctiv, din matca zbuciumată a sufletului.

! *hus, Ideal, Pîriul şi floarea, Floare şi genune* trădează
! lupta dintre cugetător şi poetul ce vrea să-şi avînte opti-
! mismul pe piscurile mîntuitoare ale creaţiei proprii, de-
! parte de umbra uriaşe a lui Eminescu: dar armonia aces-
! tuia, unele întorsături proprii de cugetare şi stil stăruiesc
obsedant cu influenţa lor ; *Lui Leo lolstoi* e numai o pîl-
i pîire palidă, în care aripile închipuirii sunt tîrite la pămînt
de plumbul greoi al reflexiei.

i Ce-i aparţine cu totul lui Cerna e avîntul optimist din
i neîntrecutele lui imnuri de dragoste.

i A sorbit din veşnicul izvor al iubirii, cu fouze-msetate,
i • împînzind cîteva poeme ce nu vor muri.

i Bucuria de viaţă, lăgată de cel mai neînfrînat sentiment
i omenesc, transfigurează lumea ; mişcarea cosmică se-nte-
I Ńeste, cînd în noapte se furişează şoaptele pline de fiorul
i celei aşteptate. Închipuirea dinamică incendiază cu limbile
i ei de foc codrul, brazii, împrejurimile ; în flacăra ei miş-
I tuitoare, fericirea unui singur om se contopeşte cu fericirea
j universală. Chiar blestemul vieţii lui Cain, care a născocit
crima, îşi înăbuşe geamătul la cîntecul amăgitor al unicei
i îndreptăţiri de a suferi.

i Prin *Chemare, Noapte, Şoapte* şi *Despărţire* — mai ales
i finalul — prin *Plîsul lui Adam* şi *Lorquato către Leonora*,

în care lirismul direct îmbracă haina legendei sau a episodului istoric, ca și prin durerea iertătoare a renunțării din *Logodna* — jerbii scînteietoare pe altarul ispititoarei Erato — Panait Cerna duce un pas mai departe poezia erotică, pe care-o absorbisese Eminescu și-o scoborîse parafrazările epigonilor săi.

E drept că limba poetică nu ia o deosebită strălucire pe strunele lui — o învățase mai târziu — dar, prin dinamismul sentimentelor, rămîne cea mai nobilă contribuție de a sfărîma tirania eminesciană.

Nu-i putem bănui evoluția, dacă ar mai fi trăit : poate că irosirea prematură, ce urmărește, ca un blestem, pe poeții noștri, să-l fi năpădit și pe el, poate ar fi smuls accente noi și puternice încă.

Se vede, însă, că zeii iubesc întotdeauna prea mult pe poeți și, geloși pe darurile ce ni le aduc, îi răpesc mai de timpuriu, în pacea lumilor astrale, pe care au îndrăznit să le coboare o clipă printre muritori.

1925

V. CIOCÎLTEU :

„ADÎNC ÎMPIETRIT”

(versuri) *

Este în volumul d-lui V. Ciocîlteu o voință de poezie, impresionantă ca o forță elementară care își caută o expresie cu o strădanie variată : ritmuri de factură diversă, tonuri alternative de satiră și madrigal, de umilință și orgoliu, de descripție pură și dramatism erotic, într-o formă dură, cu violențe verbale și o materialitate a cuvîntului tare ca ecoul de nicovală. O primitivitate naivă și un venin baudelairian se aliază în *Adînc împietrit*, dacă nu într-o fuziune de artă superioară, în tot cazul într-o originală componență de sensibilitate. D. Ciocîlteu crede în straturile simțirii sale, în acea răscolire intimă care-și caută un mod de exprimare ; conștient de felul său rudimentar de a reacționa își definește specia sa poetică :

*Eu nu știu ce-i noblețea !... Versul meu
E strîmb și noduros ca un ciomag ;
Cînd corbii croncănesc în juru-mi — eu
Scot praștia din buzunar și trag.
Am mulți dușmani, dar peste capul lor
Privesc din turnul meu ca peste-un șes. •
Din ura lor o leasă-mi țes
Cu ferecat pieptar în zimți de fier sonor.*

(Singular)

înclinația spre satiră și umor e cea mai greoaie parte din volum ; ciclul *Izolare*, caracteristic pentru psihologia

* Editura „Ramuri”.

poetului, nu este însă și cel mai prețios pentru virtualitățile sale artistice. În dramatismul erotic al acestui primitiv, dominat de surprinzătoare descompuneri morale, găsim cele mai personale poeme, de pasiune erințenă, zbatere între orgoliu și înfrângere, amestec de Baudelaire și naivitate rustică, trecute prin materialitatea de expresie argeziană. Un patetism de robustă încordare, o nevroză investimintată într-o plastică dură e nota originală a lirice d-lui Ciocîlteu :

*Nu mai răsări ca soarele de munte
Din văi de foc, cu cerc de zări pe frunte,
Beteală de argint, vâpăi pe creștet,
Lumină-n noaptea sufletului veșted !
Nici glasul tău ca-n ropotul de grindini
Nu-l mai aud ecou de pretutindeni !
Haotic gând !.., Prin circiumi cu soldați,
îngrop tăceri, sting ochii scufundați,
Și-n cîntec de lăute și țimbal
înfîg în amintire un pumnal...*

(Sfrîrit)

Tot astfel în *Spleen*, cu o plastică de o senzație materială aspră, evocă lupta dintre individualismul viril și obsesia dragostei cotropitoare, cu o violență personală :

*Mă roade gîndul, zilele mă rod.
Izbește timpu-n mine ca-ntr-o casă
Cu zidul rupt, cu tencuiala roasă,
Sub țigle, viespii mișuna în pod.

Au fost cîndva oșpețe prin odăi,
Dar toate-s prăfuiie-acum și mute ;
Arcușurile zac pe alăute,
iar ochii mei sunt tot mai mici și răi.

Vreo brazdă nouă dacă trag cu plugul,
Prin țarinile sufletului stors,
Vin alții să culeagă pentru tors,
M-aleg cu miriști, doar, din tot belșugul!

Și tot mai tare mă apasă plumbul!
De-atîta mișelie sunt sătul,
Mă simt pustiu și gol ca un patul
Din care hoții au furat porumbul.*

*Vrînd să alungi tristețea mea profundă
Tu ca o iederă-mi cuprinzi mijlocul.
Te-nmlădii lin ca nufărul pe undă;
îmi mistui gîndul și-mi omori norocul!*

Un simțămînt haiducesc de încredere în sine, o izbucnire de primitiv în luptă cu semenii străbate poezia d-lui Ciocîlteu :

*Mai înalt sunt decît umbra la amiază,
însă umbra-i mai înaltă către seară,
Gîndul meu cu ea pe lespezi se așează
Și adîncul de sub ele îl măsoară.
La pămînt avîntul paserii se curmă,
Ca-ntr-o gură ce se-nchide cu nesațiu,
Liniștit aștept minunea de pe urmă
Și mă risipesc trăind în timp și-n spațiu.*

(Umbra)

În ciclul intitulat *Crugul vremii* d. Ciocîlteu se relevă un pastelist de o vigoare realistă esențială, iar în identificare își fixează psihologia atît de pregnant, ca în *Lup de mare*, autoportret interior și definiție lapidară a poeziei sale :

*în mine se-mpietrește laolaltă
Un nufăr cu mătasea de pe baltă,
Versete și refrenuri din prohoduri
Cu zgomotul căruțelor pe poduri,
Cîntări de cor, acorduri de vioară
Cu uruiul pietrelor de moară,
Un fir de praf cu stîncă de granit
Și veșnicia care își deschide
Prăpastia și brațele avide
Cu viața ce pornește spre sfrîșit.*

Prețioasă oglindă temperamentală, *Adînc împietrit* afumă și virtualitățile unui poet, cu note diferențiale și cu o expresie încă accidentată, cînd nu e prea directă. D. Ciocîlteu și-a fixat însă un cert punct de plecare.

1933

ȘERBAN CIOCULESCU:
„ASPECTE LIRICE CONTEMPORANE” *

Cînd se va scrie istoria criticii postlovinescane, cel dintîi lucru de remarcat va fi, cu siguranță, comprehensiunea ei lungă, în planul estetic al valorilor literare. Caracterul „estetizant” și „liberalizant” ce i se atribuie astăzi, ca o deficiență, este însuși marele ei merit. După ce critica „maeștrilor” se concentrase în fortărețele sectare ale sămănătorismului, simbolismului etc. — exagerînd valorile respective și minimalizînd pe cele adverse — generația criticilor care s-a afirmat de pe la 1920 a însemnat o adevărată destindere a spiritelor; mentalitățile fanatice au socotit această receptivitate o relaxare a criticii, fiindcă a refuzai cu îndărătnicie lucidă să se ralieze, cu exclusivitate, unei formule restrictive de artă. Această generație a emancipat fenomenul artistic de ideologiile anesletice, privindu-l numai în expresivitatea lui, mai mult chiar, și-a întors privirile către trecut și a verificat, prin studii sau monografii, valoarea „clasicilor” noștri, întărind sentimentul de durată al literelor naționale. Scriitorii de la 1848, cei sămănătorişti, poporanişti, simbolişti și modernişti în genere, au fost, în bună parte, reintegrați conștiinței critice, reasimilați în valabilitatea lor permanentă, dînd istoriei noastre literare caracterul ei firesc, de flux și reflux.

Critica de judecată și de gust, în primul rînd, a vegheat și a mărturisit cu competență și continuitate, timp de două

* Edit. „Casei Școalelor”.

decenii, asupra diverselor aspecte ale criticii lirice, epice și chiar ale ideologiei și teatrului național.

Cultura, temperamentul și modul de expresie diferențiază strălucita eahipă de critici postlovinesciani, nuanțînd individualitatea fiecăruia. Manifestîndu-se, cu deosebire, prin foiletonism, critica noastră estetică a trebuit să dea, neconținut, un examen de suplețe și mobilitate, să urmărească acel echilibru etic și de inteligență care se cheamă imparțialitate, să se abstragă, pe cît e cu putință omenește, contingențelor de tot felul, socotind arta drept o activitate spirituală ce se satisface prin sine însăși și acceptînd deci toate structurile, în măsura realizării lor. Exemplul rar de ucenicie și mucenicie, echipa de critici estetici care începe cu d. Perpessicius și se sfîrșește, se pare, cu d. Șuluțiu, a ascultat inima literelor contemporane, înregistrînd fenomenele de sistolă și diastolă, care întreține fluidul vital al creațiunii. Foiletonistica celor două decenii ultime înseamnă cel mai impresionant inventar, fără de care nu se poate scrie nici istoria literaturii noastre și nici purcede ia studii vaste de sinteză despre un autor sau chiar un curent determinat.

Păstrînd însăși gruparea, timbrul și succesiunea cronologică a ifoiietoanelor sale, d. Perpessicius, începînd cu al doilea volum al *Mențiunilor*, cel dintîi și-a inventariat o bună parte din activitatea sa critică.

D. Șerban Cioculescu, după două decenii de carieră, își adună abia într-un prim volum un sector, acela închinat liricii noastre contemporane, din bogata sa foiletonistica; ea cuprinde numai 31 de articole, scrise între 1934—1942. În aceste limite de timp e greu să urmărim însăși evoluția generală a criticii sale și să refacem complexul de judecată și gust în care ne prezintă un scriitor. Despre poezia d-lui Arghezi, d. Cioculescu a scris în diferite perioade și din diferite puncte de vedere, dar în volumul de față nu reproduce decît trei cronici despre producția mai recentă a marelui liric, și cîteva glose, în articolul liminar, *O privire asupra poeziei noastre ermetice*.

Cele mai multe din articolele d-lui Cioculescu sunt dări de seamă critice, privind volume izolate ale poezilor noștri, prezentate pe măsura apariției lor; dar în toate cazurile,

criticul integrează volumul unic despre care vorbește în evoluția sau chiar în structura mai generală a scriitorului, îi surprinde notele caracteristice, îi evaluează antologic, prin pilda citatului, opera, mereu pe axa judecării și gustului. O critică a criticii este totdeauna binevenită ; desigur că nu toate judecățile și toate indicațiile selective ale criticului pot fi adoptate fără reticențe ; dar intenția noastră e să confruntăm, să discutăm și să le opunem, la fiecare caz în parte, judecăților sale pe ale noastre : este suficient să remarcăm că d. Șerban Cioculescu se mișcă pe o scară a valorilor justă, în genere, și că diferența de trepte e însuși principiul de viabilitate, înălțunul valorilor, a criticii de judecată și gust. O sumă de foiletoane, adunate la un loc, după câțiva timp, și pentru autor și pentru cititor, capătă un fel de prestigiu special, de fișe critică ; de aceea începem a crede că o activitate de cronicar literar, risipită de-a lungul anilor, e bine să fie integral și cronologic tipărită în volume, pentru a putea urmări și evoluția criticului și pentru a reconstitui un peisaj spiritual în toate variatele lui aspecte, în toată configurația lui vie. Foiletonul izolat e desprins din atmosfera lui, din prospețimea lui de moment, iar impresia de fragmentar se accentuează. Este firesc, în aceste condiții, să ne găsim mai reliefate însușirile de inteligență lucidă, de analiză desfășurată în larg și în adâncime, de judecată și gust ale d-lui Cioculescu – în acele studii care prezintă *Poezia d-lui I. Vineanu, Poemul ciclic al d-lui N. Davidescu, Poezia d-lui Lucian Blaga*, ediția definitivă a versurilor d-lui M. Codreanu, lirica d-lui Celarianu sau a d-lui Bacovia, ca și raporturile dintre poezia lui Goga și volumul postum *Din larg*, urmărirea etapelor lirice ale d-lui Philippide, cu *ocazia*, ultimelor sale volume, și, în sfârșit, influența lui Esenin în lirica noastră tânără ; adaug aici și cele trei foiletoane despre d. Arghezi, în care criticul oferă și relieful concretizante prețioase asupra poeziei argheziene, în genere, și asupra structurii ei.

Fie că e vorba numai de un debutant, de un scriitor remarcabil sau de altul excepțional, d. Șerban Cioculescu ne apare cu atributele sale proprii, mai evidențiate sau mai sobre ; bine orientat teoretic în cadrele lirismului nostru contemporan, atât de variat și interesant, stăpîn pe o judecată fermă, raționalizîndu-și impresiile estetice pe emoția

gustului său și exprimîndu-se cu o seriozitate, o demnitate a inteligenței comprehensive și lucide, într-un stil în genere abstract și caracterizant, definitiv. Cu putere de analiză și sinteză, critica sa este un ghid totdeauna prețios și, dacă indică și categoriile de curent estetic, nu omite niciodată să desprindă și sunetul propriu al fiecărui poet. Fiindcă o critică aplicată la lirism, pe lîngă gust și judecată, trebuie, cu necesitate, să transmită și ceea ce aș numi lungimea de undă a poeziei ; și d. Șerban Cioculescu posedă și această însușire, care capătă variate amplificări în aparatul său critic, din oare distingem și rezonanța, dincolo de inteligența lucidă.

1943

D. CIUREZU :

„RĂSĂRIT”

Dacă putem socoti încheiate astăzi destinele sămănătorismului, sub aspectul său de curent compact și dominator, izvoarele a ceea ce ne-am obișnuit a numi tradiție în literatura noastră pot oricând fi deschise, șerpuiind unde noi din matca lor bătrână ; ca dintr-un strat permeabil ce-și mută capricios ochiul din care șuvița de argint-viu va țîșni la răstimpuri, tot așa tradiționalismul își prelungește existența subterană.

După materialul întrebuițat, poezia d-lui D. Ciurezu merge în tovărășia acelor scriitori ce pogoară tradiția în substratul ei prim, în acel cerc de mentalitate populară din geologia psihică a unui neam : folclorul ; atitudine de instinctivă reacțiune în fața marilor probleme ale vieții, folclorul s-a identificat cu însăși constituția rudimentară a colectivității etnice, cristalizându-se în material cultural, distinctiv nu atât sub unghiul valorii estetice, cât mai ales prin specificitatea de document psihologic.

Iată de ce îndoielile noastre în privința valorii estetice a poeziilor cu material folcloric ale d-lui Ciurezu nasc rezerve principial 'legitimate ; căci și motivul intim, cât și mijloacele expresive ale poetului sunt prinse cu rădăcini atât de tiranice de spiritul creatorului anonim, încât e greu de precizat unde încetează poezia populară, diferențiată prin

tonul ei de incantație, des uzitat, și unde începe contribuția scriitorului cult.

Prin atitudine și expresie prezentînd similitudini pînă la confuzie cu fondul popular, poezia inspirată din materialul strict folcloric poartă cu sine osînda unui echivoc de creație personală.

Există și un criteriu ce face posibilă discriminarea poeziei populare de cea cultă : figurația ; dreptul de a da, în specie, d-lui Ciurezu ceea ce îi aparține, prin însăși natura inspirației sale, e destul de limitat ; deși efortul de prelucrare artistică se străvede în încercarea de valorificare a materialului anonim, peste adaptare și virtuozitate rareori îi putem recunoaște un atribut mai valabil.

Iată, de pildă, acest peisagiu dinamizat de poet, dar incatenat în elemente de o simplitate gemenă cu a baladei populare :

*Dinspre Parîng
un vînat ring
cu trapprelung
se pierde-n crîng,
si-un chiot lung
lovit de vînt
răzbate adînc.*

*Din urmă luna
pe oblînc,
pe briu,
pe frîu
și pe oțelele de-argint,
își pleacă salba licărînd.*

(Haiducul)

sau această proaspătă incantație :

*Am venit
cu zori pe gene
și pe împle
cu răcoare de poene ;
am venit
în păr cu vînt*

*și pe glezne
miros reavăn
de pământ,
să-ți descînt,
să-ți descînt.*

(Descîntec)

sau elegiaca apelație, trasă din materialul umil al superstiției populare ce leagă destinul uman de soarta unei gînganii :

*Gărgăriță, gărgăriță,
cu catrința ta peștriță,
cînd cobori pe-un jir de iarbă
cîn s-apleacă, cîn te-ntreabă :
Unde ți-s comorile
cînd pe rugi mor florile ?
Unde-ți sînt cîntecile
cînd se surpă luncile ?
Unde-ți sînt voile
cînd te-groapă ploile ?*

(Gărgărița)

Curmăm firul citatelor, care au precizat îndeajuns, credem, virtuozitatea de renovare a materialului folcloric folosit de d. Ciurezu ; însă ceea ce căutăm noi la un poet liric e acel punct nou de intersecție între sensibilitatea sa și lume. Oricît de interesant prin pitoresc ar fi folclorul, e atît de legat de document, încît nu sursa de lirism îi dă valoarea primordială, ci mai presus de orice el lămurește procesul prin care s-a depus în sedimente milenare mentalitatea unui popor ; din acest punct de vedere, e mai folositoare o culegere și o clasificare, evident relativă, ca cea încercată de d-na Martha Bibescu în cartea sa *Izvor* (breviar folcloristic dispus pe anotimpuri) decît transformarea lui în material de poezie.

Pe planul lirismului descătușat de folclor, d. D. Ciurezu schematizează și o notă diferențială : prin cîteva rude notații de pastel, dă uneori expresie unei identificări cu pulsul

instinctiv al naturii ; traducînd acte nu de conștiință elevată, ci de cinestezie, înscrie în peisagiu o dispoziție de beatitudine primitivă :

*Am înfruntat asară rîu-n not (sic)
Și m-am pierdut în luncă prin lăstari,
Simțînd mereu un joc de ape mari
Pe trupul meu întăritat de-n not (sic).
Am alergat buiac ca să m-asfîmpăr
Prin ierburi verzi cu mirosul amar,
Am rășghinat o creangă de arțar
Vigoarea mîinii mele s-o astîmpăr.
Am speriat o ciută de pe mal
Ce în genunchi căzuse să s-adape,
Am ascultat cum murmurul de ape
Se-ndoaie surd pe umerii de mal.
Și mi-a venit atunci să m-aplec,
Să-i miros urma suptă de pămînt,
Să gem prelung cu nările în vînt
Și-n fundul vieții mele să m-aplec.
Să mă-mpletesc în șipotul pădurii
Cu fluierul de mierlă pe-n seraf (sic)
Să simt zvîcnind în trupu-mi dezbrăcat
Sălbălăciuni din sufletul pădurii.*

(In pădure)

îngemănare succesivă și directă cu elementele naturii, lipsită de contur conceptual, ca și de cerebralitate, traducînd icoana internă a unui silvan zburdînd în peisagiu rustic, în limitele reduse ale conștiinței ce percepe primitiva satisfacție de a fi. Prin același procedeu de enumerare, cu expresia frustă și sfișiată de un inestetic și volutar căutat lexic poporan, dispoziția se regăsește și în *Răsărit*, *Azi-noaple*, *Am sămînat*, *In soare*, *La pîndă*, *Spre Măgură*, *Mă-nckin*, poezii în care, mai mult sau mai puțin inegal, d. Ciurezu frînge linia folclorică, evadînd în sfera unui lirism redus la rezonanța aproape fiziologică a bucuriei de viață.

Ceea ce însă constituie o derogare vicioasă din normele esteticului e vocabularul său împeștrițat cu termeni ca :

acov, steble, oman, oarzăn, boarnă, mișină, încetărat, săin, ciurdă etc, etc. — expresii ce nu capătă o încorporare artistică în limbă, anulînd sensul prin excesul lor regionalist.

Numai d. V. Voiculescu adusese în *Poeme cu îngeri* un cortegiu asemenea de cuvinte fără circulație literară ; a impune prin un ciudat prestigiu de lexic regionalist și ideea prin inesteticul vocabularului poetic e o singularizare ce prejudiciază în primul rînd pe autor, apoi pe lectorul neprevenit.

1927

D. CIUREZU :
„PĂMÎNTUL LUMINILOR MELE”
(poeme) *

Poezia noastră contemporană a încercat toate experiențele de sensibilitate și expresie ; din 1918 pînă astăzi istoria literară a lirismului a înregistrat atîtea nume, atîtea izbînzi strălucite, încît se poate spune, fără greș și laudă de sine, că am trăit una din cele mai fecunde epoci și una din cele mai variate. Dar alături de ceea ce s-a numit modernism, s-a dezvoltat un lirism de sevă autohtonă, tot atît de important și reprezentat de cîteva temperamente autentice de poeți. Am depășit de mult faza polemică, în critică, spre a mai privi fie modernismul, fie tradiționalismul sub un unghi de vedere sectar. Dacă e vorba să facem un bilanț, just, din perspectiva timpului, se găsesc atîtea clișee de tematică și expresie și-ntr-un lot și-n altul al liricii noastre contemporane. Nu tot ce a avut aparența de noutate a însemnat și o valoare în sine, după cum nu tot ce a prelungit o anume tradiție a fost caduc.

Poeți ca d-nii Nichifor Crainic, Ion Piilat, V. Voiculescu, Adrian Maniu și Lucian Blaga însemnează și un climat sufletesc înrudit, dar exprimă și o scară de valori diferențiate în cuprinsul tradiționalismului. Mai mult chiar, adeziunea mai tainică sau mai vădită a tuturoră cu lirica europeană, germană sau franceză, fără să le fi păgubit,

* Edit. „Fundatia regala pentru literatura și artă”

le-a fecundat spiritul și le-a înnoit expresia, dând însăși ideii de tradiționalism o nouă strălucire.

În substanță, lirica noastră tradiționalistă s-a alimentat din folclor, din peisagiul natal sau, mai general, din cel autohton, din cultul morților și al credinței, din istorie și din ortodoxie ; există, fără-ndoială, un mănunchi de teme, care se pot regăsi la mai toți poeții curentului. Diferențele le stabilim însă prin adâncimea de simțire a fiecăruia și prin semnul limbajului poetic ; o ierarhizare de valori, în cuprinsul tradiționalismului, e cu puțință numai pe aceiași criteriu pe care-l aplicăm și modernismului.

Pe d. D. Ciurezu l-a remarcat Octavian Goga, încă de la primele sale poeme. Cel dintâi volum de versuri, *Răsărit* (1927) — îniașișă un lirism în directă prelungire a folclorului ; cu deosebire descântecul și ritmul baladei populare îi dominau inspirația. Adeziunea cu poetul anonim era atât de strânsă, încât demarcația se făcea abia perceptibilă. Un limbaj regional, oltenesc, imprima un aer local poemelor, fixându-le într-un anume orizont sufletesc. Dar aceasta nu era singura față a lirismului său, de matcă autohtonă. Poetul se simțea legat de peisagiu cu adânci rădăcini : bucuria de-a simți aerul, lumina, apa și senzația de sine, vitală până la primitivism, împlineau imagina unui silvan, fericit că respiră și se identifică naturii. Lirism de instinct pur, de sănătoasă sălbătecie, fără didactism și ideologie, în care ideea de tradiție nu venea pe cale deliberată, ci prin nuditatea ele simțire.

După un răstimp atât de mare, d. D. Ciurezu reapare, prin noul său volum, cu aceeași structură, bine determinată. Toți poeții noștri tradiționaliști, cu excepția sa, au fost contaminați de cărturărisim. Unii s-au adresat lui Rilke sau lui Jammes, alții lui Maeterlinck sau lui Ștefan George — numai d. D. Ciurezu a rămas credincios autohtoniei. Tradiția sa se rezumă la peisagiul natal, la solidaritatea ancestrală cu satul, cu morții, la credințele obștești și la un creștinism familiar, în care adorația lui Dumnezeu se confundă cu adorația elementelor. Nici una din tendințele

programatice ale tradiționalismului literar nu-l turbură și, dacă în ciclul *Voievodale*, cultivă arhaismul și oarecum decorativul, simțirea sa rămîne tot a unui țaran. O astfel de tradiție se cufundă în instinctul obștesc, în organic, dincolo de istoricitate, curățîndu-se de zgura oricărei ideologii.

La d. Ion Pillat, de pildă, solidaritatea cu familia și cu peisagiul satului se stilizează, în expresie, și cărturarul copleșit de nostalgie se-ntoarce la pămînt ca la un sprijin moral. Sentimentul omului cultivat, revenit la viața bucolică, trădează pe orășan, predispus să mediteze asupra timpului care fuge, asupra simplității vieții și asupra calmului însuși, redobîndit pe cale contemplativă.

Conștiința poetului, cîta se află la d. Ciurezu, crește ca planta din pămînt, simțurile se regăsesc intacte în contact cu elementele, iar orizontul său firesc nu poate depăși tradiția țaranului. Lirismul său e un fel de restituție în matca obștească ; conștiința individuală trăiește în măsura în care oglindește conștiința unui vitalism ferecat în tradiție. Sporul ei personal constă numai în puterea de a-i da expresie poetică.

Satul său nu e nici prilej de retorică, nici satul impresionist al d-lui Pillat, văzut prin jocul de fantezie al cărturarului :

*Satul meu sărac n-are hrisov,
Hrisovul lui e undeva-n pămînt...
Nu-i pergament, nici piatră, nici cuvînt.
E sînge și arșiță, și istov.*

*S-a adîncit în fiecare zi,
De la-nceputul lumii pin' acum,
Prin bulgări grei de trudă și de scrum
Și-n funduri de pămînt s-o odihni.*

*Nu știe nimeni unde e-ngropat
În cîmîtir sau undeva pe cîmp.
Țăranii doar mai tănuie-n răstimp
De volnica putere cui l-a dat-*

*El zace acolo-n inimi de pământ,
Cu fiare ruginite și cu oase,
Cu superstiții și cu cioburi arse,
Morman de chin, de vis și jurământ,*

(Sat fSrS hrsov)

După cum a trăi în mijlocul naturii înseamnă a trăi la fel cu natura, în același ritm de plenitudine vitalistă ;

*M-am sculat în răsărit de soare
Mi-am gătit cămașa mea de în curat,
Și sufletul cu vadul turburat
Și m-am pierdut pe drumuri și ponoare.*

*Leacul meu l-am căutat prin lunci
în stropii strînși sub ierburile verzi,
L-am căutat în lacul cu buezi,
în muguri de hotar și-n mâini de prunci.*

*Am tras cu boi codalbi și gemeni,
în jurul casei brazdă de pământ,
M-ăm afumat cu rinza arsă în vînt
Și-am descîntat în inimi tari de cremeni.*

*Că sufletu-mi ca pasărea se-nalță,
îl simt zvicnind cu aripa întinsă.
Cu capul drept și cu privire aprinsă
Orbit mereu de zarea de departe...*

(Viul țămîntului)

La fel și instinctul vînătoresc din lunga poemă *Am omorît* îi provoacă beția energiei fizice și-n același timp îi răscolește nu știu ce simț de palpăre parcă a vieții vegetale și animale.

[ar viziunea din *Beșug* crește pînă la proporții fabuloase :

*Anul greu de roade s-a-ndoit din ram
Și spicele în lanuri au căzut pe-o rînă,
Ugerul turmelor cură-n țarină
Și mieii nici nu știu cîți mai am.*

*Cirezile vin cu sara pe poartă
Și boii se-mpung dușmănos,
Iar duzii de aștepta dade i-am scos
Și nici o albină n-am găsit moartă.*

*Unde s-adun porcii că-mi rîmă-n grădină
Și soarele naibii ce-mi murdărește tot ?
Aș vrea să fiu singur, să stau, și nu pot
C-așlept o sută de care cu aur să-mi vină...*

*—Ioane, deschide hambarele-n soare.
Să le-ndop cu aur pin la căpriori
Și să-ncepem apoi brîu de sărbători
Pînă la viața viitoare...*

Lirica de inspirație rurală a unui Coșbuc pare sterilizată pînă la artificios față de asemenea chiot vitalist ; sămănătorismul a trecut, desigur, pe versantul celălalt, al instinctului explosiv de viață. Tema dezrădăcinării se completează cu tema înrădăcinării și tradiționalismul postbelic face un pas mai departe, în inima autohtoniei.

Volumul d-lui D. Ciurezu se încheie cu un ciclu de rugăciuni ; ele nu amintesc nici de dramaticii *Psalmi* argezieni, nici de ortodoxia tematică a ultimilor ani și nici de neliniștea metafizică a unui Blaga.

Familiaritatea cu Dumnezeu amintește numai de familiaritatea țaranului cu taina, credința însăși se identifică cu țarina, cu satul, într-un cuvînt ou acel naturism instinctiv pe care omul pămîntului îl colorează firesc de misticitate :

*Doamne,
Eu cred în tine,
Cred,
Cum cred în vînt,
în apă
Și-n pămînt;
Și-n toate cîte sînt
Spre lauda puterniciei tale.*

Poetul trăiește întreg complexul pe care-l numim *tradiție*, prin instinct ancestral ; el simte, crede, și conjură forțele obscure ale vieții țărănești, dar se individualizează prin conștiința plenitudinii sale vitaliste, pe care și copacul ce-și înalță fruntea-n văzduh ar trebui s-o aibă, dacă ar putea asculta cum urcă seva din pământ în trundhiul lui bătut de lumină.

1941

1

D. CIUREZU :
„CUNUNA SOARELUI”
(poem) *

Singurul poem al d-lui Ciurezu e alcătuit din nouă cicluri și evocă viața campestră a ciobanului Oancă și a ciobăniței Măria, două viguroase vlăstare oltenești ; *Cununa soarelui* e un puternic poem bucolic, împletit cu o idilă furtunoasă ; în singurătatea lor omenească și-n vraja lor identificată cu natura, Oancă și Măria se întâlnesc pe căile simple, firești, ale instinctului, împlinindu-și destinul cu aceeași regularitate a succesiunii anotimpurilor.

Tema lirică e o dată a vieții țărănești ; poetul n-are nevoie să inventeze nimic ; instinctul său vitalist, afirmat atât de ferm în *Răsărit* și *Pământul luminilor mele*, se regăsește intact în seria de tablouri bucolice și idilice, în care se desfășoară, ca două energii rudimentare, iubirea lui Oancă și a Măriei.

Am remarcat și cu alt prilej că d. D. Ciurezu nu e un poet tradiționalist de teme ideologice ; nici un alt cântăreț al autohtoniei nu-i seamănă sub acest aspect. D. Nichifor Crainic e un liric tematic, d. Ion Pillat e un cărturar care-și fixează meditația horatiană în peisagiul familial, d. Adrian Maniu e un rafinat gravor, în material tradiționalist, d. V. Voieulescu e un spirit neliniștit, urmărind etapele unei reflexivități transpusă în decoruri rustice, d. Lucian Blaga e un liric metafizician, traducându-și anxietatea prin viziuni de folclor fabulos. Din generația nouă, d. Ciurezu

* Edit. „Fundatia regală pentru literatură și artă” (1942).

e mai curînd înrudit cu felul temperamental al d-lui N. Crevedia, a cărui energie plebeiană, de țirgoveț, se exprimă fără ideologie ; numai că d. Ciurezu a rămas, în natura sa intimă, un rural, nealterat de ispitele orașului. Sentimental trăiește în cadrul -și-n mentalitatea sătească, iar simțurile sale se pun în funcțiune, psihologic și estetic, exclusiv în contact cu imagina vieții primare.

În generația mai veche de poeți cu insiprație bucolică și idilică, d. Ciurezu se poate compara numai cu G. Coșbuc, dar care era, în fond, un rafinat, un liric cărturăresc, îndrăgostit de perfecțiunii metrice, între natură și imagina ei interpunându-se mereu artistul. Nici Coșbuc nu era însă un ideolog, și tradiționalismul lui e totuși un mod temperamental de expresie poetică. Mai puțin artist, d. Ciurezu e mai viguros, mai frust, în intenția vieții rurale pe care-o evocă, și, din această cauză, mai natural. Coșbuc e plin de artificii tehnice, stilizînd și subtilizînd pînă la sicitatea inspirației. Bucolica și idilismul lui au ceva din osteneala manierismului, de lucru făcut în atelier ; așa-numitul lui : clasicism este însăși dovada deficienței lui de poet, lunecat la clișee tematice și de expresie.

Cît timp inspirația d-lui Ciurezu rămîne în cadrul bucolic și idilic, poema sa este de o mare vigoare de accent și de expresie, iar vitalismul său găsește mereu imagini noi de afirmare ; iată tipul de proporții fabuloase al ciobanului Oancă :

*Oancă s-a născut din burniți, din pămînt,
Trup de piatră, rod de vînturi, joc de fiare;
S-a spălat cu rînza zării peste ochi
Și și-a pus zăbun pe umeri, vig de soare.*

*A crescut c-un mal de spate și putere,
Lat cît drumul, cît loitra de la car;
In mînia lui de brațe este-n stare
Să răjghine o pădure de stejari.*

*Sufletu-i, ca unda-n iazuri, se rotește
Peste lunci, peste zăvoaie, prin livezi;
E argat la poarta-naltă a primăverii
Și-mpărat cu drept de moarte-ntre cirezii.*

*Cînd se-ndreaptă, lin, cu ciurda către padini,
Să se piardă printre braniști și coclauri,
Inima-i e numai chiot și lumină,
Iar privirea-i haiducească, zbor de grauri.*

La rîndu-i, Măria e turnată pe aceleași proporții

*Măria e fata amiezii de vară.
Cu trupul pietros ca mărul domnesc,
În pulpele-i rumeni bujorii se bat
Și-n umeri arinii zvîcnind înfloreșc.*

*In iia ci albă, plesnită de viața.
Cresc faguri de miere și bulgări de maci
Și-n mersul ei tînăr îi tremură sînii,
Ca puii de mierlă năuci și buimaci.*

*„' Măria e fata crescută-ntre braniști
Cu zboruri de presuri, cu focuri de mînze,
Privirea-i e verde ca cimbrul sălbatec
.....Și fruntea-nălbire-nsorită de pînze.*

*Lumina o strînge ai brațe de soare,
Și-o mușcă de umeri, de smeura gurii;
: Și-așa cum aleargă sărînd speriată
r Pare zvîcnită din coapsa pădurii.*

Instinctul ei sexual e o explozie de energie, ad sugerat

*De pe șold zavelca-i cade ca păstaia
Și-și lipește coapsa goală de pămînt;
Între armuri simte viața cum smuncește
Ca frunzișul unei tufe, smuls de vînt.*

*Își strivește sînii ceteri între mîini,
Și-n chilimul ud, de troskot îi apasă;
Ar voi să vie ursul din pădure,
Să-i mănînce ca pe-o coarnă gura arsă.*

*Și cu nări de ciută suie tremurînd
Își îmbuibă trupul cald cu primăvară,
Tot pămîntul suie-n ierburi și-nflorește,
Iar din carnea ei fierbinte păsări zboară.*

Tot atît de puternic, de expresiv, e sugerată bărbăția lui Oancă, stîrnită de primăvară :

*Parcă-i cîntă-n brațe presuri și cimpoaie
Și toți cucii primăverii strigă-n el.
Răpăind, îi sună trupul de viață
Ca o horă vînzolită-ntr-un inel.*

*Bucuria-i joacă-n umeri ca un iad
Și prin inima-i se-ncurcă mînji scăpați;
Ochii-i ard ca două flăcări de-ntuneric
Și-i pătrund parcă sub frunte bulbucați.*

Același instinct vital, care izbucnește o dată cu primăvara-n bărbat și femeie, izbucnește și-n natură ; cităm o singură pildă de viguros lirism bucolic, ca să ne dăm seama de cîtă forță poetică e apt naturalismul d-lui Ciurezu:

*Și-a crescut acolo-n cîmp, printre măceși.
Floare proaspătă și udă,, ca văpaia;
I-a țesut pe șolduri, crîngul, vîlnic roșu,
Și sălbi de strălucire i-a pus ploaia.*

*Din pămînt își soarbe mustul și mărgeanul
Și din soare, fir de aur și cunună;
Peste gura ei de flăcări și de freamăt
Roi de fluturi și de viață se adună.*

*Nimeni n-a văzut cum crește, cum înfloare.
Cum și-ndoaie lin mijlocul în lumină,
Cum se-ndreaptă-n miez de noapte spre luceferi
Și-și deșartă feciorelnic cupa-i plină.*

*Într-un pod de palmă stă crescută,
Lîngă patul de muncel, ars de jar,
Unde gadinile vremii trec spre lună
Și zătoarele pămîntului tresar.*

În acest cadru și cu asemenea vitalitate e firesc ca totul să se desfășoare în marea ordine naturală și ca idila dintre

Oancă și Măria să se consume într-o năprasnică fericire, cînd se vor întîlni, în perigrinările lor ciobănești :

*Și-amîndoi legați în brațe ca-n verigi
S-au bătut, ca două fiare, scoși din fire:
El o săruta sălbatec și-o strîngea,
Ea-l mușca, lovind cu pumnii în neștire.*

Cele treizeci și patru de tablouri în care se desfășoară cu o vigoare excepțională și cu un simț rar al poeziei sălbatece, dragostea sănătoasă, în ritmul marilor ceremonii ale naturii, dintre Oancă și Măria — puteau pune capăt poemului *Cununa soarelui*, menținîndu-l într-o unitate de ton, de viziune și de expresie ; tot ce urmează, pînă la sfîrșit, în cadrul convențional de furie folclorică, nu mai adaugă nimic la frumusețea lui ; pentru satisfacția noastră cel mult dacă am fi pus, ca final, tabloul XLI, care-ar fi încheiat poemul în apoteoza în care se desăvîrșește

Nunta mare-a primăverii și-a iubirii.

Poate că, la o nouă ediție, d. D. Ciurezu își va curma aci excelentul său poem de sălbatec idilism și de vigoasă bucolică.

1942

1

N. D. COCEA:
„VINUL DE VIAȚĂ LUNGĂ” *

Am putea spune că aproape știam anticipat ce va cuprinde povestirea d-lui N. D. Cocea. Câteva interviuri prin gazete au răspândit, înainte de apariția cărții, amintirile din scurta carieră de magistrat a autorului. Trei părți din *Vinul de viață lungă* nu sunt decât un reportaj retrospectiv asupra mediului provincial prin care a trecut tânărul împărțitor aV dreptății, venit din capitală la Cotnari. Sumare creațiuni ale notabilităților locale, șarjate cu o vioiciune de ziarist, și revolta de rigoare a autorului, inadaptabil în cadrele meschine în care a fost zvîrlit, alcătuiesc un raport verbos asupra mediocrității unui târg.

D. N. D. Cocea n-a avut, credem, intenția să construiască un roman; de altfel nimic nu indică aceasta între filele cărții; ceea ce l-a interesat exclusiv este figura bătrânului boier Manolache Arcașu și mai ales confesiunea unei iubiri a lui din tinerețe. De aceea, disproporționata introducere a *Vinului de viață lungă* mărturisește numai primejdiile unei discursivități voioase. Unica vînă care pulsează în narațiunea d-lui Cocea apare abia după vreo sută de pagini de ocol fără accidente însemnate. Cînd ne apropiem de sfîrșit, ne dăm seama că am prins adevărul început; pînă la confesiunea conului Manole atenția absentă, ca într-o plimbare pe un șes monoton și uscat de arșiță.

....*-Edit „Cultura Națională”-

”” . . . ’

Boierul Manole este ultimul vlăstar al unei vechi familii; educat la Paris, vine în țară plin de iluzii reformatoare și cu un simț abstract al dreptății sociale, format la ideile generoase ale lui Voltaire. Ateu, raționalist, îmbibat de un larg scepticism dobândit prin contactul unei vaste lecturi, Manole își expune cu entuziasm planurile tatălui său, boier de modă veche, autoritar și reacționar intransigent. Pentru tânărul Manole, proaspăt descins de la Paris, momentul era -de două ori istoric: sosirea lui coincidea cu anul 1848, anul bonjurismului național, și cu hotărârea de a participa el însuși la revoluția din țară. După ce-l ascultă, bătrînul boier, tatăl lui, fără replică imediată, îl lasă cîtva timp în libertate; într-o dimineață, Manole e însă ridicat pe sus și surghiunit la M-înăstirea Neamțului din ordinul bătrînului; după un an de izolare și pedeapsă, îl trimite la Cotnari, să îngrijească de vie, departe de frămîntarea revoluționară a tinerilor ieșeni. Aci, Manole se adaptează silnic la viața primitivă a țării: conduce, lucrările în podgorii, vine în contact cu țărani și coboară din înălțimile ideologiei lui abstracte aduse din străinătate pe țarina realităților. Disponibil, ca orice tânăr deturnat de la țelurile lui supreme, Manole se îndrăgostește de o țigancă, Rada. O aduce la curte, prin intermediul vătafului, îi dă o ocupație ca s-o aibă în preajmă, o înfășoară în insistențe și bunăvoință, timid cu o sălbăticie ispășitoare, dar torturat de pasiune aprinsă. Într-o seară, vătaful îi facilitează -o întrevvedere cu Rada, în cramă. După o muștrare violentă, fiindcă vătaful îi strecurase în suflet bănuiala că Rada iubește pe un țigan, Lae, începe jocul între pradă și vânător. Rada aleargă prin cramă, îl hărțuiește viclean, apoi se aruncă între struguri, în călcătoare. Manole își ajunge ținta și se cufundă amîndoi într-o voluptate sălbatecă, nouă și tinerească. Tăcută și frămîntată de - iubire, Rada pleacă apoi, și în toi de noapte Manole află că a căzut în fîntînă.

Episodul scurt, patetic al acestei iubiri învăpăiate îl povestește Manole autorului. Într-o seară, lămurindu-i și taina longevității lui: și-a menținut-o cu vinul pe care l-a scos din călcătoare unde își posedase iubita. Vinul de viață

lungă e vinul păstrat din tinerețe, pe care îl degustă amîndoi în momentul reconstituirii unei pasiuni defuncte și tragice.

Figura boierului Manole, static evocată în finalul povestirii d-lui Cocea, de altfel singurul atrăgător, se desprinde, în cadrul aventurii lui capitale, cu un lirism al simțurilor hrănite de un bine cunoscut romantism autohton. Episodul Radei participă la același spirit pe care îl găsim în numeroasele panouri sanguinare și erotice din povestirile d-lui Mihail Sadoveanu.

1931

N. D. COCEA :
„FECIOR DE SLUGĂ”
(ediția II-a) *

Debutul epic din *Vinul de viața lungă* ne-a indicat atitudinea satirică a d-lui Cocea, îndreptată în contra societății provinciale, mediocră și ucigașe a oricărei veleități de afirmare a personalității. Cea dintâi jumătate din primul său roman miniatural ne-a reamintit de ziaristul militant prin volubilitatea ei cursivă și prin înclinația spre caricaturizare a omului și a mediului. Prin scurtime și rapidă filmare, ea rămîne exercițiul preliminar al romancierului de vervă pamfletară folosită cu exces în *Fecior de slugă*, frescă socială deformată de subiectivism violent.

Staroste al romanului nostru social, prin *Ciocoii vechi și noi*, gazetarul și boemul chefliu Nicolae Filirnon a creat un gen și a transmis urmașilor o ideologie și o intuiție, constante în esența lor, deși reînnoite prin aplicare la succesiunea momentelor sociale diferite. În cadrele viguros fixate de el s-au scris atîtea romane, încît primul nostru romancier de însemnătate artistică și-a asigurat o posteritate neconținut în suflete. De la *Tănase Scatiu* al lui Duiliu Zamfirescu, pictor înverșunat în contra ciocoismului, pînă la d. N. D. Cocea, care regăsește, sub aspect contemporan, tipul lui Dinu Păturică, amplificat în figura lui Tase Bojocanu, copil de slugă, crescut din mila colonelului Hotnog, aprig gazetar naționalist, apoi ofițer și comisar regal, cu rezerve neistovite de ură în contra celor din care se

* Edit, „Cultura Națională”.

trăgea, romanul nostru social este tributar întru totul lui Filirnon. Este o secțiune întregă de proză națională, care-și revendică inspirația și continuitatea din *Ciocoi vechi și noi*. D. Dem. Teodorescu, prin *în cetatea idealului* și *Flamura roșie*, d. N. Davidescu, prin *Conservator et C-ie*, d. E. Todie, prin *Hîrdăul lui Satan*, chiar d. Cezar Petrescu, prin latura satirică și melodramatică din *întunecare*, ca și prin atîtea tipuri secundare din alte opere purced din același strămoș; semnificativ, toți acești moraliști indignați, la care adăugăm de-acum și pe d. N. D. Cocea, cu *Fecior de slugă*, sunt și gazetari, deci oameni care și-au cules materialul de observație din contactul zilnic cu viața politică și ascunzișurile ascensiunilor sau ale decăderilor sociale, pline de uimitoare contraste. De aceea, întîlnim o atitudine pamfletară sau numai ușor satirică, o similitudine de tipuri și o incursiune excesivă a cronicei în corpul creației epice la toți acești romancierii sociali.

Nu numai la romancierii proveniți din ziariști putem observa spiritul tutelar al lui Filirnon; în *Craii de Curtea-Veche* al d-lui Matei L. Caragiale, în *Asfințit de oameni* de d. L. Dauș, în *Roș, galben și albastru* ai d-lui Minulescu, în cronica ieșană din timpul războiului a d-lui M. Sadoveanu, *Strada Lăpușneanu*, și chiar în *Cartea Facerii* a d-lui Eugen Goga romanul cu filiație ideologică din *Viața la țară*, reconstituim, dincolo de valoarea foarte variabilă a fiecărei opere, elemente din același izvor comun, fresca de satiră socială a realistului Filirnon.

Problema romanului nostru social nu este numai o problemă de sociologie, cu date aproape constante, cu diagnoze asemănătoare, cu tipuri reînnoite exclusiv de momentul evoluției unei societăți în neîntreruptă prefacere. Descoperită cu insistență de atîția prozatori, structura specifică a societății române, cu scăderi morale puternice, cu excepții neașteptate și cu tranzații rușinoase, în care cei buni sunt învinși, iar plebeii rezistenți triumfă, este o realitate indiscutabilă; romanul nostru social mai are de dobîndit și prestigiul creației obiective, pe lîngă pitorescul necontestat al materialului uman. După cum sămănătorismul a lichidat cu elegia mîngîietoare a dezadaptatului, cu idila vieții rurale sau cu violența satirică în contra parvenitului, prin

masiva creație a lui *Ion*, romanul urban trebuie să treacă de la cronică la consolidarea epică. Începutul l-a făcut d-na Papadat-Bengescu, prin *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns*. Tipul lui Lică Trubadurul, acest arivist al mahalalei bucureștene, și Doctorul Walter, intelectualul parvenit prin atrofierea simțului moral, ilustrează același proces social, intuit de Filirnon, dar tratat cu detașare epică, și inciziune psihologică, fără violențe moralizatoare și incriminări de pamfletar.

Drumul anevoios de la subiectiv la obiectiv, presărat, cu atîtea jaloane de pitoresc, puse de romanul social încă satiric, ne indică insuficiențele artistice ale genului. Cîndva poate se va naște acea personalitate balzaciană care să definitiveze, într-o frescă amplă, tipurile specifice și sensul sociologic, fără repulsii și simpatii fățiș afirmate, ale unei autohtone „comedii umane”.

Acțiunea din *Fecior de slugă* îmbrățișează epoca antebelică, premergătoare revoluției din 1907, prezintă cronica revoluției însăși, apoi a anilor turbulenți din perioada neutralității, cronica războiului și a vieții de refugiu din Moldova, ca să încheie cu atmosfera enervantă de după terminarea ostilităților, cînd mișcarea socialistă, amenințătoare o clipă, este reprimată cu violență. În relatarea mediului, a culorii lui morale și a ceea ce ar fi putut să fie reînviere epică a unor vremuri apuse, d. Cocea recapitulează cursiv, cu vervă de gazetar, cu atitudine de pamfletar, fapte și fizionomii conservate de reportagiile încă proaspete în memoria contimporanilor. Evocarea ambianței este numai un prilej de satiră, de reluare a temelor sale ziaristice, cu incriminări și revolte, în care prezența scriitorului anulează contemplația. Ca și în romanele d-lui Dem. Teodorescu, luăm contact cu vivacitatea publicistului care încalcă pe: romancier..

Iată de ce spuneam că d. Cocea nu se abate cîtuși de puțin din linia romanelor sociale, sclave aceluși subiectivism comun, care transformă un material epic într-o cronică, e drept plină de vervă, dar cu o viziune nepurificată de contingent. Este suficient să comparăm evocarea revoltelor țărănești din 1907, din *Răscoala* d-lui Rebreanu, ou filmul întretăiat de considerații și deformat de violență al d-lui

Cocea, ca să ne dăm seama de ce înseamnă arta obiectivă a romanului, spre deosebire de caricaturizarea unui temperament militant. Acest spirit de militare în jurul problemelor și oamenilor dă o savoare momentană narațiunii, dar îi sapă soliditatea. Gazetar însemnat cu stigmatul exercițiului profesional, d. Cocea nu se sfiește să-și presare povestirea cu portretele satirice ale lui Brătianu, Take Ionescu, Pierekyde, N. Iorga, Alecu Conitantescu, Jean Th. Florescu, ca reprezentanți odioși ai „oligarhiei”, punându-i în contrast cu Gherea, patriarh domol al socialismului, și cu Frimu, din care face un iluminat al proletariatului. Însăși această autenticitate este o dovadă de destrămarea ficțiunii artistice și de turburare a contemplației prin intervenția polemistului. D-lui Cocea i-a fost prea ușor să-și refacă articolele politice, introducându-le în cursul narațiunii, dar procedeul este cu totul în paguba romancierului.

Dar și în afară de acest grup de personaje istorice, fatal lunecând la ispita polemice în contra „oligarhiei” sau a elogiului de partizan față de conducătorii socialismului, în care d. Cocea a militat, personagiile fictive ale romanului sunt alcătuite cu aceeași alternanță de simpatie sau repulsie.

În fruntea lor se află Tănase Bojoceanu, urmărit din copilăria lui umilă de „fecior de slugă”, fiu al servitorului Stan și ai spălătoresei Stanca (ce simbol facil transparent în aceste nume), amândoi în serviciul colonelului Flotnog. Încăpățânat, egoist, prematur vicios, cu voința desperată ele a parveni, profitor și mediocritate eminentă ca elev, repede adaptabil la moravurile venale ale presei autohtone, gazetar de duzină, patriotard retoric, învîrtit la aprovizionare, în timpul răboiului, cu poftă virile aprige și neobosit satisfăcute, răpind iubita prietenului și binefăcătorului în casa căruia crescuse, răsfățat de lumea bună, inițiator de chefuri și iubit de femei, persecutor al muncitorilor, anchetator, cu mijloace teroriste, al suspectilor aduși la curtea marțială — Tănase este clasicul tip al lui Dinu Păturică, evoluat și adaptat la condițiile prezente ale societății. Împroșcat de verva satirică a scriitorului, Tănase simbolizează și el ținta comună pusă în fața săgeților retorice îndreptate în contra parvenitului național de cohorta de romancieri sociali, care-și caricaturizează eroii.

f Pentru că realismul genului se rezolvă mai ales prin
I expresia tare, uneori trivială a povestitorului, nici el. Cocea
j nu-și cruță personajul de tonul pamfletar. Romantic prin
j atitudinea justițiară, efectele de psihologie reies din con-
! traste vizibil îngroșate, prin simplificări violente, de efect
l simbolic sau de șarje personalistă.

{ în opoziția ou Tănase, d. Cocea prezintă pe intelectualul
I idealist, delicat, învins de viață și entuziasmat de crezul
l socialist, în figura lui Nelu Azan, nepotul colonelului Hot-
j nog, fiu 'al unui tată cartofor, sportiv și epicurian, mort
f într-un accident de automobil, după ce mîncase averea
| Mălinei, sora lui Hotnog, femeie pasivă, sensibilitate roman-
f tică și mamă care-și închină viața copilului.

l Nelu Azan este dezadaptatul național, înfrînt prin de-
| finiție, înșelat în dragoste chiar de Tănase, care-i răpește
I pe studenta Pia, (lectoare pasionată a „poezilor blestemați”,
j repede cucerită de viața de petreceri și de virilitatea bru-
J tală a lui Bojoceanu. Fatal, d. Cocea îi opune pe Lenuța
j Floareș, studentă cu ideal comunist și iubită prin elecțiune
I a lui Azan, el însuși devenit comunist, amic al lui Frimu
} și tănuitorul unei tipografii subversive în grajdurile locu-
| înței răposatului Hotnog.

l Vădit idealizat, Nelu își streooară silueta pe un plan
; secund și e transformat în *porte-parole* al autorului. Ideo-
l logia lui, icu justificarea nedreptăților clasei conducătoare
j și a umilinței poporului (pag. 391—397), destramă viața
j personajului în -considerații de psihologie etnică, după cum
} studenta Floareș este, în conversațiile cu Azan, un simbol
| al idealului comunist. D. Cocea procedează cu mijloacele
| cunoscute ale tuturor gazetarilor deveniți romancieri, agi-
| tînd fanteze drept oameni vii, caricaturizînd și idealizînd,
| cu alternări între pamflet și lirism edulcorat.

| Mai cruțată de satiră este figura pitorească a colonelului
| Hotnog, militar de modă veche, brutal, cu simțul familiei
I și al clasei puternic dezvoltat, deși burlac, violent în reac-
I ționile lui spontane, cu 'toate că nu e lipsit de umanitate
i cînd ia sub ocrotirea-i pe Mălina și pe Nelu, în preajma
j căruia Tănase crește ajutat de mărinimia boierească a stă-
I pinilor lui Stan, putînd astfel să-și croiască un drum trium-
I fal în viață. Iar în scenele colective, d. Cocea satirizează
I direct, ca în cheful dezvățat din casele lui Azan, sau ca

în evocarea vieții de mizerie și joc de cărți, la Iași, în casa lui Hotnog : partea aceasta seamănă atât de mult cu împrejurările identice, descrise în *Cartea Facerii* a d-lui Eugen Goga, pornind dintr-un comun material documentar. După cum Cotan, regizorul petrecerilor pe care le stipendiază Azan, este un frate bun cu Pîrgu, pitorescul intermediar din *Craii de Curtea-Veche* ai d-lui Matei Caragiale. Amplificată cu portrete minore, prinse în linii sumare, satirice, romanul *Fecior de slugă* sporește colecția de violență frescă socială, în care societatea contemporană este biciuită cu o vervă pamfletară de expresie adesea trivială, de contraste romantic tratate, cu deformări lirice nestăpînite și cu aceeași lipsă de echilibru epic.

D. N. D. Cocea și-a utilizat aci vechile arme de ziarist militant, de o spumoasă cursivitate, ca și confrății săi, care și-au romanțat observațiile, sub formă de cronică pitorească și de atitudine justițiară.

1933

N. D. COCEA :

„NEA NAE”

(roman) *

Fericită natură de scriitor este d. N. D. Cocea. Jovialitatea sa temperamentală, plebee și neobosită, nu-i creează niciodată dificultăți artistice. A scrie, pentru d-sa nu este un act de constrîngere, de control autocritic și de luptă cu expresia. Este o natură tinerească în seria sa de romane sociale, o vervă de nivel comun, care antrenează și transmite o sigură contagiune între scriitor și lector. Ultima sa carte, *Nea Nae*, are meritul de a fi părăsit aproape total incursiunile polemice în realitatea cotidiană, atacurile ziaristice în contra persoanelor politice la ordinea zilei, îndrăzneli facile, care-i dădeau aerul de „copil teribil” al gazetăriei noastre. Cu excepția d-lui Iorga, pe care nici de data aceasta nu-l cruță, d. Cocea și-a impus o frînă, care e un bun semn.

Dar dacă s-a corectat mult în această latură, nu a izbutit să-și modereze vulgaritatea. Nea Nae, simbol al îmbogățitului postbelic, bătăran, ignorant, plebeu prin naștere și gusturi, lacom de viață, pe care o percepe exclusiv prin apetitul gastric și sexual, nu mai este o fantoșe abstractă, ca tipurile din celelalte romane ale sale. Nea Nae este expresia dezechilibrului unei societăți fără tradiție și a unui individ fără nici o disciplină interioară. Însă o fatalitate temperamentală îl mîină pe d. Cocea să nu păstreze niciodată justa măsură. Cînd părăsește schemele convențio-

* Edit. „Universala-Alcalay”.

nale ale psihologiei, cade în extrema opusă, aceea **ta** satirei îngroșate, caricaturale. Nea Nae e vulgar, d. Cocea îl va întrece în vulgaritate. Nea Nae e un apoplectic, stilul scriitorului se va congestiona și dl de un retorism insuportabil ; Nea Nae este un obsedat de impulsii erotice, romancierul îl va depăși în obsesii lascive, litografiate -cu o ușurință păgubitoare echilibrului artistic.

D. Cocea a rămas la o concepție periferică, primară a artei, a așa-numitei arte cu tendinți. Intenția satirică depășește impresia estetică, realitatea cotidiană mutilează ficțiunea, copia directă anulează transpunerea artistică.

În figura lui Nea Nae este un simbol complex, este un omenesc autentic ; produs al unei societăți instabile în structura ei, victimă a unui temperament neînfrinat, Nea Nae merită să fie scos la iveală din anonimatul lui multiplicat în numeroase exemplare.

D. Cocea s-a mărginit numai să-i fixeze datele psihologice, să-i ateste existența, semnalînd-o ca pe un viguros material artistic. Numai că acest scriitor preferă succesul de public, al unui anumit public, victoriei asupra sa însuși, și echilibrului artistic îi substituie verva plebee și facilitatea stilistică. D. Cocea, din nefericire, și-a împus să-și alimenteze cu literatură numai pe eroii romanelor sale, atât de frecvenți în viață. La urma urmei, e și acesta un schimb reciproc de servicii, o funcție socială și economică, respectabilă în sinceritatea ei. Cu aceeași sinceritate o divulgăm și noi.

1935

MIHAI CODREANU

Debutul literar al d-lui Codreanu a avut toate atribuțiile manifestărilor juvenile ; imitația, afectarea și prezumția personală nu au lipsit nici *Diafanelor* sale, care aduceau toată atmosfera macabră a lui Baudelaire și blazarea filtrată în versuri, în care sinceritatea fondului era simulată de pretenția verbală. Le-a urmat, apoi, colecția intitulată *Din cînd în cînd*, unde simțirea simplă își găsește expresia poetică ; dar și aici retorismul stăruia ostentativ. D. Codreanu se căuta pe sine : în cele din urmă, s-a statornicit în forma severă a sonetului : *Statuilor* le-au urmat *Cîniecul deșertăciunii*.

Dacă preceptul lui Boileau ar fi mai mult decît o grațiozitate, d. Codreanu ar fi un mare poet ; e, totuși, un distins parnasian ; neaducînd o sensibilitate nouă și adîncă, ne-a dăruit, însă, o artă rafinată de intelectualitate. În spațiul strîmt al sonetului, cizelînd migălos, și-a pus arta la cea mai trudnică încercare : prin arabescuri de linii și culori zugrăvește plastic statua lui Ștefan cel Mare, în lumina însîngerată a unui apus ; evocă pe biblicul David, halucinat de viziunea regalității ; șoptește încetișor moartea lină, ca o rugăciune, a anahoretului ; plouă, peste trunchiul trîsnit al unui stejar, efectele de fantasmă ale lunii, sau sensibilizează descripții personale, ca în *Sonet artezian* și *Plopul*; alteori, desenează stări vagi de plictiseală chinuitoare, ca în *Lilieci*, și ne fulgeră, pe dinaintea ochilor, ta-

bloul idilic și păgîn, dintre o nimfă și Bacus, ca în *Voluptate*.

Din cînd în cînd, sub viziuni de trubadur, își strecoară suspinele într-un *plic sentimental* și își cerne, stăruitor, dorința, ca în *Obsesia*, în care își amenință iubita :

*Și-orcît de-această clipă vei fugi,
Ea va veni, căci trebuie să vie...
— M-auzi tu, draga mea ? Așa va fi...*

și căreia, înlănțuit de patimă, îi amintește de-o noapte de poezie, cînd :

*...Dominat de-a inimei furtună,
Simțeam că tremur sub privirea ta,
Precum pădurea tremură sub lună.*

Iată cele mai energice accente de lirism la care s-a ridicat d. Codreanu !

^ Imaginea finală, procedeu împrumutat de la maestrul Heredia, iluminează tabloul, animînd descrierea.

Abstract și intelectualist, d. Codreanu se mărginește adesea să analizeze noțiuni, ca în *Adam și Eva*, *Don Juan*, *Uraganul*, *Rugăciunea lui Cain* etc, ducînd parnasianismul pînă la ultima rațiune : procedeu mecanic, în care meșteșugul e totul.

Și totuși, afară de arta plasticizării statuare, d. Codreanu are o notă proprie de fantezie umoristică, amestec de patetic și glumeț, ca în *Rigoletto*, *Pajul Cupidon*, *Scrisoare postumă* și în următoarea *Autobiografie postumă*, care toarnă, ca într-o efigie de preț, portretul celui mai virtuos dintre parnasienii noștri :

*Nu mai rămîne nici o îndoială
C-am suferit mereu de plictiseală
Ca un englez cu splină ostentivă...
Și-așa m-am strecurat ca o nălucă.
Miop și slut, cu haină-n veci cerniță;
Iar semn particular — purtam perucă.*

I. CODRU - DRĂGUȘANU :
„PEREGRINUL TRANSILVAN" (1835—1844)

Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu *

Este de mirare cît de necunoscut a rămas, pînă astăzi, un călător atît de pasionat și de inteligent, un observator atît de lucid și de vioi și un scriitor atît de dotat ca ardeleanul I. Codru-Drăgușanu ! Și cînd zic necunoscut, nu mă gîndesc atît la marele public, ale cărui preferințe sunt atît de capricioase, cît la critica și istoria noastră literară, amatoare, de altfel, de atîtea minuțioase și meticuloase descoperiri. O istorie literară atît de recentă ca a d-lui G. Călinescu menționează pe Drăgușanu numai la bibliografie, fără să-i acorde nici un rînd, în timp ce, pe bună dreptate, prezintă, cu atîta ironică deferentă și viu sentiment al arhaității de expresie, pe Dinicu Golescu, pe care s-ar putea spune că l-a lansat fericita formulă a lui Pompiliu Eliade.

Pentru „peregrinul transilvan", N. Iorga a cheltuit destul entuziasm, și totuși nu l-a putut impune conștiinței noastre culturale. Un critic atît de plin de curiozitate și pentru trecut, nu numai pentru prezent, ca d. Perpessicius, e drept că n-a scăpat o ocazie (și *Mențiunile* sale sunt o dovadă irecuzabilă) de-a insista, prin instructive și agreabile asociații, asupra lui Drăgușanu, ori de cîte ori a avut să se ocupe de un memorial de călătorie al unui scriitor național. Și totuși, I. Codru-Drăgușanu a rămas mai mult o legendă, o curiozitate bibliografică decît un scriitor care-și are locul lui în istoria literară și în evoluția unui gen.

* Edit. „Cugetarea-Georgescu Delafras".

Pricina va fi, desigur, excesul de limbaj latino-franco-italianizant al lui Drăgușanu, însă cine gustă într-adevăr naiva și pitoreasca îmbinare de arhaism și neologisme a Golescului nu se poate să nu guste și uneori rebarbativa expresie a istețului „peregrin transilvan” ; asemenea cărți nu vor avea, niciodată, o largă audiență publică, dar oricând se vor bucura de atenția cunoscătorilor și prețuitorilor de cultură și literatură.

D. Șerban Cioculescu merită toată recunoștința noastră, fiindcă ne-a pus în circulație o nouă ediție (a treia, prima, de la 1865, e alcătuită de autor, a doua, din 1910, e întocmită de N. Iorga) a încântătorului *Peregrin transilvan*, însuși caracterul mixt al ediției sale, în care a modernizat nu numai ortografia, dar a și netezit înfățișarea cam rebarbativă a expresiei scriitorului, înlocuind latinismele, franțuzismele sau italianismele prea dese, este binevenit ; d. Cioculescu vrea să împingă în conștiința lectorilor un spirit dintre cele mai interesante și un scriitor dintre cei mai înzestrați ; poate că uneori și-a dus intenția puțin cam departe, înlocuind unele expresii care-ar fi putut rămânea și care-și au savoarea lor, fie și pedantă, și cu atât mai gustată de un cititor modern. Dar trebuie să ne însușim scopul său, care este de-a atrage, cu insistență, atenția asupra unui într-adevăr „scriitor uitat”. O ediție strict științifică ar fi fost prematură, pînă cînd nu se va face deplină dreptate memoriei aventurierului de clasă și valorii intrinseci a memorialului său. Poate că e mai bine ca cititorul ne-prevenit să facă încă o lectură cît mai fără impedimente și să-și asimileze o carte, la care s-ar putea cu interes re-întoarce ; ceea ce e bine să facem noi înșine, cu atât mai mult eu cît am putut ușor reconstitui expresia originară a scriitorului, ajutat de notele editorului.

Și dacă destinul literar al lui Codru-Drăgușanu va fi cei pe care-l dorim, d. Șerban Cioculescu ne va da și acea ediție critică pe care-o premerge ediția de față și pe care ne-o și promite în *Prefață*.

Ajutat ide o *Notiță biografică*, de o amplă și entuziastă *Introducere*, în care d. Cioculescu pune, între altele, și în mod ferm problema redactării omogene a memorialului, nu în ordinea cronologică a fiecărei călătorii, cum ar indica

procedul epistolar al capitolelor și, în sfîrșit, de un foarte util *Glosar*, ca și de notele din josul paginilor, cititorul are pregătită toată atmosfera unei lecturi surprinzătoare.

Formula aplicată de Eliade lui Dinicu Golescu — „patriot român modern” — pare totuși anticipativă cînd comparăm *Însemnarea călătoriei* de la 1826 cu *Peregrinul transilvan* de la 1865. Boemul muntean, care-și conduce fiii la învățătură, în Apus, suferă, e drept, o revoluție de mentalitate în contact cu civilizația ; dar el este un oriental uimit, așa zice speriat de civilizație, un spirit genuin, care rămîne receptiv chiar după ce-și încheiase formația morală, un patriot luminat, precursor al generației de la 48, un duh arhaic ce nu cunoscuse binefacerile evului modern și pe care le-ar dori, din toată inima, realizate și-n țara sa. Acel neconținut *mea culpa*, care este strigătul subconștient al întregii sale clase și care străbate printre toate rîndurile memorialului, este semnul revelației pe care o simte după ce s-a minunat de tot ce-a văzut. Revoluția ce se petrece în el îl face simpatic, îi scuză naivitatea și stângăciile, îi atenuază primitivismul ; căci, orice s-ar spune, Dinicu Golescu e un primitiv, și ca un african se extaziază în fața arhitecturii, picturii și sculpturii, ca și în fața instituțiilor din țările apusene.

Modern ca structură, cult, receptiv în mod natural, călător din instinct, iubind schimbarea de peisagiu ca o necesitate lăuntrică, aventurier din familia de spirite a veacului lui Voltaire, maleabil, cu simțul critic înnăscut și afinat prin experiența cu oamenii și împrejurările diverse, admirativ și ironic, realist și lucid, dornic să cunoască mereu și să compare la tot pasul, I. Codru-Drăgușanu ar fi meritat, cu mai mult temei, să fie înfățișat în sintetica recomandare a lui Eliade.

Ceea ce-l deosebește pe Drăgușanu de Dinicu Golescu este puterea iui de observație și judecată, limpezimea lut de-a compara între ele țări, popoare, instituții și peisagii ; modestul, ca origine, ardelean nu e trăsnet de uimire ca vechiul boier muntean ; stăpîn pe gustul, pe ideile, pe preferințele lui, e mereu animat de spiritul critic. Paginile lui despre București, în care judecă cu asprime toate scăderile vieții noastre publice, fac un necesar *pendant* cu paginile în care aderă la tot ce este european în țările prin care a

cutreierat. Modelul Apusului se impune indirect, nu ca o neslîrșită pledoarie, pedagogico-patriotică, așa cum se-ntîmplă în *însemnarea* Golescului. Drăgușanu aparține firească altei clase, burgheziei, care știe să prețuiască confortul social, să trăiască bine, dar să-și cultive și spiritul, să se bucure de libertate, ca de un mijloc al perfectării individului, să-și păstreze prin ea demnitatea umană și să-și dezvolte inteligența înnăscută. Prin anatemele Golescului vorbește tot boierul, care e nemulțumit de însăși simplitatea vieții opulente a clasei lui ; el ar dori ca ea însăși să (trăiască altfel, ca astfel și poporul să se împărtășească din binefacerile civilizației. Golescu face procesul unei clase ; Drăgușanu face procesul unei mentalități colective și al unei structuri sociale generale ; căci, Oiridit ar fi de autentic instinctul grațuității la acest aventurier de temperament, memorialul lui e străbătut de o ascunsă învățătură pentru contemporanii și țara lui.

Și dacă nu-l putem despodobi pe Dinicu Golescu de reputația de a fi fost socotit drept „primul român modern”, cu atît mai mult i se cuvine lui Drăgușanu reputația de a fi fost primul român european ; luciditatea cu care judecă psihologia etnică a celor mai însemnate popoare, intuind clar însușirile lor specifice, ca și defectele lor, semne distinctive ale însăși civilizației respective, este, poate, pe lîngă farmecul lui de inteligent reporter (și cît e de modern, în această anticipație !), cea mai atractivă însușire a *Peregrinului transilvan*.

Văzut în comparație cu Golescu, I. Codru-Drăgușanu e mult mai aproape de noi, oglindindu-ne adesea atît de fidel, în timp ce naivul boier ne face să ne jenăm de stupefiata lui admirație de orientat în fața Occidentului.

1943

BEN CORLACIU :
„PELERINUL SERILOR”
(poeme) *

Se pare că, printre cei mai tineri poeți de azi, care-și fac ucenicia sub ochii noștri, circulă un consemn (ar putea cu vremea să devie și un semn) de ordine estetică : luciditatea sau, dacă voiți, inteligența. Dar nu e vorba de ceea ce se cheamă inteligență artistică, care este, în fond, o însușire tehnică, ci de inteligență ca poezie lirică. Nu ne vom rătăci în considerații teoretice asupra acestui punct de vedere ; ar fi și inutil, și prematur. Ne mulțumim, deocamdată, să constatăm faptul și, într-un fel, să încercăm a-l explica.

Ultimele redute cucerite de modernism se năruiseră chiar în timpul luptei ; victoria individualismului liric își depășise țelurile și își supralicita roadele iluzorii. Am asistat la debandada obositoare, prin repetiție și uniformitate, a eliberării eului de orice constrîngere ; ceea ce s-a numit „cuvîntul în libertate” s-a dedat la toate tumbelile ; subconștientul a fost răvășit pînă la mecanizare, suprarealitatea a fost escaladată pînă a fi pierdut orice contact cu însăși realitatea eului și iureșul de imagini a sfărîmat însăși structura poemului, care se confundase cu verbul.

Pe de altă parte, ermetismul însuși, care trebuia să fie de substanță (altfel nu mai era nimic), a degenerat într-un ermetism pur verbal. Oroarea de banalitatea expresiei a împins la alambicarea ei, dar a păstrat banalitatea esenței.

* Edit. „Alfa”, București.

Intre ermetism și suprarealism, devenite două simple rețete lirice, extremismul poetic vădea o extenuare a lirismului însuși.

Reacțiunile au fost diferite : cea mai simplă (dacă nu și cea mai simplistă) a fost întoarcerea francă la lirismul sentimental, la expresia direct sugestivă. Sinceritatea — adică, în sens estetic, acordarea cu sine, dincolo de mode și rețete, dobândite teoretic — este singurul principiu valabil de artă în toate timpurile și în toate școlile literare.

Dar s-ar putea ca simpla, naiva sinceritate să contravie principiului artistic, și atunci să cadă într-o banalitate și mai dureroasă.

Un alt fel de reacțiune, în contra ermetismului formal și a suprarealismului automat, este frâna inteligenței ; și se pare că această ultimă reacțiune este cea mai consistentă, mai animată de principiul artistic.

E poate greu pentru critică să-și dea seama din câteva cazuri izolate și dintr-un noian de plachete și volume lirice de constituirea imediată a unei poziții ; timpul e mai perspicace decât perspicacitatea noastră.

lotuși, sunt câteva indicii ale consemnului de care aminteam, și ele, pare-se, se ivesc din partea tinerilor scriitori, grupați, acum în urmă, sub egida simpatic prezumțioasă a editurii „Alfa”. Nu e încă momentul să ne dăm seama dacă vor deține și Alfa și Omega lirismului nostru.

Cum e și firesc, tinerii poeți de la „Alfa” nu s-au putut elibera nici de arghezianism, nici de ermetism, nici chiar (*horribile dictu !*) de suprarealism. Și n-am vrea să-i copleșim sub prea multe *isme*, care au dominat ostentativ lirismul ultim și la noi. Ne-am ocupat cândva de versurile d-lui Felix Anadam (Geo Dumitrescu), de versurile d-lui Ștefan Popescu, de debutul atât de sigur și prețios al d-lui Dimitrie Stelaru și desigur că ne vom mai ocupa de tot ce vine din partea acestor tineri poeți și a altora, care tind să dea un nou aspect lirismului de azi.

Dintre toți, până acum, d. Stelaru este temperamental cel mai clarificat, mai cu relief, și lirismul său a imprimat stării de boemă și vagabondaj o rezonanță certă.

Vom vorbi astăzi despre d. Ben Corlaci, a cărui culegere, *Pelerinul serilor*, vădește o aplicare constantă a ace-

leiași lucidități sau, dacă voiți, inteligențe, la temele sale poetice.

Din primul ciclu al volumului, denumit *Moarte ciudată*, luciditatea stăpânește lirismul. Citez chiar cea dintâi poemă, *Bălțile*, ca pe o exemplificare lămurită :

*Străpungerile trupului prea ne-au durut.
Prea mult privirile ne-au sfișiat,
Frigurile bălților în noi au crescut,
Ca o trestie, ca un păcat.*

*Neputincioși, am privit rotirile
Atîtor ochi împrejurul frunții,
Am răsădit în nămol scrișniurile
Și-am coborît, pînă la noi, munții.*

*Toate căderile apelor, toate,
Ca după noaptea fluxului frînt,
Ne-au zdrențuit cîte o stea în coate,
Ne-au încercănat cu praf și pămînt.*

*Fiecărui gînd i-am alungat ceasul.
Fiecărei ore gîtul i-am rupt.
Peste-o zi, ori peste două, ne vom
schimba pasul
Frigurile bălții prea ne-au supt.*

Iată și tema argheziană, înrudită cu *Duhovnicească* (sau, mai just, pornind din poema argheziană), impregnată de luciditate și ironie:

*Iar a fost cineva la masa mea —
în noaptea aceea, însă, m-a înjurat,
împrejur pe nimeni nu mai vedea;
Nu știu cine mi-a spus la ureche:
e beat.*

*în buzunar îi luceau două
sticle pline,
încrucișate, inundate de sînge,
M-a înjurat Dumnezeu și-a-nceput
a plînge
Fără să se mai așeze lîngă mine.*

*Mai fusese odată răstignit,
Sau săvirșise vreo crimă de rînd ?
De ce m-a înjurat atuncea, plîngînd,
Sîngele-acela, de unde era țîșnit ?*

(Neculai, tatăl meu)

Al doilea ciclu, *Poemele sanatoriului*, tratează, cu aceeași luciditate și cu amară ironie, motivul ftizicii, nu în tonul verlainian al lui D. Iacobescu și nici în cel familiar al lui Adrian Maniu.

Cităm o singură poemă, al cărui lucid tragism este și nota esențială a celor cinci ce compun ciclul :

*Nesigur, privind-și vârful picioarelor
Care nu-l vor mai trece dincolo de parc,
Ieri a mai venit un om — mai vînat —
Trăgînd spre pat spinarea ca un arc.*

*Bagajul nici nu mai putea să-l poarte :
Un geamantan, turtit de zece ani,
Umplut cu Koch și doi-trei bolovani.
Zvîrlîți, la împlinire, lîngă-o carte.*

*Cîțiva bolnavi l-au înfîlnit pe scări,
L-au privit, bănuitor, pînă-a intrat.
Și-au strîns, în pumni, tot sîngele scuipat
Și i-au trimis, discret, vreo cîteva ocări.*

*Prea vînat, ieri. a mai venit
Un om, dintr-un oraș cu praf și cu poeți.
Azi, în camera de sus cu trei pereți
Un altul a murit.*

(Koch)

Ultimul ciclu erotic, *întîmpinarea Corinei*, mai puțin interesant în totalitate, e totuși tot atît de lucid desfășurat, dar și cu destule stîngăcii :

*Femeie, vezi, ferește pașii altora :
Fiecare stea e o monadă.
Cînd steaua mea are să cadă,
Mai însîngerată și-a ta va cădea.*

*Otice spintecare va fi un semn,
Rupt dintr-un arbore-al veacului—
împrăstie-ți gîndurile, dracului,
Și lasă odata-nșelările.*

(Spintecate)

Deocamdată, concluziile sunt de ordin mai mult general : d. Ben Corlaci e un liric la care tragismul se exprimă lucid, dominat de inteligență ; semnul său particular este și semnul unei grupări, al tinerilor poeți de la „Alfa”, pe care-i vom urmări cu tot interesul.

1942

BEN CURLACIU :

„ARHIPELAG" *

Fiecare poem al d-lui Ben Corlaciuc este interesant ; fie că vorbește cu sine însuși, fie că vorbește cu alții, cu lumea, este mereu pe planul poeziei. Este cel mai mare elogiu pe care-l aduc acestui ciudat *Arhipelag*, îndrăzneț în imagine, în atitudine, în intenția de a merge la viziune, adică la poezie. Zic înadins intenția, fiindcă strofe frumoase, noi, pot cita nenumărate din poemele sale ; nu pot cita însă un poem întreg, organizat lăuntric și formal, într-o viziune care să se contureze, fără a-și pierde și sugestia.

Fără îndoială că noul său volum este mai realizat parțial decât *Pelerinul serilor* și de-o atmosferă mai consistentă în totalitate.

Poetul nu s-a desprins însă de-o anume *fumisterie*, care bîntuie o parte din lirica celor mai tineri de astăzi ; ea e prezentă și în versurile d-lui Geo Dumitrescu și, mai puțin, în chiar poemele atât de talentatului Const. Tonegaru, cel mai dotat dintre toți, de o bogăție de sugestii și de o amplă viziune din ce în ce mai organizată, și deși de stranii reverberații.

D. Ben Corlaciuc practică un lirism ostentativ, uneori un fel de umor negru, grotesc, și un personalism prea acut.

În prefața-manifest a volumului ne previne : „Cartea aceasta apare în primul rînd pentru mine" și, spre sfîrșit,

* Edit. „Prometeu".

adaogă : „Poate și pentru Rimbaud", iar în rîndul final se răsfață tot pe sine, prin invectiva naivă, serm al *fumisteriei* de care aminteam : „Cît despre voi — duceți-vă cu toții la dracul !".

Bineînțeles că i-am putea întoarce amabilitatea, dar cu poezii e inutil să polemizezi.

Îmi propusesem să nu citez nimic din *Arhipelag*, care se citește întreg, pentru atmosferă și pentru neostenitul exercițiu al poetului cu îndrăzneala; totuși, desprind un fragment din *Demență*, care ne sugerează numai o stare exagerat euforică de beție :

*Ochii aceia, ca două stepe imense
mînjite cu întunec —
pe cari niciodată n-am reușit să-i ferec —
iar se-nvîrtesc împrejurul paharului meu.*

*Nu aiurez ?
La dracu,-s dement, or ce Dumnezeu î!...
Luminile astea-s albastre sau verzi ?
Pîn-acum pămîntul nu era pătrat,
biblia nu spune că Ben s-a-mbătut
la nunta aceea deocheată.*

*Nimic n-a mai fost așa — și, iată,
acuma toate se răstoarnă pe dos ;
vîntul merge-napoi, luminile-au murit,
amanta mea, ca un meteor zăpăcit,
aleargă cu capul în jos ;
inimile au fugit spre picioare,
ce caută zadarnic un soare ;
soarele de fiecare zi s-a sinucis.*

*La dracu, aiurez de-a binelea !
Poate-s nebun or ce Dumnezeu ? !
Însă nu trebuie să afle nimenea
întorsătura ceasornicului meu.*

*nici cum se-nvîrtesc anotimpurile,
planetele, orele sau visurile
sommului acestuia dement.*

Dacă d. Ben Corlaciuc se va hotărî să scrie nu numai pentru sine, cum ostentativ ne sfidează, dar și pentru noi, poate vom cunoaște și un poet realizat, ide pe acum atât de interesant ca atmosferă și jactantă verbală.

f

m

l

it

l

[BEN CORLACIU

„MANIFEST LIRICI

l

i

[

«

I

i

,i

°

i

gj

ș

î

Critica, urmărind producția la zi, face implicit și oficiu de istorie literară, consemnează directive și orientări, grupează scriitorii pe familii, indică individualitățile proeminente, mergînd în pas cu literatura care se face : acest mers paralel nu are însă aceeași siguranță ca și față de fenomenele care s-au întîmplat : este un grad mai mare sau mai mic de aproximație, este o incertitudine și o ezitare, care se face simțită de fiecare dată, fiindcă lucrează cu un material lunecător și care poate, cîteodată, să înfățișeze aspecte noi și nebănuite. Filiațiile cu trecutul sunt mai ușor de aflat, tradițiile care se continuă și se înnoiesc se pot mai lesne limpezi decît grupările contemporane, strînse sau risipite sub ochii noștri.

Forma de cronică literară, sub care privim fenomenele artistice, participă prin forța împrejurărilor la istoria în curs ; și istoria literară înseamnă, între altele, și umplerea spațiilor dintre marile culmi literare și descrierea ambianței în care talentele sau virtualitățile (uneori chiar pseudotalentele) evoluează : literatura este un organism viu, în neconținută prefacere ; a-i urmări creșterile și descreșterile, a-i sui urcușurile și a poposi pe terenurile mai puțin accidentate intră în firea lucrurilor, și nu este o operație vană cu desăvîrșire să întreținem un fișier critic în vederea unei istorii viitoare ; că acest fișier s-ar putea modifica în unele puncte, că se va putea completa sau chiar schimba radical, nu sunt motive de disperare ; utilitatea primează

și ușurează o așezare mai senină, mai certă a cărților la locul cuvenit. Istoria literaturii nu este numai o ierarhic de valori și punerea lor în perspectiva unui spirit creator, constituit ca un corp mobil și mereu viabil ; există și structuri de îngrășăminte sedimentată, din care se hrănesc aparițiile excepționale, iar miracolul creației individuale nu se distramă dacă îi surprindem și unele firisoare, prin care se leagă cu pământul ce le-a fertilizat ; dincolo de această ambianță începe lucrarea intimă a personalității, pe care istoria nu e chemată s-o explice mecanic, căci istoria înseamnă desfășurare în timp și spațiu, dar și înălțare peste timp și spațiu, în cazul operelor de rezistență structurală.

Există în toate manifestele istoriei literare un spirit de echipă al scriitorilor ; el se manifestă fie prin asocierea în cenacle, fie prin gruparea pe curente, fie prin rotirea în jurul unor teme obsedante, pornind din izvoare comune, din psihologii înrudite sau din fenomenul purei imitații ; cu vremea, se vor limpezi categoriile și se vor delimita și meritele sau dementele.

La al treilea volum de versuri, prin recentul său *Manifest liric*, d. Ben Corlaci nu se pare că lucrează într-un spirit de echipă ; i-am putea găsi repede și echipa, alcătuită din d.d. Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu și Dimitrie Stelaru ; nu e vorba aci să punem concluziile unor judecăți definitive ; realizată în grade diferite, la chiar începutul lor, toți acești poeți au câteva izvoare comune ; cine le va asimila și le va depăși, prin contribuția personală, va ieși automat din echipă sau se va situa în fruntea ei, anulând sau precizând pe toți ceilalți.

D. Ben Corlaci își prelungește perioada de „manifest liric” (nici nu se putea un titlu mai judicios pentru volumul său) prin atitudini violente, gesticulate și prin afirmarea unei psihologii a poetului damnat și neînțeleș, trăind în marginea societății, pe care o blestemă și o invectivează, pe care o solicită și o amenință ; psihologie neîndoielnică de boem vagant, nesatisfăcut cu starea lui, aspirând la o depășire, dar căzând totuși în cercul inițial vicios. O boemă sinceră poate fi izvor de poezie ; o boemă detestată devine

și detestabilă dacă nu e zvîrlită peste bord. Prelungită această stare ia un aer vetust de romantism, capătă o ostentație obositoare și se anemiează hrănindu-se din ea însăși Peste culegerile sale anterioare d. Corlaci n-a trecut, ca nivel literar ; din lungul și repetatul său „manifest” reținem *Cîteva rînduri despre viața de ieri* :

*Ronțaiam soarele, prietene, și-n loc de apă
așteptam ploile, ca să-mi spele picioarele,
de atîta foame mă durea și creierul mic,
sîngele mi se urca la 39 de grade
și ca niște ramuri se prelingea spre buric.
La două palme de mine zburau limuzinele,
înăuntru zăream o frunte îngustă și un pîntec umflat:
uneori cîte o doamnă frumoasă fuma la volan,
aș fi vrut s-o întreb cît de mult a mîncat,
însă prea eram rupt și semănăm a golan.
Ehei, cît de mult aș fi vrut să muncesc !
Să, port cărămizi la bina ori să dau cu ciocanid.
Și totuși eram nevoit să umblu haihui,
fiindcă umerii, slabi, nu țineau greutatea,
se prăbușeau sub betonul armat al oricui.
Diminețile mă găseau cu petale-n obraz,
îmi întorceam cămașa pe dos ca să fie curată,
și-n loc să mînînc scriam un poem
pentru oamenii din oraș și pentru necaz
[necazul pe care n-am să-l mai uit niciodată).
Trecătorii zîmbeau și credeau că-s nebun,
sau c-am ieșit de sub poduri, să fur nu știu cît de la bancă :
Oricum, își fereau buzunarul și duceau mîna la nas
deoarece miroseam a cucută bolnavă
și nu meritam să privesc lanțul de aur cu ceas.
Și astfel mă strecuram o dată cu orele,
ca și cum m-aș fi scurs lîngă ziduri
o dată cu ploaia, o dată cu viața,
adunând nopți după nopți între riduri
și imensa căciulă a soarelui nu mai ieșea,
la fiece colț auzeam
Piază-rea, piază-rea*

11

ij
>

|

i

>

f

Inedit

I

NICHIFOR CRAINIC:

„ȚARA DE PESTE VEAC”

(poezii) *

Într-o țară în care oamenii politici socotesc literatura o frivolitate, bună numai pentru femei sentimentale și pentru boemi, specii fără valoare economică și aport electoral, d. Nichifor Crainic a izbutit să treacă drept sinteza intelectualității naționale. Gazetar cuirasat cu o prudentă retorică naționalistă, pamfletar cu certe și versatile animozități politice, combatant ortodox, cu licență în teologie și catedră universitară, ideolog cu sonorități goale și cu citate ample și eclecticice, director de revistă literară cu stipendii oficiale, laic în Parlament și în grădinile de vară ale capitalei, între atâtea oneroase activități mai găsește timp și pentru poezie. Spirit de martir creștin, se luptă între materie și divinitate, cu violențe de gladiator și umilinți de schimnic istovit de post; conviețuiește cu Satana și se plimbă la braț, familiar și dulce, cu Isus printre lanurile țării, cum ar călători în turneu electoral cu d. D. R. Ioanițescu. Prin aceste multiple și întortocheate ocupații, d. Crainic trece drept mare poet național față de oamenii politici, politician abil față de colaboratorii *Gîndirii*, teolog față de laici și laic față de cler, mucenic printre universitari, cugetător între ziariști, ziarist pentru autenticii gînditori, iar față de simpli spectatori, care nu au prilejul să-l întâlnească în nici una din variatele categorii prin care circulă prezența sa ubicuă și neobosită — cu deosebire un robust simț de abili-

* Edit. „Cartea Românească”.

tate. Cu această fizionomie compusă cu instinct precis de regizor al său însuși, d. Crainic nu e mai puțin o realitate națională. Amator de specifice neidentificate încă, își poate găsi unul în propria-i intimitate, cu siguranța că va rămîne o figură istorică, pildă vie și pentru urmași. Conștient sau nu, d. Crainic își surprinde, mai bine ca oricine, tendințele proprii în *Glas din cîmp*, elegie de dezrădăcinat sămănătorist, în care, dacă o dezbrăcăm de figurație și de atitudinea de umilință poetică, îl vedem sub înfățișarea unui bine chibzuit rural, cu presupus mesianism și gratuită aureolă:

*Nu samăn niciodată ca s-adun,
Adun întotdeauna ca să samăn —
Nici rău nu sînt, nici bun.
Mereu culeg, dar mîinile mi-s goale,
Azvîrl mereu,
Iar inima mi-e plină de răscoale.
Din poala mea tu vii și ciuguli boabe,
Flămîndă lume,
Săracă lume plină de podoabe...*

unde reminiscența sacului cu grăunțe apare sub formă de generozitate creștină.

Ca și în *Darurile pămîntului*, regăsim în *Țara de peste veac* o poezie programatică, de teme tradiționaliste uzate și de locuri comune de ideologie, desfășurate în largi exerciții retorice. Gazetar de formație sămănătoristă, poetul versifică o atitudine care a circulat și mai circulă încă în articolele sale, în cotidiene și manifeste, în polemici și atitudini de sutaș al neamului. Nu trebuie să-nțelegem cumva că materialul însuși al acestei poezii e incapabil să-nfioare, cu rezonanțe noi și realizări de expresie. Ceea ce menține într-o zonă medie ne acest poet tradiționalist e penuria de sensibilitate. Structural, d. Nichifor Crainic e înclinat spre discursivitate și retorică, spre analiză în serii de argumentări. Fundamentul național al poeziei sale nu trece din abstract în sensibil pe căile intuiției revelatoare a unui univers halucinant, fie și sub forma unui strimt localism, în

care imagina să irizeze sugestii. Dincolo de conturul clar al cuvîntului și de decorul ortodox al poemelor pretinse mistice nu frează ecouri de simțire. D. Crainic a învățat meșteșugul gradațiilor și pauza tranzițiilor savante din poezia rutinată a lui Vlahuță. Poate fi vorba de o lapidaritate formală și de o plastică susținută în compozițiile sale versificate, dar nu și de o viziune smulsă din subconștient izbușiri.

În cercul tradiționalist al *Gîndirii*, poezia trăiește în pastelurile elegiace ale d-lui Ion Pillat, în ingenuitatea căutată a d-lui Adrian Maniu și în imagisimil d-lui Lucian Blaga. Calitativ, ca și în ideologia sa, d. Crainic e un poet de al treilea ordin, trudind în (laboratoare farmaceutice precipitate fără mister, dar cu rețetă. Poezia sa este forma industrializată a tradiționalismului etnic și a ortodoxismului, a misticismului fără tenebre și a patriotismului armonizat pentru public. D. Crainic propagă teoretic și ritmat, regizează și contabilizează o mișcare de artă cu metode de tribun. Literatura sa exprimă latura politică a grupului unei reviste. Pentru acest scop este desigur cel mai dotat, căci fără a fi un animator iluminat, e un tactician abil, care beneficiază cel dintîi de popularitate, deși este întrecut, în valoare artistică, de alți colaboratori. Cu o fermă psihologie de conducător sectant, prin voință, d. Crainic se situează fatal în fruntea tuturor.

S-a născut legenda unei mișcări mistice în literatura noastră ; a-ncecat s-o afirme însuși d. Crainic, în repetate articole ce se completau, se contraziceau și se amendau, ca să se anuleze într-o retorică dezorientată. Într-un articol mai vechi din revista *Kalende*,¹ ne-am străduit să arătăm că misticismul ortodox al d-lui Crainic e în realitate pur folclorism, decorativ și popular, fără neliniști și experiențe interioare. Ciclul de poezii cu veleitate mistică, din prezentul volum, confirmă impresia noastră.

Iată cum își imaginează d. Crainic, didactic și exterior, universul misticii sale :

¹ *Creștinismul folcloric, Kalende, an. I, nr. 5, martie 29, p. 132—137 (n. ed.).*

*Spre țara lui Lerui-Ler
Nu e zbor, nici drum-de-fier,
Numai lamură de gînd,
Numai suflet tremurînd
Și vîslaș un înger.
Spre țara de peste veac,
Nesfîrșire fără leac,
Vămile văzduhului,
Săbiile Duhului,
Pururea de strajă.*

(Țara de peste veac)

Imagina de o naivitate copilărească a eternității — în care nu există cale ferată, unde sufletele sunt vîslite de un înger-barcagiu, iar vămile păzite de un dumnezeu-gardian nedorit — este de o materialitate rudimentară, ca în cărțile poporane pentru baba Stanca și moș Ion.

În *Isus prin gnu*, cu discursivitate și descripție, surprindem numai o mașină versificată, cu un Cristos democrat și rustic, străbătînd lanurile autohtone, absent și convențional :

*Prin griul copt, pe-unde-aleargă
șerpuitoarea mea cărare.
Ce scăpată departe-n aur
de glorioasă înserare,*

*Mi s-a părut că treci, Isuse,
precum treceai pe vremea ceea
Gusfînd în mers prietenia
pescarilor din Galileea.*

Text pentru abecedar ilustrat cu figuri biblice, poema nu participă cu nimic la o viață de ferventă creștină.

Pastelul d-lui Crainic se-mbracă în rasă și poartă comanac, cu o neserioasă transpunere ortodoxă. În el întîlnim numai o regizură de termeni bisericești, artificial folosiți, pentru a exprima un peisaj clerical ce nu depășește mediocritatea ; astfel, menționăm :

*Seară ca o rasă de călugăriță
Înnegrind tăcut pe brațe de troiță*

Iar fumul casei i se pare că :

*E mai drept și mai albastru și mai clar,
Parcă tămăduiește stelele cu jar.*

Aceeași atitudine formală îl împie pe d. Crainic la analogii ridicule ; niște copii ce se scaldă-n riu sunt prezentați în decor mistic, de efect hilar :

*De după norul luminos
De nu știu unde-adus,
Par îngeri să privească-n jos ;
Copii goi surîd în sus.*

*Și-un stol de porumbei
Din sinul cerului fierbinte
Scinteie peste apă, peste ei
Ca niște duhuri sfinte.*

(Duminica)

Autohtonizarea personajilor sfinte e rezolvată într-un sămănătorism, înnoit numai prin incongruențe. într-un *Colind* (pag. 62), d. Crainic ne prezintă pe sfântul Petre :

*Sfântul Petre, pîrcălab,
Șade-n poartă la Cetate.*

Tot astfel, Dumnezeu e imaginat ca un proprietar agricol, la care poetul intră argat:

*Că iată eu țarina o-ndur, trudit argat,
Dar gînd și cîmp sub norul de umbră s-au vîrgat:
Răstorni tu-n ceruri brazda pe care eu o fac f
Găsi-va vrejul firav acolo un arac ?
Va înflori la tine ce-a-nmugurit în glod
Și ce-a-nflorit aicea va prinde-acolo rod ?
Strîngi tu din holda lumii cerescul seceriș ?*

(Nor)

interogații retorice prin care un suflet de clăcaș parcelează eternitatea ca pe o moșie sau ca pe un cîmp cu pepeni, visînd o împrăștiare și în cer, după ce a dobîndit' una pe pămînt !

Credem că este concludent acum la ce se reduce misticismul d-lui Crainic : sămănătorism și folclor brut, decorat cu odăjdii ortodoxe. Poetul nu s-a depășit deci cu nimic în esență. Retorismul și discursivitatea se răsfață în celelalte poeme, cînd pur descriptive, cînd cu teme sociale sau religioase, ca în *Paradis* și *Trudă*, unde procedeele analitice ale lui Cerna sunt folosite într-o serie de terține cu fond didactic.

Sentimentul morții e _tratat după aceleași norme și refrenuri mecanice în *Elegie*, de pildă :

*Aceste vîrfuri de molid
Ce picură-n văzduh rășină,
Aceste vițe ce se-nclină.
Viitoare verde peste zid.
Eu mîine n-am să le mai văd.
Eu mîine n-am să le mai văd !*

Dar d. Crainic nu porcede numai din poetica lui Vlahuță ; unde de influențe variate adie peste versurile sale. Coșbuc și d. Ion Pillat, din cîmpul tradiționalist, sunt completați cu d. Arghezi, în această rimă :

*De ce te-acuți puternic în moarte, Doamne, și-n
Jelanie de mame sfîrșite în leșin ?*

sau în plastica următoare :

*Se zbate comoara mea-n răvășeală
Că prinde rugină și prinde cocleală...*

ca și în familiaritatea aspră :

*Azvir! pe-adîncurile reci
Un hohot de beteală răă
Dar cineva, ca dintr-un beci,
Parcă mi-l miorlăie și-l zbiară,*

(Cellat)

și uneori din d. Ion Barbu :

*Sus ! pe spate frunzi de pei,
Șovăielnici pași ai mei!*

_Nu contestăm d-lui Crainic o plasticitate abilă și o dexteritate, când retorică, când lapidară, în formulări de notații și în argumentări discursive, ca și în primul său volum. Renunțăm la citate, fiindcă nu adaugă nimic nou la fizionomia sa definită ; în scurte poeme, d. Crainic schițează o ingenuitate primitivă, ca în *Odihnă*, de reținut integral și ultima strofă din *Elegia celor doi* :

*O, pe ce țărnișă al părerii de rău
Singulară te-a lăsat
Sufletul meu, ce l-am vrut lopătat
De luntrea cu nuferi a trupului tău !*

Dacă *Tara de peste veac* reeditează vechile mijloace din *Darurile pământului*, lichidează însă și legenda unui pretins poet mistic, de inspirație ortodoxă.

1932

ION CREANGA

Nealtoi cu mlădițe străine, trunchiul primitiv al acestui mare artist, glas întrupat din spiritul rural al Moldovei, a filtrat esența unor caractere de circumstanțială psihologie etnică, deși *Amintirile* par a-și fi găsit o circulație mai vie printre tineret, fiindcă erau în consonanță cu dorul lui de ghidușii.

Maturitatea însă apreciază în Creangă pe cel dintâi geolog ce scoate la lumină rocile primitive de stratificare a psihologiei etnice a țaranului ; cu excepția pitorescului verbal, legat de provincia de peste Milcov, Creangă a sădit în țăraniile lui germenii de viață ai țaranului român de pretutindeni.

Poporul nostru nu și-a creat o epopee națională ; nu i-au lipsit faptele de glorie străbună pe care să-și clădească ciclurile sale homerice ; nici valul civilizației nu ne-a inundat prea de timpuriu, ca să-nmormânteze sub el minunea unui univers moral, tânăr și frust. Eroicul nostru s-a fragmentat în cristalul baladelor populare, dintre care *Miorița* exprimă și suprema metafizică populară față de misterul morții. Poate ne-a lipsit suflul larg, cosmic, necesar aglomerării de pietre, pentru edificiul unui univers al sufletului eroic revolut. Fără să-I fi închegat în unități imasive, poporul a mîngîiat mai predilect viziunea unei lumi comice, în figura popularului Păcală, sinteză de șiretenie contrafăcută, de prostie simulată și melancolică resemnare, din-

tr-o nealterată naivitate etică. Reflexia etică stă la baza ficțiunilor geniului nostru popular, al cărui idealism esențial se concretizează în libertatea imaginației. Basmul român bogat, variază în motive, care-și leagă capetele cu fluviul oriental al iluziei epice — povestea — și-a fixat mai precis anumite tipuri sufletești. Atitudinea de viață a poporului, în basm și în aspectele umoristice și-a definit mai mult conturul.

Dacă s-ar fi născut câteva veacuri mai înainte, diaconul povestaș din Creangă ar fi fost poate un rapsod al sufletului grandios național ; răsărit în zorii civilizației române, și-a însemnat în *Amintiri*, o dată cu poznele copilăriei, imaginile familiare ale vieții specific autohtone.

În elementul epic, memoriile acestea ating, pe câteva portative mai jos, epopeea vieții medii și pașnice a țărânului român.

Monografice prin autenticul lor, *Amintirile* evocă o galerie eroică, deposedată de atributele mitice, căci zeii s-au umanizat până la identificare cu oamenii. Nimbul de basm încercuiește câteva principale figuri din cartea crezută numai a copilăriei, fiindcă despre ea vorbește îndeosebi ; dar *Amintirile* sunt cartea copilăriei unui neam, în care primitivitatea se zbate comprimată.

Câteva acte de viață ale eroilor prelungesc umbra căzută din basm peste figurile lor reale. Nu mai vorbim de tonul de element natural al povestirii ; faptele curg din albia vie a unui pîrîu, nemeșugit parcă de mîna omească. Oamenii se mișcă asemenea unor fenomene ale firii și se-nțreșes ca voințe multiple ale ei ; născuți spre a se consuma în fapte pure, ca instinctele lor, cresc cu semnificație de gest cosmic ; dacă grandiosul nu-i înfășură complet, e fiindcă au fost cîndva aieva, i-a cunoscut autorul și le-a retezat proporțiile iluzorii, prin apropiere. De n-ar fi trăit alături de Creangă, oamenii despre care vorbește ar fi putut fi căpăuni coborâți din pînzele închipuirii, locuitori ai unor ținuturi de basm, situate arbitrar în preajma Neamțului. Iată-l pe Oșlobanul, întrupare de tainică metempsicoză a lui Păcală, fără tilcul mitului, barbar blînd „robit pîntecului”, purtîndu-și „ursul” de mămăligă în sîn, ca pe un talisman al nevoilor lui imperioase de

vjBîncău și jnătîng dat la școală printr-o precipitată dorință părintească de a-l trece în rîndul oamenilor de frunte ai satului ; și ce-i lipsește, ca autentic miraculos, aceleiași, matahale a Oșlobanului, cînd cîștigă prinsoarea cu omul care rămîne uluit de forța lui calmă, ce i-a luat în spate căruța cu lemne ? Cine se-ndoiește că în lenea masivă, liniștită, și în aversiunea opacă pentru carte a lui Trăsnea, tovarășul de studii la Fălticeni al lui Creangă, nu clipește somnolent energia unui erou mitic, rupt de la rosturile lui de fiu al naturii și torturat de grijile unei vieți ce începe a fi artificială prin civilizație ?

Înseși neîntreruptele isprăvi ale copilului Ion, de la lunecarea în apa Ozanei la prăvălirea bolovanului peste casa îrinucăi ; de-aci la fuga celor doi complici pe plutele Bistriței, dormind noaptea, ca doi eroi de basm, la focul înteițit în pădure, pînă la aventuroasa reîntoarcere acasă — Ulise umoresc și infantil, revenit la Itaca părintească, scărpinat de rîia luată de la caprele gazdei — nu sunt episoade în care neprevăzutul și temerarul stăpînesc cu suprem prestigiu ?

Oriunde nebunatacul Nic-a lui Ștefan a Petrei a fost mînat de ambiția mamă-sei de a se lumina, prin învățatură, el și-a dus sufletul de copil năzdrăvan, pentru care viața se înfățișa în culori de basm. În furnicarul de pozne de la Pavel Ciubotarul, energia copiilor se cheltuiește nu în grijile învățaturii, ci în fapta gratuită, zbuclind din elementarul ființei lor. În sălbateca întrecere de a-și pune „postii” unul altuia, în răcnitul de vită rănită, cu o candidă cruzime, al lui Pavel, ars de durere, în somn, în preocuparea de a-și smulge reciproc bunătățile aduse de-acasă, ferite amarnic de dorințele nebiruiților mîncăi, suflul de basm trece liber prin copilăria acestui povestitor de isprăvi neobișnuite. Iar în mijlocul acestui iad, în care răutatea n-are conștiința de sine, moș Bodrîngă, arhivă ambulată de folclor, ține rolul de îmblînzitor, prin cîntec și poveste, al unui autohton Orfeu. Dacă din tolba eresurilor, pe care mama lui Ion o deschide la fiecă clipă, nu se mai naște un miracol, e că o generație, cea dintre mamă și fiu, a sfîșiat pînza superstiției, care-și desfășura altădată minunatele intervenții în ordinea firească a lucrurilor.

Toate aceste isprăvi apropie *Amintirile* de geniul narativ popular. Creangă și-a înveșmântat faptele copilăriei în aureolă de basm, făcînd să vorbească, în sufletul lui frămîntat, graiul mut al spiritului anonim din care a răsărit, ca o fermecată floare de vis. Și peste tot, -cu o discreție care rareori își dezvăluie melancolia celor neîntrupate peste zbulciul care l-a întovărășit pînă la maturitate, și poate și mai tîrziu, lunecă silueta sprintărea a Smărăndiței popii, Ileana Cosinzeană detronată din cerul ei de basm, fiind o simplă fată de țară, pârtașe a jocurilor lui copilărești și a mîngâierilor dureroase ale „simțului Nicoiaie”, călărind pe Bălan, el însuși zmeu degradat la rolul unei unelte de primitivă corecție pedagogică. Școala a rupt în două sufletul de rătăcitor al lui Ion, care se simțea mai bine scormonind scorbura copacului, unde se ascunsese pupăza satului, cînd nu bătea valurile apei, cu palmele înfrigate rle fiorul șuvoiului, sau strivea cînepa mătusei Măria, preferînd cireșele streine, savurate între teama de a nu fi surprins și riscul de a se prăvăli din virful pomului la rădăcină.

Creangă a scris însă și basme pure, în care viața lui proprie nu mai e trecută prin porți de imit ; *Harap-Alb* e însăși sinteza basmului românesc. Toată filozofia noastră populară, între fatalitatea răului și ideala căutare a binelui, se lămurește în încercările grele ale fiului de împărat, robit diavolului cu chip de om, preschimbă în Spîn, și mîntuit de bunătatea și curăția lui prin colaborarea uriașilor întrupând principiul puterii cosmice și ale eticului linear. în *Harap-Alb*, Creangă desprinde din adîncul spiritului anonim elemente de epopee ; fantezia nu mai e stînjenită de ținuturile reale ale Moldovei, viața eroilor nu mai e micșorată de împrejurările sociale care stăvileau, prin civilizație, puterea lui Oșlobanu și întrerupeau apetitul de năzdrăvănie fără finalitate al copiilor încarcerați între zidurile învățăturii.

Harap-Alb încearcă absolutul, aservit Diavolului ; izbuște, fiindcă a înfruntat eroic primejdiile, însă termină umanizat, prin iubire satisfăcută. Scopul vieții e deci iubirea. Idealul e aci, pe pămînt ; tentația vine numai din credulitatea în Diavoî, care-ți cumpără sufletul, speculîndu-l

spre folosul lui. Dar cine e bun prin esență, dacă s-a lăsat mormit de rău, ispitind absolutul, va triumfa, fiindcă n-a șovăit. Răsplata vine tot de la viață ; gravitatea riscului e dovada neîndoielnică a moralității : resemnarea, după încercări repetate, din care eroul nu sucumbă sub deznădejde, e completată de imprevizibil.

Setilă, Gerilă, Flămînzilă și Păsări-Lăți-Lungilă reprezintă duhul pămîntului ; neutri în intenție, cu potente supraumane de a înlătura piedicile, ca un hazard binevoitor vin în momentele supreme de pierzanie, rezolvînd, de la sine, irezolvafoiul. în figurile simbolice ale basmului, Creangă a prins copcile fanteziei populare, coborînd în geniul nativ al rasei și în filozofia lui asupra vieții.

Creangă _ povestitorul e un sol al marelui anonim. Creangă artistul e expresia nealterată a unei individualități ce însumează dispozițiile creatoare ale spiritului etic Specificul iui se confunda în specificul virtual al rasei, care și-a găsit excepțional miracolul expresiei atît în suferința dezinteresată, cît și în forme de pitoresc gigant, de umor masiv și calm.

1929

ION CREANGĂ

Geniul colectiv al poeziei populare exprimă o „matcă stilistică” din care se vor prelungi numeroase fire, iar geniul cronicarilor este mai mult un *ingenium*, în mare parte și el de caracter colectiv. Opera lui Creangă, pornind din folclor și din anume realități sociale și psihologice, depășește folclorul, ca și mentalitatea arhaică a cronicarilor, realizând o structură ; ea inaugurează o categorie de sensibilitate, ținând din subconștient, ca dintr-un fel de stil latent al 'spiritualității române. Creangă este capul de linie dintr-un șir întreg de creatori, care vor exprima cu nuanțe diferite, ou puternice individualități, anume sensibilitate etnică ; opera lui este cea dintâi expresie intuitivă pe calea artei, a conștiinței unui popor, manifestată în mediul ei cosmic și etic. Dospită în stratul milenar al unui mod de contemplare, depozitează în zăcămintele ei o istorie sufletească acumulată lent și cristalizează o misterioasă ereditate, în Ion Creangă vedem astăzi pe primul romancier al literaturii noastre, pe primul creator de epos, nu în timp istorico-literar, ci într-o durată spirituală, fiindcă romanul lui Filirnon anticipează cu două decenii *Amintirile*.

Satul lui Creangă este anterior, ca psihologie și așezare socială, față de orașul ciocoilor lui Filirnon, iar amândoi sunt ctitori a două structuri și tradiții de sensibilitate în proza românească.

Făcînd din opera lui Creangă o categorie de sensibilitate, fixăm numai schema unei structuri sufletești, cu mult

mai cuprinzătoare, mai maleabilă, cum vom vedea ; ea reprezintă o valoare transcendentă. A reduce psihologist și dogmatic, așa cum au făcut sămănătorismul și poporanismul, specificul etnic la anume note invariabile, înseamnă a judeca orice creație în raport cu o schemă înțepenită sau a pune carul înaintea boilor. Pentru noi, un scriitor nu este implicit și o valoare creatoare, fiind specific ; din contra, cu cît va avea o mai mare valoare universală, cu a'ui va fi mai specific. **CAI** alte cuvinte, creația luminează structura psihologică, nu psihologia va lumina creația, într-o posibilă caracterizare a sufletului românesc, în ficțiune artistică, nu se pornește de la teorii, ci de la valori, adică de la organic la teoretic, de la mobil la static, de la intuiții la concept. Numai așa se poate ocoli patul teoretic al lui Procut, fără a mutila dimensiunile și complexitatea internă a individualităților. Legile creației sunt legi ale subconștientului ; ele nu se revelă decît în expresie, deși posibilitățile lui latente sunt, într-un fel, nedeterminabile. Dacă încercăm a înțelege pe Creangă în raport cu o categorie de sensibilitate românească, o facem numai pe baza acelor valori artistice care purced dintr-o structură comună, dar se diversifică în cuprinsul acestei structuri, după intuiții specifice.

O axiomă critică spune că natura-peisagiu este o categorie a originalității autohtone ; s-a reactualizat cu ocazia dezbaterii asupra lui Caragiale, găsit neaderent, între altele și din cauza absenței sau minimei prezențe a naturii-peisagiu, în proza lui. Ceea ce dovedește o confuzie între pitoresc și structura sensibilității ; cu această axiomă am putea respinge, ca neaderent, pe însuși specificul Creangă. Cîtă natură-peisagiu se află oare în *Amintiri* ? Cam tot atît *de puțină* cît se găsește și în Caragiale. A identifica materialul artistic cu intuițiile unui scriitor este exact a identifica haina cu sufletul unui om. Natura-peisagiu este accesorie în opera lui Creangă. în *Amintiri*, un singur episod mai lung este încadrat în peisagiu ceva mai insistent ; episodul fugii de la Irinuca și popasul noaptea în pădure, cînd plutașii atîțajm foc de legendă, să se încălzească de reîntoarcerea subită a iernii ; mai sunt cîteva imagini fulgurante, de mare sugestie, în descrierea Humulcștilor, la începutul capitoulului al treilea. Atît, într-o operă așa de roma-

nească, așa de specifică. Ce putem conchide de-aci ? Numai că Ion Creangă nu este un poet al naturii, cum sunt Hogaș și M. Sadoveanu, structuri înrudite totuși, dar viziuni personale. Creangă observă exclusiv natura umană ; geniul lui lucid, mușcător, spiritul realist și umorul lui melancolic revelă un moralist. Narativ și observator prin excelență, Creangă este un psiholog în mișcare. Forța lui creatoare este epică, iar neuitățile tipuri din *Amintiri* sunt prinse în structura lor etică. Mama, tatăl, frații, bunicul și bunica, mătușile și megieșii cresc din esența lor morală, cu însușirile și defectele fundamentale ale țaranului legat de realitățile tangibile ale satului și profesiei. Creator de tipuri, Creangă va aplica aceeași observație, calmă și mușcatoare, asupra colegilor, dascălilor, asupra popilor și câtorva tipuri pitorești, poetizându-i numai în potența imaginației tinzând spre epos. *Amintirile* sunt o epopee a satului și o atitudine a sensibilității, o acceptare a vieții, în ecourile ei profund umane, cu filozofia ei resemnată. Umorul lui Creangă este însuși umorul vieții, al acestui fenomen organic, în care durerea și bucuria, răul și binele, prostia și inteligența, umbra și lumina se îmbrățișează alternativ, ca s-o exprime în toată realitatea.

Oamenii lui Creangă sunt vii ca viața, schimbători ca ea, naturali ca rădăcinile ei, de care nu se pot desprinde. Ion Creangă este autentic fiindcă este firesc, este clasic fiindcă este nuanțat în omenesc și este mereu proaspăt, fiindcă intuițiile lui sunt înseși intuițiile naturii omenești. Observatorul a înfruntat timpul — și-l va înfrunța și de-aci încolo. Dar observația nu se limitează la ceilalți ; ea crește, ca dintr-o celulă organică, din sine însuși ; nu este Creangă cel dintâi și cel mai complex creator al psihologiei copilului de țară? Fantezia, curiozitatea, cruzimea, instinctul libertății, sentimentul nostalgic pentru sat și părinți sunt tot atâtea intuiții etice, tot atâtea caractere permanente ale sufletului infantil. Satul ca realitate socială și sufletească, țaranul ca expresie a lui, fie matur sau copil — se conturează în *Amintiri* cu o mare forță plastică. Înainte de a se naște, teoretic și tendențios, doctrinele sămănătoristo-poporaniste, Creangă a intuit viața țaranului, fără s-o puie în teorii ; el anulează, anticipat, toate mistificările unei literaturi pornite din rețete literare, nu din autenticitatea

de viziune. De aceea trece peste curente și se integrează ca un fenomen firesc, într-o categorie de sensibilitate autohtonă, într-o matcă organică. Experiența de viață a țaranului este încadrată în câteva realități care sunt structurale în tradițiile satului, în celula familiei, în școală și biserică. S-ar părea că experiența erotică este mai expeditiv exprimată ; uneori de o delicatețe, o nostalgie fără pereche, se rezumă în ecoul pur sentimental. Amintirea obsedantă a Smărăndiții, vanitatea bărbătească a tînărului catihet, admirat de fetele satului, cînd cîntă *îngerul a strigat*, ca și ecoul cimiliturii *l'unsul felegunsul* l-au turburat ori l-au jignit în substratul lui de flăcău căruia a-nceput „să-i miroasă a catrință”. Și poate că din acest instinct de țap naște viziunea dragostei lui de țaran realist și sceptic, trăit în atmosfera unor predeterminate raporturi dintre bărbat și femeie. La maturitate, mai vede în amintire cînd „Smărăndița începe a mă fura din cînd în cînd cu ochiul”, în școala de la Humulești, iar din amarnica ei pătimire, de pe urma „Sf. Nicolai”, i-a rămas imagina feminității ei, cînd „ședea cu mîinile la ochi și plîngea ca o mireasă, de sărea cămeșia de pe dîrisa” ; oîte n-a îndurat dreptul, temerarul Harap-Alb pentru fata lui Verde-împărat, pînă să-i fie soție, în tovărășia Spinului, care era gata să-i rețeze capul ; și cît de aprins povestește de „cinstita crîsmă, la fata vornicului de la Rădășeni, unde mai multă lume se aduna de dragostea crîsmăritei decît de dorul vinului”. Dar și mai adevărata lui părere despre iubire o insinuează în aventura „coțcariului” de Nichifor, mtîrziat clin violenție, noaptea, în pădure, cu jupînița Maica. Discreția, finețea de tratare a nuvelistului exploatează o situație riscată, cu atîta firesc și umor și cu atîta robustă poezie.

Secretul popularității *Amintirilor*, între toate vîrstele de cititori, este omenescul figurilor și sentimentelor evocate ; este un fel de poezie veridică a vieții, care se degaje dintre fapte și psihologii. Încadrat într-o ereditate și o sumă de tradiții, Creangă exprimă acel echilibru clasic dintre aspirație și posibilitatea de realizare pe care-l naște structura milenară a satului și orizontul lui moral de un precis contur. Un fel de clopot vast, în care omul nu se poate sufoca, dar nici rătăci ; și este caracteristic pentru sensibilitatea lui

de ^scriitor că *Amintirile* se termină o dată cu plecarea tînărului catihet la Iași, la Socola. Dincolo de sat și de lumea lui specifică începe tîrgul și mahalaua, în care Creangă, pășind peste copilăria și adolescența lui rurală, devine el însuși un tip pitoresc, erou de roman și prilej de zeflemea pentru orășeni. Creangă, institutorul și mahalagiul ghidușar de la întrunirile publice („popa Smîntînă”, cum i-a zis Iacob Negruzzi), este un dezrădăcinat. Îl va salva de ridicol și tristețea singurătății umorul lui verde și verva lui de jPăcală în straie de șfac. Sufletul lui de țaran are o rezervă etică în substrucția lui ; ea va ascunde pe ruralul naiv, scoțînd în lupta vieții pe mucalit și pe viclean, cu falsa^ lui modestie, cu vorbirea în „parabole” satirice, cu trăsnaile lui neconformiste, față de autoritate, în genere, și de cea bisericească mai ales. Dacă răspîndind amator de teatru, de pălărie laică și de vînatul vrăbiilor cu pușca nu ajungea institutor în Iași, autor de manuale și protejatul „domnului” Maiorescu și al „bădiei” Mihai, luminat inspector școlar, ar fi fost un alt moș Bodrîngă, în Humuieștii lui natali, de unde a fost smuls de ambiția mame-sei de a se face popă ; sau, rămas în cadrele bisericii, ar fi fost un alt Popa Duhu, pentru care manifestă atîta vădită înțelegeră, ca pentru un înaintaș revoltat și duhliu.

Ceea ce a făcut totuși ca istețul humuleștean să se adapteze repede la viața și atmosfera suburbiei este însăși specificitatea ei de limbaj, de mentalitate și de realism, plin de savuroasă trivialitate și grasă vervă umoristică. Cred că lexicul regional, cu locuțiuni și metafore ermetice, cu proverbe, jocuri de cuvinte și cu filozofia lui imagistă, creată de experiența colectivă, are aceeași semnificație literară ca și limbajul comediilor lui Caragiale. Creangă a ridicat la expresie de artă limba țaranilor din ținutul Neamțului, cu tot cuprinsul ei etic și cu virtuțile ei figurative fără seamăn, după cum Ion Luca a dat valoare artistică lexicului și locuțiunilor mahalalei bucureștene. Creator de tipuri specifice, Creangă este creator de expresie specifică ; ea e concrecută din fondul psihologic al personajilor, cum este și expresia comediilor caragialiene. Este oare mai prejos, ca vervă, ca expresivitate, limba lui Jupîn Dumitrache față de a 'lui moș Bodrîngă, de exemplu ? întru cît limba regională este mai estetică decît limba mahalalei ? Valoarea

lor este neutră, în sine, devenind expresie artistică în creația tipurilor. întru cît particularismul rustic este superior particularismului lexical al suburbiei ? Limba este viața, la Creangă, ca și la Caragiale, este oglindă a sufletului omenesc în diferitele lui zone morale și sociale. Viziune realistă și socială a tipurilor, simț psihologic și social al limbii, fac laolaltă un organism viu din *Amintiri*; sentimentul că nu e nimic placat în expresia prozei lui memorialiste este comun senzației produse de comediile caragialiene. Esteții subțiri și cu prejudecăți groase, care socot că limba regionalistă a lui Creangă este mai frumoasă decît a lui Caragiale, raportînd-o la mediul respectiv — cred că a crea expresie înseamnă a limita pe scriitor la un material unic. Marii creatori de expresie ai literaturii noastre „clasice” din veacul trecut sunt Eminescu, Creangă și Caragiale ; unul a creat limbajul liric, al doilea pe cel epic și ultimul limbajul comediei ; la creații structurale — expresii structurale.

Este Creangă poet în *Amintiri* ? Iată o întrebare firească pentru un evocator al copilăriei, fie și sub aspectul epic sub care o prezintă. Dacă natura-peisagiu este atît de rară, precum am văzut, se poate vorbi de poezia lui Creangă. Poezia *Amintirilor* este în retrospectivă sentimentului, în acel nostalgic paseism, atît de caracteristic scriitorilor moldoveni. Creangă e poet în substrucția sensibilității, în senzația de iremisibil care se strecoară printre fapte și oameni, de-a-lungul paginilor ; este o vraje care se prelungește dincolo de final, un fel de magie a copilăriei și adolescenței, rămasă ca <o imagine pură în spiritul nostru. Dar poetul Creangă este mai complex decît ar părea ; el este poet chiar în poveștile lui cu tîlc, în modul parabolic de a insinua adevăruri morale și de a personifica forțele naturii : poetul se află în mitul narativ din *Harap-Alb*, în forța lui de a surprinde, în fantasticul făpturilor, cîteva trăsături umane și cîteva idei. Filozofia lui Creangă este filozofia poporului. Spinul ilustrează proverbul „fă-te frate cu dracul pînă treci puntea”, iar Harap-Alb — „unde nu-i cap, vai de picioare”. Soluția lor este „cine sapă groapa altuia cade el în ea”, așa cum i s-a întîmplat Spinului uzurpator și dușman de moarte al fiului de împărat. Și ca să ducem mai

departe această interpretare etică a basmului, ajutorul pe care urieșii, albinele și furnicile îl dau, la timpul oportun, lui Harap-Alb concretizează proverbul : „Dumnezeu nu lasă pe omul bun”. Ca și poporul, Creangă gîndește mitic și epic ; didaotismul cîtorva anecdote și povești minore ale lui nu mai apare și-n extraordinarul lui basm. Moralist și psiholog, dl nu uită natura umană nici în jocul cel mai liber al fanteziei, împinsă pînă la fantasticitate ; dar intuițiile lui nu se desfășoară decît subteran, și „filozofia” este implicată în povestire. Basmul *Harap-Alb* este o sinteză a basmului nostru și cel mai frumos basm românesc, prelucrat de un artist crescut el însuși ca o forță mitică din geniul subconștient al rasei. S-a spus că urieșii sunt zugrăviți, în fantasticitatea lor, cu același realism ca și țărani din Humulești ; desigur, fiindcă simbolul lor acoperă intuiții ale naturii umane, caractere și adevăruri morale sau forțe ale naturii însăși ; frigul, setea, foamea (Gerilă, Setilă, Flămânzilă), binele și răul (Harap-Alb și Spinul), categoriile sensibilității noastre, timpul și spațiul (Ochilă și Păsări-, Lăți-Lungilă) ori ispita pierzaniei (Cerbul).

Între amintirile copilăriei și povestea lui Harap-Alb este același raport de subsecvență ca între începutul și sfîrșitul vieții. Creangă nu și-a povestit maturitatea sub formă de memorial ; a învăluit-o în mit și a rezumat-o într-o experiență fantastică, valabilă pentru om în genere ; și dl a luptat cu spinii, cu primejdiile și nevoile, și el s-a iăcut frate cu dracul, ca să treacă punțile vieții, iar nemurirea și-a dobîndit-o din apa vie și apa moartă a creației lui artistice. Filozofia surîzătoare a lui Harap-Alb a fost filozofia lui pînă în pragul morții, iar înțelepciunea ei a fost înțelepciunea vieții însăși, eternă și plină de umbre și lumini.

Comparația între Creangă, Hogaș și Sadoveanu a devenit un loc comun al criticii ; o familie de spirite, alcătuită dintr-o tradiție literară și purcezînd dintr-o structură comună a sensibilității. Opera lor evocă un om românesc teluric, ferit de civilizația orașului, lăsat sub conducerea instinctelor naturale. Totuși, există viziuni distincte, la Creangă, Hogaș și Sadoveanu, ale omului autohton. Am văzut cît de puțină natură-peisagiu este în Creangă ; humuleșteanul este un

realist, chiar în fantasticitatea poveștilor și observația naturii umane alcătuiește substanța universului său artistic. Viziunea lui Hogaș merge mai în perspectiva trecutului ; cadrul drumeției lui nu mai este satul, cu structura lui bine definită, cu milenara lui statornicie în tipuri și tradiții ; conștiința lui este a unui om liber, în vastitatea naturii cosmice. Sufletul lui Hogaș este o regresie pînă în stadiul pastoral al spiritului autohton. Solidar cu intemperiiile, cu soarele, cu noaptea, cu luna și cu apele, frate cu umbra codrului și cu singurătatea, asemenea ciobanului, prieten cu animalul, rătăcește, fără țel, aproape de cer și de „inima lucrurilor” universale. Hogaș este expresia cea mai autentică a sentimentului mioritic al existenței ; lumea lui artistică are puritatea originară a spațiului vast, ondulat și nesfîrșit. Ceea ce numește d. Lucian Blaga „spațiul mioritic”, în înțelesul de structură subconștientă a spațiului interior, este mai evident ca la oricare dintre marii noștri scriitori.

Natura-peisagiu este o formă a sentimentului ciclopice de care este animat acest poet ; căci Hogaș este un poet de o iorță extraordinară, un poet de sensibilitate cosmică. Viziunea lui are proporții geologice și eroismul lui de nomad are ceva din nedefinitul odiseii omerice ; numai că Uiise împlinea un blestem, o rătăcire pe ape insidioase și-n ținuturi inospitaliere, în timp ce Hogaș este mînat de un neliniștit instinct migratoriu ; rareori un automatism ancestral, acel al transhumantei, s-a păstrat mai intact într-o sensibilitate de excursionist pașnic, profesor de latinește și grecește, dintr-un veac și o lume închipuite ca un veac al civilizației. Hogaș reface odiseea unui popor de munteni, alături de Piscuța lui, singura prietenă credincioasă, ca mioara din *Miorița* sau ca murgul lui Mihai Copilul ; animal miraculos, adevărată „pajură”, îi lipsește doar graiul ca s-o anexăm unei lumi legendare. Oamenii întîlniți de Hogaș au ceva de fenomen al naturii, de reușită suprafi-rească, de glumă grotescă sau ceva din mimetismul animalului, ca neuitatul părinte Ghermănuță, veveriță a pădurii, cu mersul șerpuit și cu statura înghițită de umbrele înșelătoare. Oamenii sunt și ei ciclopici, iar dacă nu mai sunt căpcăuni, se datorește numai evoluției în timp, fiindcă apetitul lor uriaș se satisface cu vîrtoșie în ospete la care ia

parte și scriitorul. Fantasticitatea trăiește cu prezența unei realități purificate de viața gregară a satului și a tradiției ; și nu știu ce putere senzorială, a văzului și auzului, nu știu ce inepuizabil animism integrează natura-peisagiu într-o viziune umanizată.

Dacă omul lui Hogaș este omul transhumantei, omul lui Sadoveanu este țăranul dacic și păzitorul intransigent al obiceiului pământului. Sentimentul baladic al haiduciei structurează proza sadovenistă ; împletit cu instinctul bachic, cu aventura erotică și cu extazul morții, omul lui Sadoveanu își are rădăcinile ancestrale în strămoșul trac. Viața este o viziune orgiacă, în natura umană, ca și în natura-peisagiu. Viziunea istoricității noastre etnice nu vine din document sau numai din arhaismul cronicăresc al expresiei, ea se prelungește dintr-o sensibilitate ce vine din negura preistoriei ; un fel de intuiție arheologică a trecutului se deapănă în romanul istoric sadovenist ; oricât de variat ar fi scrisul său, care îmbrățișează și viața târgului, a intelectualului și a țăranului contemporan, în liniile ei interioare se mișcă într-un univers de baladă, de esență daco-tracică.

La centenarul nașterii lui Creangă nu poposim ca la un fenomen izolat de istorie literară ; nu recapitulăm numai o etapă a prozei noastre ; suta de ani de la apariția humuleșteanului genial are sensul unui început de originalitate etnică și rostul de nucleu al unei categorii de sensibilitate. Înaintaș în timp al lui Hogaș și Sadoveanu, Ion Creangă exprimă un stadiu de sensibilitate mai apropiat de structura fixă a omului rustic și a satului, ca mediu social ; îi anticipează însă viziunea de basm a lui Harap-Alb și chiar în aureola ce învăluie unele tipuri cu forțe suprafirești din *Amintiri*, ca acel năzdrăvan Oșlobanu. Hogaș ne duce spre epoca păstoritului, iar Sadoveanu spre fondul turbure al elementului autohton.

1937

*|

,|

;j

|

]

^ \

j

f

j

% \

i

j

]

j

j

j

j

tj

j

j

N. CREVEDIA :

„BACALAUREATUL LUI PUIU

În literatura de viziune comică s-a întâmplat un fenomen analog cu dependența lirismului de creația lui Eminescu. Dacă de eminescianism ne-am scuturat prin reacția simbolistă, lăsînd imagina marelui poet pură de seria contra-facerilor, de caragialism încă nu putem spune că s-au emancipat scriitorii umoriști, care au venit după marea frescă a *Momentelor*. Mahalaua a ieșit din lumina comicului caragialian prin opoziția evocărilor tragice. Cu excepția d-lui G. Brăescu, descoperitor al comediei vieții cazone, producția națională și-a căutat un liman în umorul mecanic, de specie americană, și în fantezia absurdă, inaugurată de Urmuz. D. N. Crevedia are curajul de a nu căuta o ieșire prin nici una din aceste căi ; culegerea sa de nuvele umoristice^ pornește de la observația realistă, căutînd să surprindă tipuri și contraste comice într-un material amenințat de dominația geniului caragialian. De aceea, debutul său nu scapă de proiecția umbrei marelui satiric. În schița *Prieteni* întîlnim doi^ vechi cunoscuți, desprinși din coasta nemuritorului Mitică. Familiaritatea spontană și comoda rezolvare a unui diferend printr-un chef ușor improvizat, după ce au simulat o șireată recunoaștere, vin din psihologia bine determinată a eroului tipic din *Momente*. Din lotul acestor schițe, *Zece Mai* este, după noi, și cea mai izbutită, prin observația unor amănunte care întregesc o fizionomie. Me-

* Editura „Cugetarea”.

najul pitoresc al soților Pânde, plecați să asiste la parada națională, cu toată dependența lui de viziunea caragialiană, ar fi putut alcătui un serios punct de plecare în seria schițelor sale cu subiect din mica burghezie. În afară de unele facile transpuneri a numelor oamenilor politici (Titulescu — Niculescu, Brătianu — Grătianu, Averescu — Zaverescu etc), d. Crevedia termină cu totul nefiresc. Căutînd un sfîrșit, îl găsește într-o situație melodramatică. Soții Pânde, încurcați în calea demnitarilor, irită pe un colonel de la Comenduirea Pieții, mai ales prin riposta promptă a femeii. Tablou neașteptat : sunt arestați chiar de fiul lor, caporalul Pânde Ștefan. Aci ajungem la adevăratul punct nevralgic al schițelor d-lui N. Crevedia ; pornind sigur la drum, dezvoltînd de obicei gradat, deși uneori cam prolix, nu știe mai niciodată să sfîrșească. Urmărind un efect, îl ratează prin însăși evidența de a-l fi căutat cît mai tare. Salvarea o găsește în melodramatic, deviind impresia generală a povestirii și trucînd astfel psihologia tipurilor. Aceasta dovedește nu numai inabilitatea tehnică a scriitorului, dar mai ales nepreciziunea de viziune. Cît timp își găsește un sprijin în modelul Caragiale, se mișcă mai ușor ; încercînd o ieșire proprie, scapă din mîna firul de conducere.

Observația se poate aplica celor mai multe bucăți ; numai în *Domnii muștiriu* se pare că a ocolit inconvenientul, schimbînd ordinea momentelor. Punînd la început moartea subită a „mușterului”, client vechi, dar anonim, al d-lui lanakaki, melodramaticul e un punct de plecare, lăsînd situația comică în a doua parte. Dar impresia este și aci dublă și, deci, vicioasă. Momentele se contrariază într-o proporție egală. D. Crevedia a voit să dea măsura maximă a mijloacelor sale comice în nuvela *Bacalaureatul lui Puiu*, dezvoltată pe aproape jumătate din cuprinsul volumului său. Există aci o amploare necontestată în caracterizarea tipurilor. Preocuparea întregii familii, a servitorilor, a satului chiar (acțiunea se petrece la moșie) în jurul marelui eveniment prin care va trece odrasla d-lui Blejeanu și indiferența de sportiv și de băiat de bani gata a eroului dau prilej d-lui Crevedia să precizeze multiple aspecte comice. Figura acelei fete bătrîne, Tan' Bica, înger păzitor al micului delicvescent de la orice disciplină și răspundere perso-

nală, este o reușită de care trebuie să ținem seama. Concilia-bulele, intervențiile alcătuite cu o strategie minuțioasă pentru salvarea lui Puiu de barajul examenului, consultarea spiritelor, neliniștea tatălui, a mamei și mai presus a acestei mătuși care trece prin toate emoțiile, alcătuiesc cele mai bune pagini ale nuvelei. Dar d. Crevedia, aventurat pe aproape 100 de pagini de tablouri comice, trebuie să găsească și un sfîrșit. îl găsește într-o șarjă neverosimilă a examenului însuși, unde Puiu este insignifiant și pueril impertinent, unde comisia este o fantoșe colectivă și de o neseriozitate prea nesuștinută artistic, iar temerile tatălui, conu jean, prea serioase, ca să ajungem la rezultatul admiterii iui Puiu, reîneăput pe mîinile materne ale Bicăi, dornică să-l vadă admis și în școala militară. Nu observația schematică îi lipsește d-lui N. Crevedia ; o sobrietate de narațiune și o abilitate dozare de situații comice îi stau la îndemînă. Ceea ce este deficient în proza sa este o incompletă prelucrare a datelor reale și o împlinire a viziunii comice într-o disciplină organică.

Ca să precizăm impresiile noastre asupra fiecărei schițe, menționăm că aceea intitulată *Supă de mazăre verde* este total facilă, iar *Satisfacție* și *Rendez-vous* sunt simple reportajii dialogate, după cum *Ghinion*, prin vulgaritate, este un pur ghinion anecdotic ; despre *Dragoste veche*, cu material din viața rurală, nu putem spune decît că abuzează de un lung dialog sonorizat, într-un film nestilizat, iar finalul amintește de deliciosul *Flirt* al d-lui G. Brăescu. Fără savoarea originalului, schița *A murit regele*, cu intenția de a lumina psihologia elementară a ruralului care, chemat la serviciul divin pentru odihna regelui Ferdinand, se gîndește în primul rînd la pomană, este o contrafacere a disociațiilor comice ale d-lui Brăescu asupra psihologiei țaranului. Pentru anume însușiri parțiale, pe d. Crevedia trebuie să-l așteptăm însă cu speranța unei maturizări, imperios cerută de însuși terenul dificil al observației comice.

N. CREVEDIA :
„BULGĂRI ȘI STELE* *

Sunt câțiva ani de când d. N. Crevedia a debutat cu un volum de *Epigrame*; gen facil, dar și dificil în același timp, epigrama se pare că nu era domeniul în care să-și afirme o notorietate : recenta *Antologie a epigramei românești*, alcătuită în colaborare cu d. Calotescu-Neicu, nu ne îndreptățește mai mult să credem că d. Crevedia este un poet. Prin colecția de schițe umoristice din *Bacalaureatul lui Putu bănuiam* >că satiricul întrezărit cândva își caută un drum propriu. Nu mică ne este surpriza astăzi, când vedem că prin *Bulgări și stele* d. Crevedia se dovedește un autentic poet. Începutul său literar de-acum trebuie socotit, fiindcă recenta culegere de poeme este tot ce a scris mai valoros până acum.

Când zicem că d. Crevedia este un autentic poet nu înțelegem însă că este și un creator integral de sensibilitate și expresie lirică. Cu siguranță că de n-ar fi existat d. Arghezi, n-ar fi existat nici poezia d-lui Crevedia ; în tot cazul, n-ar fi existat această poezie. La o lectură superficială, *Bulgări și stele* este o carte atât de argheziană, încât nu știi unde sfârșește contrafacerea și unde începe personalitatea poetului. Sunt unele poeme care utilizează mai mult limba literară și o anume familiaritate sentimentală care vine direct din *Cuvinte potrivite*; sunt altele de o viguroasă plastică, și de un realism al viziunii care te pun imediat în atmosfera.

* Edit. „Cartea Românească”, colecția „Gîndirea”

Florilor de mucigai, D. Crevedia este fără-ndoială un discipol al d-lui Arghezi, însă, pînă acum, cel mai înzestrat, cel care a știut să folosească o lecție de mare artă, fără să-și anuleze totuși personalitatea. Această individualitate, dacă este enorm tributară liricei argheziene, este și un caz rar de sensibilitate proprie, puternică și de o certă specificitate, înveșmîntată într-o haină în care lucesc atîtea stele dintr-o hlamidă streină.

Nu ne vom opri la acele poeme de o directă expresie și de o vulgară afirmare, în care poetul își destinde un orgoliu de plebeu descătușat de ascendența sa rurală sau își tremolează o satisfacție de parvenit înfometat de glorie și bani. Cu toate acestea, adevărata originalitate de atitudine a d-lui Crevedia constă în explozia poetizată a unui sincer suflet de plebeu, care nu se rușinează de origina lui umilă, făcîndu-și din ea un punct de onoare și un sprijin moral. Este pentru prima dată în lirica noastră cînd o atare atitudine ia înfățișare literară. În aceasta stă cu deosebire izbitoarea autenticitate din *Bulgări și stele*.

Sămănătorismul, prin Goga și Iosif, a poetizat acea nostalgie a intelectualului de origină rurală, cunoscută sub numele de dezrădăcinare. Alteori s-a complăcut într-o idealizare convențională, cam mecanizată și plictisitoare, a trecutului voivodal. Ei bine, d. Crevedia are meritul de a fi rupt definitiv cu această tradiție și de a fi scos la lumină, un fond ascuns de bărbăție, o bucurie de a se lupta piept la piept cu viața, de a învinge și a savura roadele unei ieșiri din anonim.

În *Bulgări și stele* se creează poezia instinctului sănătos al plebeului rural, delirul dionisiac al voinții de a trăi, trecînd dintr-un mediu restrîns în aerul plin de ispite al orașului. Fondul poeziei d-lui Crevedia este de o energie vitală nesimulată ; amatorii de autenticitate, ultima formulă de artă contemporană, pot fi pe deplin satisfăcuți. Nu vom proceda în această prezentare a unui poet savuros la o meticuloasă analiză de stabilire a influențelor argheziene ; ar fi și injust, dar și prea ușor. D. Crevedia poate fi „distrus” de orice critic neavizat printr-o amplă statistică de cuvinte,, de inversiuni sintactice, de imagini chiar tipic argheziene.

Ceea ce ne interesează este sunetul său propriu, care există și care îi garantează rezistența.

Cel puțin două poeme din volumul său, *Foamete* și *Taica*, sunt de ajuns să-l consacre poet de proprie viziune. Chiar dacă unele lungimi narrative sau direct descriptive le împiedică avântul, chiar dacă unele scăderi le imprimă impurități evidente, elexămîn bucăți antologice în cariera poetului.

Iată începutul din *Foamete* :

*Am uitat și leatul și ceasul.
Se-mpleticește plaivasul.
E vremea d-apoi ori e vis ?
Morile s-au închis,
Pătulele-s deșarte,
Trei ani în marte, de când n-a mai plouat.*

*Islazurile-au crăpat.
Nechează toată noaptea caii,
Spre lucerna-nflorită pe cer.
Pomi, încremeniți ca de ger
N-am mai auzit cucul, nici privighetoarea*

*Nu s-au mai alivănit berze pe casă,
Și nici sub streșini nu mai ciripesc rîndunici.*

Senzația de secetă și de secare a vieții, desfășurată pe un ton și cu amănunte din ce în ce mai realiste, cuprinde mai mult de jumătate a poemului. Însă obsesia foamei ia o efevare lirică atât de susținută spre sfârșit, încât transfigurează materialul prea elementar :

*Ațipim, se face c-a dat colțul ierbii,
C-au scos iarăși berzele pui pe case —
I-a dat parcă porumbului mătasea —
Ori batem nucii, ori culegem viile,
Și nu mai prididim cumetriile,
Care țin cu săptămîna.
O, de-am putea dormi așa, într-una !
Uite, în zare,
Nici un nor, ca un șervet cu demîncare.
Uite, copilașii mei, săracii,
Au tăbărit pe-o baligă —ca gîndacii—*

*Dumnezeu !
Dumnezeu a murit.
S-a-nsurat poate,
Și ne-a dat uitării.
Cîte lacrimi să ne trimită ploaie, .
S-arunce mană, ca ovreilor în pustie...
Nu vrea să știe.
Nici noi nu vrem să-l mai știm de primar
Pe-acest...*

familiaritate nefericită, dar salvată prin acest final :

*Logofătului îi pică plaivasul,
Glasul i se rupse,
Mîna-i căzu ca o verigă.*

*Pe cer, vărsase o tivgă cu lapte,
Stelele-nfloriră — boabe coapte,
Luna plină creștea, creștea — ca o mămăligă...*

Cu deosebire această materializare a foamei este de un efect foarte puternic, iar figurația de o sugestie atât de adecvată, fără să ne supere aparentul ei prozaism. Astfel, rămîne singura realizare poetică a instinctului elementar al foamei, deși tema a mai fost tratată în *Seceta* anemică a lui St. O. Iosif și în *Cetatea Soarelui* a d-lui Corneliu Moldovanu.

Mai anecdotică, mai pitorească și uneori mai prozaică este poema *laica*, portret amplu și savuros, care se ridică deasupra tuturor figurilor familiare evocate de sămănătoriști ; este aci o potență simbolică în anume trăsături tipice și milenare ale bătrînului tată, descris cînd cu elevație, cînd cu familiaritate.

Cităm mai ales versurile în care se-ncheagă portretul lui fizic, fiind și cele mai viguroase :

*Uscat, oacheș: sfînt,
Taica pare făcut din buturugi și pămînt.*

*Mîinile noduroase-i vin
Așa, ca rădăcinile de anin,*

Ca ursul, ca lupul,

Păr pe picioare, pe piept, pe lot trupul.

Treaz,

**Ochiul afund, cu apa neagră de puț părăsit,
Caută mai mult a năcaz.
Aplecat de istovie și păsuri,
Mersu-i lin, ca al apelor din șesuri,
Scrie frunze desculțe ori de opincă...**

sau, evocarea acestei instinctive înțelegeri cu animalul :

**Cînd ară, primăvara,
Ori rărițează zarea-n mai,
Taica le fluieră la cai,
Ca la șerpi,
Roibii, juncii lui — niște cerbi.
Mîne noaptea cu ei în izlaz.
Și se-nțleg după glas, sub luna cit o găleată...**

sau această admirabilă notă de continuitate în istorie :

**Portul — p-ăl din moși-strămoși:
Brîu de lină, cămașă de tort,
Nădragi, largi în craci —
Cînd ia ipingeaua pe el și-și pune căciula-n cap :
Matei Basarab întreg...**

și, în sfîrșit, această trăsătură de o psihologie atît de autentic rurală •

**Mama, deoparte, se-nekină:
De, creștina lu Dumnezeu, că le-ai zăltat!
Nu mai poate, totuși, de părere de bine:
L-a mai văzut și pe dînsul, ca oamenii — beat.**

S-ar părea curios că d. Crevedia, a cărui proză umoristică țintea la o esențială afirmare, uneori nu lipsită de însușiri, să nu izbutească tocmai în versurile cu pretenție umoristică. Ni se par cele mai forțate, cele mai fără suflu și

nu rareori triviale. Numai cînd își exprimă o sensibilitate rudimentară, chinuită în imagini, se poate vorbi de o savoare rustică a poeziei sale. De aceea poeme ca *Mărturie*, *Mi-e foame*, *mi-e sete*, *Fapte diverse*, *Străinătăți*, *Radio*, *Ceai dansant* (aceasta cu unele infiltrații din Ion Pillat) alcătuiesc adevăratele facilități din volum.

Abia dacă poema *Argat* conține unele note de umor, prinse într-o simplitate și într-o pronunțare regionalistă care ne cuceresc :

Doamne, pupa-ți-aș tăpile tele, cit chin !

**Cîte ape-am trecut; cîine flămînd, cîte zloate nu m-au bătut!
Că mă culcam pe lingă uluci: velniță — ceru, pulberea — așternut.
N-am fost dat la carte, dar mi-arătase cocoana cum să mă-nchin.
Stăpîn bun, care cică ai grijă dă toate — pînă și de-o ceapă,
Mult mi-e dragă fata rumânului, dar, de, sint venetic și sărac.
Arată-mi-te sara-n porumbari și povățuie-mă cum să fac.
Gî ți-oi slugări, Domnicule, toată pă lumea-ailaltă — dăgeaba.**

Cu toată tehnica imaginii, cu toate infiltrațiunile lexice argheziene, poemele scurte de iubire, iîn care o senzualitate plebee își zbucliuma dorința, sunt cu deosebire interesante. Reproducem *Corectitudine*, din care se poate vedea ce este influență argheziană și ce este colaborare fericită a d-lui Crevedia :

**Braț la braț, ca-n Marea Taină, mirii
Lacătul ursitei să nu sară.
Ne îngroapă-n fiecare seară
Dulcea pușcărie a iubirii**

**Nu întinde-aripa — subțioara,
Că te ia la vale — valuri — griul,
CU de molcom culcă vremea rîul,
Cînd la pieptul tău desprind vioara...**

**Dar povestea nouă de-ți supun.
Cînd o stea alunecă-ntre brazi,
Ți s-aprinde-o proaspătă-n obraji
Piersici?,,floare de tutun.**

*Papură, cu foi de vis la umeri.
Prunc frumos de optsprezece ani,
Brațul nu te seceră, avan,
Berzele trecutului să-ți numeri;*

*Brațe albe mi-ai întins — nuietele,
Să-mi anini a visurilor viță.
Poate cerul te-a cusut: altăță,
La cămașa fericirii mele,*

*Ci-nțlorindu-și bolta iarăși prunii,
Pe tristețea-mi veche și săteană,
lat-o, răsărind ca o dojana,
Peste plopii mei — opinca lunii.*

În *Bulgări și stele* există o viguroasă forță poetică, de oare trebuie să se țină seamă ; aş vrea totuși să-i recitesc pe d. Crevedia numai peste zece ani, căci în admirația noastră de-acum intră o atât de tiranică prezență argheziană, încât ne falsifică optica.

1934

N. CREVEDIA :
„DRAGOSTE CU TERMEN REDUS”
(roman) *

Lunga nuvelă *Bacalaureatul lui Puiu* era o indicație că d. N. Crevedia poate îmbrățișa un material uman mai complex. Fie că primele sale schițe erau scrise într-o fază de intuiție, fie că este în realitate mai greu să condensezi tipuri și psihologii în câteva pagini (Caragiale este în acest sens un neîntrecut maestru), d. Crevedia se simte mai în largul său când narează o succesiune de întâmplări hazlii ale unui personagiu. După lectura primului său roman umoristic, *Dragoste cu termen redus*, încrederea în însușirile eminente de povestitor ale sale ne este deplin câștigată. Tribulațiile tînărului Tăgîrțan, elev cu termen redus, pornit să-și cruțe cît mai mult ostenelele stagiului militar, acceptînd să ia asupra-și o boală imaginară spre a fi trimis la spital, sunt atât de antrenante, sub condeul vioi al scriitorului, încît justifică pe deplin abordarea romanului. S-ar putea crede că d. Crevedia merge aci pe urmele d-lui Brăescu ; nimic mai neadevărat însă, căci nu mediul cazon este obiectul acestei povestiri. Abia dacă apar cîteva siluete de medici militari, abia dacă ni se amintesc cîteva trucuri de a simula boala, care n-are nimic din psihologia profesională cazonă. Socotim chiar că această parte este oarecum convențională prin datele ei, care trebuie acceptate fără discuție.

Ceea ce formează adevărata temă a romanului este naivitatea lui Tăgîrțan, îndrăgostit de infirmiera Aurora,

* Edit. „Cugetarea”.

pe care el o vede într-o lumină de aparentă candoare, în timp ce ea este un suflet vulgar, dornic de aventuri cu pensionarii mai viguroși și mai îndrăzneți ai spitalului și terminînd prin a se mărita cu un simplu major.

Tăgîrțan este un timid conștient de infirmitatea lui ; numai așa se explică autopersifiările lui. În acest sens, d. Crevedia are pagini de virtuozitate, în care îmbină sentimentalismul cu umorul, într-un stil imagist, dar destul de concentrat. Eroul, care-și povestește întâmplările la persoana întâia, dovedește o observație ascuțită și o expresie umoristică de bună calitate.

Una din cele mai izbutite trăsături pe care d. Crevedia o scoate în evidență din psihologia lui Tăgîrțan este permanenta lui jenă de manierele rudimentare ale părinților. Țărani chiaburi, dar suflete rudimentare, ei i se par piedica cea mai grea, în proiectata căsătorie cu Aurora. Momentul sosirii tatălui și mamă-sei la spital, cu familiartățile lor, cu spaima lui Tăgîrțan de a nu-i surprinde Aurora, eforturile lui de a-i face să plece, este unul din cele mai bune capitole de observație ale romanului. Dialogul natural, conturul psihologic al părinților și impresia de catastrofă iminentă a unei vizite inopinate ne rectifică acuzația de deficiență din schițele cu material rural ale d-lui Crevedia din primul său volum. Această impresie realistă nu se desprinde numai din conversație, ci și din această pitorească prezentare a grupului care a venit să-l viziteze pe bolnav :

„Mama avea vreo trei-patru fuste pe ea, pe deasupra scurteica. În cap broboada și-n picioare papuci cu ciorapi groși de lînă, văpsiți roșu. Tata, pe dedesubtul hainei îmblănită icu oaie, altă haină de postav de Azuga și-un cojocel unsuros. Pantaloni de aba vă<psită, ghetete de toval. Căciula cît un berbec o atîrnase în cuier. Soru-mea avea, chipurile, pălărie, dar după moda de-acum opt ani. Deși afară se desprimăvăra și nici noroi nu era pe jos, ea venise cu șoșonii, poate să nu răcească, cu sarcina ei, căci și mănușile de piele le ținea tot pe mînă. Popa, ras proaspăt, numai c-o lacrimă de cioc, ca Mihail Kogălniceanu, își îmbrăcase rasa nouă, gambeta și, aruncîndu-și coada ochiului în perete, credea că prelatul din oglindă e irezistibil. Frate-meu Mișu, țigănos, mititel, frizura bogată ca a filo-

zofului Krishnamurti. Șoaică, sluga, nu interesează cum era" (pag. 186).

O dată primejdia familiei trecută, i se rezervă naivului Tăgîrțan și suprema revelație asupra distincției Aurorei ; într-o seară o surprinde în brațele unui marinar, tovarăș de cameră cu el.

Condus cu abilitate, cu un gradat interes, romanul *Dragoste cu termen redus* înlătură și marele inconvenient din schițele cuprinse în *Bacalaureatul lui Puiu*. Sfîrșitul nu mai este forțat sau ilogic, nici mai prejos de restui povestirii. Tăgîrțan se vindecă de dragostea lui înșelată, se activează, revine triumfător m satul în care consătenii îl admiră, iar Aurora se mărită cu un plutonier-major din spital. Poate numai faptul morții mamei lui Tăgîrțan chiar în ziua sosirii lui (căzuse dintr-un dud) să mai amintească ceva din felul brusc al d-lui Crevedia de a termina o poveste umoristică. Obiecție cu totul secundară însă, fiindcă *Dragoste cu termen redus* afirmă un talent comic în deplină posesiune a mijloacelor sale de exprimare. Dialogul, situațiile, descrierile, observația satirică, o anume bufonerie lirică în paginile de autoironie și o cursivitate mereu alimentată de interes fac din acest roman o operă de savuros umor.

1934

N. CREVEDIA :

„MĂRIA”

(poezii) *

Intre poemele de vînă plebee, atît de argheziene, în expresie, în ritm, și totuși atît de savuroase, din *Bulgări și stele*, existau și cîteva de inimă albastră, spuse pe un ton mai jos, dar destul de prețioase, ca să indice complexitatea temelor sale lirice. Este, în simțirea d-lui N. Crevedia, o pornire directă de a trăi, o vibrație vitală, care-l apropie de un lot specific al poeziei noastre, de spiritul antonpannesc.

Gingășiile și oftaturile, toanele și bucuriile unui târgoveț abia desprins de zarea satului, oscilînd între fericirea rustică și descoperirea senzațiilor orășenești, se-ntîlneau și-n primul său volum. Dar acolo erau umbrite de chiotul plebeu care-și striga dreptul la viață, ca un drept atavic. Și, fără-ndoială că peisajul *Bulgărilor* era mai variat, simțirea mai liber exprimată și accentul mai puternic.

D. N. Crevedia n-a încetat să se desprindă din același vînjos trunchi arghezian. Și chiar dacă duhul antonpannesc de care vorbeam e mai unitar aci, să nu uităm că el străbate și unele ferestre interioare ale *Cuvintelor potrivite*, ca în admirabilul *Dor dur* și-n arzătoarea *Tinca*. Elegia micului dor nu intră însă în tonalitatea argheziană ; cel mai mare poet de astăzi se-nalță peste media simțirii ori în ce domeniu își acordă strunele, și un suflu larg, viguros,

* Edit. „Cartea românească”.

un accent viril îl zbugiumă neconținut. Poemele de dragoste ale d-lui Crevedia se mișcă într-o zonă potolită, se complac în virtuoziități formale, într-un pitoresc de limbaj cam prea ornamental, fără să se înalțe niciodată peste un anume intimism suburban. Argheziene sînt numai procedeele imagiste, culoarea exterioară a verbului, tencuiala stilistică.

Vorbeam de rezonanța de mic dor a versurilor erotice ale d-lui Crevedia ; iată cîteva pilde :

*Cin'să mai te-adoarmă ? Cine
Să-ți mai scrie-n versuri steme ?
Altul n-o să te blesteme
Mai cu patimă ca mine.
t'rea mi-erai susai și landră...
Jurubișo de tămîie,
Und'se duc, unde-o să mîie
Norii noștri de olandă ?
berze-mi cad din nou pe lunci —
Dau trecutului cu var —
Trup de miere, ochi curvari,
Leneșelor gene lungi...*

(Pasionata a doua)

sau :

*Dar amintirea ta ca vinu-i
De tare și de somnoros —
Chiar cînd mă-nchin copil gustos,
Mi-e dor așa să te mai chinui.
Eu strîng la piept de-acum păpușă,
Din cerul verde-i lai tunică —
Dar ială-i, ciripind la ușă,
Căprii ochi de rîndunică.
Mă diavole, cu unghii fine,
Ce sfîntă iederă ne leagă
De dincolo de rău și bine ?
Căci chiar cînd te urăsc, mi-ești
dragă.*

(Iederă)

sau :

*Dar, într-o zi de-un verde-jad,
Cu cerul ca răcoarea bluzii,
Ochioase fetele ca-n iad,
Trecea prin mai ca vechi iluzii,
Cu sinul cum e-al lacului,
De-l umflă, primăvara, vîntul,
Atunci — să fie-al dracului! —
Eu, alteia mi-am dat cuvîntul.*

(Te-am pîrîsit)

Cele mai făcute, mai puțin spontane și ornamentale poeme din volumul d-lui Crevedia sunt acelea de șagă amoroasă, de drăgălășenie idilică ; pe deasupra amintesc prea mult de suavitățile argheziene, căzînd într-un soi de coșbucianism suburban. Simplitatea i se cade mai firesc poetului și cîrîtecul de inim-albastră îi este mai propriu :

*Mă dau în vorbă lot de tine,
Că-n file iarăși îmi răsai,
Tot zveltă cît e un susai
De care eu anin aldine.
Cînd seara-i ca o minăstire
Și-apusu-n vii își varsă deca,
Nimic nu-nîmpină poteca,
Șipică-naltă și suptire,
Și te plivesc și mi le ciump
Și sfoara ploii rog să lase,
De le-au dat buclelor mătasea.
Tu, firul vieții-mi, de porumb.
Mărunți, grăbiți și dulci, ca toaca,
Iți simt pe sub ferestre pașii —
legumen, ies în tinda casei,
Să-ți sorb pe gene promoroaca !
Cînd, proaspăt, cît o rază mică,
Pe cer, luceafărul de seară,
Pe tine, galeșă povară,
Mi te găsește tot în caică.*

*Iar noaptea vrăjitoare cînd,
Tainic, își adună corbii,
Ne căutăm, bolnavi, ca orbii,
Spre reverie, gînd la gînd.*

(Șipica)

unde preocuparea de amănutul ornamental e încă vizibilă, Cea mai frumoasă poemă a volumului ni se pare *Măria*, în care o anume delicatețe se unește cu familiaritatea și cu nostalgia, fără eforturi formale. Ea dă măsura liricei erotice a d-lui Crevedia, cuprinsă între sficiune și omagiu, de un ton epistolar atît de potrivit :

*Ți-am citit cu drag citețul
Scrisul tău, cu flori și oale.
Mov, biletul duminicilor,
Mi-l aduse Băltărețul.*

*Mă întrebi, cocoană mică,
Ce mai fac ? Din fumul cetii,
Din albastrul dimineții,
Iți cioplesc mereu icoana.*

*Seara, cînd la masă stau,
Mă trezesc că vorbesc singur,
Amintindu-mi chipul tău,
Ca ovalul unei linguri.*

*Școlăriță cu gibernă,
Rochii — strofe — ți-am făcut,
Lung brățurile-ți sărut —
Nani, nani, nani, pernă.*

*Altfel, pe la noi e bine —
Sură, fiecare seară.
Cade cîte-o stea — și-n țară
Griul a crescut cit tine.*

*Vino, mai degrabă, vină,
Cedru din Liban, miroasă
Că de dorul tău prin casă
Și păpușile suspină.*

*Și, ca să-mi aduci păunii
Apelor ce ne-au sfințit,
Satul tău, îndrăgostit,
Îți trimite luntrea lunii.*

La care aş adăuga și *Aur*, o sugestivă evocare pe un ingenios motiv de „cheia viselor”.

Mai unitar, mai simplu, volumul *Măria* exploatează, cu multă dexteritate, o vînă mai ascunsă a simțirii d-lui Crevedia ; din ea se prelinge un alean de dragoste, cîntat pe o scripcă antopannescă, cu variații argheziene.

1938

MIRCE A DAMIAN :
„EU SAU FRATE-MEU ? !...” *

Înainte de-a fi literar, umorul e o categorie psihologică și etnică. Umorul latin e realist, satiric și didactic. De didacticism se poate dispensa, printr-o superioară realizare artistică. De aspectul realist credem că nu se poate dispensa decît printr-o pierdere de individualitate. Mărturisim că umorul american, placat pe absurd și pe fantezie mecanică, intră mai puțin în gustul nostru. Preferăm comicul realist și psihologic, dictat de unghiul sufletesc al sensibilității noastre latine.

Schițele și nuvelele d-lui Damian cultivă mai ales umorul american : absurd, fantastic și neverosimil. Sub această haină străină de spiritul nostru surprindem și un sens și o reflexie amară asupra vieții, ascunsă sub un cinism de imaginație. E drept că literar sunt superioare tocmai povestirile din categoria aceasta ; d. Damian se abate însă și în comicul de observație relativă, ca în vizită, în tramvai și fragmentul autobiografic *O călătorie de plăcere*.

Inferioare ca prelucrare artistică, acestea sunt preferabile prin directa lor umanitate. Rămîne ca acest talent pre-simțit să-și hotărască drumul ; noi l-am dori în sensul latin al comicului.

1930

* Editura „Ramuri”.

MIRCEA DAMIAN :

„CELULA NR. 13" *

De la câteva teme restrânse, proza română a trecut după război la o varietate remarcabilă de motive. Înnoirea de material, dacă nu este implicit și semnul unei valori, este, în orice caz, o deschidere de perspectivă în desigururile sufletului uman.

De la experiența erotică și a problemei sociale a dezadaptatului sau arivistului, scriitorul autohton s-a abătut spre ținuturi noi, necălcate de înaintași.

Un incident de publicistică și un proces de Ztw-majestate i-au impus d-lui Mircea Damian o ședere forțată între zidurile închisorii Văcărești. Pentru un scriitor, o atare experiență se transformă fatal în material literar. D. Damian a observat tipuri și stări morale, metode de conducere și procedee de judecată într-un mediu în care scrutarea e, în genere, interzisă. E drept că a avut în față un mare model de artă, *Poarta neagră* a d-lui Arghezi, evocatoare de amplă și lirică viziune a închisorii.

În impresia noastră de pînă acum, d. Damian se fixase ca un umorist de fantezie americană, pe situații absurde, însă cu un evident substrat satiric. Încercase și literatura de observație directă, în amintirile vagabondajului său, cu peripeții tragicomice. Din vina experienței reale, în continuare cu aceste indicații, s-a plămădit și *Celula nr. 13*. Cartea prezentă e un carnet de observații realiste, sub la-

* Institutul de arte grafice „Vreamea”.

tura psihologică, socială și pitorescă a regimului celular. Sub aspectul relatărilor sale de pe natură circulă și o atitudine de critică. D. Damian ne înfățișează mecanismul administrativ și modul gospodăresc al închisorii, subtilitatea deprimantă a procedurii criminale, starea sanitară, fizică și morală a deținuților, cu evidenta intenție de a judeca, prin proprie experiență, o instituție creată pentru ideala ocrotire a societății. Acest aspect documentar, de ușor ton statistic, alcătuiește punctul de vedere practic al amintirilor sale.

Dar *Celula nr. 13* este o carte literară. În raza acestei semnificații ne interesează deci mijloacele sale de evocare. Cu un subiectivism comprimat, d. Damian aplică un credincios simț de cercetător la oamenii și moravurile din închisoare. O izolare dureroasă, o monotonie demoralizantă a individualității încarcerate se prefiră ca o tresărire personală, cu tot ochiul rece, uneori cu sclipiri de satiră, plimbat de-a lungul aspectelor înregistrate. În compoziția miniatURALĂ a capitolelor, d. Damian nu este străin de înrîurirea *Porții negre*.

Alternarea portretului cu dispoziția lirică, a descrierii cu narațiunea, a criticii sociale cu pitorescul mențin o varietate netăgăduită și un interes viu al cărții.

Subiectul *Celulei nr. 13* putea ușor deveni prilej de declamație umanitară și sentimentalism incolor. Într-un dialog cu veracitate de interogator, printre fapte tragice, promiscue ori revoltătoare, d. Mircea Damian păstrează o sobrietate a patosului, convingătoare ca orice reală experiență umană.

Desprindem câteva exemple de ton reținut al emoției, simplu și măsurat redată, în legătură cu mizeriile vieții de închisoare.

Iată în ce scurtă atitudine încadrează d. Damian starea deținuților bolnavi, izolați în spital :

„Să fii bolnav și închis ! Nu în dormitor, la prevența mare sau la condamnați. Acolo cred că n-ar fi atît de groaznic. Dar să fii închis în spital, să ascuți cum se văietă noaptea vecinul, să-l vezi cum slăbește din zi în zi, din moment în moment ; cum oftează simplu și singur. Nu se văd luminări aprinse, mu se simte miros de flori, de mort și de

tămîie, nu se aude clopotul, nu se vede preotul, nu-l plînge nimeni...

— Deținuți : 840 ; femei : 40 ; morți : 1..." (pag. 50).

Pe tonul acesta de ordin de zi, d. Damian semnaleză o tragedie în dalele ei esențiale.

Și satira participă la aceeași sobrietate de prezentare :

„Tot a doua duminică, se oficiază slujba religioasă de preotul închisorii. Deținuții sunt aduși cu frontul. De asemeni femeile, sub supravegherea strictă a gardienei ; ele sunt în istrana din stînga. Biserica are un cor alcătuit din pușcăriașii cu voce, dirijat de un falsificator de ordonanțe de plată, smerit și bisericos, care îndeplinește totodată și atribuțkinile Țircovnicului" (pag. 42).

Gînd d. Damian folosește mijloace de evocație, nu pune culoare în tablou, cu aprinderi lucitoare. Evocația sa e mai mult o justă definiție în prezentarea „pavilioanelor" :

„Totul pare artificial. Totul este umed, îmbîcsit și trist. Parcă și oamenii au fost crescuți artificial. Parcă niciodată n-au văzut «oarele și lumina și întunericul, așa cum sunt. Pentru că aci nu se vede niciodată lumină deplină și albă, niciodată nu se vede întuneric compact. Este ceva între zi și noapte, un fel de combinație stranie de vrăjitor medieval, care nu seamănă nici cu noaptea, nici cu ziua, ceva fără răsărit și fără apus. O eternitate grotescă, pururi luminată, dar lipsită de lumină, prin care nu trece noaptea și nu se vede ziua..." (pag. 23).

Din același sentiment de justețe realistă sunt făcute și portretele ; între ele, cel mai amănunțit e a lui Atațchi, erou bine cunoscut al reportagiilor penale.

Cu *Celula nr. 13*, d. Mircea Damian realizează un fragment de umanitate, contrast de observație își sobrietate față de schițele sale umoristice.

1932

MIRCEA DAMIAN :

„DOUĂ ȘI-UN CĂȚEL" *

La al treilea volum al său, d. Mircea Damian rămîne încă o speranță, fără să-și fi precizat o personalitate. Cu *Eu sau țrate-meu ? !...* is-a menținut în zona unui umorism american, de situații extravagante, de efecte mecanice și de farsă absurdă, din care uneori se degaja un sens simbolic. Ne exprimăm, cu ocazia apariției primelor sale nuvele, rezerva asupra genului însuși ; observasem și unele abateri spre observația realistă, dar prea puțin prelucrată, între timp, d. Damian a suferit urmările unui incident de presă care i-a adus și o vremelnica încarcerare. Rodul popasului său printre deținuții de la Văcărești s-a afirmat într-o carte umană de un sobru patetism, *Celula nr. 13*, unde nu lipsea nici un umor înghețat, suflu rece peste o febrilă suferință. Astăzi ne putem raporta la această operă ca la cea mai prețioasă realizare a scriitorului. Culegerea de schițe și nuvele umoristice din *Două și-un cățel* este un regres față de *Celula nr. 13*, căci d. Damian experimentează, în cele mai multe, un material subtil în esență, dar atît de îndepărtat de o izbîndă care să ne icueerească. Meșteșugar abil în dispunerea formală a narațiunilor sale umoristice, nu depășește mijloacele de farsă americană, în schițele realiste, de altfel puține, utilizînd un elementar comic de repetiție. Ca să prezinte un tip de timid, cu îndrăzneli temerare, în *Crăciunul unui scriitor*, folosește aglo-

* Editura „Cugetarea"

merarea scenelor facil filmate a „gafelor” personajului. Comedie de gust ieftin, cu mijloacele primitive, directe, ale lui Stan și Bran.

Alteori, ca în *Un act de curaj*, nu strein de reminiscențe caragialiane, din *Cănuță, om sucit*, eroii Nicoiaie lordache și Cleopatra Stăndoiu își filmează în două simetrice atitudini două siluete mecanice : clasicul „ghinionist” și tipica falsă sentimentală, cu pudoare simulată, rezolvînd opoziția prin căderea cortinei pe un final de banală „poantă” ; cedînd lui lordache, Cleopatra protestează formal, dar cu vulgaritate :

„— Vai !... Ești nebun ? !... Stai să-mi dezbrac rochia... c-o șifonezi !...”

Scenele lunecă fără adîncime și incisivitate de observație. Ceva uzat, de haină purtată, au toate schițele realiste ale d-lui Damian. Din aceeași categorie amintim și *Poveste cu iubire*, dialog banal, calitativ la nivelul unei înseilări comice din *Rampa*, Reportaj de răsufată dispută amoroasă între o femeie romanțioasă și un bărbat prozaic, cu final senzațional de melodramă, și această schiță ne pune în evidență că d. Damian lucrează pe teme decolorate de timp și utilizare.

Spuneam însă că cele mai numeroase nuvele intenționează să creeze o lume de subtilități psihologice. D. Mircea Damian a evoluat de la comicul pur american, de situație grotescă, la un fel de pirandellism întors spre satiră și umor. Disocierea eului în elementele lui subconștiente și reale, obsesia actelor refulate, dedublarea conștiinței, provocarea unor stări halucinante pe bază de autosugestie, cu efecte hilare sau tragice, mai just, de sentimentalism facil îl prezintă pe d. Damian într-o dezavantajată postură. Să ne înțelegem : nu preocupările sale sunt blamabile ; din contra, ele vădesc o nouă orientare în scrisul său, dar mijloacele de comic american sunt insuficiente să realizeze ascuțite analize psihologice, să sondeze zone morbide de conștiință. Piesa liminară a volumului, *Două și-un cățel*, nu trece peste farsele mecanice obișnuite ale scriitorului, cu similitudini de situații și contraste grave și exterioare, nestrăbătute de o necesară subtilitate ; obsesia suprapusă a eroului, simbolizată de cele două motive de rea preves-

tire, cățelul unei iubite și fiul celeilalte, sunt numai fantoșe materiale, fără teroarea sugestivă a povestirilor poeziei. D. Damian este un ceasornicar precis, cu roțițe și capace abil înșurubate ; lipsește mecanismelor sale perfecte acel fluid interior, dinamica misterioasă care face dintr-o mașină o ființă cu pulsații vii.

Aceleași observații le putem aplica și nuvelei *între absurd și imposibil*, unde contagiunea afectivă și confuzia personalității, de popularizat pirandellism, se desfășură cu o filmare de plat realism, între subtilități care scapă printre degete noduroase, ca argintul-viu printre vase hîrbutite. La fel, impresia de inadaptare la gen se întărește în *Mărinache Pitpidic* (facilă sugerare a fluidității eului), în care d. Damian exploatează cu aceeași superficialitate și exactitate fotografică problema dedublării de conștiință ; eul, rămas într-un punct mort interior, funcționează mecanic, dincolo de realitatea lui intimă. Dacă în *Eu sau frate-meu!* ne regăseam într-o frecventă combinație, de umor speculat din absurd exterior, strict american, evoluția spre pirandellism a d-lui Damian ne indică insuficiențele sale de substanță, menținîndu-l pe același plan de senzațional. Acceptabil într-o ipostază fără pretenții de intelectualitate, umorismul său nu se mai poate susține printr-o egală dexteritate, fiindcă nimic nu e mai contradictoriu decît aliajul sugestiei psihologice cu ieftinul comic de situație.

Obiecțiile noastre se potrivesc tuturor celorlalte schițe ; analiza lor ne-ar duce la aceeași concluzie. Totuși, d. Damian a nimerit o singură dată tonul elevat, organizarea internă a unei obsesii, sugestia surprinsă cu amănunte esențiale în evocarea unui act refulat, devenit chin halucinant și cu necesara rezolvare prin sinucidere. Este vorba de nuvela *Cauza*, adevărat punct de plecare, prin relativă reușită, în genul noilor sale preocupări.

Ceea ce ne previne însă în scrisul d-lui Damian sunt anume platitudini, vulgarități de expresie, fie aparținînd direct autorului, fie utilizate în dialogul dintre personaje. Deficiențele sale de stil erau mai ușor trecute în umbră în *Eu sau frate-meu ? !...* ; aici contrastul devine repulsiv, cu atît mai mult cu cît o proză cu veleități de subtilități pirandelliene pretinde o ținută artistică cu strictețe păzită.

Fiindcă d. Damian utilizează comicul de situație și procedeele de repetiție mecanică, uneori se repetă cu similitudini supărătoare.

Iată această scenă din *Două și-un cățel*:

— Nu vrei să vii cu mine ? mă invită, punându-mi mâna pe umăr.

— Amîndoi suntem beți ! Dar eu sunt beat de iubire și d-ta ești beat de vin. Iată de ce nu ne putem întovărăși...

— Tot beție este ! zise el.

— Tot, dar sunt două" (pag. 18),
ca, în *Un act de curaj*, să reia replica :

„El pricepu cu oarecare întârziere și adaugă :

— Tot beat sunt... dar nu de vin..." (pag. 81).

Amănuntul comic al cadoului unei perechi de șireturi pentru pantofi, din *Cadoul*, este reluat (pag. 86) în *Un act de curaj*; sunt neglijențe și repetări care trebuiesc evitate.

Cu nuvelele din *Două și-un cățel* d. Mircea Damian își verifică a doua oară mijloacele de scriitor umorist ; rămase în punctul inițial, noi îi oferim prin observațiile prezente un prilej de meditație. Dorim ca autorul *Celulei nr. 13* să revină la simplitatea de observație și la un unghi uman de scrutare a realității. Comicul american și pirandellismul aplicat lui *Pitpidic* nu pot împinge un scriitor la o notorietate pe care o așteptăm cu încredere.

1933

MIRCEA DAMIAN :

„DE-A CURMEZIȘUL"

(roman) *

Asemeni marilor scriitori, d. Mircea Damian s-a hotărât să-și scrie autobiografia sub formă de roman. Încredere-n sine prematură, fiindcă n-a ajuns, bănuim, la limita contribuției sale literare, iar viața sa nu e excepțional de impresionantă prin ce-ar putea să trezească revelator în noi. D. Damian adoptă în *De-a curmezișul* un ton de referat, cu impresia că ar fi un istoric imparțial al seamănelui său, Marin Dogaru. Faptul că n-a avut curajul să povestească direct, fără cea mai ușoară travestire, evenimentele existenței sale de vagabond pitoresc este un indiciu că, în lipsa unui material fictiv, scriitorul a voit să facă un roman autobiografic. Nu acuzăm procedeele ; oricine liber e să se folosească pe sine sau pe alții într-o operă de imaginație. Este însă într-adevăr *De-a curmezișul* o operă de imaginație ? Numai atât întru cât noi bănuim, în raporturile noastre cotidiene cu d. Damian, un refractar multiplu ; din răcmant ce parcurgem toate etapele vieții sale, povestite ev nudităte, orice joc al închipuirii nu mai e posibil, căci paradoxul acestei autobiografii este de a fi o fișe strict anecdotică, de un interes omenesc prea redus. Crezînd că sinceritatea brutală este în mod necesar și artistică, d. Mircea Damian își închipuie că e suficient să-și fotografieze viața în diferite momente și situații. Rareori am cetit o mai lipsită de omenesc, de semnificație, tragic sau de umor auto-

* Edit. „Universala-Alcalaj?."*

biografie. De vreme ce și-a subintitulat cartea roman, suntem în drept să-i pretindem o transfigurare, un nivel de contemplație, de la care să-și evoce viața personală. Ce-au făcut din autobiografia lor Jack London, Knut Harnsun, Maxim Gorki sau Panait Istrati, probabil că știe și d. Mircea Damian, a cărui penibilă experiență se pare a avea atâtea puncte de contact, prin autenticitate, cu a marilor săi înaintași. Să fie de vină o primejdioasă lipsă de perspectivă în timp, sau numai o ciudata încredere-n sine în *De-a curmezișul*? Se pare a fi amândouă, căci d. Damian își tratează biografia ca pe un raport, iar persoana sa ca pe o definitivă celebritate. Marin Dogaru e un fel de *Cănuță, om sucit*, în dezacord cu sine însuși cu oamenii, cu împrejurările și cu toată ordinea socială; să nu ne-nșelăm când spunem ordine socială, pentru că el nu este un revoltat, în numele unui ideal umanitar sau de altă natură. Dogaru e un vanitos, un invidios, un neîncadrat într-o situație care să-i satisfacă egoismul. Atît numai! De aceea e semnificativ că eroul-revers al d-lui Damian nu e simpatic și nu ne impresionează. Agresiv, bătăran, nerecunoscător, mai adesea, e numai un primitiv, în căutare de satisfacții. Dacă Dinu Păturică și-ar fi divulgat autobiografia, ar fi fost poate mai uman, mai nuanțat decît rudimentarul Marin Dogaru, atît de refractar ia oameni, ia peisagiu și chiar la propria-i psihologie. Suferința face pe om înțelegător; Dogaru n-are nici cel puțin indulgență; plin de sine, trece prin viață ca printr-un tren cu figuri streine, ostile și inexpressive. Iată de ce nu găsim nimic revelator, ca observație, ca rezonanță, în toate întâmplările lui; a fost învățător și gazetar de provincie, vagabond, călătorind fără bilet (e în acest fapt o adevărată pasiune de a sfida civilizația, la care d. Damian revine cu o insistență obositoare), hamal, întreținut, musafir incomod și îndrăgostit, dar în orice situație reacționează aproape automat. O psihologie atît de lineară poate fi, desigur, veridică, dar este de un șters interes omenesc.

D. Mircea Damian, deși pornește de la un material trăit, tratează pe Marin Dogaru după același automatism moral ca și pe invariabilii eroi din schițele-i de umor american; cu deosebirea că, în lipsa unui omenesc mai adînc, nu sun-

tem compensați nici chiar de hazul întâmplărilor prin care personajul trece.

Dacă faptele mai puțin controlabile, din trecutul lui, sunt neprelucrate de sensibilitatea scriitorului, dacă viața lui de vagabond n-are amploare și ecou în fantezia noastră, paginile în care d. Damian ne povestește cariera sa de scriitor bucureștean, relatînd episoade mai recente și obștesc știute, pierd pînă și interesul documentar. Cu excepția portretului d-lui Camil Petrescu, pe timpul conducerii *Universului literar*, unde d. Damian a debutat, tot ceea ce privește activitatea sa de capșist, de gazetar, ca și de familist relativ adaptat la normele sociale trece de-a dreptul în reportaj de a doua mină.

Singura experiență din viața sa de refractar violent, rigid este aceea a închisorii; din ea d. Damian a scos și cele mai bune, mai umane pagini ale scrisului său, *Celula nr. 13*. Nu e deci surprinzător că cei mai substanțiali capitoli din *De-a curmezișul* este *Uăcăreștii* (pag. 243—274); dintr-o autobiografie de aproape 300 de pagini, episodul acesta depășește anecdotică nudă, povestirea schematică a unei cărți triste prin lipsa ei de tristețe și bucurie umană. Este singura dată cînd d. Damian îi descoperă lui Marin Dogaru o conștiință, dincolo de biologie și de faptul brut. Stînd pe loc, are cea dintîi confruntare cu natura, cu semenii și cu sine însuși, realități pe care n-a putut să ie găsească între atîtea variate și aspre întâmplări.

Închisoarea îl face pe Dogaru chiar meditativ:

„Tăcerea la închisoare este un lucru cu deosebire dezoilant. Un om oare tace este în general plictisitor. Cînd însă omul tace la închisoare, cînd tace o tăcere naturală, s-ar putea spune, pentru că tăcerea omului la închisoare nu este nici agresivă, nici protestatoare, nici tristă — sau dacă e tristă, este prin ea însăși, nu prin vreo semnificație oarecare — simți lămurit cum ți se împrăștie mințile. Încerci o deznădejde cumplită, o milă cuprinzătoare pentru om, o revoltă tristă.”

Sau îl cuminecă parcă întăia oară cu suferința:

„A trebuit să stea la închisoare ca să știe că lacrima arde ca apa tare, nu numai inima, nu numai pleoapele, dar și lemnul, și sârma, și oțelul...”

îi relevează natura, pe care n-a simțit-o pînă atunci, deși a trăit în mijlocul ei :

„Văzuse toamna și din șanțuri, o văzuse și în București, de la etajul 7, trecuse prin ea, cu trenul, de atîtea ori... Nicăieri nu o văzuse atît de nouă, atît de proaspătă ca aci, la Văcărești, unde s-adunase toată.”

Sau îi trezește fantezia, după ce viața-i fantezistă i-o anulase :

„A fost o iarnă grea în anul acela. Ca și toamna, parcă se strânsese toată la Văcărești. Un viscol siberian ridica zăpada în trombe, apoi o îngrămădea în troiene de jur împrejurul minăstirii, prin porțile pavilioanelor, în ușa spitalului. Ziua-noaptea s-auzea viscolul fluierînd și vâietîndu-se ca un pușcăriaș nebun, care urlă și chiuie, izbindu-se cu capul de zidul împrejurimilor, cînd în partea asta, cînd în cealaltă. Lampa din mijlocul curții, o lampă rotundă și mare, se clatină violent, așternînd lumini și umbre fantastice pe zidurile coșcovite ale minăstirii, pe zăpada înghețată, peste plopii care se zbăteau, mici și drepți, tremurînd ca de frig...”

Iar cele două scrisori adresate soției, din închisoare, mai amintesc și de umoristul Damian, de un umor trist și comprimat în ceea ce are el dureros și uman.

1936

MIRCEA DAMIAN :

„OM”

(roman) *

Subtilitatea psihologică n-a fost una din dificultățile literaturii d-lui Mircea Damian ; poate nici n-am fi bănuțit că ar putea deveni într-o zi, dacă n-am fi citit ultimul său roman, *Om*. Anecdota e simplă : un băiat iubea o fată ; ar fi fost și profund umană, de n-ar fi confuză, în resorturile ei intime. Tînărul arhitect Tudor Zamfir, fiu din popor ridicat prin muncă personală, membru marcant într-un partid politic și viitor subsecretar de stat și ministru (de altfel, cariera lui politică e fără necesitate artistică prea mare), se îndrăgostește la un bal de fiica unui fost ministru, Ioana Catrina (neverosimil nume !), cu o dragoste pătimașe, fără subtilități, dar destul de trainică să justifice reciprocitatea. Ioana Catrina este însă o ființă ciudată. Frumoasă, bogată, emancipată, refuză totuși să se mărite, fiindcă așteaptă dezlănțuirea iubirii, ca o catastrofă. Numai atunci poate s-ar mărita, după dorința părinților. Însă Ioana Catrina nu suferă nici o constrângere din afară. De o libertate desăvîrșită, fără griji materiale, ar fi interesant să ne dezvăluie și nouă psihologia ei. Mai bine zis, ar fi datorita romancierului. Ioana Catrina (oribil nume!) acceptă însă numai prietenia lui Tudor Zamfir ; se simte totuși atrasă de el, visează nopți întregi alături de el, se plimbă împreună, își telefonează, vine la arhitect acasă, irămine la el noaptea, îi cedează, îi recedează, dar nu-l iubește. Cel puțin

* Edit. „Cultura românească”.

aşa ne aiinna scriitorul. Tudor Zamfir se istoveşte moralmente, aşteaptă marea dezlănţuire, suprema mărturisire» cure nu vine nici pînă 13, siirşitul cărţii. Ioana Catrina nu-l iubeşte, i-o repetă, cu destul cinism, pînă cînd tînărul Zamfir, ajuns ministru, se căsătoreşte cu altă femeie. Cînd îi aduce la cunoştinţă intenţia ultimă, Ioana Catrina (enervant nume !) îl persiflează şi acceptă cu aceeaşi lipsă de reacţiune vestea. Bineînţeles că Tudor Zamfir nu va uita-o niciodată şi-n fiecare femeie (ca şi în soţia lui) va vedea imagina ideală a Ioanei Catrina.

Drama reporterului Ion Dobre şi a soţiei lui (un caz şi mai mult un fapt divers de patologie erotică) n-are nici o legătură organică şi nu explică nimic din drama arhitectului plebeian, ca origine, şi a boieroaiicei negativiste. Sporeşte numai paginile romanului. Mă-ntreb ce va fi urmărit d. Mircea Damian în *Om*. Tudor Zamfir e un „om”, prin felul lui normal de a se comporta ; să fi voit să demonstreze că Ioana Catrina (antipatic nume !) este „neom”, este un monstru feminin ? Cam prea puţin şi prea sumar !

Misoghinismul anecdotic nu e interesant în literatură. Să fie o frigidă morală Ioana Catrina, căci fiziceşte e cert că nu aparţine acestei categorii ? Greu de spus ! Să fie o emancipată, fără scrupule, deşi este la prima ei dragoste, dacă nu deplină, cel puţin cu simţurile ? Şi mai enigmatic ! Să fie o demonstraţie simbolică, o antiteză între un fiu al poporului, sincer, om întreg, şi o aristocrată, rece, fără inimă ? E prea de tot convenţional ! Să fie un simplu caz patologic de fată modernă ? E prea neinteresant omeşte !

Ar mai putea să fie, în sfîrşit, o ghiduşie psihologică a d-lui Mircea Damian, care şi-a găsit vocaţie în subtilităţi asupra „eternului feminin”. În acest caz, romanul *Om* este opera unui umorist real, grav, atît de grav, încît ni se pare o gravă eroare de optică literară, în care n-ar trebui să stăruiască. Îmi vine şi mie să repet, cu Tudor Zamfir, eroul stupefiat al d-lui Damian :

— Doamne, Doamne i...

Exclamaţie de la om la om şi mai puţin de la carte la scriitor.

SERGIU DAN :

„DRAGOSTE ŞI MOARTE ÎN PROVINCIE” *

Debutul d-lui Sergiu Dan, în forma amplă a romanului,, afirmă interesante calităţi de psiholog şi o linişte în naraţiune destul de susţinută, deşi lunecînd mai mult peste suprafaţa faptelor. S-a amintit, în legătură cu acest roman, numele lui Flaubert şi figura d-nei Bovary. Nu poate fi în nici un, caz vorba de o comparaţie calitativă, dar este evident că d. Sergiu Dan porneşte de la un concept literar în scrutarea psihologiei romanţioase a eroinei Cora Negrea. Tragicul stors din banalul vieţii transfigurate de o închiuire maladivă e o temă flaubertiană pe care o găsim utilizată în *Dragoste şi moarte în provincie*, ca o puternică reminiscenţă abstractă.

D. Sergiu Dan trece sumar asupra evocării mediului provincial în care îşi consumă tragedia Cora Negrea. Cîteva trăsături generale şi convenţionale ale provinciei, acceptată ca noţiune a mediocrităţii şi pustiului moral, cîteva siluete estompate, între care cea mai consistentă este figura unchiului Andrei, dau o tonalitate de ambianţă fumurie tragediei esenţiale a Corei.

Procedeele unitar întrebuiţat de autor ni se pare însă de o simplitate anecdotică prea accentuată spre a surprinde o dramă de iubire cu urmări catastrofale din cîteva aglutinări de evenimente fără o susţinută adîncime. Crescută sub orizontul de perspective precise şi burgheze al mamei

* Edit. „Cugetarea”.

și al unchiului său, Cora Negrea se lasă acaparată de o apatie din care cu greu o putem imagina scoasă de inițiativa de care dă mai târziu dovadă. Îndrăgostită spontan, printr-un joc firesc al spiritelor adolescente, de fratele celei mai bune prietene, avocatul Stroescu, dezamăgită repede de uitarea tînărului, care își aranjase o căsătorie bănoasă în capitală, Cora va accepta deziluzia cu o resemnare pe care o crezi nezdruccinată. O căsătorie mediocră și onestă cu moșierul Tomița, bărbat vîrstnic, rudimentar, muncitor cinstit și fire placidă, o menține înstrăinată de tovarășul impus de voința familiei. Astfel își reprimă pornirile romanțioase în conviețuirea aproape strict gospodărească a soțului. Cu simțurile și imaginația încă virgine, Cora e disponibilă cu aceeași acuitate ca și înainte de căsătorie. E remarcabil relieful simplității în care evoluează liniștit Tomița ; ideile lui despre femeie sunt rudimentare și definitiv clasate. Băiat de vechil care s-a ridicat prin muncă aspră, iubirea a jucat în viața lui un rol secundar ; n-a avut timpul să experimenteze sufletul femeii, nici nu și-a închipuit că dragostea poate fi altceva decît o tovarășie de gospodari. De aceea, la capriciile nemotivate ale Corei, simțul lui opac răspunde cu o formulă invariabilă: așa sunt femeile, neînțelese, cu dispoziția schimbătoare. Naivitatea lui nu caută explicații individuale ; dincolo de buna stare, nu bănuiește că ar putea exista enigme interioare și neliniști inutile. Că Tomița e ridicul în această simplitate de bloc cioplit din material impermeabil ne-o confirmă un discret sentiment de ironie, imperceptibil abia, în care îl învâluie romancierul. D. Sergiu Dan și-a interzis, cu o măsură laudabilă, orice trăsătură de șarje față de eroul său. Tomița nu este un Carol Bovary autohtonizat ; el este plămădit din materie națională. Este Tănase Scatiu privit într-o efigie nouă, aceea de îndrăgostit și de încornorat ; d. Sergiu Dan îl cruță de procesul social obișnuit. Simplu, unitar în resorturile lui interioare, Tomița are însă o existență mai conturată decît Cora, mai greu de realizat, fiindcă e mai complexă. În acest lot, psihologismul autorului scapă de la un control interior sigur. Vacantă sufletește, Cora se îndrăgostește de un cunoscut din adolescență, ofițerul Blăjeanu. Adulterul clasic se consumă cu o regularitate mecanică ; dar o nouă dezamăgire îi rezervă aven-

tura pe care o credea eternă. Blăjeanu e un simplu donjuan de provincie, un profitor care-și împarte pasiunea după zilele calendarului, alternînd amantele, în același canton izolat în care se întîlnea, la marginea orașului, cu fiecare. Cora manifestă o vagă nostalgie după capitală și după Stroescu ; dar jocul întîmplării politice îl aduce la Poiana, în cuprinsul gospodăriei lui Tomița, și închipuirea somnolentă anvolează din nou pe cel dintîi iubit ; adulterul e 3a a doua serie. Tomița, bănuitor dintr-o întîlnire fortuită cu Stroescu, sub impulsul unei fatalități nemotivate lăuntric,aprehensiuni de vinovăția Corei ; la o vînătoare organizată pentru musafirii politici din București, Stroescu e ucis de un glonț răzleț. Tomița s-a răzbunat, iar Cora, în urma unei rapide pneumonii, moare și ea precipitat. Acest iinal grăbit și exterior are ceva de deznodămînt cinematografic, d. Sergiu Dan părăsește analiza și se preocupă de sfîrșitul romanului, care sapă goluri în psihologia Corei ; obsesia modelului literar, coborîta din datele ei abstracte, abate cursul evenimentelor de la interior la senzațional.

Scris într-un stil de o nuditate cursivă, romanul *Dragoste și moarte în provincie* e un debut remarcabil, deși mutilat în linia lui psihologică.

SERGIU DAN:

„ARSENIC”

(roman)*

După un debut în colaborare cu d. Romulus Dianii, prin *Viața minunată a lui Anton Pann* (în care paginile de ironie cursivă îi aparțin cu siguranță !), după afirmarea prin *Dragoste și moarte în provincie*, unde a reluat tema bovarismului sentimental, întrezărită în provincia autohtonă, cu romanul *Arsenic*, d. Sergiu Dan se impune ca unul din cei mai fermecători romancieri tineri. În structura talentului său este o necesitate de armonie, vizibilă și în abila compoziție a povestirii, este apoi o grijă a limpezimii de expresie și a purității limbii care-l deosebesc esențial în foarte activa falangă de romancieri contemporani.

D. Sergiu Dan este un povestitor cu atitudine detașată față de eroii săi, un ironist care nu apasă pe pedală, ca să decadă în caricatură sau în satiră, și—surprinzător—este și un poet de discretă melancolie. Ceea ce lipsește de multe ori romancierilor noștri se află, cu eminentă calitate, în scrisul acestui armonios povestitor, adică acel ton specific, muzică interioară regăsită în expresie, care îi indică timbrul personal.

Remarcasem chiar în *Dragoste și moarte în provincie* această detașare de personaje, dar acolo se pare că se rezolvă într-o prea ușoară cursivitate. Împletirea de umbră și lumină, dozarea precisă de ironie și tristețe, însușiri ce

* Editura „Cultura Națională”.

acordă operei și o înaltă contemplativitate, ajung la plinitudine în *Arsenic*, a cărui temă este tot atât de extinsă ca și viața. De data aceasta ni se definește dar și caracteristica de scriitor a d-lui Sergiu Dan. Prin excelență povestitor, fondul său organic este acela al unui comentator al vieții. Când spunem comentator nu trebuie să înțelegem însă o intervenție directă sau o preocupare teoretică aplicată faptelor evocate. D. Sergiu Dan este el însuși un spectator într-un fotoliu, un duios și ironic ochi plecat peste existența păpușilor sale umane, pe care le regizează cu o prudentă discreție de culise.

Care este, așadar, subiectul povestirii din *Arsenic*? Este atât de fragil, încât orice accentuare prea tare riscă să-l risipească sau să-i îngroașe liniile dincolo de intenția primordială a autorului. Eroul acestei feerice comedii umane, doctorul Filimon, este el însuși un individ fără asperități prea evidente, un fel de șăgalnic joc al destinului în marea comedie a vieții. Toată atenția (romancierului s-a concentrat în această figură centrală a cărții, și din ea vom încerca și noi să scoatem sensul comediei feerice care este *Arsenic*. Filimon este un tip de o complexitate de nuanțe atât de fine, încât ușor îi poți pierde unitatea dacă îi omiți cumva vreuna din trăsături. Ar fi un ratat doctorul acesta de cartier dacă și-ar fi propus vreo țintă supremă în viață; ar fi o victimă a societății în care se mișcă dacă întâmplarea nu l-ar fi situat în cadrul ei; ar putea fi un pasional dacă voința l-ar face să desăvârșească cel puțin o prostie cu urmări tragice. Eroul d-lui. Sergiu Dan nu este însă un caracter, în' sensul unei simplificări psihologice. Mai curînd, el este un suflet în disponibilitate; și este cu atât mai adevărată această fizionomie a lui cu cât, după întâmplările prin care trece, Filimon rămîne identic cu sine, așa cum l-am găsit la începutul acestei comedii narative. Ai impresia că experiența lui se poate repeta la infinit, cu aceleași reacțiuni, oricît de variate ar fi împrejurările care l-ar atinge, oricare ar fi oamenii ou care ar fi în contact. Pentru el, viața e un spectacol; n-o trăiește, ci o joacă, așa cum i se impun rolurile. De aceea, sunt atât de semnificative primele capitole ale romanului, poate și cele mai sa-

vuroase ca subtilitate psihologică, în care asistăm la modul cum eroul se angajează într-o comedie, pe care nici n-o așteaptă, dar nici n-o respinge. În această disponibilitate a lui se află simbolul povestirii din *Arsenic*, altminteri un simplu divertisment narativ, dacă n-ai prins cheia faptelor ce se vor succede, de la începuturile lor. Pentru doctorașul din cartierul Cotroceni viața se reduce la aventura care-l invadează pe nesimțite. Neprevăzutul este singura ei logică. Misterul în care d. Sergiu Dan învăluie pe amicul lui întâmplător, Bibi, ocupația lui de traficant de carne vie, localul de noapte, de care amintește, acel „miraj”, care va deveni simbolic pentru Filirnon, cunoștința nevestii lui Bibi, Ana, care-i va deveni amantă, fiindcă și ea aștepta ceva, va evolua într-o tristă mascaradă viața lui de spirit disponibil ; și foarte logice vor apărea de-acum accesele lui de gelozie, când află că Ana mai are un amant, pe președintele unei amabile escrocherii, deghizată sub firma unei societăți de binefacere, ca și acceptarea de a se răzbuna, dând lui Bibi un flacon de arsenic, spre a ucide pe preșident (acum rivalul amândouă) ; această substituție de voință — căci el încredințează onoarea faptelor lui Bibi, pînă la pacificarea prin compromis a celor trei — ridică la o fictivă potență psihologia lui Filirnon. Intrat fără voie în comedia vieții, naivul doctor este eliminat de același hazard, prin precipitarea faptelor care-l domină. O candidatură totală l-a condus, în tot timpul acestor tribulații, pe care le-a acceptat fără să se revolte și fără să aibă conștiința ridiculului în care se îmbracă. Scăpat din hazardul împrejurărilor, pe care nu el le-a provocat, Filirnon se anulează, în toate virtualitățile lui de erou. își va relua cu siguranță clientela modestă și obiceiurile, își va făuri noi visuri sentimentale, după plecarea în provincie a Alinei, vecina de la etaj, pe care credea că o iubește, fără să aibă curajul unei hotărîri. Destinul lui este de spectator al vieții ; neconținut disponibil pentru fapte, nu va avea niciodată inițiativa lor ; oricînd gata să se înroleze în comedia vieții, nu-i va aparține însă niciodată, fiind eliminat din ea de jocul capricios al hazardului.

Sub aparențele unei înșelătoare povestiri, d. Sergiu Dan a realizat un tip de o complexitate împletită în nuanțe de ironie și tristețe, dînd o potență simbolică eroului central, doctorul Filirnon — actor și spectator umanizat în marea comedie a existenței. De o fluiditate savuroasă, de o compoziție superior încheșată, de un simț ironic atenuat de nu știu ce poezie feerică, romanul *Arsenic* consacră pe d. Sergiu Dan ca pe unul din cei mai personali scriitori ai acelei tinere generații ce cu greu se lasă precizată prin atributele talentului neîndoielnic.

SERGIU DAN:
„SURORILE VENIAMIN”
(roman) *

Romanul contemporan a izbutit și la noi să-și impună supremația. Oricâte primejdii de industrializare l-au amenințat în ultima vreme, realizările lui numără totuși câteva opere de remarcabilă importanță.

Dacă într-un an se desprind, din cele câteva zeci de romane, trei sau patru la care se poate reveni ca la niște valori sigure, este semnul unui triumf evident al genului. Varietatea lui este apoi un alt indiciu de maturitate; astăzi, scriitorii români experimentează cele mai complexe forme epice, nebănuite încă la apariția lui *Ion* al d-lui Rebreanu. În mai puțin de două decenii, istoria literară a înregistrat un progres echivalent cu o netăgăduită renaștere. Și este surprinzător pentru vitalitatea romanului nostru că acei scriitori care au făcut succesive concesii industriei anecdotice au fost repede înlocuiți de talente noi, cu un mai acut simț autocritic, menținând astfel producția la un nivel artistic superior. În configurația actuală a prozei naționale, putem prevedea fără greș care sunt cititorii unui romancier; democrația literară, pe lângă inconvenientul scrisului în serie, are și marele avantaj de a-și distribui produsele pe medii intelectuale. Consumatorul de romane are preferințe, gusturi și criterii de evaluare ce fac posibilă existența geniilor tipografice, ca și a talentelor de calitate mai rafinată, fără ca adevăratele valori să fie prejudiciate.

* Edit. „Cultura Națională”.

Poate este o lege de igiena intelectuală, salutară pentru creator și cititor deopotrivă, această distribuire a literaturii românești pe categorii sociale și sufletești. Ne amintim de teoria unui critic minor al veacului trecut, Emile Hennequin, a cărui pretenție „științifică” era să reconstituie spiritul timpului după numărul edițiilor unor opere și repartizarea lor pe straturile sociale. O statistică în acest sens ar fi oricând instructivă.

Dar ne-am abătut destul de la obiectul acestei cronici, care este romanul *Surorile Veniamin*, al d-lui Sergiu Dan. La a treia carte a sa, scriitorul a străbătut un drum și a atins un punct de maturitate, de unde poate fi privit cu toată încrederea criticei. După *Arsenic*, cuceritoarea poveste, fluidă, de atmosferă sugestivă și de o disciplină a expresiei într-adevăr clasică, prin simplitatea mijloacelor, d. Sergiu Dan reia genul romanului psihologic, așa cum ni l-a indicat prima sa încercare, *Dragoste și moarte în provincie*. De data aceasta, siguranța de compoziție, amploarea epică și detașarea față de personajii se găsesc într-un moment al deplinei lor stăpîniri.

D. Sergiu Dan este dintre acei puțini romancieri ai tinereii generații care urmăresc un ideal artistic, realizându-se într-o progresivă depășire, în raport cu speranțele afirmate la debut.

Critica a cerut de nenumărate ori o schimbare de material și de perspectivă umană și artistică romancierilor noștri; abuzul de lirism, de ruralism, predilecția pentru schemele psihologice reduse la tipul arivistului și al învinșului, invariabil întâlnite în romanul social, s-au micșorat până la dispariție aproape în ultimii ani. Literatura cu haiduci și țărani sentimentali, cu arendași feroci și boieri idilici aparține trecutului.

Viața contemporană urbană oferă complicate probleme, subtile cazuri de conștiință și tipuri diverse; pasiuni reale încep să-și facă loc în operele scriitorilor care astăzi își afirmă personalitatea în epica noastră. D. Sergiu Dan este dintre aceștia, și romanele sale aparțin timpului nostru, corespund sensibilității prezente și unui ritm de civilizație conștientă de sine însăși. Nu este o simplă întâmplare că atîția romancieri își aleg personajii din mediul capitalei, că nu se sfîșesc să privească tipurile contemporane și peisa-

giile înconjurătoare eu un ochi deschis și lucid. În *Patul lui Procust*, d. Gamil Petrescu vorbește de București ca de o realitate palpabilă, în *Întoarcerea din rai*, d. Mircea Eliade își plimbă eroii în același mediu, în *Steaua robilor*, d-ra H. Y. Stahl analizează un temperament feminin în același cadru, după cum d. Sergiu Dan își fixează acțiunea în *Arsenic* și *Surorile Veniamin* în aceeași ambianță morală de metropolă.

Chiar un romancier ca d. Rebreanu, după câteva opere care îl circumstanțiau la un anume mediu și anumite probleme, a simțit nevoia în *Jar*, indiferent de reușită, să-și ia eroii din burghezia bucureșteană. Evoluție foarte firească și singura posibilitate de a salva romanul contemporan de fanteziile vag simbolice și de marionetele în general consacrate. Ceea ce înseamnă că romancierii buni ai timpului au renunțat la rețetele literare, la sentimentalismele liric dezbatute și la psihologiile convenționale.

Cel dintâi elogiu pe care-l aducem noului roman al d-lui Sergiu Dan este ușurința și siguranța verosimilă de a-și urmări eroii în diferite medii. Acțiunea din *Surorile Veniamin* începe într-o stațiune balneară, psihologia personajilor adaptându-se perfect la condițiile de viață estivală ale unui moment de vacanță profesională. Continuarea și sfârșitul ei se petrec în București, dar și aci nu numai într-un singur mediu, care ar limita orizontul faptelor și al tipurilor.

Felicia și Măria Veniamin, fetele unui profesor craiovean, după o cură de ușor snobism și mondenitate, îngăduită de o lună de aparentă libertate, revin în mediul lor natural, cu preocupările și habitudinile respective. D. Sergiu Dan izbutește însă din primele capitole să ne precizeze fizionomia morală a eroinelor, înclinațiunile lor, dorințele, reacțiunea temperamentală, cu o siguranță ce nu se va dezminți nici în restul romanului. Calitatea esențială a unui romancier care nu abuzează nici de descrierea mediului, nici de schemele comode de psihologie. Acțiunea personajilor și ambianța se împletesc într-o organică atmosferă conținând oameni viabili, nu fanteziile descărnate. Fiindcă Felicia și Măria sunt personajele centrale ale romanului, este necesar să arătăm că schimbarea mediului le păstrează constanța sufletească.

În dragostea Feliciei cu tânărul Mihai Vasiliu, agitator comunist și marxist feroce, în dezamăgirile ei, în speranțele ei, vom regăsi pe aceeași fată sentimentală, în fond naivă, înclinată spre reflecție, dar victimă a „bovarismului” ei revoluționar. Iar în psihologia de fată comună, semidoctă, ambițioasă și amatoare de bogăție a Măriei, mediul schimbat, aventurile ei, reacțiunile ei nu modifică nimic din intuiția clară a personajului, așa cum îl simțim de la primele pagini.

D. Sergiu Dan și-a studiat precis eroii, le-a calculat orice gest, orice gând, i-a văzut în toate resorturile lor, alcătuindu-le o stare civilă fără surprize discordante. Cu o rară economie interioară, cu o compoziție strânsă, cu un simț al faptului semnificativ împins pînă la severitate, a știut să-și anime personajele de la început pînă la sfârșit. O luciditate artistică dusă pînă la amănunt, un spirit autocritic necruțător ne amintesc că d. Sergiu Dan s-a format la estetica romanului de realism psihologic francez. Dozarea acțiunii, organizarea internă a capitolelor, sfârșitul lor semnificativ, utilizarea nuanțelor de expresie, de observație, în stările morale ale eroilor, sunt calități însușite din același izvor.

Romancierul nu păcătuiește prin abundență, dar nici nu sucombă prin facilitate. Artă de ceasornicar migălos, de tehnician obsedat de perfecție, viziunea de romancier a d-lui Sergiu Dan se conturează cu o precizie clasică. Exemplu rar de disciplină a scrisului, într-o literatură de inegalități tinerești, de veleități grandioase, schițate numai, de dispreț al tehnicii migăloase. O astfel de literatură trebuie gustată în nuanțele ei, în preciziunea și finitul ei. Curățită de asperități, ea nu este totuși sterilizată, căci romanele sale au o atmosferă sentimentală, o duioșie corectată de simțul măsurii, un tragism ponderat de ironie, un fel de mijlocie a omenescului.

Că d. Sergiu Dan procedeză cu disciplină clasică ne-o dovedește modul de a-și caracteriza eroii. Fixați pe o axă sigură, în jurul căreia converg nuanțele subordonate, tipurile sale românești sunt de o psihologie lineară. Ce sunt altceva surorile Veniamin decît două cazuri tipice de bovarism ?

Felicia se lasă modelată de voința virilă a „revoluționarului” Vasiliu, își anulează personalitatea, împrumutând ideile, resentimentele, modul de viață al bărbatului iubit. Dezamăgită, se retrage în sine, cu o resemnare fără murmur, cu o reticență sentimentală de „mică-burgheză” rătăcită un moment într-o aventură înșelătoare. Jurnalul ei intim, monoloagele interioare o arată în esența ei adevărată. D. Sergiu Dan a urmărit-o pe această dublă psihologie, alternând faptele cu reflexia, narațiunea cu introspecția. Măria este atât de tipică, în superficialitatea, în visul ei fals de a-și trăi viața în lux și adulație sentimentală, acceptând voința lui Korner, amatorul de fecioare, pe care le plătește ca să le uite repede, încât dezmoțirea ei din hipnoza bovarică echivalează cu revelația masculului pe care-i caută inconștient. Aventura ei cu Vasiliu, amantul Feliciei, pe care-l găzduiește în casa închiriată de Korner ca să-l salveze de urmărirea poliției, este o simplă deștep-tare din transă.

Psihologia acestor două femei evoluează între premise și concluzie cu o siguranță deplin calculată. D. Sergiu Dan a reluat vechea sa intuiție a bovarismului feminin din *Dragoste și moarte în provincie*, dar i-a dat o expresie de o plenitudine, de un realism sufletesc și o preclziune care gravează distinct două personaje.

Cu toată simetria de situație a surorilor Veniamin, victime ale aceluiași bovarism sentimental, temperamental, deziluzia lor provine din două structuri deosebite. Felicia este adevărata romantică, iar Măria numai o victimă a imaginației erotice, de care, o dată decristalizată, se va mulțumi cu o viață instinctuală, pe care o căutase subconștient. Sunt nuanțe ce nu trebuie pierdute, căci altfel am comite nedreptatea de a confunda două personaje complet variate.

Vorbeam de intuiția lucidă a mediului, pe care d. Sergiu Dan o are în cel mai înalt grad. Pensiunea d-nei Isăcescu, unde locuiesc surorile Veniamin, este atât de pregnant zugrăvită, începând cu patroana și trecând printre figurile tuturor locatarilor : d-ra Angola, fata bătrână, Atanasiu, Paludis, medicinista Lenuș Apostoliu, actorul ratat Ivănuș.

Aceeași pregnanță și în prezentarea funcționarilor lui Korner, de la „Metropol Oii”, începând cu Stamat, șeful

personalului, continuând cu maniacul Binder, cu jovialul Teodorescu, cu nefericitul Silbert, pînă la vulgara Ana Silaghi și la funcționara tipică Elena Calciu ; iar Gertrude Tubig, metresa lui Korner, dizgrațiată prin venirea Mancii, își proiectează silueta cu o sugestivă apariție.

D. Sergiu Dan conturează clar orice personaj. Adalbert Korner, petrolistul donjuan, care-și susține prestigiul masculin prin valuta forte a lirei sterline, ar fi un personaj ușor amenințat de convențional ; e însă realizat cu o siguranță fără greș. Și pe Mihai Vasiliu, cu cinismul, cu brutalitatea și obsesia lui revoluționară, d. Sergiu Dan l-a zugrăvit cu o lucidă stăpînire artistică, deși se oferea unei prezentări caricaturale. Iar tovarășii lui, poeții Pîrvu și Adamov, întregesc o atmosferă de autenticitate bucureșteană, de boemă și de stil „nouă generație”.

Am voi să remarcăm atîtea reușite, atîtea variate mijloace tehnice din acest roman. Povestirea, portretul, analiza directă sau prin monolog interior (jurnalul Feliciei are același sens) converg cu o inteligență artistică superioară să creeze atât mediul, cît și personajele.

Sunt cazuri cînd d. Sergiu Dan a izbutit să redea o ritmică a povestirii de o deosebită sugestie, ca în scena posesiunii Măriei, cînd reminiscențele sfaturilor pe oare i le dase mama sa, durerea fizică, precipitarea faptelor reușesc să transmită o stare sufletească cu mult dinamism ; sau scena cînd Felicia surprinde pe Măria dormind cu amantul ei, părăsind priveliștea cu semisomnolența în care pluteau și vinovații.

De la *Arsenic*, povestirea de o feerică ironie a vieții lui Filirnon, la *Surorile Veniamin*, armonios încheat, lucid construit în structura psihologică a eroilor, sobru în expresie și obiectiv realizat în atitudinea lui umană, d. Sergiu Dan a trecut cu ușurință și deplină posesiune a mijloacelor sale de scriitor la romanul de analiză.

LUDOVIC DAUȘ:
„DRĂCEASCA SCHIMBARE DE PIELE”

Impresiile noastre despre opera anterioară a d-lui Dauș se topesc în depărtarea incertă a lecturilor la care n-am mai revenit vreodată. De aceea le putem acorda, deopotrivă, calități ce nu le aparțin sau le considerăm învăluite în aceeași brumă a trecutului, streină de orice intenție de valorificare.

Romanul acesta, cu un titlu atât de ciudat și nefericit literaricește, dar ațîțător prin aerul lui enigmatic, cît și desenurile de pe copertă și din interiorul lui ar părea exclusiv o nouă contribuție în lanțul nesfîrșit al operelor de senzație. Intenție comercială sau veleitate artistică, acest exterior — colaborare a ochiului la impresia literară — e dovada unei oscilări între industrie și artă.

Cadrul ostentativ monden, atenția dată modei, mobiliei, tonul frivol și cultivarea amănuntului picant sau, și mai des, a scabrosului indică suficient dozarea conștientă a elementelor de succes. Acest interes de atmosferă, superficial, formează și inferioritatea artistică a romanului; însă, ca toți scriitorii dotați cu însușiri medii, autorul, prin mijloace exterioare și de inofensivă frivolitate, crede că poate mai ușor trata o problemă psihologică sau chiar infuză, discret, morala fabulei. Aci stă diferența specifică între creatorul de valori literare și un scriitor oarecare: la primul, elementele psihologice se subordonează creației, iar atmosfera reiese firesc din conturarea adîncă a psihologiei; scriitorii mari, tratînd situații așa-zise „scandaloase”

sau insistînd asupra unui mediu, vor interesa mai întîi prin creație, în al doilea rînd prin elementele caduce, de modă și atmosferă.

Cu aceste esențiale rezerve, romanul d-lui Dauș nu e însă lipsit de interes și unele calități literare. Scris cursiv, pe alocuri concentrat, ca stil, deși într-o limbă nu îndeajuns supravegheată (inundată supărător mai ales de franțuzisme), rareori vulgară, schișînd sumare siluete, îndemînatic prinse, romanul se concentrează în jurul unei singure figuri: Zoe Pleșea, soția unui avocat mai vîrstnic ca ea, muncitor și cumpătat, mamă devotată și de un lung șir de ani credincioasă vieții burgheze, morale pe care o trăiește din temperament și convingere; brusc însă e luată de șuvoiul trepidant al plăcerilor postbelice, își urăște bărbatul, devine frivolă și se prăbușește-n aventura banală cu pictorul Paul Luncescu, o secătură ce și-a făcut un scop din seducție și plăceri; chinuită de viciu și luptînd contra lui, sfîrșește-n ghearele demenției. Subiect fără noutate, desigur, dar progresiv și meșteșugit dezvoltat.

Însă punctul instabil al creației d-lui Dauș îl formează, enigmaticul, mai just multiplul aspect al cauzelor ce determină această „drăcească schimbare de piele”; dacă literaricește e nefericit, în schimb titlul e sugestiv prin limitarea ce de la sine o indică. Căci, în definitiv, nu știi unde cade accentul acestei metamorfoze psihice. Se explică oare prin influența mediului frivol, prin calitățile lui Paul (pe oare nu le dovedește o clipă), prin acea licitație a lenjurilor Natașei pe care le cumpără Zoe, iară o necesitate simțită, prin diferența de vîrstă dintre ea și Pleșea, sau prin o deviere subită, subconștientă a eului ei echilibrat? Parțial,, răspunsul ți-l dă oricare din acestea, în mod definitiv nici una din cauzele enumerate. În această lipsă de fuziune — aparent complexitate de nuanțe — constă slăbiciunea romanului: psihiatria e domeniul comod în care se refugiază scriitorii ce scapă din mîna firele psihologice.

Există, totuși, în romanul d-lui Dauș un procedeu ingenios, ce exprimă, în același timp, și abilitatea sa psihologică, și o discretă ironie: acea păpușe care simbolizează iubirea frivolă, în care Zoe întrupează obsesia lui Paul;

procedeul s-ar părea artificial, poate chiar pueril ; d. Dauș îl utilizează însă cu precauție și oarecare finețe, servindu-i de elucidare psihologică : în fiecare femeie există o dorință latentă de a se da 'cuceritorilor cu notorietate ; în fiecare germinează obsesia de a fi sedusă, de a se ști prin aceasta supravvalorificată, în atributele sexului, față de toate celelalte pe care întâmplarea le-a înscris în statistica plăcerilor unui donjuan. Instinctul frivolității zace în cea mai cinstită femeie ; cînd se simte înlăturată de la o glorie pe care știe c-ar putea-o cuceri, riscă totul ; în capriciul de a se-nălța, pe scara instinctelor sexului, mocnește însă și germeul descompunerii ei morale.

Prin această intuiție și prin procedeul abil de a o ilustra, deși fără multă profunzime, în Zoe Pleșea, d. Ludovic Dauș a reușit să schițeze un tip feminin, sub un anumit aspect. E un semn bun, care, poate, va fi și o garanție...

1927

LUDOVIC DAUȘ :
„ASFINȚIT DE OAMENI” *
(roman)

În *Asfințit de oameni* d. Dauș reia tradiția romanului social, început de N. Filirion, trecut prin Duiliu Zamfirescu și ramificat, cu adaptările necesare, pînă în timpul prezent. Moldovean de origină, scriitorul păstrează o contemplativitate domoală în monografia aristocrației botoșenene în descompunere, deși nu este un liric. Romanul nostru social deviază de obicei spre satiră violentă, cu un rechizitoriu încărcat de concluzii pesimiste. Recunoaștem că d. Dauș s-a menținut într-un ton de placidă expunere a evenimentelor, fără caricaturizări forțate și cu o nostalgie ponderată după vremurile apuse. Mai psiholog decît îngăduie convenția națională a genului, se mișcă printre fapte și oameni cu un ochi atent și de un realism bucolic, cu toate viciile pe care le evocă, într-o societate în rapidă dezmembrare.

Eroul romanului este echivalentul lui Dinu Păturică și al lui Tănase Scatiu, în provincia de peste Milcov. Vangheli Zionea, grec de origină, aventurier și inteligent, ucigaș al maicilor Epraxia și Măria, de la Mînăstirea Văratice, arendaș, proprietar și deputat, după ce a fost naturalizat, profită de cangrena din jurul său, înălțîndu-se pe putrigaiul social al boierimii, cu suflet dîrz și candori de purificare prin amor, necesare să-l facă simpatic. D. Dauș privește procesul decăderii boierilor și al ridicării veneticului Zionea

* Editura „Adevărul”.

ca un fapt biologic. Triumful celui mai tare e astfel acceptat, fără lamente și repulsii etice. între o imoralitate pasivă; și leneșe e un spectacol tonic victoria unei imoralități viguroase ; viața își urmează legile, peste conveniențe și rezerve subiective. Cea mai mare grijă a lui Zionea este îmbogățirea, pentru care și ucide pe cele două mame ; ajutat de împrejurări și ferm pe voința de a parveni, Vangheli e de o distincție care-l deosebește de confrății lui de arivism, însăși înfățișarea lui fizică îl face atractiv, mai ales față de femei, iar nevoia de a se limpezi prin iubire îi acordă o umanitate absentă eroilor de nudă ascensiune din romanul nostru social. E drept că afecțiunile lui sunt și rezolvări practice, dar iubirea primei logodnice, Consuela Stihi, dezgustată de intrigile femeilor interesate să nu-l piardă pe Zionea, și dragostea Floricăi Negură, constantă și conștientă, îl situează într-o regiune de posibil sentimentalism. Parvenitul d-lui Dauș este superior celorlalți semeni literari ; calitatea lui nu știm dacă vine din obiectivitatea romancierului, din atmosfera Moldovei sau din realitatea interioară a eroului. Dinu Păturică și Scatiu își termină procesul de ascensiune în mod tragic ; odios și fără cruțare, își primesc pedeapsa, fie melodramatic, fie din reacțiunea victimelor. D. Dauș nu-și maltratează eroul, nu-l expune la răscumpărări de crime și nici nu-i pune obstacole în viață. Zionea se descurcă singur, abil și veridic. Autenticitatea lui îi dă un aer de ființă normală și foarte răspândită în societate. E un merit esențial al romancierului, scăpat de parțialitatea inevitabilă unui evocator de chefuri și aventuri amoroase din trecutul unei boierimi în repede degenerescentă, pe ale cărei ruine s-au vărsat piraie de lacrimi literare !

Fresca epică din *Asfințit de oameni* cuprinde nenumărate figuri pitorești, de prezentare statică și descriptivă, cu intenția de a întregi o atmosferă socială și morală. în preciziunea portretistică și în situarea locurilor, a numelor și stării civile a personajilor se pare că d. Dauș s-a folosit, de cronica vie a Botoșanilor. Romanul său poate fi un document, cu relatări controlabile în memoria generațiilor

vechi. Este, desigur, o presupunere a noastră ; de altfel, însăși lectura mai anevoioasă a acestor pasagii documentaie este un motiv să le considerăm ca incursiuni de cronică locală. în importanță literară, a doua figură imediat următoare lui Zionea este Natalița Dragnea, fiică naturală din os domnesc, femeie de pat obștească și calcule interminabile, mijlocitoare de căsătorii, cu profituri personale, amantă care grevează punga clienților sentimentali cu inumanitate de cămătar. Natalița e vie și de o psihologie tipică ; există și astăzi, în provincie, ca și în capitală, cu mai puțin blazon, dar mai accentuată abilitate și mai întinsă rază de acțiune. E prostituată de lume bună, cu aparențe de obiceiri burgheze, tolerată în familii și nelipsită din orice aranjament, doamna galantă respectată de necunoscători, detestată de cunoscuți, dar primită ca o necesitate de legătură între oameni cu suspecte moravuri, exercitate pe ascuns. Natalița a fost amanta lui Negură, socrul lui Zionea, a acestuia însuși și a tuturor de la care a putut recolta beneficii. De o trivialitate fără margini, ea își utilizează soțul, pe bietul proxenet involuntar Dragnea, martor al destrăbălării ei succesive, să-i descurce drumurile, în plasa de păianjen a plăcerilor ei remunerate. Ratat și degradat de soție cu perversitate, Dragnea e un învins, un fel de Pană Trăsnea Sfântul, devenit portar de bordel casnic, suflet duios, care își consumă viața în contact cu florile, unica lui pasiune inocentă.

Femeile din *Asfințit de oameni* sunt născute prostituate ; tînăra Caliopi, sora lui Vangheli, intră cu ușurință în societatea înaltă botoșeneană, grație adaptării ei la moravurile tarifate ale mediului. Amantă costisitoare a lui Negură, Caliopi e biciuită de același instinct de parvenire ca și Zionea. Cu abilitate strică hotărîrea a două familii de a se înrudi, sustrăgînd pe descreieratul Polidor Gursky, fiu de venerabil aghiotant al lui Cuza, putred de bogat și destinat să fie soț al Floricăi Negură, care îl prefera totuși pe Vangheli. Caliopi se servește întîi pe ea, reușind să-l lege pe Polidor de farmecele ei valorificate pecuniar, dar îi facilitează și lui Zionea drumul spre inima fetii lui Negură. în același cortegiu de metrese profesioniste, cu avariat prestigiu social, se situează și Elvira Mustea, care cu știrea mamei sale își

vinde suspinele erotice, pe canapeaua paternă, lui Bozan, de o dărnicie intermitentă, căutînd să capteze însă stipendiile mai substanțiale ale lui Zionea. Femeile se-nțeleg între ele, se ajută și se tolerează, și numai primejdia căsătoriei clienților le încaieră într-o trivialitate cu delațiuni înrăite. Aristocrația botoșeneană evocată de d. Dauș apare astfel ca un vast bordel. Dacă bărbații se macină prin chefuri și inactivitate și sfîrșesc prin sinucidere, după ce s-au ruinat, ca prințul Cantacazi și tinerii Dan și Tăutu, femeile rezistă, se adaptează, se vînd și se concurează cu o nerușinare pe care numai privilegiul lor social le-o îngăduie. D. Dauș creionează și cîteva tipuri comune de politicieni locali, cu ideologie de bodegă și ambițiuni sterpe ; de asemeni, își populează romanul cu inevitabili cămătari evrei, lipitori ascunse, care-și sug hrana din sîngele infectat al cartofiorilor și amanților jefuiți. Ei alcătuiesc un consorțiu tacit cu vînzătoarele de trupuri din buna societate din Botoșani, precipitînd, prin alianța aceasta, dezagregarea familiilor și ruina averii celor de neam boieresc. Un roman social implică și judecata autorului. D. Dauș s-a ferit de imixțiuni directe ; și-a ales însă un *raisonneur* în figura președintelui de tribunal localnic, elocventul Ciulei, fost prin străinătăți, resemnat să mucezească în provincie, spirit lucid, cu o amărăciune conținută și cu o curiozitate dezinteresată ; el urmărește procesul ascensiunii lui Zionea, încurajîndu-l, el autentică legal descompunerea morală și înstrăinarea averii boierilor scăpătați prin vicii și largheță dementă. Neadaptat la moravurile curente, circulă izolat prin lume și asistă cu o satisfacție tristă la un spectacol de carnaval porcesc.

Deși fără noutate a temei, cu pitoresc exterior și tipuri statice și episodice, romanul d-lui Dauș se citește cu interes și reține prin liniștea lui expozitivă. Scris cu o cursivitate concentrată, chiar atunci cînd unele capitole se întind prea mult în document social și retorică de ideologie paseistă, *Asfințit de oameni* e o replică prețioasă la jelanile lirice ale prozatorilor moldoveni, romantici prin esență și poeți prin temperament. Moldovenismul d-lui Dauș constă într-o naivitate bucolică și în scenele de frivolitate și viciu. Rea-

lismul său e atenuat de o onestitate, fără adîncimi de evocare și subtilități de psihologie. Dacă multe capitole se intitulează cu ostentație de roman-foileton, procedeele generale de expresie rareori concede gustului popular. Cu *Asfințit de oameni*, d. Dauș reintră în actualitatea literară cu un document de monografie socială, cu atît mai remarcabilă cu cît a renunțat la incriminări retorice față de pitoreștii săi eroi.

1932

N. DAVIDESCU :
„FiNTÎNA CU CHIPURI”*
(roman)

Romanul d-lui N. Davidescu, *Fîntîna cu chipuri*, ne poate demonstra cît de arbitrare sunt clasificările istoriei literare. S-ar părea astăzi că trăim atît de departe de simbolism, că mai ales romanul contemporan n-a profitat nimic din estetica și procedeele unui curent cu un glorios trecut, chiar în literatura noastră. Totuși, fără ambianța simbolistă, n-ar fi fost posibilă apariția *Fîntînei cu chipuri*. Există aci o predilecție pentru jocurile obscure ale subconștientului, o neostenită interferență de simboluri, o extenuare pe axele asocierii și disocierii gourmontiene și o ținută a expresiei de un căutat și savuros prestigiu artistic. Estetismul pe care atîția tineri scriitori îl cred steril este însă unica substanță a romanului d-lui Davidescu.

Fabula pe care se grefează tema acestei subtile sondări în misterul creației artistice este un simplu pretext. Romanierul Pan Ioniță Drăcea, obsedat de figura unei enigmatice femei, pe care o zărește într-o mașină, este nu atît o personalitate eu stare civilă, cît un simbol al artistului. Începutul arbitrar al faptelor, cu predestinata afinitate carc-1 face să închirieze locuința Lydiei Șarpe, văduva solitară, care-și petrece timpul într-o clădire prea marc, înconjurată de un parc și de tăceri fermecătoare, numai în tovărășia servitoarei Flora, nu mai are nimic din ilogical realității. Toată acțiunea se va petrece pe un plan de ficțiune, cadrul vieții

* Edit. „Naționala-Ciornei”.

concrete rămînînd numai o schemă în care pulsează o altă viață, aceea a gândurilor și a imaginilor. De altfel, întreaga desfășurare a evenimentelor interne din *Fîntîna cu chipuri* dizolvă noțiunea de roman, înlocuind-o cu aceea de eseu. Romanul d-lui Davidescu rămâne, credem, încercarea cea mai amplă din literatura noastră de a defini într-o laborioasă ficțiune estetica unei întregi scoale a simbolismului. Să nu uităm că d. Davidescu este printre cei dintîi poeți care au experimentat narcozele sensibilității moderniste și mai ales este cel mai prețios critic al generației sale, care a căutat să surprindă cîteva -aspecte și a glosat cîteva creatori ai noului curent. În *Fîntîna cu chipuri* își dau mîna, într-un suprem efort, poetul simbolist și criticul lucid, împletind evocarea cu analiza, ca să definească estetica unei școli.

Dar să revenim la tema romanului : Necunoscuta întezărită de Pan Ioniță Drăcea este numai imboldul prim al unei opere. Numită poetic *Una Laris*, ea va fi motivul muzical în jurul căreia se va crea simfonia de imagini a romanului. Mutîndu-se la Lydia Șarpe, Drăcea caută numai un mediu prielnic scrisului. Însă de aci încolo un subtil proces de decantare a visului în realitate și de întrepătrundere d realității în vis va țese o întreagă fantasmagorie, modificată sub această paralelă influență, colaborînd să dea naștere operii de artă.

Pan Ioniță Drăcea este el însuși o personalitate disociată : autor și actor, creator și contemplator al modului cum se agregă ficțiunea în spiritul lui. Pe oglinzile acestea paralele, *Fîntîna cu chipuri* devine astfel un atelier de lucru, în care se găsește materialul brut și uneltele care-l prefac, dar în care vei putea urmări numai cîteva etape ale procesului de creație.

Ambiția d-lui Davidescu este una din cele mai vaste : a surprinde însuși procesul de creație, în germinarea lui misterioasă, este o temă faustiană. Din cele trei elemente care vor fuziona să alcătuiască opera de artă, realitatea, fantezia transfiguratoare și sinteza lor, care este însuși romanul, noi nu luăm cunoștință decît despre cele dintîi. Căci sinteza însăși este un rezultat, nu o pregătire. Ea nu poate fi analizată, ci numai trăită. Dar analizînd-o în timpul formării, d. Davidescu o face obiect de studiu, imaterial de

reflexie lucidă, descompunându-i vraja în părți izolate. Romanul devine și el ilustrarea unei estetice, dar nu însuși romanul romanului. Fiindcă a face ficțiunea unei ficțiuni înseamnă a transpune în pură psihologie, fără contingente cu realitatea, un proces inanalizabil la rece.

Atâtea formule pe care d. Davidescu le pune în gura lui Pan Ioniță Drăcea pot fi înțelese în izolarea lor și în substanța lor rațională. A le da o viață este cu neputință. Iată această glosă, pe care o-nțelegem în esența ei, dar pe care n-o putem vedea transformată în însuși subiectul romanului :

„Eu cred într-un fel de lege fizică, în univers, de reversibilitate a gândului, a gândului sau a imaginii, a sufletului, numai la nevoie, în dublul lor material și apoi contrariu. Nu se poate naște undeva o cugetare fără să își aibă mai dinainte, cine știe unde, și realitatea ei imediată și corespondentă. Trăiesc însă numai acelea care au norocul să se găsească atunci când trebuie și să se fecundeze reciproc” (pag. 22).

Ceea ce vrea să demonstreze d. Davidescu este, fără-ndoială, propoziția că opera de artă este suprapunerea câtorva imagini reale, asocierea și disocierea lor, în raport cu o imagine ideală. Creația este un act de cunoaștere, dar un act atât de complex, încât este o sinteză între real și imaginar, Una Laris, eroina trăită într-o intuiție narcisiană a spiritului, este însăși sinteza dintre Lyda Șarpe, Flora și această halucinantă proiecție a eului. Aci este și nodul debaterii estetice din *Fîntîna cu chipuri*. Însă procesul acesta, atât de clar în formularea lui rațională, nu poate fi sugerat decât printr-o serie suprapusă de simboluri. Dificultatea provine tocmai din imposibilitatea de a sintetiza aceste simboluri într-o imagine unică, globală, care să fie însăși creația, în toată plenitudinea ei realizată. Parțial, simbolurile sunt evocări de peisagii interioare pline de poezie ; când autorul vrea să le sudeze, atunci recurge la reflecția lucidă. Cum spuneam, romanul se transformă fatal în eseu. Nici odată nu vom dobîndi intuiția romanului ca proces de creație, ci vom surprinde numai disociat evocările de o parte și meditația estetică de alta. În această ireconciliere a misterului analizat pe cale rațională, cu integrala lui revelare, pe cale intuitivă, ratează tema din *Fîntîna cu chipuri*.

Din conștiința că actul creației este el însuși o mitologie,, d. Davidescu, ori de câte ori vrea să sugereze procesul subconștient al fanteziei creatoare, recurge la imagini mitologice. Asociațiile poetice ale lui Drăcea se rezolvă în cortegii de nimfe și fauni, în peisagii de grațioasă bucolică antică. Dar au aceste precauțiuni de cuceritoare poezie vreo legătură directă cu însăși creația romanului pe care și l-a propus să-l scrie Drăcea ? Dacă ar fi astfel, am putea la sfîrșit integra toate evocările parțiale într-o sinteză dominatoare și am obține însuși romanul la formația căruia se pretinde că asistăm. Ciudat însă, putem spune mai curînd că asistăm la un fel de degradare a fanteziei și la un joc al capriciului imaginației care se modelează pe potriva realității. Identificarea Lydei Șarpe cu Una Laris, prin dragostea reciprocă dintre romancier și proprietara sa, deschide o altă perspectivă, aceea a psihologiei umane a creatorului, care-și realizează o ficțiune într-o persoană tangibilă. Psihologia creației este fantasmagoria unor acte de pură conștiință ; pentru a-i urmări procesul nu e nevoie de un cadru real ! Așa cum a procedat, d. Davidescu a reluat estetica romanelor lui Remy de Gourmont, într-o nouă ficțiune, de o intensă poezie bucolică. Poate este mai bine așa decît să fi adoptat metoda dosarului unui roman, ca Andre Gide în *Le journal des faux monnayeurs*.

Pentru analogia de interpretare ce există între procesul creației muzicale, așa cum d. E. Lovinescu a definit-o de nenumărate ori, și între același mod de a înțelege creația poetică, cităm acest instructiv pasagiu din volumul d-lui N. Davidescu, a cărui contribuție la explicarea simbolismului este anterioară autorului *Poeziei noi* :

„Simt încă puțința de a duce înainte, ritmic, bagă bine de seamă, firul de sensibilitate pe care am pornit, și am convingerea că e singurul lucru de care trebuie să se preocupe un autor. Ritmul sufletesc al scrisului este pâinea cea de toate zilele și supremul lui adevăr. Restul vine de la sine” (pag. 189).

Sau : „Una Laris este și nu este Una Laris. Ea s-a trezit a fi un cântec. Întîile ei note nu mai sînt, firește, aceleași din portativul următor ; dacă însă toate laolaltă, desfășurându-se succesiv și notă cu notă, în parte, fac, după aceea, o melodie, apoi ajunge eu prisosință” (pag. 190).

Cartea d-ului Davidescu are darul de a fi un ferment la meditație pe tema creației și este un caz tipic de eseu sub formă de roman.

Dacă, în totalitate, *Fîntîna cu chipuri* este o pură fantasmagorie pe tema actului creației poetice, sunt totuși unele pagini de poezie care vor rămîne printre cele mai valoroase pagini antologice din opera d-lui Davidescu și din acest roman. În special capitolul al VI-lea, în care evocă grădina feeric transfigurată a Lydei Șarpe, cu viziunea mitologică a Florei și olteanului Dănăilă, cuprinși într-o frenezie dioniziacă de cîntec și iubire, este o admirabilă pildă de grație, de fantezie și expresie artistică. D. Davidescu îmbină în stilul său o puritate abstractă cu o muzicalitate fluidă și colorată. Prin *Fîntîna cu chipuri* se depășesc toate poemele în proză ale florei simboliste, atît de amatoare de mitologie sentimentală.

1934

N. DAVIDESCU :

„HELADA”

(poem) *

În literatura atît de diversă ca preocupări și teme a d-lui N. Davidescu există o unitate, care este și măsura personalității sale — inteligența artistică. Dintre scriitorii generației sale, cu începuturile fixate acum vreo trei decenii, d. Davidescu a urmat una din cele mai laborioase cariere, fără să atingă popularitatea nici chiar la punctul maturității sale, nedepășind o notorietate acceptată într-un cerc foarte restrîns. Explicația acestei izolări trebuie căutată în însăși natura talentului său, a cărui luciditate provenită dintr-un sever intelectualism nu poate duce la succes. Sunt astăzi scriitori cu mult inferiori d-lui N. Davidescu și care au avut totuși „momentul” lor, deși au epuizat o formulă artistică și o substanță sufletească pînă la sașietate. Istoria literară are, între altele, și menirea de a restitui unor literați compensații pe care nu le-au avut la timpul convenit. D. Davidescu va beneficia între primii de aceste reparații tardive. Ne gîndim la destinul fericit al d-lor Brătescu-Voinești și I. A. Bassarabescu, a căror „operă completă” a cunoscut elogiile, pe care istoria literară nu le va mai ratifica cu aceeași generozitate. Ceea ce a-ndepărtat publicul de literatura d-lui Davidescu este însuși caracterul ei de neconținută experiență artistică. Cititorul are optica simplistă : acceptă cu entuziasm pe scriitorii reductibili la o formulă, asimilabilă prin sentimentalitatea lui directă. D. Davidescu a

Edit. Fundația pentru lit. și arta „Regele Carol II”.

refuzat cu obstinare să se definească, adică să se limiteze. Nu voim să facem din d-sa o victimă a ingraturii contemporane, ci voim mai curînd să-i explicăm restrînsa audiență publică. A-nceput prin a se ralia simbolismului, într-o vreme cînd era ridiculizat și neînțeles. Dar d. Davidescu nu este un simbolist, după cum nu este nici un romantic, nici un clasic. Sensibilitate eclectică, acest literat a mers cu pînzele larg deschise după bătaia tuturor vînturilor artistice. Cînd a fost la zenit lirismul satanic baudelairian, a baudelaireianizat, cu luciditate, cu aplicație și suficientă răceală, ca să-și fi putut defini fizionomia. În *La fîntîna Castaliei* și în *Inscripții*, d. Davidescu a fost modernist cu voință artistică ; în *Cîntecul omului (Iudeea)* și în *Ilelada* este parnasian cu exclusivitate, în *Leagăn de cîntece* s-a dovedit poet de suavități și gingășii lirice care anulau maladivitatea *Inscripțiilor*. Aceasta, deocamdată, în poezie, căci proza d-lui Davidescu nu este mai puțin variată. În *Sfinxul* și *Crima din strada Noptii* a cultivat nuvela fantastică, ca în *Conservator et C-ie* să reia tradiția romanului social ce precede din Filirnon. Mai tîrziu, în *Vioara mută*, a realizat unul din cele mai migăloase, mai echilibrat construite romane de analiză psihologică, spre a aborda, în *Fîntîna cu chipuri*, romanul simbolist, cu o subtilitate egală. Adăugați la acest mozaic o activitate de critic cu un precis simț al valorilor, mai ales ale poeziei noi — pentru care printre cei dintîi a luptat s-o impună atenției publice — și veți avea o imagine sumară a scriitorului N. Davidescu.

Nicăieri poate nu este mai evident faptul că d. N. Davidescu are o concepție intelectualistă a artei, de o severă disciplină formală și de o laborioasă aplicație, ca în poezie. Noul său volum, *Ilelada*, subintitulat „poem”, este alcătuit dintr-un ciclu de poezii care-și propun să evoce un stil de simțire și cugetare, acel al lumii elenice. Unitatea „poemului” nu stă însă în viziunea lui lirică, fiindcă d. Davidescu retrăiește prea mult prin intelectualitate universul Greciei antice. Se simte în *Ilelada* că avem de-a face mai mult cu un subiect precis delimitat, tratat cu aplicație conștiințioasă și cu o voință artistică stăpîină pe sine; poetul își asimilează

mitul elenic din lecturi și prin clare definiții intelectuale. D. Davidescu este un meșteșugar abil, un lucid constructor de poeme, în strofe logic desfășurate. Emoția lirică, sugestia verbală se sterilizează în lapidare sentințe, în caracterizări intelectuale exacte, referitor la personajii mitologice sau din istoria și cultura elenă. N-am găsi astfel o mai potrivită caracterizare a ciclului poetic din *Helada* decît acest *Epilog*, sentențios, lucid și echilibrat în structura lui, autodefinire prețioasă, fiindcă d. Davidescu însuși cunoaște preciziunea critică :

*Am văzut Helada-într-o ușoară
Pinză de coloane și ruine,
Și, prin ea, s-a deșteptat în mine
Zeul care-am fost odinioară.*

*Noaptea mi-a vorbit atunci cu glasul
Apelor în albia lor moale
Și, cu toate grațiile-n poale,
Mi-a oprit în mijlocul ei pasul.*

*Ne-am privit fîpturile ca două
Cunoștințe-n liniște-annoite
Și-nde noi am oglindit ursite
De luceferi într-un bob de rouă.*

*Am desăvîrșit în ea gîndirea
Susceptibilă prin înălțare
Să dureze, ea, cuvîntul care
Să-i investimînteze-n aur firea.*

*Am condus în mine însumi zborul
Odisseei și al Iliadei
Pe podișul țărmlui Heladei
Cu corabia în vînt și norul.*

*M-am jucat cu Afrodita pentru
Că era frumoasă și-nteleaptă
Și-am făcut din flacăra ei dreaptă
Sferă sufletului meu și centru.*

*Pan, satirii, nimfele și zeii.
Eroinele și cu eroii,
Mi-au păzit în cuget ca zăvoii
Și mi-au ris în inimă ca mieii.*

*Spiritul elen, în zbor, și gândul
Înțeleptilor în pas cu timpul
Mi-au înfăptuit din nou Olimpul
Și mi l-au cinstit înprospătându-l.*

*Luptele atîtor generații,
Munca lor atît de omenească,
Și-au găsit expresia firească
În căldura unei inspirații.*

*Gîndul apoi, izvorît fierbinte,
A suît cît a putut să suie
Și s-a rotunjit acum statuie
De granitice cuvinte.*

Cine poate -să-și formuleze atît de lucid elanurile lirice dă, fără-ndoiajă, și dovada că și-a propus să realizeze o poezie tematică. Cele mai multe exemple ne-ar duce astfel la concluzia puțin dezarmantă a unor subiecte corect versificate, a unui parnasianism care se satisface în propria lui dexteritate formală. Dacă d. Davidescu nu este un poet de suflu ciclic, dacă viziunea sa lirică nu ne vrăjește în cristallul prea transparent al poemelor, putem cita totuși atîtea realizări antologice prin puritatea lor de expresie. Și nu este mai puțin adevărat că adesea artistul a strecurat și un fior sau a înviat într-un desen tremurat o figură de o senzație de seninătate, de echilibru interior, care trec și dincolo de simpla tehnică. Este mai drept să remarcăm acele poezii care nu-și pierd nimic din conturul lor, chiar dacă facem abstracție de integrarea lor într-un ciclu. Oriunde mitologia și istoria iau un sens simbolic, de-atîtea ori d. Davidescu scapă de simpla dexteritate, născînd o vibrație interioară :

*Psiche venea ca un izvor
De frăgezime și lumină
Și ca un freamăt de albină
Invesmîntat în ea ușor.*

*Se legăna ca o tulpină
A unui gînd turburător
Pe galbenul unui covor
Al câmpurilor de sulfină.*

*Mi-a ris apoi ca unui zeu,
Dar n-a fost decît geniul meu
Kăsfînt în treacăt în afară ;*

*A stat în urmă ca o stea
În cupa unei nopți de vară,
Și n-a fost decît umbra mea.*

(Psiche)

Simbol clar, explicat, de o suavitate care circulă rînduri discret. Alteori plenitudinea verbului și descriptivă se-ntîlnesc într-o fericită fuziune :

*Masca i-a transfigurat împărătește
Liniile feței lui întunecate,
Diadema de pe cap îl ocrotește,
Iar annura-l scoate din eternitate.*

*Spada-n fiori de crini pe șold apasă
Cu minerul ei lucrat în corn de taur
Și coloanele-mpletesc în juru-i plasă
Și tot plasă fac brățările de aur.*

*Pietre i are-mprăștiate-ntre tibule,
Plăci de-argint cu pectoralele grămadă.
Risipesc cu frăgezimi de libelule
Jocul lor de purpură și de zăpadă.*

*E mormîntul regelui de la Mycena,
Stîlp de veghe la cetatea lui și-n humă,
Și e fastul de la curtea lui și trena
Mărturie a strălucirii lui postumă.*

(Mormîntul regelui de la Mycena)

sau această inscripție gravînd o *Umă funerară*:

*I-a dat olaru-nfașșare a plină
A unui bulb împărătesc de ceapă
Și-a încrustat în zmalțuri cu lumină
Un peisaj oriental de apă.*

*Solicită drumețului o floare
Libație de rouă dimineții,
Zefirilor miresme și răcoare
Și greierului cîntecul vieții.*

*E pentru tînăra și blonda Heră
Care-nflorea cu zîmbetu-i natura
Și care încă-o dată-ți mai oferă
In macul stîns depe mormîntu-i gura.*

Am mai reține, pentru frumusețea lor plastică, *Corintiană* (pag. 62) și *Peisaj de seară* (pag. 85), *Stela funerară* (pag. 100), *Europa* (pag. 106) și *Acleon* (pag. 129).

Sunt cîteva poeme, în *Heluda*, care se desfășoară pe unde de lirism pur, fără aluzii istorice și mitologice elene. D. Davidescu le-a înglobat în același ciclu, probabil pentru seninătatea lor de un clasicism interior neîndoios. Și nu i-aș aduce un convențional elogiu dacă aș considera aceste poeme la același nivel cu unele din cele mai bune poezii ale lui Duiliu Zamfirescu, al cărui clasicism a fost atît de organic. Reproducem numai următoarea *Așteptare*:

*Facă Notos care mișcă
Algele-n adine să fie
Luntrea ei trandafirie
Sigură ca o podișcă.*

*Nereidele să-i spună
Bunătatea-naltei pronii
Și să-i fluture-alcionii
Scăpărări de clar de lună.*

*Pie-i gîndul meu prielnic
La dus jertfă și jertfelnic,
Iar la-niors făclie fie-i;*

*Krâtere cu vin adastă
Infndate-n crama viei
Gura ei de floare castă...*

la care am adăuga încă *Lacrimi* (pag. 94), *Pastorală* (pag. 95), *Amintire* (pag. 109), *Idilă* (pag. 117) și *Chemare* (P[^]-122).

La d. Davidescu disciplina artistica, inteligența estetica și voința de înnoire sunt atît de nobile, încît orice operă a sa este un triumf al lucidității, un stimulent de intelectualitate și semnul unei evoluții care nu se lasă jंपietrită într-o formă ultimă. Experiențele sale artistice mărturisesc mistica unui esteticism în care conținutul este un simplu material ce trebuie modelat expresiei.

1935

N. DAVIDESCU-

„ROMA”

(poem) *

O ^evocare ciclică a civilizațiilor este o întreprindere demnă de tot respectul, dar și plină de toate primejdiile. D. N. Davidescu n-a putut să le ocolească nici în *ludaea*, nici în *Ilelada* și este peste puțință să le evite în *Roma*. O poezie savantă este semnul unei sterilizări a simțirii, căci emoția istorică este amenințată de livresc la fiecare pas. A reconstitui o civilizație nu înseamnă a verifica o sumă de antichități. Poemele d-lui Davidescu ne-nvață, cu ostentație și precizie, despre zeii, eroii, viața și chiar peisagiul latin. Este aci o noblețe didactică, sentențioasă, dar monotonă prin tehnica ei laborioasă.

Un astfel de lirism este de epocă decadentă ; l-a cunoscut și literatura latină, prin Ovidiu, l-a practicat poezia franceză a veacului al XVIII-lea, ca și parnasianismul secolului trecut. Când poezia se confundă cu erudiția și emoția umană cu livrescul, e semn că izvoarele lirice au secătuit. D. Davidescu avea în față cazul lui Duiliu Zamfirescu, pe care l-a calificat cîndva „un poet decadent” pentru același soi de alexandrinism versificat. Astăzi e foarte dificil să citezi ceva din poemele italo-greco-latine ale defunctului literat ; o senzație de foi uscate, cu sunet lemnos, se desprinde covîrșitor din întinsa lui operă. Cu bunăvoință, abia de mai poți aminti unele sonete, *Dorm românite* sau *La Vila Aldobrandini*. Și Duiliu Zamfirescu

Editura Fundațiile „Regele Carol II”.

a avut prilejul să se inspire direct din atmosfera romană, în lungul lui popas printre relicvele glorioase de sub cerul latin.

Poemele d-lui N. Davidescu, de o construcție lucidă, rece, de expresie clară și sonoră, împing didacticismul pînă la cea mai definitivă proză. Dacă le-ar lipsi ritmul și rima, ar putea foarte bine să figureze într-un prețios manual informativ.

Iată la-ntîmplare cîteva exemple :

*Mînia cheamă plebea pentru răzvrătire
Și e neputincioasă și magistratura
Să dea Senatului și legii sprijinire
Și să oprească-n clocotele gloatei ura.*

*Se-aprăvie dușmanul însă de cetate
Și fiecare-și ia și rangul lui și rîndul
Și-aceeași grea răspundere prin toți străbate
Și le îmbărbătează faptele și gîndul.*

(Titii Liviu vorbește)

sau :

*Știrile dureroase se-nmulțeau în senat,
Și ținea Syracusea parte lui Anibal,
Capturată, Tarente, se surpa ca un mal,
Și dușmanului însuși Capua s-a predat.*

(Homo novits)

sau :

*Își împing ca pe vite pe neveste-nainte
Și se duc la-nîmplare cu copiii pe urmă,
Și sunt toți o flămîndă și nevolnică turmă
Dezbrăcată prin lipsuri pînă și de vesminte.*

(Grăbii)

sau, în sfîrșit :

*Antoniou n-a mai fost la noi al nimănui.
Ci un monarc oriental înfăptuit
De-o curtezană — ai cărei fii au împărțit
Provinciile țării de sub paza lui.*

(Cuvînt pentru Antoniu)

Ar fi abuziv să mai continuăm citatele, ele nefiind e» excepție, într-un șir de poeme ce par simple relatări intelectuale.

Procedeul este atât de generalizat, în ultima sa operă, încât ciclul referitor la *Helada* apare, cu toate scăderile analoage, ca un volum de puritate lirică lângă un dicționar istoric.

Deși impresia dominantă este aceasta, nu vrem să-l strivim pe d. N. Davidescu sub masivitatea propriei sale proze. Orioît de rare ar fi momentele de poezie din *Roma*, ne facem o plăcere mărită să le menționăm ; este un omagiu adus scriitorului, de o ținută demnă, conștiințioasă și de o emoționantă stăruință în jocul înșelător al silabelor muzicale.

Vom trimite deci pe cititor la micile oaze de lirism ale volumului, ca o compensație meritată a sa și a poetului, rățacit într-o aspră întreprindere.

Din *Forumul lui Iuliu Cesar*, desprindem aceste două strofe, de o largă frumusețe plastică :

*Porticele, dantelă granitică-n azur,
Se ridicau cu calmă și limpede zveltețe
Și nimfele cu gesturi de amplă tinerețe
Păzeau neostenite finținile-mprejur.*

*O Veneră-n mijlocul incintei, „născătoare”,
Se-naripa cu stilul narcotic din Corint;
Arcesilas, de-a pururi, cu mîinile-i de-argint,
Viață zămislise din marmora-i și soare...*

sau acest cortegiu al Cleopatrei, în drum spre Tarsus. unde aștepta Antoniu :

*Luntrea, cu un gigantic tron în aur, părea
Că preface-n jeratic împrejurul ei marea
Și, cu ai pînzelor fluturi mari de purpură, zarea
Despica-n zbor fantastic de lumină și nea.*

*Un centaur la prora din argint greu bătută
Susținea, parfumate, pînzele pe catarg
De-alerga vîntul după urmele ei în larg
Să •sărute, din fugă, undei, fiece cută.*

*Ramele-n argint iarăși, potriveau al lor mers
După flaute calde și suave-nainte,
Și era pretutindeni strălucire fierbinte
Și scandare de valuri hexametre în vers.*

(întâlnirea de la Tarsus)

La drept vorbind, nici aceste poeme, din care am citat, nu depășesc parnasianismul ; de netăgăduite virtuozități formale, ele sunt mărturia a ceea ce putea să fie lîntreg ciclul, ca să-l salveze de un prozaism prea compact. Sensibilitatea unor asemenea evocări este minimă, jocul fan-teziei exercitîndu-se pe un fond de vădită cerebralitate. Pentru puritatea viziunii și pentru echilibrul lor neoclasice sunt mai interesante acele mici poeme în care sentimentul bucolic se răsfată cu suavitate.

Și-© *Helada*, preferința noastră mergea spre același ciclu, acolo mai bogat. De altfel, sensibilitatea d-lui N. Davidescu s-a realizat, cu gingășie rafinată, într-un volum întreg, *Leagăn de cîntece*, mult mai unitar, mai expresiv și mai caracteristic pentru a doua parte a carierii sale poetice.

În ciclul destinat Romei, abia dacă putem aminti cîteva exemple pe care le restituim aceleiași atmosfere. Remarcăm deci *Idilă*, *În grădină*, *Așteptare* și, cu deosebire, următoarea *Bucolică*, pe care o reproducem integral :

*Măru-c'cesta a fost crescut de Ore,
Și hrănit de-un pom și-apoi de soare,
Copt anume pentru sărbătoare,
În culoarea blondei aurore*

*Nu-l putea lăsa pe jos să cadă
Și să-l calce turmele-n picioare
Și nici șarpele să-i muște-n floare
Carnea lui de foc și de zăpadă.*

*Mai puțin putea apoi să fie
Comparat pe cracă cu Olimpul
Pînă ce l-ar fi mîncat sus timpul
Într-o zi de iulie tîrzie.*

*Afrodită 1-a primit o dată
Semn al frumuseții ei vrăjite.
Și-l primești acum și tu-n ispite
Tulburi de-nnoptare-n noi lăsată.*

Prin astfel de frumuseți de lirică rece, d. N. Davidescu triumfă asupra exercițiului monoton, didactic și prea cerebral, din care și-a făcut, în ultimul timp, o sterilă voluptate tehnică.

ALEXANDRU DAVILA

Un om care și-a închinat viața teatrului: s-a străduit pentru răspîndirea lui în public, dovedind gust, competență și muncă stăruitoare, atunci cînd a trecut pe la direcția Teatrului Național ; apoi și-a întocmit pe proprie răspundere un ansamblu de actori, continuînd să infiltreze în mase iubirea pentru arta dramatică.

În literatură, d. Alexandru Davila, pe lângă încercări ce n-au reușit «să iasă din umbră», e autorul unei singure drame istorice ; apărînd brusc în lumea scriitoricească, la o vîrstă matură, prin *Vlaicu-vodă* a stîrnit o furtună de discuții în jurul autenticității piesei.

Vagi indicații de istorie literară, nedumerirea publiciștilor în fața unui debut atît de tardiv și totuși definitiv, urzelile unui mic scandal beletristic au ridicat controverse și discuții și au pus la îndoială paternitatea operei d-lui Davila, atribuită răposatului Odobescu. Dar atît probele pur literare, cît și amănuntele istorice au fost spulberate ca netemeinice ; d. Davila a rămas autorul necontestat al celei mai bune drame romantice românești, alături de fermecătorul Delavrancea.

Teatrul nostru istoric, începînd cu stîngaciul *Grigorie-i vodă* al lui Depărățianu, continuînd prin greoiul în construcție și retoricul *Despot-vodă* al lui Alecsandri, prin și mai retoricul *Răzvan și Vidra* al lui Hasdeu, atinge cele mai înalte realizări prin *Apus de soare* al lui Delavrancea,

Vlaicu-vodă al d-lui Davila și *Letopiseșii* d-lui Sorbul ; încercările d-lui Eftimiu și A. de Herz pot fi ușor ignorate, iar și mai repetatele încercări ale d-lui N. Iorga nu sunt decât străduințele unui erudit fără viziune dramatică.

Ca fond, toate operele amintite îmbrățișează preocupări comune : conflicte politice izvorâte din situația veșnic nesigură a principatelor românești ; ca tendințe artistice și temperament dramatic fac parte din curentul romantic. Ecou al școalei franceze ilustrate de Victor Hugo, drama noastră istorică e concepută după normele convenționale de idealizare ale romantismului ; se abate de la aceasta numai talentul viguros al realistului Sorbul. De aceea, deși istorică, drama acestuia închide un fond omenesc mai profund decât celelalte.

Alecsandri, Hasdeu, Delavrancea și Al. Davila pornesc de la un fond național : conflictul între dușmanul extern sau aventurierul intrus, între boieri și domn sau între streini și acesta, sprijinit întotdeauna pe națiune.

Drama noastră istorică e astfel romantică și democratică ; e națională și patriotică, punând pe primul plan interesul obștesc al neamului și apoi pe tragedia intimă a eroului ; e o dramă socială.

Drama regaliană a lui Shakespeare e individualistă : ne interesează mai ales tragedia personală a eroilor ; în această ordine de preocupări, primul pas de individualizare al tragicului istoric îl face la noi Sorbul, prin *Letopiseșii*. Drama lui Ion-vodă e mai mult drama unui erou decât a unei națiuni ; omenescul e scrutat mai adânc ; peste el suflul fatalității tragice își bate înfiorat aripile.

În *Vlaicu-vodă* acțiunea își concentrează razele spre focarul interesului obștesc : lupta dintre Doamna Clara și Vlaicu, sprijinit de boieri și popor, e lupta românismului cotropit de valurile politice catolice.

Vlaicu, întrupare a spiritului diplomatic muntean, format din simulare, voință dâră, dar reținută, din umilință aparentă și hotărâre oportunistă, e simbol și exponent psihic al neamului ; de el sunt legați boierii, de el e strâns unită masa populară — trei forțe ce întrupează ideea supremă a intereselor naționale. Conflictul dramatic nu e între individualități izolate, ci între factori împlețiți într-o

forță colectivă. Tragedia se subtilizează astfel în regiunea mai abstractă a categoriilor generale ; conflictul personal e un element subordonat conflictului general. De aceea spunem că Vlaicu e un simbol, un individ ce rezumă tipic o colectivitate și cel mai realizat estetic este dintre personajii. Energii mecanice aproape — Miked, taciturnul absolut Grue, Groza, Nicodim și tot anturajul curții — își primesc viața prin radierea de la general la particular, din legătura insolubilă între ei și stîlpul de granit al ideii naționale, înțeleptul Vlaicu, veghetorul neamului.

De cealaltă parte a balanței : Doamna Clara, Kaliany, Pala, Mircea (o unealtă în mâinile ambițioasei catolice) totalizează categoria opusă dintre cei doi factori ai conflictului.

Clara, Kaliany și Pala însumează forța catolicismului venetic în luptă cu ortodoxismul și neamul românesc ; uniți prin ideea centrală ce reprezintă, sunt individualități estetice mai șterse : Doamna Clara e prea retoric realizată, Kaliany e un manechin, iar Pala o unealtă, ca și Mircea, frînt în fragmente neorganice, risipit ca existență personală și subsumat ambiției Doamnei Clara, energie virilă și inteligență politică deosebită ; dar prin insuficiența creatoare, atât individual, și colectiv, factorul dramatic ce reprezintă catolicismul e întunecat de siguranța prin care d. Davila zugrăvește opoziția națională.

Simetric construit, lucid în scopul artistic pe care-l urmărește, poate chiar prea lucid, vădind o inteligență artistică remarcabilă, deși nu și un mare temperament dramatic, *Vlaicu-vodă*, prin ideea întrupată în domnul țării și prin viabilitatea caracterului său, cu toată convenționala idealizare a personajilor, rămîne cea mai valoroasă dramă istorică în repertoriul atât de sărac al teatrului nostru.

Prin frumusețea versului, eleganța limbii și unele lapidare întorsături aforistice ale stilului, este o operă literară de o deosebită distincție, cu mult superioară ; verbalismului declamatoriu al lui Hasdeu și Vasile Alecsandri.

BARBU DELAVRANCEA

Peste amintirea marelui orator un deceniu și-a scuturat clipele ; prin patetica identificare cu instinctul național, Delavrancea și-a gravat imaginea, în conștiința publică, de apostol pasional, întru realizarea idealului suprem al unui neam.

Ultima și singura dată l-am auzit, după trista înfrângere de la Turtucaia ; glasul lui de tunet înfundat, tăind fulgere de imagini pe cerul clocotitor al indignării, înfiorase cupola solemnă a unei ședințe la Academie ; cu gest violent și inspirat, Delavrancea părea însăși forma concretă a conștiinței de neam, zguduită de durere, dar afirmându-și încrederea dîrz ; dintre marii oratori pe care i-am auzit, numai d. Iorga mai posedă verva vehementă a acestui neobosit ațîțător de patimi populare.

Barbu Delavrancea reprezintă însă și un important capitol din istoria literaturii contemporane ; legat de generația lui Vlahuță și Caragiale, în opera lui se oglindesc tendințele contradictorii ale epocii ; din atmosfera de agitație îndrumare gheristă s-a îmbibat mai puțin decît prietenul său Vlahuță ; din linia lirică a prozei noastre, a reluat, pe noi motive, dispoziția dezadaptatului, înecat în sîrguința descriptivă din *Paraziții*, iar din procedeele realismului dominant atunci a împrumutat tehnica de aglomerare a episodului ; din nenumăratele lui schițe și nuvele de observație s-a detașat figura simbolică a lui Hagi-

Tudose ; dacă din atmosfera vremii a întregit o undă sensibilă, prin temperament Delavrancea a fost un romantic ; un lot respectabil din opera lui o mărturisește puternic ; tribulațiile ciudate ale Trubadurului, figura dezamăgită a doctorului din *Linște*, dezadaptat voluntar și trăind în artificial, sau reveriile molatice între hotarele oscilatoare dintre „vis și viață” aduc predilecția scriitorului pentru fantastic și morbid ; i-ar fi trebuit poate mai multă putere de inciziune ca să vedem în Delavrancea un creator de nuvelă psihologică ; dar, ca și în unele teme rurale (*Sultânica*), și aci grotescul de situație sau de imaginație suplinește lunecarea în interior ; în Delavrancea precumpănește poetul : o anume vervă imaginativă se desprinde din toate operele lui : deformația prin poezie e poate caracterul său esențial.

Dacă acceptăm reducerea temperamentului său la nota poetică, credem că îl putem privi ca pe un poet al idilicului : sub forma familiară din *Domnul Vucea*, prezentat în incantație de basm, ca în micile tablouri din *Bunicul* și *Bunica*, sentimental și duios, ca în *Irinel*, împletit cu gravitate, ca în *Apus de soare* sau în *Luceafărul*, cerul idilic al acestui maestru de melodie verbală întinde zări pline de chemări proprii ; idilic e și Duiliu Zamfirescu ; dar la acesta dispoziția se-ncheagă dintr-o viziune stilizată a omului, pe cînd Delavrancea e o permanentă infuziune în însăși substanța lirică a talentului ; vîna reală de inspirație, din gîlgîitul ei s-a desprins dezordonatul convenționalism poetic al d-lui Ionel Teodoreanu.

Delavrancea a avut forța revelatoare a evocării ; în discurs, în nuvelă, ca și în teatru, sufletul său retoric își destinde fîlfiitul, cu zbateri de aripi ocrotitoare ; dramele lui istorice sunt discursuri dialogate și resuscitări de poezie și patriotism.

În scrisul lui elogiem farmecul poetic și căldura vizionarului, care a înnobilit patriotismul în formele cuceri-toare ale artei.

LUCIA DEMETRIUS :

„TINEREȚE”

(roman) *

În literatura noastră contemporană există o importantă echipă de scriitoare. D-nele Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Arhip, Henriette Yvonne Stahl, Otilia Cazimir, Sanda Movilă și de câțiva timp Lucia Demetrius alcătuiesc un peisaj distins, deși divers, de prozatoare. Dar proza feminină este străbătută de nu știu ce poezie gravă, e învăluită de o atmosferă lirică atât de caracteristică, încît răscumpără absența unor mari poete în forma versificată.

Cît de Jueidă ar fi literatura d-nei Papadat-Bengescu, de o forță analistă excepțională, cît de matematică este tehnica nuvelor d-rei Arhip, cît de sobră, virilă aproape, este arta d-rei Stahl, dincolo de linia precisă a desenului se zbate un suflu liric, se desprinde o viziune patetică a vieții. O sensibilitate febrilă domină literatura noastră feminină. Accentul de experiență sufletească, de document omenesc viu conferă scriitoarelor de astăzi o maturitate artistică surprinzătoare. Nu știu dacă s-a remarcat lipsa totală de spirit industrial a prozatoarelor noastre. Oricîte volume ar fi scris d-na Papadat-Bengescu (cea mai mare și mai fecundă dintre toate), dincolo de calitatea lor variabilă nu se observă nici o concesie făcută gustului public.

Slăbiciunile literaturii feminine, cîte se pot indica, nu țin de producția în serie și, cînd sunt, aparțin numai structurii ei speciale. O superioară conștiință artistică, o pud-

* Edit. Fundația „Regele Carol II”.

citare inalterabilă pentru cuvîntul scris sunt semnele artei feminine.

Carte a iubirii adolescente, cu extaze și oboseli, cu neliniști și stări de suflet nebuloase, de o sinceritate uneori directă, în ton confesional, *Tinerețe* amintește de cele mai recente romaniere engleze, de Rosamond Lehman sau de Virginia Woolf, prin tehnica, prin lirismul acut și melancolia ei iremediabilă. Nu este vorba de o situație de valori, ci numai de indicația unei singure influențe, de lărgirea posibilităților de a concepe altfel romanul. Toată poezia infuză, toată atmosfera de feerie care se găsește în *Tinerețe*, romanul unei iubiri, al iubirii adolescente, participă la insensibilă agregare și dezagregare, la reluata exaltare și oboseală a stărilor prin care cele trei eroine trec. O aparentă nevertebrare, o reluare a acelorași dispoziții, un fel de stare pe loc a faptelor (care par mereu aceleași) dau uneori romanului d-rei Demetrius o senzație de rarefiere a substanței.

Fără îndoială că nu numai tehnica aceasta de *sur le vif* este responsabilă; este evident și un sentimentalism prea direct, o oarecare prolixitate lirică în cartea sa. Un fel de frenezie a banalului, a cotidianului sau a faptului minor imprimă paginilor sale o exaltare verbală, pierzîndu-i din densitate.

Observația privește mai ales începutul romanului, unde tonul de jurnal intim este prea prezent; se remarcă aici un fel de transcriere pe o placă subțire a sensibilității. Notația e mai confuză în partea aceasta, deși se pot găsi atîtea surprinzătoare nuanțe, atîtea ingenioase intuiții. Natalia, eroina care-și divulgă sensibilitatea, e stînjinită de o exaltare cam naivă pentru artă (pictură, literatură, dans, teatru), amintind ceva din cabotinismul Măriei Bashkirtseff, amestec de diletantism ambițios și livresc recent. Expresia este și ea mai nesigură, reflecțiile mai didactice sau mai naive — în cele 50 de pagini inițiale, care ne atmosferizează cu simțirea prea literaturizată a eroinei. Dar pe măsură ce înaintăm înspre criza esențială a Nataliei (dra* gostea mistică pentru pictorul Lascăr Vladimir), romanul se umanizează, cîștigă în densitate, în patetism și expresia se strînge, se simplifică. Fervoarea interioară se mărește, confesiunea devine mai nervoasă și semnificația faptelor

se lărgeste, se unifică, în prezentarea întrețesută a elanurilor unui clan de adolescenți și adolescente, pustiite de aceeași fatalitate a dragostei care speră și deznădăjduiește, se dilată și se dezumflă, lăsându-ți un sentiment de dure-roasă melancolie, de neputincioasă amărăciune.

Realitatea devine aeriană, miraculoasă, gesturile cele mai obișnuite trezesc ecouri nemăsurate, micile incidente sentimentale iau aspect cosmic, faptele diverse capătă dimensiunea sufletească. Un (lirism platonice, beție a fanteziei și a sensibilității, fără senzualism, fără finalitate, o așteptare neobosită, lacomă, și un fel de înfrângere extatică fac din dragostea Nataliei pentru Vladimir — ca și a prietenelor ei, Lulu, pentru un fantomal muzicant, a Anei, pentru un coleg, George Toma — o simfonie de acorduri care se nasc și mor într-o extrem de sensibilă cutie de rezonanță. Sunt pagini de analiză nuanțată, de febră lucidă în romanul *Tinerețe*, dovedind o mare autenticitate umană.

D-ra Lucia Demetrius descoperă o întreagă poezie a gesturilor, a întâlnirilor și despărțirilor de iubire, a așteptării și a bucuriei unei prezențe aproape divine a dragostei. Ritmul interior se încordează cu o tensiune dureroasă, ca să termine într-o decristalizare echivalentă cu o decantare de energie morală.

Aș cita atâtea momente lirice din a doua parte a romanului, acesta de vibrantă confesiune; mă mărginesc a aminti scena puternică a reconstituirii, prin sensibilitate, a prezenței iubitului, în atelierul lui Diaconu, când Natalia simte, fără să vadă, printr-un fel de halucinație substituită, apropierea lui Vladimir (pag. 76—78), sau acele pagini de analiză a creșterii și descreșterii memoriei afective, a uitării și prezenței sentimentului dragostei (poate prelungiri ale psihologiei proustiene), care apropie criza eroinei de o limită și un liman. Desprind un fragment :

„Urc greu, treptele joacă și se măresc ca într-un film cu Micky-Mouse. Sus e cald. N-aprind lampa, cad greu pe divan. În fața mea fereastra peste acoperișuri vede numai cerul încă albastru, siniliu, luminos. Mă aud plîngînd. Aici, acum trei săptămîni, în lumina asta, pe geamul ăsta profilat, capul lui. Atunci am simțit acel bine nemăsurat care nu e al iubirii : elan și proiectare în care pe tine te pozezi singur, ci al schimbului de iubiri, al superbei

pierderi totale de tine și al topirii celuilalt, pe care renunți să-l contempli, al distilării (lui, tot așa de inexistent material ca și tine, într-o ceață luminoasă care ești tu și el, un vast sentiment de bine. Renunțarea la mine și încredințarea mea altuia, ca sentiment, aici am cunoscut-o, aici i Aud plînsul meu urît și discordant ca o rupere, simt răceala florilor pe obraz, îmi fac bine și rău, pentru că mă simt așa de nenorocită că aș vrea să mă umilesc mai mult, mai mult, mai rău, nu flori, nu frumos lingă mine, nu, nu..." (pag. 159).

Aș reproșa numai tonul prea teoretic, abstract al acestui pasagiu, dar el este totuși caracteristic pentru efortul de obiectivare a unei sensibilități frenetice, printr-o dedublare a lucidității care se observă.

Romanul *Tinerețe* trebuie însă luat în considerație prin rezonanțele lui concentrice, de poezie, în jurul dragostei; d-ra Lucia Demetrius este o scriitoare de atmosferă pregnantă și de subtile notații psihologice.

1936

LUCIA DEMETRIUS:

„MAREA FUGĂ”

(roman) *

Cînd ai citit numeroase cărți feminine, ești înclinat la unele observații, oricît de primejdioase ar fi generalitățile în problemele de psihologie. Mi se pare că nu atît predilecția pentru confesiune (de la romantism încoace literatura bărbaților a cunoscut atîtea celebre spovedanii) este caracteristic feminină ; o găsesc mai curînd în lipsa unei anume prejudecăți artistice. Superstiția „artei pentru artă” este exclusiv masculină. Un Flaubert sau un Elemir Bourges scriitoare mi s-ar părea o imposibilitate de natură intimă ; literatura feminină este de o rară unitate temperamentală, și de la Sapho la Colette distanța este mai mare în timp decît în spirit.

Arta privită ca problemă de cunoaștere este o perspectivă a inteligenței bărbătești, pornită spre speculație abstractă, amatoare de probleme, de a descoperi valori interne, modalități noi estetice. Nu este semnificativ că scriitoarele n-au fost niciodată inițiatoare de curente și că n-au subtilizat asupra investigațiilor tehnice ? Un instinct sigur, direct și uman stă la baza artei lor. Intuiția și efectul sunt suficiente să alimenteze o inspirație mereu spontană, mereu proaspătă.

Simbolul belfegorian prezidează orice destin literar feminin ; și nu e nevoie să-i dăm nuanțele peiorative pe care i le-a impus Juïien Benda ca să-nțelegem patosul

* Ed „Naționala-Ciornei”.

visceral al acestei literaturi specifice. Femeile gîndesc cu nervii, de aceea arta lor e emerită, viziunea lor emotivă și senzațiile de nuanțe pulverizante. Excelente creatoare de stări lirice, scapă de o anume uscăciune a spiritului mai ales cînd se folosesc de analism ; analiza nu tinde spre generalizare, ci se epuizează-n notație interioară, se-n-dreaptă spre izvoarele simțirii, nu ca s-o-ncremenească-n-tr-o formulă, dar ca s-o capteze în șerpuirile ei misterioase.

Cine cunoaște romanul *Tinerețe* al d-rei Lucia Demetrius n-a uitat desigur toată frenezia paginilor iui despre dragoste, toată beția de senzații lăuntrice, născute din suprema experiență a vieții feminine.

Aspectul de jurnal sentimental, tonul de confesie și un anume exces tineresc de lirism, care erau semnele începutului, s-au atenuat mult în *Marea fugă*. Nu e vorba de o alterare de natură în talentul d-rei Demetrius, tot atît de feminin, de frenetic și de preocupat de fericire prin iubire ; diferențele între cele două romane sunt de maturitate a observației, de luciditate și de un grad *de* depășire în putința revelărilor. Condițiile societății moderne n-au schimbat firea femeii ; dacă s-a emancipat de unele pudori ascunse, fiind obligată să trăiască mai liber, mai puțin convențional, resorturile ei sufletești au devenit mai sensibile, iar capacitatea de viață erotică a devenit un fel de exasperare. Dragostea calmă a murit, luîndu-i locul un fel de neurastenie a simțurilor, un sentiment al tragicului provenit din căutarea exclusivei fericiri de a fi iubită. Amorul absolut este un concept al orgoliului masculin, o formă a instinctului integral de posesiune, fără concesi ; cînd nu e minată de nici un interes lăaturalnic, femeia e mai sinceră, mai rațională și mai puțin orgolioasă în dragoste. E de ajuns să se simtă fericită, să-și satisfacă un fel de simț imediat al vieții, ca să accepte atîtea compromisuri morale. Numai bărbatul face din iubire o problemă complicînd-o, confruntînd-o cu tot felul de năluci, presupuse idealuri ; o anume insensibilitate etică este condiția esențial feminină a dragostei. Instinctul ei sigur de fericire nu reflectează, nu falsifică. D-ra Lucia Demetrius are această intuiție clară, firească a eroticei ; romanul său e o tranșe de viață interioară, o frescă mobilă parcă a „eternului feminin”. Ceea ce numim obișnuit eroul romanului este

un tânăr actor, cu însușiri artistice puțin controlabile, dar un -mascul -avid de -dragoste, -versatil, fără scrupule inutile de conștiință, adevărat *homme à femmes*, prin vocație biologică. Tony e iubit -fiindcă e iresponsabil, ca viața, fiindcă e mereu aproape de instinctul pur al feminității, fiindcă atrage magnetic. Dacă pare sortit ratării în carieră, se poate spune că-și află -compensația în modalitatea simplă a existenței. Dar bărbatul este mai curînd un pretext, în acest roman, unde femeile au inițiativa, trec pe primul plan al interesului nostru și mărturisesc intențiile psihologice ale scriitoarei, julienne este o altă față a Nataliei, din *Tinerețe*, mistuită de flăcările reci ale pasiunii platonice ; Natalia era obsedată de iubire, ca de un ideal de atins ; exaltarea ei era stearpă, neizbutind să se dăruiască. Sexualitatea ei se consuma imaginativ, pusă la mari presiuni, e -drept, dar fără accentul vieții, al experienței, care umanizează. Din acest punct de vedere trebuie să înțelegem maturitatea de observație din *Marea fugă* și densitatea lui sufletească ; toate tipurile poartă pecetea unui destin, toate dramele lor sunt deopotrivă de interesante și pot fi susceptibile de a fi dezvoltate. D-ra Demetrius a voit să exprime mai mult o atmosferă morală, să sugereze o imagine mai mult globală a temei romanului; existența colectivă a locatarilor hotelului parizian, unde se țes atîtea tragedii și se năruie sau se înfiripează atîtea nădejdi, are rolul unui decor viu al vieții însăși, văzută în instinctul ei fundamental, dragostea. Cazul Tony este un prilej de amplă confesiune, de acută notație, de lente acumulări de stări sufletești, o axă sigură în jurul căreia se învîrtesc toate celelalte episoade. Și dacă Tony spuneam că este mai mult un pretext, care să provoace reacțiunile feminine, să orienteze fluxul și refluxul lor, adevăratele eroine ale romanului sunt Mărie Aldon și cu deosebire Julienne, pentru care iubirea este un cult și o fascinație, iar bărbatul o legătură indisolubilă -cu viața și optimismul ei inconștient ; cînd Tony simte vîrtejul amețitor al ratării, încercarea lui de a pleca la Hollywood cu Mărie Aldon neizbutind, Julienne scoate din rezervele dragostei toate argumentele, mai mult instinctive decît raționale, și-l smulge din desperarea în care căzuse. Feminitatea ei este mai puternică decît toate ambițiile, decît toate nălucirile lui Tony ; o

dată aburul lor risipit, integrarea în viață se face prin forțele ei permanente și mai puțin înșelătoare. O iubește j'unv pe Julienne ? Iată o întrebare greu de lămurit ; nu știu dacă o iubește sau nu, dar tinerețea lor se-nțelege instinctiv, iar femeia a izbutit să creeze în jurul lui o magie de atmosferă erotică, a descoperit toate firele încîlcite ale psihologiei lui masculine, slăbiciunile, ca și punctele de mare rezistență, automatismele și însăși candoarea lui nativă. Figura acestei Julienne este alcătuită cu ascuțită intuiție, cu un fel de naturală poezie a feminității, cu luciditate și cu un discret sentiment tragic al condiției ei sexuale ; pentru această biruință și pentru toate calitățile de analistă, d-ra Lucia Demetrius se dovedește o scriitoare nu numai de multe posibilități, dar și de palpabile realizări, ducînd mai departe, maturizîndu-le darurile din *Tinerețe* ; un singur regret ne-a rămas, -după ce am terminat *Marea fugă*: că romanul se petrece într-un mediu cosmopolit.

1938

NTJVELELE LUCIEI DEMETRIUS

A scrie despre o carte de nuvele este dificil : varietatea subiectelor și inegalitatea tratării te obligă să te ocupi de fiecare, rînd pe rînd și minuțios ; înrudirea tematică între unele te silește să scoți în evidență o atmosferă, o lume, dacă e cazul, agitată de anumite preocupări, dar să reliefezi și cele mai realizate bucăți, individual. Operația critică alternează între general și caracteristic, pe două planuri, care trebuie să se îmbine și să se despartă, cu paza atentă a nuanțelor.

Cînd are în față nuvelistul prin excelență, ca Maupassant, Cehov sau Bunin, sarcina criticului este, într-un fel, ușurată ; o societate umană cu anume caracteristici se impune unitar atenției, iar o tehnică a povestirii se desprinde cu evidență din multiplicitatea și varietatea bucăților.

Nuveliștii de vocație excepțională te întîmpină însă foarte rar ; ei sunt maeștrii genului, culmile care domină amenințător, scriitori cu o precisă viziune a omului și de o tehnică împinsă pînă la perfecție, semne totdeauna distinctive față de masa tuturor povestitorilor.

Spre deosebire de roman, nuvela își are legile ei intime ; o economie internă și externă specifică o reduc la un moment esențial de criză a eroului, spre care converg toate faptele, toate nuanțele ; romanul are o acțiune centrifugală, o desfășurare nelimitată în timp ; nuvela preține acțiune centripetală, cu o desfășurare stringentă de

episoade, într-un timp limitat ; criza morală a eroului este acută, iar deznodămîntul ei se precipită cu o intensitate care nu exclude totuși arta gradată a povestirii. Întîmplările converg, ca spre un centru solar, spre un singur personaj, a cărui dramă absoarbe toate episoadele și toată atenția scriitorului.

Considerate sub acest aspect, nuvelele din *Album de familie*, oscilează între romanul schematic și nuvela propriu-zisă ; iată, de pildă, însăși prima povestire, care împrumută titlul întregii culegeri ; se găsesc aci toate elementele unui roman. Drama fundamentală a lui Tudor și a Sultanei este încadrată de un complex de drame la care participă o familie zbuciumată de o serie de întîmplări, scoase da ilumina cu acest prilej. Incestul, care se soldează cu sinuciderea eroilor, reînvie un cortegiu de tragedii retrospective, care-și găsesc culminarea în moartea fraților îndrăgostiți, inconștienți că au săvîrșit un păcat. Elementele centrifugale ale nuvelei dezvăluie tainele ascunse ale altor personaje, risipesc atenția spre Mihai, tatăl copiilor, și recheamă pe primul plan figurile surorilor îndrăgostite succesiv de un bărbat fatal.

Tot un roman condensat este și lunga narațiune *Poveste veche*. Sunt aci mai multe existențe și drame care se-nrucisează ; mai întîi drama Zamfirii și a lui Alexandru, cu imposibilitatea lor de a se căsători, fiindcă bărbatul era însurat ; apoi drama lui Radu, îndrăgostit și el de Zamfira, acceptînd-o eu un copil, cu Ilinca, fata lui Alexandru, sfîrșind de timpuriu din cauza alcoolismului, de care nu s-a putut dezbăra. În sfîrșit, dramele împletite ale Zamfirei, ale lui Andrei, logodnicul dezamăgit al Ilincăi, și a acesteia, roasă de o cruntă ereditate, căreia nu i se poate opune, după ce a trebuit să renunțe la bărbatul iubit, fiindcă n-a avut curajul să-i divulge rostul întîlnirii, la hotel, în Iași, cu tatăl ei adevărat.

Materialul este mult prea complex și planurile povestirii mult prea numeroase ca să fi putut concentra toată atenția asupra crizei fundamentale, drama Ilincăi, cu deznodămîntul ei fatal. Nuvela tinde spre roman cu mai multă amploare decît *Album de familie*, împletind cîteva existențe pe firul interesului esențial.

Din aceeași categorie a romanelor schematice face parte și povestirea *O viață*, desfășurînd o iubire hipnotică, a Silviei, pentru scriitorul Petre Duma, pe spațiul unei existențe întregi, pînă la moartea prin boală a eroinei; substanța pare totuși înpuțimată, «fiindcă tipurile acționează aproape automat; versatilitatea lui Duma, cu rare intermij tente de revenire, și paralizia morală a Silviei, cu două infructuoase încercări de-a se scutura de hipnoza ciudată a unui bărbat care n-o iubește, ar fi putut alcătui un revelator roman analitic, dacă nu s-ar fi redus, toată povestirea, (la cîteva întîmplări anecdotice, risipite pe o întreagă existență.

Cu excepția celor două schițe mai mult de atmosfera, *Pensiunea „Steaua magilor”* și *Sanatoriul de odihnă*, toate celelalte povestiri se desfășoară numai în jurul unui moment de criză acută, în mers spre deznodămînt. Dar aci locul e să facem alte observații. Prin *Tinerețe* și *Marea fugă*, cele două romane de confesie lirică, prin care s-a remarcat d-ra Lucia Demetrius, am luat cunoștință de accentele patetice ale sensibilității frămîntate de o adevărată mistică a iubirii. Fie că este vorba de o exaltare mai mult platonice, ca în prima carte, totuși într-o notație de acute răsfrîngeri fiziologice, fie că e vorba de un delir sexual, ca în *Marea fugă*, nota caracteristică a literaturii sale este un romantism feminin, pe care-l regăsim intact și-n nuvele. Firește că efortul de obiectivare este aci remarcabil și că aplicarea la obiect se face cu mai multă luciditate și stăpînire de sine, dar toate eroinele din nuvele sunt afectate de același romantism al adolescenței. Pasiunile lor sunt copleșitoare, țin de erotismul absolut și se învoiburează într-un lirism de o autentică și patetică exaltare. Sufletul lor este o aglomerare de crispații și se dilatează într-o încordare maximă; de aceea povestirea se diluează, analiza se aburește parcă și se destramă într-un lirism confuz, cum este cazul, cu deosebire, în *Melopee*, unde o femeie măritată și cu copil își părăsește soțul pentru o săptămînă, plecînd cu iubitul într-un oraș de provincie. Panica sub care dragostea lor se zbate, amenințată de timpul măsurat, de teama curioșilor, de spaima sosirii posibile a soțului, conștiința tragică a unicității acestui mo-

ment se traduc și în expresia nuvelei, într-un lirism prea puțin controlat și naiv în euforia lui.

Deși este vorba tot de iubire, de data asta împlinită, calmă dar absorbantă, în *Fantezie romantică* se străvede aceeași exaltare a eroinei; fantezia soțului, de a-și fi construit o vilă pe locul unui fost cimitir, este mai palidă față de fantezia soției, care reconstituie pe baza unor sumare indicații o poveste nefericită de dragoste între doi defuncți, ale căror morminte le descoperă în parcul unde soții credeau că și-au găsit liniștea și fericirea deplină.

Îar în *La început a fost iubirea* cîntăreața septuagenară care își scrie memoriile se oprește tot asupra unui moment de exaltare romantică din adolescența ei îndepărtată, cînd a fost iubită de un bătrîn poet, cu toată puterea lui de transfigurare și cu toată lucida lui deznădejde, născută din nepotrivirea lor de vîrstă de-atunci.

O dramă cu oscilări și refulări, cu penumbre și tragic final sugerează *Zi de noiembrie*, unde copilul femeii nefericite, care are un soț cartofor și afemeiat, simte că se petrece ceva neobișnuit cu mamă-sa; aci exaltarea e-n sufletul micului, care presimte, deși nu înțelege, fiind tot așa de nenorocit ca și eroina, de a cărei afecțiune se vede privat.

Dacă în *Un an de reculegere* exaltarea amoroasă a doctoriței, care este îndrăgostită de un bărbat enigmatic, mare pianist, este dublată de o ascunsă ironie, prin finele de neprimire a pasiunii ei indiscrete, față de un necunoscut aproape, în *Sfîrșitul turneului*, nuvelele cea mai substanțială, mai acută, prin criza interioară a Magdei, pune-n lumină, cu toate reflexele tragice, starea de hipnoză erotică a femeii. Dragostea ei, aprinsă din străfunduri adormite pentru fostul ei soț, de care divorțase, întîlnirea lor, neașteptată, într-un turneu teatral, în provincie (Magda e actriță), prezența lui, între artiști, cîteva zile, indiferența lui și exaltarea ei crescîndă duc la un final tragic gradat, de o duritate pe care n-o întîlnim în celelalte nuvele,

Sub figura diferitelor eroine, d-ra Lucia Demetrius zugrăvește, în fond, același tip exaltat de femeie; un romantism patetic al sensibilității le scutură, deopotrivă, făcînd

du-le • să ..treacă, alternativ, prin maxima fericire și nefericire sau eliberându-le prin moarte de o prea mare tensiune a iubirii.

Scriitoarea travestește, într-o serie de povestiri, o intuiție lirică a vieții ; absorbită de pasiunea erotică, pe care o exprimă ca o crispație vizibilă în substanța și-n forma, uneori atât de turmentată, a pateticelor întâmplări exterioare, nuvelele sale sunt mai ales pretexte pentru a vibra, cu amplificate rezonanțe, la ideea de absolut a iubirii.

1946

Jj

-tu

• OVID DENSUSIANU

Mic de statură, eu fizionomie de cenobit scăpat brusc din chilia cărților, deși spilcuit pînă la oarecare eleganță mondenă, cu un timbru afectat de modulații feminine, într-o frază ce se înnoadă cu trudă, străbătînd printre intermitente, dar prelungi suspine ce expiază-n plafon, d. Ovid Densusianu impresionează printr-un profund contrast față de știința aridă pe care o profesează la Universitate.

Luminoase, sistematizate și totdeauna noi, prelegerile sale de filologie au darul să cucerească chiar și pe cei mai declarați dușmani ai acestei rebarbative disecări a celui mai viu organism : limba. Pe filolog îl situăm în fruntea valorilor ce s-au consacrat studiului acestei discipline.

Dar în d. Ovid Densusianu se mai zbate încă o ființă care a depășit strimtul cerc de activitate universitară, manifestîndu-se în poezie și critică. Predilecția aceasta o cultivă, în proporții minore, și la curs, unde în fiecare an anină la prelegerile de specialitate și o anexă de critică sau de istorie literară.

În d. Densusianu am admirat întotdeauna o eroică persistență : despărțindu-se brusc de *Sămănătorul*, a militat 20 de ani pentru literatura nouă, prin articole în care a subliniat, anemic, dar cu repetată stăruință, diferențierea de tot ce se scria la celelalte reviste. Iritat și exclusivist, a combătut orice altă influență străină, exaltînd numai pe cea franceză, considerînd simbolismul ca o expresie pură a spiritului latin. Critica sa e astfel panegirieă, critică mai

ales programatica, propagând o ideologie literară, dacă nu cu fanatismul elanului interior, cel puțin cu multă convingere de idei. Meritul de a fi adoptat mișcarea simbolistă îi revine d-lui Densusianu, printre cei dintâi partizani ai noului curent.

Dar numai atât, căci *Viața nouă* a vădit o simpatie larg generoasă pentru mediocritatea poetică, pentru efebii colecționari de cuvinte nobile și pentru versurile stoarse de orice vitalitate ale directorului ei, Ervin ; pe de altă parte, d. Densusianu a negat toate valorile literare ale timpului, în notițe critice de o indigență rară, extinzând negația pînă și asupra celor mai valoroși reprezentanți ai propriului său curent ; d-sa întrupează paradoxala psihologie de a fi căzut învins tocmai în momentul cînd curentele noi de artă au triumfat. Critica sa, exclusiv ideologică și programatică, e o critică infirmă, fiind lipsită de gust și comprehensiune.

Apologist al simbolismului francez și al spiritului latin, negator meschin al talentului național pe care l-a expulzat sistematic din paginile revistei sale, critic invidios și poet anemiat în laborioase abstracțiuni sau teoretizări versificate ale poeziei noi (*Limanuri albe*), d. Densusianu rămîne totuși cu incontestabilul merit de a fi răspîndit^ ideologia simbolistă în articole de o rece eleganță, în stilistice flori de seră, ce n-au rodit în brazda steapă a *Vieții noi*, dispărută din perversiunea ciudată de a-și fi alungat progenitura legitimă, de reală calitate poetică.

1926

OID DENSUSIANU

Nu-mi trebuie un efort prea mare ca să revăd în amintire figura atât de distinsă a marelui cărturar plecat brusc dintre noi și totuși discret, așa cum i-a fost întreaga faptură. Cursurile lui Ovid Densusianu atrăgeau, fără să entuziasmeze, impuneau respect, fără a fanatiza, și cu deosebire ne țineau neconținut vie curiozitatea.

În cei patru ani în care l-am auzit nu s-a repetat o singură dată, n-a ncremenit un moment asupra unei probleme din care să nu mai iasă.

Severa disciplină a filologiei, practică cu toată rigoarea științifică de acest învățat într-adevăr european, căpăta nu știu ce viață, nu știu ce perspectivă în prelegerile lui, bine nutrite, elegante și clare. Format la școala romanistului Gaston Paris, Ovid Densusianu și-a însușit, spiritul erudiției franceze, în care ordinea și știința, grația și limpezimea se uneau cu puterea de sinteză. Clasică lui *Istorie a limbii române* a rămas, pînă astăzi, un model al genului și o carte fundamentală a literaturii noastre științifice.

Venit după uluitoarea figură a lui Hasdeu, Densusianu și-a cîștigat locul de frunte între lingviștii timpului, rupînd definitiv cu improvizația și romantismul, ca și cu erudiția ostentativă și fără obiect adesea a marelui său înaintaș. Spirit tenace, prob, luminat de simț critic și de pasiunea

adevărului, n-a cunoscut în lunga și bogata lui carieră decît satisfacția muncii și orgoliul aristocrat al savantului.

Omul acesta plătînd, pînă la efeminare, cu grații afectate, cu gingășii de poet și infinite nuanțe protocolare, nu și-a dezmințit o clipă origina. A făcut parte din rasa austerilor benedictini ardeleni, care și-au zidit din știință un canonicat și din muncă o voluptate. Din fanatismul lor n-a păstrat decît devoțiunea pentru studiu și gustul pentru singurătate. Ovid Densusianu a fost un izolat, prin temperament, prin însăși natura disciplinei profesate și printr-un fel de etică dîrză a vieții. Chiar capriciile lui purtau semnul tenacității, ca și resentimentele sau admirațiile lui.

Într-o vreme în care filologia și romanistica, în special, ajunseseră la un nivel științific nebănuț de Școala ardeleană și urmașii ei, Densusianu și-a refăcut totuși legătura subtilă cu ei, fără să cedeze nimic din cuceririle simțului critic. Cultul lui pentru latinitate s-a transpus într-un plan nou, într-o viziune estetică a lui. Cine i-a ascultat prelegerile despre trubaduri, cine a citit volumele lui închinat poeziei simboliste, sub denumirea de *Sufletul latin și literatura nouă* sau studiul despre *Dante și latinitatea*, ca și savantele lui excursii științifice despre *Păslo-rilul la popoarele romanice* și *Viața păstorească în poezia noastră populară* nu poate uita că unitatea lor stă în ideea latină.

Dar nu e vorba de cultul purității rasiale așa cum îl înțelegeau fanaticii Școlii ardeleni, ci de o viziune a vieții, sintetizate în idealism, în rafinament și claritate, în eleganță și ordine. Ovid Densusianu, ardeleanul, a respins instinctiv spiritul germanic, în erudiția lui, în umbrele lui confuze, în materialitatea lui apăsătoare. Și n-a fost mai mare admirator, în toată cultura noastră modernă, al spiritului francez decît acest ardelean. Drept este că romanitatea era pentru Densusianu un concept larg, în care se cuprindeau toate literaturile neolatine și toate subtilitățile vorbirii.

Romanistica a fost în viziunea lui științifică nu o specialitate seacă, ci o realitate sufletească, un fel de aristo-

crație a disciplinei filologice. În acest sens, cursurile lui inedite de semantică și de estetica limbii române sunt prețioase sondări în spiritualitatea lingvistică română. Ir-tuții surprinzătoare, smulse din viața intimă a expresie;. Poetul care era latent în savant iese pur la lumină în interpretările lui ingenioase, în asociațiile lui erudite și psihologice, cu înfîntătoare pătrundere.

Curiozitatea lui Ovid Densusianu a fost atît de largă, încît n-a fost ramură lingvistică și strat al spiritului național pe care să nu le-atingă. Istoricul limbii române se împletește ou dialectologull, cu romanistul și cu folcloristul într-o cercetare cînd migăloasă, cînd de sinteză, și într-o activitate fără preget, pe care numai moartea a putut-o curma. Va fi datoria generațiilor noi de savanți și specialiști să pună în lumină vastitatea și semnificația operei lui științifice.

Dar oricît de complexă și de prim plan ar fi personalitatea lingvistului pentru cultura română, Ovid Densusianu are drept și la alte recunoștinți.

Începutul carierii lui universitare l-a făcut ca profesor la istoria literaturii române. Tipărite după douăzeci de ani, cursurile lui alcătuint cele trei volume de *Literatură română modernă*, între Școala ardeleană și Alecsandri, pot fi și astăzi consultate cu folos, mai ales ca niște manuale suplă, clare, ordonate, într-un domeniu în care s-a înaintat atît de greu și uneori s-a lucrat atît de nefericit.

Tenacității lui și cultului pentru latinitate, pentru inovație și progres literatura română îi datorește un întreg capitol, întru biruințele pe care le-a înscris în trei decenii, în tabla valorilor contemporane. Într-un timp de etnicitate exclusivistă, de țărănism literar și de protecționism împins pînă la abuz, pentru producția națională, Ovid Densusianu a avut curajul să înfrunte intemperanta sămănătoristă, opunîndu-i o revistă de artă și de luptă, *Viața nouă* (ce titlu dantesc i) și îndrumînd teoretic poezia vremii, întîr-ziată-n romantism epigonic, spre noi orizonturi lirice.

Iar dacă savantul și propagatorul de frumos și latinitate prin simbolismul francez a-ncercat el însuși, sub pseu-

donimul *Ervin*, să creeze poezie, în forme reci academice și în expresie intelectualistă, necomunicativă, să nu-i jignim discreția și pasiunea aristocrată.

Ovid Densusianu a fost poet prin suflet, prin devotament față de poezie și prin erudiția lui în frumos, ca într-o a doua categorie a idealului, cea dintâi fiind adevărul, pe care l-a servit cu atîta abnegație și clasică modestie.

1938

[OMAGIU LUI OVID DENSUSIANU]

În istoria mișcării simbolismului nostru rolul revistei *Viața nouă*, pentru care a militat două decenii neîntreput, este covârșitor ; despre contribuția ei s-ar putea scrie un capitol important, atît sub aspectul ideologic sau mai drept spus propagandistic, cît și al realizărilor de artă.

Față de curentele contemporane, sămănătorismul, poporanismul și junimismul în lichidare, *Viața nouă* își revendică exclusivitatea întru promovarea modernismului, primtr-o atitudine de dînză opoziție ; firește că inițiativa nu-i aparținea, iar după 1918 stindardul inovațiilor filfîie în atîtea mîini viguroase, încît modernismul *Vieții noi* ia un cert aer de academism ; depășită de noile generații lirice, în 1924 își suspendă apariția, trecînd astfel în istorie.

Animatorul revistei, Ovid Densusianu, a oficiat un adevărat cult al simbolismului francez, propagîndu-l ideologic și prin studii critice și la difuzarea prin versurile lui Ervin, pseudonim ce ascundea inspirația lui rece și de o palidă distincție ; față de literatura simbolistă națională, criticul care trebuia să fie Densusianu a fost totuși de o rezervă și lipsă de cordialitate notorii : mai mult chiar, în notițele lui avare, se mulțumea să aprecieze sever și să șicaneze, prin observații de amănunt, pe unii dintre cei mai remarcabili poeți moderniști ai timpului ; critica lui, aplicată la fenomenul literar autohton, este pulbere zvîrlită în ochii cei mai strălucitori ai contemporanilor, pe care, în loc să-i atragă și să-i promoveze, i-a îndepărtat

dintr-un ciudat instinct de comprimare al elanului critic ; spiritul cccnacular al *Vieții noi* funcționa printr-un jel de selecțiune ascunsă, dar și organică, a tot ceea ce dădea o patină academică simbolismului însuși. Temperamental, Densusianu afirmă o duplicitate curioasă : pe de o parte, e un fervent admirator al simboaliștilor francezi, iar pe de alta e un Aristarc șicanator al simboaliștilor români. E drept că admirația lui mergea nu spre Mallarme și Rimbaud, ci spre talentele minore sau clasicizante ale simbolismului francez, în care vedea o expresie a „sufletului latin”.^

într-o comunicare publică, din 25 mai 1945, și tipărită în *Memoriile secțiunii literare* din *Analele Academiei Române*, d. Basil Munteanu aduce un omagiu pios și critic, în același timp, figurii de propagandist al simbolismului francez, în literatura noastră, al lui Ovid Densusianu, încadrînd-o în emblema de „vizionar al latinității”.

Cercetarea d-lui Basil Munteanu se sprijină pe numeroase texte, colaționînd atîtea citate din opera lui Densusianu, spre a elucida atît conceptul de latinitate, cît și acela de simbolism, în care s-a drapat animatorul *Vieții noi*.

Ovid Densusianu nu era însă un cap speculativ ; obsedat de un panlatinism pe care îl căuta în Dante, în poezia trubadurilor, în epopeiele și în simbolismul francez, n-a izbutit totuși să fixeze notele specifice ale spiritului latin, manifestat într-o unitate structurală și în aspectele lui diferențiate ale fiecărei literaturi romanice. Din latinitate a văzut numai unele însușiri prea evidente, ca măsura, eleganța, subtilitatea de expresie, claritatea mediteraneană și intelectualismul ; exact atributele academice ale spiritului latin. Pînă la urmă, am putea spune că Densusianu, care avea repulsie față de spiritul german, în știință, ca și în literatură, a definit spiritul latin nu atît intrinsec, cît printr-o opoziție formală cu spiritul nordic. Viziunea lui asupra latinității nu se coordonează nicăieri cu profunzime și originalitate : din marea familie de spirite, care ar putea duce la încercarea unei definiții a spiritului latin ca atare, el s-a oprit mai ales asupra romanității franceze ; iar prin cultul întreținut în jurul simbolismului, din același izvor, apare mai curînd ca un francizant pătimaș, cum a fost, de pildă, un Macedonski, cu alt temperament și mijloace de realizare, în poezie. D. Basil Munteanu în-

sistă, convingător, asupra insuficienței speculative a lui Densusianu în lămurirea conceptului de latinitate ; atribuindu-i calificația de „vizionar”, o face ca un omagiu academic, în dublul sens de expresie și de protocol, în incinta unde a ocupat un scaun de „nemuritor” savantul și literatul căruia îi închină un foarte documentat studiu istoric și critic. Încadrînd și simbolismul în atmosfera latinității, în care Densusianu s-a complăcut, d-sa distinge „o triplă metodă, aplicată fie succesiv, fie concomitent : o metodă descriptivă, o metodă istorică și o metodă oarecum speculativă și teoretică”. Observația este de o justețe exemplară în însăși formularea ei ; proeedînd la analiza „triplei metode”, d. Basil Munteanu limpezește cu luciditate, cu venerație și eleganță, dar și cu texte de o probantă evidență că atît criticul cît și istoricul literar și esteticianul ne-a înfățișat o imagine întru totul subiectivă a curentului, pentru care s-a străduit și pe care l-a propovăduit cu nobilă abnegație și monotonă distincție timp de două decenii.

în practica propriu-zis critică asupra poezilor francezi ai simbolismului, d. Basil Munteanu remarcă, pe bună dreptate, că Densusianu folosește procedee universitare, sooțînd în relief nu atît personalitatea și structura individuală a scriitorilor, cît temele pe care le-a cultivat.

Ca istoric al simbolismului, O. Densusianu procedează, cum excelent definește d. Basil Munteanu, „ca și în psihologia latinității, problema e privită antinomic, adică se atribuie simbolismului calități contradictorii, care se limitează una pe alta și se contopesc în armonia supremă a perfecțiunii”. în sfîrșit, d. Basil Munteanu supune unei analize amănunțite presupusul concept al esteticii simboliste, scos din textele lui Densusianu ; libertatea, energia, contemplativitatea, misticismul, simțul misterului, panteismul, sensul infinitului și al naturii, apoi urbanismul, *vers-librismul* și intelectualizarea emoției sunt, rînd pe rînd, scoase în evidență și discutate critic ; concluzia acestor succesive analize este de o fermitate care trebuie subliniată : ..Omul care, vorbind de poezie, recurge în .permanență la termeni ca *înălțare, îmbogățire, energie* a personalității, și care, în ultimă analiză, cere poeziei să realizeze «o viziune mă-

reață a vieții», omul acesta este mai mult un nobil pionier al binelui decât un estetician al purului joc liric".

Aceasta despre estetician ; despre zelul față de simbolism al animatorului *Vieții noi* d. Munteanu spune, nu mai puțin categoric : „De fapt, Densusianu este reprezentantul unui moment precis al evoluției poetice ; el reprezintă simbolismul francez în ceea ce această școală are mai cuminte și mai ușor asimilabil".

Iar despre critic afirmă cu aceeași justete : „Fapt este că metoda critică a lui Densusianu nu este altceva decât un impresionism întemeiat pe «impresii» și pe «intuiții», în general juste, dar uneori destul de vagi".

Comemorarea academică a d-lui Basil Munteanu, închinată lui Ovid Densusianu, nu are nimic din aerul convențional al unor asemenea omagii. Cu pietate, cu informație, cu simț critic și expresie elegantă, ca și cu acel respect pe care personalitatea de nobilă înfățișare a defunctului academician l-a inspirat totdeauna, d. Basil Munteanu a împletit o monografie indispensabilă oricui va voi să se documenteze asupra animatorului *Vieții noi*.

Inedit

AL. DIMA :
„ASPECTE ȘI ATITUDINI IDEOLOGICE" *

Despre cercetările ideologice ale d-lui Al. Dima ne-am mai ocupat acum un an, cu prilejul broșurei sale *Criza culturii românești*. Reprodus și-n volumul prezent, studiul său rămîne un document interesant, mai ales în latura descriptivă a fenomenului de criză a culturii europene. Mai puțin concludent în ce privește soluția dată unei presupuse crize a culturii române, referatul d-lui Dima câștigă în semnificație dacă îl punem în imediată legătură cu cel despre *Problema mișcării ortodoxiste*. După noi, este cel mai prețios din cuprinsul volumului, prin bogăția de informație, prin metoda clară și liniștea critică sub care prezintă dezbateră, astăzi amuțită, în jurul ortodoxismului literar, militat de *Gîndirea*. Avantajul d-lui Dima constă în faptul că fiind dinafară campaniilor duse de ambele tabere, studiul său are garanția unui istoric conștiincios, ajutat și de o matură putere de judecată. Este cu atît mai remarcabil aceasta cu cît d. Dima, prin temperament și educație literară, practică o vădită simpatie teoretică pentru tradiționalism, în genere. Ne bucură apoi concluziile sale, fiindcă ele concordă cu ale noastre, afirmate în diferite articole polemice și susținute mai ferm în revista *Kalende*; ne mirăm chiar cum d. Al. Dima, istoric cu atent scrupul informativ, nu menționează atitudinea aces-

* Edit. „Datina".

tei reviste, care a avut o ținută unitară în ceea ce privește poziția negativă față de ortodoxismul literar al *Gîndirii*, Care sunt însă obiecțiile temeinice pe care d. Al. Dima le aduce mișcării ortodoxiste ? D. Nichifor Crainic căuta un temeiu popular, tradiționalist deci, ortodoxismului cult. Re-luînd ideologia *Daciei literare* și a *Sămănătorului*, a încercat s-o completeze cu o nouă față. Însă cercetarea sociologică și psihologică a d-lui Dima dovedește că ortodoxismul popular e pur ritualism, fără o conștiință spontană, puternică, precum apare în ortodoxismul rusec. Tot astfel, lipsa unui spirit religios în poezia populară duce la concluzia negării aceluia „duh creator ortodox” presupus la baza creației „poporului”.

Vom căuta însă, în timp ce urmărim argumentarea d-lui Dima, s-o completăm cu unele constatări ale noastre, în care insistăm asupra faptului că mișcarea literară veche ortodoxă este pur cărturărească, fără ecou în spiritul popular, numai o cultură suprapusă tiranic, dar neorganică, atît prin lipsa ei de aderență cu duhul autohton, cît și prin lipsa de valoare creatoare. Naționalizarea ortodoxismului slav este în trecutul nostru istoric o problemă politică, în ordinea practică, iar în cea ideală, o simplă problemă filologică : formarea limbii literare românești. Însuși faptul că ortodoxismul nu creează valori interne, ci se mărginește numai la traducerea cărților bisericești, deci la simpla înveșmîntare românească a unui fond slav, este suficient să sublinieze prăpastia dintre conștiința populară, neortodoxă, și ortodoxismul cărturăresc. D. Dragnea, locotenent supus, pomenea, în campania de secundare ortodoxistă a d-lui Crainic, de opera capitală a ortodoxismului, *Mărturisirea ortodoxă*, a mitropolitului Kievului, Petru Movilă. Dar acesta, patron spiritual și propagandist ortodox la care se pregătise mitropolitul moldovean, Varlaam, nu urmărea decît o desfășurare de politică bisericească ; voia să-nglobeze principatele române în mișcarea panortodoxă rusească, țintind astfel la o anexare, prin subordonarea spiritului românesc, nu la suscitarea forțelor lui creatoare, care se realizează, în literatura populară, în afara conștiinței ortodoxe, iar la cronicari prin contactul cu uma-

nismul venit din Polonia. Nimic mai fals decîi, în atitudinea *Gîndirii*, decît iluzia de a da ortodoxismului un substrat de tradiționalism. Și aici d. Dima, reîntorcîndu-ne la propria sa argumentare, în mod surprinzător se raliază la atitudinea occidentalizatorilor, deci a modernismului, în ultimă consecință, cînd afirmă foarte just : „Nu orice mișcare culturală e exponentul sufletului popular. Să mai dăm exemple ? Grecismul începutului literaturii românești, italianismul lui Heliade, «modernismul» grupului Macedonski și întregul modernism ide la *Viața nouă* și pînă azi n-au avut nici un contact cu sufletul popular și deci n-au fost expresia lui” — constatări care-l duc, în mod logic, la afirmarea principială, pe care o aplaudăm cu efuziune : „Ceea ce înseamnă că există posibilitatea de discrepanță între cultură și sufletul etnic” (pag. 60).

Afirmații care-l duc pe d. Dima la o constatare și mai largă, după ce privise ortodoxismul ca pe un element strein de tradiționalismul nostru literar : „În veacul al XIX-lea, epoca adevăratei renașteri a culturii românești, caracterul religios a dispărut dintr-o dată, simultan cu aderarea la popor a acestei culturi” (pag. 61).

Căci ne întrebăm și noi care este fibra ortodoxă a entuziasmului pentru popor a generației de la 1848, cînd Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Al. Odobescu, Hasdeu, în latura activității lui folcloriste, exaltînd creația literaturii populare nu amintesc și de o conștiință ortodoxă ? Odobescu a înclinat spre ipoteza ecoului unui tracism etnic, în *Mirrița*, iar Alecu Russo, evident cu mistică exagerare, nu se sfia să compare frumusețile literaturii populare cu Virgil și Homer. Completările noastre sunt tot pe bază de „tradiționalism”, adică pe ideea unui specific etnic rural, a?i cum pașoptiștii formați la „duhul național” al ideologiei *Daciei literare* au teoretizat tradiționalismul pe care l-au reluat *Sărănătorid* și *Gîndirea*. Este firesc deci să ajungem la decisele concluzii ale d-lui Al. Dima, istoric imparțial al problemei, mînuitor critic de abstracțiuni și spirit de serioasă metodă : „Contraargumentarea noastră constatînd : lipsa unor fenomene religioase populare de amploarea și simptomaticele celor rusești, lipsa caracterului religios orto-

dox, imediat sezizabil, în creația noastră populară, soluția de continuitate a culturii românești, la început religioasă (cum era și firese), apoi în veacul făuririi unei adevărate culturi originale pierzând cu totul religiozitatea ortodoxă cu toate că prin curentul poporan se dorea și izbutea să fie tot mai mult expresia etnicului, ceea ce demonstrează tocmai probabila inexistență a ortodoxiei populare, care, dacă ar fi ființat puternic, s-ar fi rostit inconștient în creația populară și cultă, a zguduit și mai mult^ posibilitatea ortodoxiei noastre populare, pe care clacă dintr-o prudență metodologică n-o negăm, o înconjurăm totuși ^de umbre de îndoieli. Iar toate aceste constatări duc la o încheiere pe care lapidar o însemnăm aci : „Ortodoxia noastră nu numai că n-a fost dovedită de d. Crainic, dar s-a arătat posibilă de a fi tăgăduită" (pag. 62).

Într-o succintă recapitulare a literaturii moderne anexate de d. Dragnea ortodoxismului, d. Al. Dima, pe bună dreptate, nu vede această caracteristică dorită de obedientul secundam al d-lui Crainic, a cărui poezie este o desfășurare de teme didactice, iar nu o viziune înalt mistică. Pe d. Blaga, revendicat pentru același demonstrativ rezultat, d. Dima îl vede, cum și noi totdeauna am remarcat, un cerebral, care și-a greșit o cultură filozofică apuseană pe ipoteza poetică a tradiționalismului să tragic, dar în nici un caz ortodox.

Negînd viabilitatea creatoare a literaturii după rețetă ortodoxă, care bîntuia mai acum vreo patru ani în *Gîndirea*, d. Dima pune eticheta și pe „ideologia" d-lui Crainic : „Se pare că ortodoxismul gîndirist nu e decît ecoul artificial al mișcării religioase a unor gînditori străini ca Massis, Maritain, Berdiaeff etc." (pag. 71).

Dacă ne este îngăduit, trimitem pe cititor la un vechi articol al nostru, din 1928, cules în volumul *Opere și autori*, ca și la discuțiile noastre polemice din *Kalende*, în care ajunsesem la aceleași concluzii.

D. Al. Dima, venind pe urmele polemicelor, a știut să se orienteze în informația timpului, a sistematizat și a analizat critic ideile, dînd un referat obiectiv asupra problemei ortodoxismului nostru literar.

Ar fi de ajuns numai relevarea acestui studiu din volumul -d-lui Al. Dima, spre a ne da seama de interesul cultural al cercetărilor sale. După noi este și cel mai valoros, fiindcă în el găsim și afirmarea unui punct de vedere mai reliefat. Meritul esențial al investigațiilor d-lui Dima constă, e drept, într-o obiectivitate pînă la adumbrirea personalismului ; am putea spune chiar, pînă la un grad de anulare a personalității sale. Caracterul de referat al celorlalte articole este prea rigid observat, deși spuneam că d. Dima se raliază, prin activitatea sa ideologică, unui tradiționalism, rămas încă, în mare parte, în faza sămănătoristă. Un fir subțire, care străbate articolele sale, se poate urmări pe baza acestei înclinații. Toate punctele de vedere sunt legitime și am dori, prin urmare, o adîncire a atitudinii sale personale, tocmai în sensul adunării elementelor și formulării unui tradiționalism științific. Deocamdată, d- Dima. cu o prudență metodică și obiectivitate pozitivă, se mărginește mai mult să informeze. În acest sens, trebuiesc luate unele articole ale sale, ca acel despre ideologia lui Vasile Pârvan, despre concepția „personalismului energetic" al d-lui C. Rădulescu-Motru, ca și ciclul de „probleme estetice", în care expune estetica lui Andre Gide, din *Les faux monnayeurs*, a lui Pirandello, din *Șase personaje în căutarea unui autor* sau a lui Pietro Mignosi, care dă esteticei un substrat teologic, afirmînd și superioritatea poeziei față de celelalte arte. Mai mult referințe rezumative, aceste indicații mărturisesc o diversitate de informație, fără să angajeze pe autor și într-o atitudine precisă.

Mult mai fugitive sunt cele patru „probleme literare", unde d. Dima se oprește în pragul unor sugestii pe care însă nu le exploatează. Dintre ele, *Sentimentul matern în lirica noastră* este numai o didactică însăilare, pe un penibil subiect de circumstanță.

Din ciclul de „valori directoare", observate în cultura română, mai personal este articolul despre *Tradiționalismul lui Mihai Eminescu*. Și aci d. Dima mai mult referă, dar silințele sale tind să organizeze din afirmații și materiale

răzlețite, din proza politică a marelui poet, o viziune coerentă asupra filozofiei istoriei, aplicată la poporul român. Cu toată eterogenitatea ideologiei eminesciane, cu tot substratul ei afectiv destul de revărsat peste îngrădirile reflexiei, d. Dima găsește ca o noutate, în investigația filozofică a intransigentului conservator, „că a încercat o adaptare originală a idealismului hegelian la concepția teologică a istoriei”. Mai categorică, în ceea ce d-sa numește „fundamentul sociologic” al tradiționalismului lui Eminescu, este constatarea : „Determinismul social, cu prețuirea precumpănitoare a masei în evoluția istoriei și cu deprecierea personalității, curent de vază în a II-a jumătate a veacului trecut, de la Karl Marx la H. Taine, cuprinde dar și pe Eminescu”.

Încadrarea e cu atât mai prețioasă cu cât astăzi Eminescu, readus în contemporaneitate printr-o serie de studii, fie de izvoare literare și filozofice, fie privit în elementele lui biografice, fie în ideologia lui politică sau în încercarea de a-i determina universalitatea artei, pe bază etnică, se bucură de o interpretare mai adâncă decât în timpul sămănătorismului. Este de ajuns să reamintim studiul d-lui Tudor Vianu despre *Poezia lui Eminescu*, în care se integra opera poetului în motivele de simțire universală ale romantismului sau se descurcau multiplele fire de ideologie topită în sensibilitatea lui, sau incursiunea subtilă a d-lui Lucian Boz, care vrea să precizeze o viziune etnică din elementele ideologice ale poeziei eminesciane. De la revalorizarea sentimentală, pe bază de conservatorism romantic și de folclorism, din epoca sămănătoristă, Eminescu a trecut astăzi într-o fază, e drept cam talmudică, de interpretări ideologice. D. Dima conciliază viziunea poetică a conservatorismului eminescian, în substratul lui temperamental cunoscut, cu un sistem schițat din cercetarea atentă a articolelor programatice ale sociologiei poetului. Îrribinînd aceste două aspecte, studiul său este într-adevăr un pas mai departe. Transcriem concluzia d-lui Dima, destul de sugestivă pentru cine va-n-cerca odată să reia într-o interpretare completă „proza politică” a lui Eminescu : „Tradiționalismul acesta era apoi susținut de osatura unei sociologii istorice organic evoluționiste, după care unitatea socială a neamului, străbătută

de un divin spirit istoric, își realiza destinul specific, lent dar progresiv, sub egida implacabilă și impunătoare a unui trecut strălucit. Ceea ce caracterizează într-adevăr scrisul lui Eminescu e acel *spirit istoric* de care e plin veacul său, dar pe care nimeni în cultura românească nu l-a trăit cu atîta intensitate înaintea lui” (p. 105).

Cu informația și matura sa judecată, ca și cu ușurința de a mînuși abstracțiunile, fără pedantism și echivocă originalitate, d. Dima este unul din cercetătorii tinerei generații cu o serioasă pregătire.

1933

EXEGEZE EMINESCIANE *

Avem astăzi atâtea studii de amănunt asupra lui Eminescu, încât o bibliografie sistematică a lor ar fi de o mare utilitate. Cine vrea să cerceteze creația eminesciană găsește numeroase exegeze asupra izvoarelor filozofice și artistice ale marelui poet, explicat cu atîta subtilitate și multiple referințe. O clarificare și o precizare critică a lor ar deveni un folositor instrument de cercetare, fiindcă în multe privinți s-a ajuns la rezultate aproape definitive. Ceea ce nu va înlătura controversele între exegeții care nu obosesc în căutarea de noi influențe. Evident că unii au abuzat cu subtilitatea și ingeniozitățile cele mai hazardate. În opera lui Eminescu se caută astăzi toate ideologiile, se speculează asupra-i cu cele mai talmudice interpretări, din dorința de a sistematiza, într-un sens sau în altul, o cugetare risipită în atîtea fațete, uneori foarte înșelătoare. Exagerările nu compromit însă informațiile serioase, iar adevărul că mintea poetului a fost una din cele mai cultivate ale timpului său poate fi susținut cu o impresionantă justificare.

Cercetătorii antebelici au căutat în special să identifice „filozofia” din poeziile lui Eminescu; numeroși glosatori postbelici și-au extins câmpul de investigație, înglobînd și proza politică și literară eminesciană în aceste preocupări. De pe acum însă se poate conchide că nu este vorba de un sistem coerent și unic în cugetarea poetului. Eminescu nu

* A1. Dima : *Motive hegeliene în scrisul eminescian, tiparul „Dacia Traiană”, Sibiu.*

este ceea ce îndeobște se-nțelege printr-un filozof. În primul rînd, el n-a ambiționat să creeze un sistem original. Nici n-avea nevoie, filozofia fiind pentru el o substanță, intelectuală din care-și alimenta sensibilitatea. Eminescu; este un mare afectiv, dublat de o excepțională inteligență; cunoștințele lui filozofice, resorbite din diferite izvoare, se întrepătrund, fuzionează imperceptibil, topindu-se într-o emoție profundă și devenind viziuni poetice. Cine-și închipuie că va izbuti vreodată să închege o filozofie eminesciană definitivă, clară și sistematizată, se amăgește. Din ce în ce, tocmai pe baza exegezelor de ideologie din opera poetului, ni se întărește convingerea că Eminescu este un mare creator de valori sufletești, de mituri lirice. Fără a conchide la inanitatea cercetărilor de izvoare, în structura acestor mituri, înclinăm a crede că în mare măsură acest păienjeniș de referințe, împletit odată pînă la sațietate, ne va limpezi zarea spre interpretarea globală a valorilor spirituale și poetice eminesciene. Deocamdată toate aceste săpături în inima operii lui ne dau impresia unei febrile activități de arheologie literară. Ca într-o uluitoare cetate, îngropată de timp și pămînt și scoasă treptat la lumină, încep «a se precizeze înlăuntrul ei elementele variate care o alcătuiesc. Pe baza lor se poate reconstitui arta, viața ei bogată, închegată într-o unitate indestructibilă. Vom ajunge deci la sinteză și cu ajutorul acestor minuțioase analize, care azi par disperate și fără viață.

Deși Eminescu nu este un filozof, în sensul propriu al cuvîntului, structura operei lui este însă profund metafizică. Fără o orientare serioasă în problematica poeziei lui nu putem înțelege atîtea subtilități care o alcătuiesc. Evident că valoarea artistică a creației eminesciene vine din misterioasa originalitate a alchimiei ei afective, nu dintr-o abstracție seacă. A-i găsi și explica toate conceptele ideologice nu înseamnă a-i determina și valoarea, care, în ultimă instanță, este o operație de critică literară. Exegezele de izvoare filozofice din opera eminesciană au deschis însă o perspectivă cu totul nouă înseși posibilităților ei interpretări critice.

între cercetătorii de izvoare ideologice ai lui Eminescu, a. A1. Dima trece printre cei cu informație serioasă și cu o

bună metodă critică. Autor al unui substanțial studiu despre *Tradiționalismul lui Eminescu*, publicat mai întâi într-o broșură, apoi în volumul său de *Aspecte și atitudini ideologice*, tipărit în 1933, d. Al. Dima este primul cercetător care a căutat să sistematizeze, în jurul câtorva texte eminesciane, înrăuirile filozofiei hegeliane asupra poetului nostru. Anul trecut, când am scris despre culegerea sa de studii, reunite sub titlul citat, insistând asupra celui referitor la „tradiționalismul lui Eminescu”, conchideam : „D. Dima conciliază viziunea poetică a conservatorismului eminescian, în substratul lui temperamental cunoscut, cu un sistem schițat din cercetarea atentă a articolelor programatice ale sociologiei poetului. Îmbinând aceste două aspecte, studiul său este într-adevăr un pas mai departe.”

Deși afirmată categoric și susținută cu texte probante, influența hegeliană în concepția filozofică a statului eminescian nu formează decît un fragment al studiului din volumul citat al d-lui Dima. Acolo se sprijinea pe unele texte din *O problemă a istoricului*, pe scrisoarea adresată de poet lui Dumitru Brătianu, conținînd reflecții istorice asupra serbării de la Putna și pe cîteva alte extrase din cugetările politice ale lui Eminescu din ediția Cuza.

Cît privește hegelianismul acestor idei, era dovedit prin raportare la atmosfera generală a filozofiei lui Hegel. Mai mult o indicare de sens spre hegelianism decît o confruntare a textelor eminesciane ou cele ale gânditorului german, în *Motive hegeliane în scrisul eminescian*, broșura de astăzi, d. Dima aduce și precizarea timpului în care Eminescu a fost influențat de Hegel și, mai cu seamă, ne oferă și textele lor comparative, din care reies clar influențele hegeliane.

După ce enumera și alți cercetători care au întrezărit izvoare hegeliane în ideologia eminesciană, d. Al. Dima fixează și data de 1874, pînă cînd opera lui Eminescu e pătrunsă de infiltrații hegeliane. Dacă mai apoi a respins hegelianismul, cu violență chiar, aceasta înseamnă numai o nouă orientare în cugetarea poetului, dar nu și o anulare a influențelor din Hegel, însușite pînă la această dată. D. Dima extrage idei, expresii, pasagii întregi din *Andrei Mureșianu*, din *Natura și statul*, din *Împărat și proletar*, din povestirea fantastică *Archaeus*, din *Sărmanul Dionis*,

din *Scrisoarea IV* chiar, din basmul *Făt-Frumos*, din articolul *Independența română*, din *Geniu pustiu*, reluînd și cugetările cuprinse în *O problemă a istoricului*, ca și în scrisoarea către D. Brătianu (folosite și în *Tradiționalismul lui Eminescu*) — subliniînd sensul hegelian.

De data aceasta numeroase alăturări cu textul marelui filozof german fac proba definitivă că ideologia politică și socială eminesciană conține elemente din Hegel atît în mijloacele ei dialectice, cît și în concepție.

D. Al. Dima nu recurge el însuși la nici o dialectică specioasă, la nici o subtilitate de interpretare spre a confirma hegelianismul lui Eminescu. Cum spune singur, își mărginește cercetarea „îneadrîndu-se atît în metoda unei critici istorice, cît și în aceea a unei critici filozofice”.

Exegeză serioasă în argumentare și strict documentată, studiul de mică proporție (numai 16 pagini !), dar de substanțială contribuție al d-lui Al. Dima, ne îndreptățește, încă o dată, să punem temei pe autoritatea sa de eminescolog în ceea ce privește izvoarele hegeliane ale cugetării istorice ale marelui nostru poet.

D. Dima însuși fixase data de 1874 ca limită a infiltrațiilor hegeliane aflate în opera lui Eminescu. Poate nevoia de a proba mai mult sau o ușoară înclinație spre subtilizare îl fac însă să-și depășească metoda strict critică, citînd și unele texte eminesciane, ce nu pot fi o oglindire a ideologiei lui Hegel.

În prețiosul său studiu despre *Poezia lui Eminescu*, d. Tudor Vianu, în capitolul *Eminescu și etica lui Schopenhauer*, a identificat că poezia *Cu mine zilele-ți adaugi* „își are un izvor precis în textele schopenhaueriane pe care le-am citat și este pesimistă cel puțin cît modelul care a inspirat-o” (pag. 48), în timp ce d. Dima o crede grefată pe ideologia hegeliană a „etern-prezentului”.

Rezonanța sentimentală a acestei poeme, în întregul ei, nu numai că este neîndoiește schopenhaueriană, dar Al. Dima se folosește, în sprijinul hegelianismului ei, de o strofă din variantele poemei, eliminată din ediția Maiorescu, din 1884, de unde d. Vianu o reproduce.

Citatul d-lui Dima face parte dintr-o serie de strofe „la care a renunțat” însuși Eminescu, după cum arată

d. C. Botez în ediția critică a *Poeziilor (Note și variante?* pag. 475). în al doilea rând, anul apariției, 1884, în ediția Maiorescu mai înfățișă, apoi în *Convorbiri literare*, este cu un deceniu mai târziu față de data în jurul căreia d. Dima. însuși fixează hegelianismul poetului.

Tot astfel, d. Dima citează versurile 33—38 din *Glossa*, dându-le un sens hegelian. Mai concludent, pe bază de texte confruntate și pe aceea a însemnărilor lui Eminescu însuși,, d. Vianu vede în *Glossa* „identitatea dintre motivul anistoric la eleați și la Schopenhauer" (pag. 51). Nu mai insistăm și asupra faptului că poema lui Eminescu este publicată tot în 1884, întâi în ediția Maiorescu, apoi în *Convorbiri*.

Din aceeași dorință de a proba hegelianismul ideologiei eminesciene, d. Dima citează câteva versuri ca :

*Al lumii-ntregul sîmbur, dorința-i și mărirea
In inima oricărui i-ascuns și trăitor*

din *Împărat și proletar*, care sunt categoric din izvorul schopenhauerian, *dorința* identificîndu-se aici cu *voința* filozofului pesimist. Sau aceste versuri din *Scrisoarea IV* :

*Povestesc ca papagalii mii de glume și povești
Fără ca să le priceapă... După ele un actor
Stă de vorbă cu el însuși.*

Dar *Scrisoarea IV*, în concepția ei filozofică, nu este altceva decît un comentariu poetizat la *Metafizica amorului* lui Schopenhauer, iar acel actor de care vorbește poetul nu este altul decît „geniul speciei", și nu ideea hegeliană de *Weltgeist*, cum crede d. Dima, printr-o deplasare a sensului poemei eminesciene.

în sens deformat interpretează d. Dima și aceste versuri din *Scrisoarea IV*, identificîndu-le cu ideea „vicleniei rațiunii" hegeliene :

*Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră — el trăiește.
El cu gura noastră rîde, el se-ncruntă, el șoptește...*

cînd sub acest *el* trebuie să înțelegem, fără controversă, același „geniu al speciei" din metafizica schopenhaueriană. Numai noțiunea de *Demiurg* poate avea sensul hegelian

căutat de d. Dima, și atunci încă ținînd seamă de faptul să n-o facă dubioasă contextul poemei.

E drept că, în concluzie, d. Dima atenuază hegelianismul din exemplele citate, deși în toate este clară influența lui Schopenhauer:

„în parte însă, viclenia hegeliană a rațiunii se acopere probabil cu viclenia schopenhaueriană a instinctului."

Totuși, rămînem la convingerea că, în versurile citate din nou și de noi, pentru mai multă siguranță, nu este vorba nici de urmă de hegelianism.

Cu aceste rectificări, studiul d-lui Al. Dima rămîne cel mai complet și concludent în privința influenței lui Hegel asupra operei lui Eminescu.

1934

AL. DIMA:
„ZĂCĂMINTE FOLCLORICE ÎN POEZIA NOASTRĂ
CONTEMPORANĂ”*

Romanticii au profesat un fel de idolatrie față de folclor; pentru ei folclorul era un mit, era poporul cu toate însușirile lui latente, cu toate posibilitățile lui creatoare. Paralel cu mistica democrată, în politică, veacul trecut a cunoscut o mistică a spiritului popular. De la Alecu Russo la Alecsandri și chiar la Maiorescu și Odobescu, cercetătorii folclorului național au fost străbătuți de un fior religios în contact cu producțiile „marelui anonim”. Abia cu Hasdeu, cu Lazăr Șăineanu și Gaster se afirmă un spirit științific în problemele folclorice; și dacă ne gândim la Delavrancea și M. Sadoveanu, ne întoarcem din nou la cultul creației populare, ca, în sfârșit, cu d. Ovid Densusianu să reintrăm în tehnica științifică a cercetărilor de acest fel.

N-am uitat pe Eminescu, ale cărui culegeri de literatură populară mărturisesc o admirabilă intuiție științifică, materialurile strânse de el prezentându-se în stare de minereu, cu impuritățile constitutive și strălucirea lor nativă.

Nu mai vorbim de un S. FI. Marian, de un G. Dem. Teodorescu, de un Artur Gorovei, de un Tudor Pamfile, de Elena Voronca și alți culegători, care au procedat la o inventariere impresionantă a folclorului național, adunând și clasificând o vastă producție, de unde vor putea porni sintezele necesare într-un domeniu atât de complex. Entuziasmul romantic al pașoptiștilor i-a urmat o fecundă cer-

* Edit. Fundația „Regele Carol II”.

cetare științifică, migăloasă și documentară, în ritm cu cercetările similare apusene.

Atât de întinse sunt aceste investigații, încât ultima etapă a studiilor folclorice (metoda comparativă) își așteaptă creatorul cu toată încrederea.

Studiul d-lui Al. Dima despre poezia noastră contemporană și utilizarea motivelor folclorice este un început revelator de cîte posibilități oferă acest cîmp de cercetare în cultura românească. Zicem că este numai un început, fiindcă d. Dima s-a mulțumit mai ales să semnaleze, cu o metodă întru totul descriptivă, numeroasele infiltrații ale folclorului în lirica noastră modernă. Referințele sale sunt atât de ispititoare, aplicația sa este atât de atentă, încât nu putem considera monografia sa decît ca binevenită. Ceea ce avem să imputăm d-lui Dima este metoda insuficientă pe care o folosește, cercetătorul a procedat prin analogie. Adoptînd un criteriu de clasificare propriu folclorului ca atare (metoda Charlottei Burnne), d. Dima a fărâmițat orice puțință de interpretare într-un sens individual, raportat la fiecare poet cult, al infiltrațiilor folclorice. A constata, de pildă, frecvența motivelor magice la o sumă de poeți contemporani înseamnă a proceda oarecum statistic. Fiindcă în lirica modernă, contrar modului folosit de Alecsandri și de sămănătoriști, folclorul nu mai are o funcție pur decorativă sau de pastişe. Altfel prelucrează d. Lucian Blaga motivele folclorice, altfel d. Ion Barbu, altfel d. Ion Pilat. Fiecare le raportează la o sensibilitate proprie, la o concepție organică, la o viziune personală de univers liric. Alecsandri, în *Doine* și unele *Mărgăritarele*, imită pînă la pastişe teme, metrica, lexicul popular; poezia anonimă c un model, un prilej de virtuozitate formală a admiratorului extaziat.

Alecsandri nu caută consonanțele de sensibilitate între el și sensibilitatea anonimă; el versifică doine, balade, legende, cu aceeași ușurință, pe un plan de încîntare intelectuală, nu de afinitate emotivă. Pentru el folclorul este un mijloc de a-și forma o expresie, nu un punct de plecare.

Eminescu abia consideră folclorul ca un ecou de sensibilitate, prelucrîndu-i totdeauna motivele în conformitate cu marea lui putere de asimilare și sinteză lirică. *Doina*, *Cete legeni*, *codrule*, *Codrule*, *codrușule*, *Mai am un singur dor*, *Călin*, *Luceafărul* sunt puncte de contact în absolutul

sensibilității etnice, dar și opere profund personale. Prelungiri în subconștientul etnic, aceste poeme nu mai sunt imitații, ci prelucrări dintr-un mare rezervoriu de simțire colectivă. Ca să ne referim numai la *Luceafărul*, și vom vedea că, în cadrul unui basm (și aci feericul nu este decorativ, ci structural), Eminescu zidește un mit liric de o semnificație și de o complexitate excepțională. Basmul este un semn al spiritualității, un auxiliar al ficțiunii, nu un motiv popular versificat.

E drept că d. Dima face și aceste distincții în cel mai substanțial și de sinteză capitol al cercetării sale (*Problema folclorului în poezia contemporană*), dar obiecția de metodă rămîne integral în picioare ; credem că ar fi fost mai bine să studieze individual poezii moderni care s-au alimentat din „zăcămintele folclorice”, raportîndu-i la o interpretare de pure valori lirice, la un sens spiritual în conformitate cu structura fiecăruia.

Căci dacă d. V. Voiculescu se folosește de folclor mar mult decorativ, fie în motive, fie în lexic (cu unele excepții discutabile, indicate și de d. Dima), d. Lucian Blaga își creează din folclor un peisagiu liric fantastic, de o semnificație pur metafizică. Dacă la d. Adrian Maniu, elementele folclorice sunt picturale, de un rafinament primitivist savuros, la d. Ion Barbu ele iau aspectul unor incantații de magic, încadrîndu-se într-o structură ideologică. În pasteurile d-lui Pillat, folclorul este decorativ, de asemeni, iar în *Biserica de altădată* e conceptual. Aci d. Dima a identificat unele izvoare populare foarte prețioase și a insistat mai accentuat asupra caracterului conceptual, dar într-un capitol referitor la temele pastorale și haiducești a trecut din nou la metoda statistică ne semnificativă.

Nu-nțeleg de ce d. Dima a omis *Zamolxe* și *Meșterul Manole* (de altfel, ca și tot teatrul său literar, interesant sub acest aspect) de d. Blaga sau *Meșterul* d-lui Adriani Maniu. Era cel mai bun prilej să adîncească în aceste interpretări lirice, în aceste mituri împrăștiate cele mai subtile sensuri ale unor motive populare, prelucrate de sensibilitatea individuală a poetului cult. Poate îi va fi interzis-o metoda sa prea descriptivă ; cu atît mai mult ni se pare eronat criteriul său cu cît în capitolul final amintit d. Dima spune, cu bună dreptate, într-un loc : „Poezia con-

temporană a selectat deci pentru cuprinsul ei liric motivele folclorice ce i s-au părut mai adecvate stilului ei interior” (pag. 90). Prin intermediul „stilului interior” trebuia să ne dezvăluie cît de structural sunt asimilate motivele folclorice în liricii noștri moderni. Astfel, nu mai știm dacă multe din aceste infiltrații n-au decît o valoare pur lexicală, decorativă și nu sunt cumva decît o manieră, un fel de a estetiza revolut.

Pentru rîvna sa migăloasă, pentru unele prețioase apropieri textuale pe care le-a făcut între lirica modernă și „zăcămintele folclorice” și pentru înțietatea acestei întreprinderi, studiul d-lui Al. Dima e un punct de plecare serios ; regretăm că metoda sa analitică nu poate duce și la rezultate mai adinei, la valorificări concludente.

1936

AL. DIMA :
„GÎNDIREA ROMÂNEASCĂ ÎN ESTETICĂ”
(Aspecte contemporane) *

Pe cât știm, cele dintâi indicații despre *Contribuția românească în estetică* le-a dat d. Tudor Vianu, într-un istoric concis, publicat într-o revistă germană de specialitate, în 1933 ; ele au fost reproduse apoi în *Introducerea* ce însoțește volumul *Istoria esteticeii de la Kant pînă azi în texte alese* (1934).

Începînd cu Radu Ionescu și terminînd cu d. Lucian Blaga, d. Vianu schițează, într-o repede privire istorică, liniile generale ale diferitelor atitudini de estetică teoretică în critica și filozofia română.

Desigur că punctul de plecare al cărții d-lui Al. Dima se găsește în tabloul succint întocmit, mai mult cu titlu informativ, de d. Vianu.

D. Al. Dima este un cercetător cu gustul bine marcat pentru inventariile sistematice și critice de idei ; astfel, ne-a înfățișat *Problema mișcării ortodoxiste, Tradiționalismul lui Eminescu, unele Motive hegeliene în scrisul eminescian, Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană, Fenomenul românesc sub noi priviri critice, Conceptul de artă populară*, ca să nu cităm decît cele mai caracteristice contribuții ale sale în domenii atît de diverse totuși.

De data aceasta ne prezintă într-o privire sistematică și critică, pe bază de texte strict înlănțuite și cu un atent și minuțios simț al analizei, *Gîndirea românească în estetică*, între G. Ibrăileanu și d. Tudor Vianu.

* Ed. „Dacia Traiană”, Sibiu.

De formație filozofică și de serioasă cultură, d. Dima este un cercetător pasionat de probleme, dacă nu în esența lor, în felul de a se reflecta în opera altora. Să nu fim greșit înțeles : d. Dima nu este un simplu informator ; informația sa este numai un fundament, care-i dă puțința să expună, să sistematizeze, să analizeze, să nuanțeze și să critice ideile despre care-și propune să ne întreție.

Format la spiritul de idei generale și la arta metodologică a lui Vianu, d. Dima este un spirit independent în judecată și un ghid foarte prețios în ceea ce s-ar putea numi bibliografia critică a ideilor și problemelor.

Ponderat, supus la obiect cu o strictete exemplară, în monografiile sale vădește mai ales un simț expozitiv de o desăvîrșită claritate, o certă stringență de a sistematiza și o remarcabilă pătrundere analitică ; cu aceste însușiri, la care trebuie să adăugăm totdeauna seriozitatea informației, d. Al. Dima nu-și rătăcește niciodată cititorii, și orice carte a sa este un prețios instrument de lucru.

În ce privește noul său volum, să-l lăsăm pe d. Dima însuși să-l delimiteze în metoda și țelurile lui :

„Opusculul nostru înfățișează contribuțiile esteticienilor români în mod sintetic, în liniile lor mari și esențiale, străduindu-se doar a surprinde felul propriu al gîndirii fiecăruia, atitudinile principale ce au adoptat în estetică, vibrația specifică a filozofului. Ideile sunt prezentate descriptiv, încadrate istoric și comentate critic potrivit felului nostru propriu de a gîndi.”

Din atitudinea critică față de fiecare estetician român, ca și din spiritul general al volumului, ne putem da seama și de felul de-a gîndi al d-lui Dima ; poziția sa este a unui spirit ferm convins de valoarea științifică a esteticii și de partizan al autonomiei valorilor estetice ; însăși clasificarea în care cuprinde cercetătorii înfățișați și analizați ne duce la aceeași concluzie. Astfel, sub denumirea de *Fragmentarism estetic*, prezintă pe G. Ibrăileanu, P. Zarifopol și M. Ralea, adică trei spirite care incidental și nesistematic au reflectat și asupra unor probleme de estetică.

În *Forme sceptice ale esteticeii* se ocupă de relativismul d-lui E. Lovinescu și de „principiile” d-lui G. Călinescu.

Sub categoria de *Forme metafizice ale estetice*, expune, ca o subdiviziune primă (*Misticism estetic*), reflecțiile despre artă și creație ale lui Pârvan, concepția teologică a d-lui Nichifor Crainic și estetica dedusă din sistemul metafizic al d-ului Lucian Blaga ; într-o a doua subdiviziune (*O formă metafizică generală*), analizează opera d-lui Liviu Rusu, iar în a treia subdiviziune (*Între știință și metafizică*) expune și discută ideile lui M. Dragomirescu.

Cercetarea se încheie cu prezentarea „concepției vitaliste a frumosului” a d-nului E. Speranția și cu „perspectivele etice ale estetice”, deduse din tratatul d-lui Tudor Vianu, cel mai informat și mai specializat estetician dintre toți cîți activează în domeniul teoretic al Frumosului.

Varietatea de tendințe, diversitatea soluțiilor, ingeniozitatea sugestiilor, originalitatea, cînd este cazul, gîndirii românești în estetică — iată țelul cercetării d-ului Dima ; sensul ei pozitiv este evident cu prisosință.

În cazul „fragmentarismului” s-ar putea spune că efortul de sistematizare este uneori mai mare decît rezultatul obținut și că în special la Ibrăileanu și d. Ralea estetica este implicată în critică, după cum la Pârvan meditația despre artă și dificultatea internă față de expresie este mai eurînd o confesie a scriitorului decît o încercare speculativă ; din tendința de obiectivitate, d. Al. Dima cam forțează importanța teoretică a unor priviri fugitive, contradictorii și parțiale.

D. Dima ne promite să se ocupe și „de merituoasele cercetări ale generației tinere de esteticieni” ; tabloul său expozitiv și critic s-ar completa, în eventualitatea reluării monografiei sale împinse pînă la zi, după cum n-ar fi rău să integreze și pe cei mai vechi esteticieni români, într-o mișcare de idei, care atestă și nivelul teoretic al unui sector din cultura noastră și-i fixează și tendințele în domeniul artei.

Prin seriozitatea, aplicația metodică și orientarea sa în problemele Frumosului, d. Dima și-a creat obligația morală de-a pune la punct un întreg capitol din gîndirea noastră.

1943

ION DONGOROZI :
„POVESTIRILE LUI CONU COSTAKI STUPKAN”

Ca și d. Lascarov-Moldovanu, d. I. Dongorozi se alătură, prin mentalitate și procedee literare, curentului sămănătorist. Formula tradiționalistă îi cuprinde pe amîndoi, însă nivelul scriitoricesc îi diferențiază, cu mențiuni notabile pentru d. Dongorozi. Ar fi nedrept să nu le subliniem. Dacă ne-am limita numai la un principiu de psihologie elementară, d. Dongorozi devine dintr-o dată apreciabil, fiindcă ne poate incita interesul lecturii, pe care prolixitatea ilizibilă a d-ului Lascarov îl ucide între filele cărții.

Ambii purced din matca bogată a literaturii d-lui Sadoveanu ; o reamintim, fiindcă excesele maeștrilor, chiar cele crescute din calitățile lor, nu se pun înir-o lumină mai crudă decît în operele discipolilor.

Principiul generator al esteticii d-lui Dongorozi e descrierea ; dar ceea ce la d. Sadoveanu e animat de elanul interior la d. Dongorozi devine procedeu mecanic.

Astfel, lungile povestiri genealogice ale lui Costaki Stupkan se mărginesc a ne da aspectul epidermic al evenimentelor, aburind neantul sufletesc al personagiilor în rotocoalele de fum al cafelelor și al nelipsitului ciubuc al lui Stupkan ; e zestrea comună dăruită de d. Sadoveanu tuturor tradiționaliștilor minori. Pe axa acestui procedeu, d. Dongorozi suplinește analiza psihologică prin colectarea platitudinii în tomuri descriptive, reproduce mecanic replici monotone și clișee în locul observației vii, constituind din tot

acest material paiele cu care umple sufletul vid, de marionetă, al siluetelor zugrăvite (*Buclucuri, Binefacere*).

Prin aceeași concepție, pe lângă accentul sintactic și lexic al formei, intenționat poporanist, d. Dongorozi împinge procedeul de școală chiar pînă la uzitarea de inutile și reprobabile vulgarități (*torocala noptii..*) : caractere superficiale, simpliste, ce pun în evidență formula de curent literar fără talent.

Totuși, d. Dongorozi posedă un nerv narativ sensibil și unele calități de observație cu relief față de confratele său, d. Lascarov.

În genere, descrierea prolixă sau narațiunea întîrziată subliniază fondul anecdotic al nuvelilor sale, în care scînteia vieții ar cădea inoportun. Unele fragmente de observație realistă, umbrind un discret pesimism prin poantă, se desprind remarcabil din povestirile d-lui Dongorozi ; astfel, scena în care Fanache Gîntă adoarme, prostit de teamă, în coșar, dîndu-și foc din imprudență, deși venise să răzbune rușinea adulterului făptuit de nevastă cu șeful de jandarmi (*Răzbunare*), sau dezgustul brusc răsărit în sufletul Laurei pentru amantul ei, cînd prozaismul împrejurărilor îi revelează mediocritatea aceluia pe care l-a iubit (*Prima și ultima lor noapte de dragoste*).

Anecdote, exterioare, nuvelele d-lui Dongorozi, pentru a se diferenția mai mult, pe lângă extirparea capitalilor defecte amintite, au nevoie de mai multă concentrare pentru a ne solicita interesul chiar numai cu dinamismul narațiunii, la care-și limitează mijloacele literare.

1926

ION DONGOROZI: „SOCOTELI GREȘITE”

După război, ideologia sămănătorismului defunct a evoluat la un agresiv regionalism literar, mobilizat în citadelele revistelor de provincie ; îndeosebi, ramura olteană a afirmat, cu multă și necumpănită violență de limbaj, confuzia stridentă între categoria etnică, limitată la solidaritatea temperamentală a unei provincii, și valoarea estetică. Acest regionalism strimt, desfășurat în proporții de hilară infatuare, se reduce, ca ideologie, la un sămănătorism localizat și la un naționalism fracțional pe provincii ; ca estetică, la apologia retorică a peisagiului individualizat pînă la particularitatea geografică ; ca expresie poetică, la aglomerarea maladiv luxuriantă a amănuntului exterior, descriptiv, iar ca împrăștiere a limbii literare, la o inestetică invazie a provincialismului.

Activitatea nuvelistică a d-lui I. Dongorozi s-a dezvoltat în atmosfera acestor preocupări ; materialul său narativ, extras din pătura socială a provincialului monoton în platitudinea habitudinilor, vegetativ și fărâmițat într-o anecdotică meschină, este, prin realizare, o prelungire a naturalismului sufocat în indigență psihologică, pe care acum douăzeci de ani l-a practicat d. Sadoveanu, cu mult mai mari resurse de expresie.

Anecdotele prolixice ale lui Dongorozi răsfață pe un impunător număr de pagini banalele nemulțumiri casnice și profesionale ale d-lui Tache Marincu, zdruncinat în pus-

tiul interior al tabieturilor sale de o destituire ilegală și o soție arțăgoasă și rea — de care scapă printr-un leșin „în brațele cucoanei Matilda” — și o lașe dezertune de inadptabil care-și salvează micile slăbiciuni zugrăvite cu o exasperantă minuție.

Iată în ce sosuri de gospodărească descripție naufragiază d. Dongorozi și cea mai mică umbră de perspectivă a ternelor tratate : „Pe masa cea mare de la intrare sunt rînduite tot soiul de bunătăți : morun tăiat felii, scrumbii de Dunăre la gheață, creier de vițel, fudulii de berbece, antricoate de purcel, pătlăgele vinete și roșii cu pielița grasă, lucioasă, castraveciori cu negi, iar pe un fund rotund de tei, o piramidă cu două caturi de mititei usturoiați și presărați cu chimion și pătrunjel verde”, și, după acest epic tablou gastronomic, de proveniență specific națională, dezastrul artei, înecată în subtilele senzații gustative ale ace-luiași insignifiant domn Tache Marincu, pe care autorul are grija să-l fotografieze în postură de tacticos erou car-nivor : „Tache Marincu mușcă din mititel, plimbă dumica-tul dintr-o parte într-alta să-i mai ostoae fierbințeala, re-tează cu dinții din față ardeiu verde, micuț, cât un degetar, se oțărăște, își șterge lacrimile cu dosul palmei, soarbe din țoiul de țuică, se scutură și sughițe cu noduri : — Mic, mic, dar afurisit !”

Ca, în sfârșit, după alte respectabile pagini de neostenit dialog în jurul unor bogate și largi gesticulate acte reflexe, d. Marincu să reușească a evada, spre salvarea confortului său de antropoid domestic și spre bucuria lectorului, din târgul Galațului și din memoria noastră (*Domnul Tache Marincu*).

Tot așa, d. Dongorozi se face biograful copios în detalii ne semnificative și anecdote diluate al lui „cuconu” Tudoriță Cosmeanu și al soției lui, „cucoana” Mița, care „iubea flo-riile la nebunie ; stîlpii peronului îi înzorzonase cu zorele bătute, ferestrele de la etaj erau burdușite cu saccii de toată mîna, în grădiniță ronturi cu betunii, lalele și ochiul bouului învoit, chioșcul îmbrăcat cu fasole nemțească, care înflorește pînă toamna tîrziu și numai ciorchine grele vio-lete”, reîmprospătînd astfel ghirlandele vestejite cu care

sămănătoriștii minori împodobeau mumiile bătrînilor cu-coni și cucoane, monotoni, șterși și anosti ca o zi de vară pustie, pe care n-o animează nici un accident.

Și, ca să fie decorul complet, nu lipsesc „cafelele turcești cu caimacul gros și vanilat, tutunul Bectimes, ușor jilăvit cu felioare de morcov”...

Firesc e că asemenea ființe, ce populează muzeul pră-fuit al tabieturilor și funcțiilor vegetative, să iasă apoi din ritmul lînced al existenței printr-o întîmplare nenorocită ce rāvāșește apa moartă de lacuri stătute din sufletul lor egal și împietrit în acte mecanice ; cuconul Toderiță e scos la pensie, fiindcă, doborît de moartea copilului adoptiv, înecat din imprudență, nu-și mai poate exercita atent funcția de șef de stație și a pricinuit astfel un accident de tren ; iar cucoana Mița „s-a stins la vreo două luni, așa cum s-ar stinge o candelă căreia i s-a sleit prea repede untelemnul”.

Conu Toderiță își mai prelungește calvarul, ispășind prin sărăcie și evanghelică resemnare vina de a fi lăsat să învețe înotul pe copiii, înghițit de valuri din neprevederea lui (*Domnul șef*).

Pe acest plan, d. Dongorozi ne dă copia banală a vieții provinciale, făcînd din impresia ce vrea să sugere un inutil scop artistic.

Alteori, autorul ne prezintă reversul umoristic al eroilor săi preferați, cu ceva mai multă reușită poate, însă cu un deficit artistic tot atît de evident, prin cultivarea amănun-tului, picant pînă la trivialitate, a dialogului fără nerv condus și a șarjei directe, prin căutarea obositoare și pur anecdotică a situației comice (*Socoteli greșite, Furtună tre-cătoare, A deraiat un expres sau Antihîrt*).

Uneori (*Satisfacție*) e obsedat de situații și chiar for-mule lapidare, unanim răspîndite de Caragiale.

Dar dacă prin materialul artistic și realizarea lui vo-lumul d-lui Dongorozi e o parafrizare de sămănătorist minor și perimat, prin limba întrebuițată, intenționat vul-garizată și profund inestetică, e o pildă de poporanism de-generat la procedee formale ce evidențiază definitiv o-eroare de curent literar prin uzitarea provincialismului anti-artistic.

Expresii ca : *șumoioș de lumină spălăcită, spuzala asfaltului, hurducăială, huială, lărmuială, calup de răzbunare, găvanele urechilor, tăifăiuești, kojma și atâtea* /metafore inestetice, provineialisme neliterare ori expresii de o dezarmantă familiaritate fac din d. Dongorozi — prolix naturalist anecdotic și copios pictor de amănunte triviale sau simplu ne semnificative — un inacceptabil stilist și un scriitor lipsit total de simțul artistic al limbii.

1926

5

*

*

i

MIHAIL DRAGOMIRESCU

În mintea contemporanilor, ecoul personalității d-lui Dragomireseu se zbate între hulă și admirație.

Explicația e simplă : categoricul judecății, pozitiv sau negativ, imprimă o impulsie de simpatie sau de antipatie ; obiectivitatea criticului e interpretată de scriitori totdeauna ca o pură atitudine sentimentală ; în dosul judecății estetice ei văd ură sau iubire. Cu greu pun importanță pe probitate și adevăr.

Și primul gest rar care l-a dus pe d-l Dragomireseu în clocotul urii sau al iubirii a fost un act de probitate intelectuală ; în 1907 s-a despărțit de Titu Maiorescu fiindcă acesta începuse să-și calce principiile ce-î călăuzise aproape o jumătate de veac. Invadat de apele turburi ale politicii, stindarul adevărului amenința să se prăbușească. L-a smuls d-l Dragomireseu, împlintindu-l la *Convorbiri critice*. În activitatea sa publicistică e cel mai înalt titlu de recunoștință pe care i-l aduce literatura română.

Din coloanele acestei reviste și-au luat zborul câteva talente caracteristice, iar altele, nedreptățite-n propriul lor cerc, și-au găsit aprecierea meritată prin valoarea ce-o dovedeau.

Înaintea omului — opera ! Iată fundamentul spiritului critic al d-lui Dragomireseu.

Consecvent lui, a căutat să-i dea toată amploarea ; centrul criticii devenind exclusiv opera, literatura este o

disciplină simplă, independentă de orice corelație cu celelalte științe. Fenomenul estetic trebuie studiat în sine, nu exterior. Astfel, lumea creației artistice e o lume autonomă de cea fizică și de propria noastră activitate. Ea își are legile ei, natura ei distinctă, și deci și mijloacele de a pătrunde-n taina creațiunii vor fi altele.

Aceste considerațiuni l-au dus pe d-l Mihail Dragomirescu la necesitatea de a-și crea un sistem și o metodă de cercetare pur literară ; îl profesează la Universitate, reușind printr-o admirabilă stăruință să disocieze arta de celelalte discipline.

Nu e o idee absurdă, ci un adevăr elementar. Cine nu i-a auzit la curs sau n-a citit un rând critic al său își poate închipui că d-l Dragomirescu e un metafizician tardiv și nebulos.

Metafizician ? Dar atît cere pentru studiul literaturii : asimilarea opere; pînă la putința contemplării, probitatea impresiilor, multiplicarea experienței literare și adîncirea creației pînă la cel mai înalt grad de motivare rațională a elementelor ei constitutive.

Un criteriu pur estetic pe un principiu raționalist.

Cei superficiali se opresc la crusta ghimpoasă a terminologiei pe care d-l Mihail Dragomirescu o mînuiește ; miopia îi împiedică să vadă un *spirit organic* care-o animă.

Scriitorii zîmbesc la auzul cuvîntului *metodologie*, și totuși vin cu încredere să-i ceară sfatul, sunt sensibili la judecățile ce le decernă, sunt curtenitori cînd bănuiesc că i-ar putea smulge o consacrare și înjurioși cînd n-au dobîndit-o. De la 1907 încoace, mai nu e scriitor care să nu se fi prezentat personal sau să-i fi trimis operele cu dedicații omagiale în vederea unei aprecieri.

L-am audiat pe d-l Mihail Dragomirescu și am luat parte la cenaclul său literar.

I-am admirat viziunea critică ; opera devine pentru d-sa o existență : o descompune analitic și o reface sintetic, subliniindu-i defectele sau calitățile.

Lectura operelor devine astfel o pasiune. E un iluzionist al geniului național, așteaptă talentul de oriunde.

Pasiunea literară l-a dus la două slăbiciuni ; de pe urma uneia profită literatura română, de pe urma alteia pierde d-sa personal.

Crezînd în puterea de creație artistică a poporului român, a căutat să-i promoveze producțiile la nivelul pantheonului universal. Descoperind talentul național, l-a ridicat cu bunăvoință pe scara valorii : prinzînd sîmburele originalității etnice, i-a anticipat roadele.

D-sa însuși conștient de acest *misticism rațional*, ironizat chiar de cei înălțați de el, literatura română a fost însă împinsă în planul de cunoștință al celorlalte literaturi.

Energiile naționale au prins curaj.

Pasionat de operă, d. Dragomirescu s-a lăsat cuprins de bunătate iertătoare : la injurie răspunde cu tăcere, ia ingratitude cu recunoașterea celui ce o merită. Și nici chiar în raporturile sale personale n-a păstrat antipatie pentru ponegritori : primește respectuoase salutări de la cei ce-l hulesc, le risipește cu dărnicie mulțumiri și strângeri de mînă, surîde cu bunătate candidă.

D-l Mihail Dragomirescu nu știe să urască ; aici stă cheia explicării ingraturii celor pe care i-a îndrumat și lăudat.

Absorbit în viziunea unei lumi populate numai de ființe estetice, d. Dragomirescu, pasionat și incurabil locuitor al domeniului *psihofizic*, a pierdut noțiunea comună a contactului omenesc cu semenii săi și s-a înălțat în lumea senină a artei.

Nu-i facem o vină din aceasta, ci îi subliniem o slăbiciune simpatică, pe care puțini dintre noi o pot avea.

Prin sfaturile sale dornice, prin activitatea sa critică, îndrumătoare a tinerelor talente, între care se simte totdeauna la locul său, prin învățămintele din care au profitat atîția scriitori dintre care astăzi unii îl hulesc, d. Dragomirescu a avut pentru literatura noastră rolul pe care îfoileau l-a avut pentru literatura franceză.

Prin obiectivitatea și puterea de analiză critică, prin delimitarea noțiunii estetice de orice corelative oneroase, d. Dragomirescu s-a dovedit cel mai sigur spirit critic al

nostru ; n-are oricind daruri bogate de scriitor și orator ? E primul care o recunoaște.

Ca totdeauna vorbește bazat pe o *idee* — ar trebui s-o recunoască toți, fără nici o pierdere din partea lor.

Într-o atmosferă de hulă orbitoare sau de admirație oarbă și anonimă, am scris aceste rînduri cu probitatea unuia care ou vrea să lingusească, nici să blameze.

1923

i

i

MILAIIL DRAGOMIRESCU :
„COPILUL CU TREI DEGETE DE AUR”
(Ogrezeni și Dărmănești) *

Reportagiile literare ne-au vestit timp de un an apropiata senzație : d. Dragomirescu lucrează la un roman în câteva volume. Unii au crezut, alții s-au înfiorat numai la gîndul probabilei hotărîri, cei mai mulți au ridicat neîncrezător din umeri. În sfîrșit, iată-ne în fața primului volum, dintr-o serie neprecizată încă a tînărului romanțier, însușirile literare ale autorului, titlul năzdrăvan al operei și proporția ei amenințătoare ne-au ținut într-o ironică așteptare ; cu oricît scepticism nc-am fi înarmat, curiozitatea credem că-i va asigura autorului un ciudat succes de librărie. D. Lovinescu, din liniștea rodnică a Fălticeniilor, își va fi întrerupt plimbarea zilnică sau pagina începută, căutînd la librarul local cartea bătăiosului său adversar ; susținut de cîteva duzini de creioane, va fi pornit, desigur, la o amuzantă vînătoare de solecisme și efecte de stil hilariant ; confrății noștri de calvar sau bucurie săptămînală își vor fi imaginat un pian strategic de succes estival, în plin sezon de reviste și balet. Ei bine, toți am fost dezamăgiți ; d. Dragomirescu a scris cu gramatica lui Manliu în față, a respectat aproape necontenit acordul dintre subiect și predicat și mai ales a renunțat, spre dezolarea generală, să facă stil. Iar nașterea miraculosului „copil cu trei degete de aur” e un eveniment atît de banal, încît titlul trebuia păstrat pentru un conținut

* F.dit. „Cartea românească”.

demn de promisiunile lui latente. Dacă deziluzia ne-a bruscat, viziunea anticipată despre posibilitățile noului romanțier se suprapune, în linii generale, realității. În primul rînd, conștiința clasificatoare a d-lui Dragomirescu se dovedește o fantasmă chinuitoare numai a scriitorilor încăpuți pe masa de disecție a criticului ; în al doilea rînd, caracterul integral de memorii al cărții se apropie mai curînd de banalitate decît de extravaganța supozițiilor noastre.. D. Dragomirescu nu s-a dezmințit însă în esență ; primul său volum s-a născut dintr-o aprigă voință de emulație ; obsedat de gloria lui Creangă și de savoarea lui regională, s-a imaginat un semen muntean al marelui povestitor ai Moldovei și a purces la drum simplu și cu naivitate de rural, înseilînd o serie de episoade din viața unui sat. Diferența față de înaintașul său constă așadar în valoarea de semnificație a faptelor narate. După o lectură atentă și, mărturisim, suficient de atrăgătoare în substanța ei senzațională, am rămas cu impresia unei onestități de înregistrare de importanță documentară. Atît peisajul, cît și sensul intern al personajilor ne fixează într-un limitat cerc de monografie a două familii. Învățătorul Gheorghită Dărmănescu, în ascensiune de frunțaș al satului OGREZENI, unde se căsătorește cu fiica preotului Andrei OGREZANU, IOANA, reușind să-și păstreze situația, cu toate adversitățile celor doi cumnați, Vasilache și Manole, cumnații lui, apoi părinții și socrii, notabilitățile satului, proprietarul moșiei și administratorul, vecinii și rudele, servitorii și copiii oamenilor intrați sub oblăduirea lui sufletească, toți participă la o nedezmințită autenticitate, fiindcă au trăit aievea, au vorbit și au simțit, cu exactitatea de stenogramă prin care sunt prezentați. Personagiile au o viață am putea spune didactică. Sunt migălos catalogate prin fapte, unele mai importante, multe de minimă însemnătate. Gheorghită e ceea ce se cheamă un „om cumsecade”, soț ascultător, slujbaş^vrednic și gospodar neostenit. Ioana, soția lui, e cinstită, muncitoare și alături de bărbat, prevenindu-l în contra nenorocirilor ce-i pregătesc cumnații. Vasilache e violent.^artăgos, bețiv și invidios, perfid și în repede declarare. Părintele Andrei e împăciuitor, autoritar cu fiii, deși mîhnit de faptele lor nevrednice. Manole e înfumurat și afemeiat, impulsiv și nesigur pe hotărîrile lui de adoles-

cent. Așa vor fi fost și în viață, vor fi trecut prin aceleași împrejurări pe care le consemnează memorialistul OGREZENILOR. Dar toată această amănunțită încadrare într-un mediu de mediocritate morală și de neînțelegeri familiale se pare a constitui un element de contrast față de năzdrăvanul „copil cu trei degete de aur”. D. Dragomirescu n-a mers pînă a-și califica eroul, în sens propriu, cu falange de metal prețios ; o, fiți liniștiți, ne găsim în fața unei inofensive metafore, discutabilă numai în efectele ei de bun-gust. Sănducu — astfel îl cheamă pe copilul năstrușnic al lui Gheorghită — e ornamentat în visul tînărului Gavrilaş cu cele trei degete miraculoase de aur ; căci iată ce destăinuiește bătrînei Oprina, mama lui Gheorghită :

„— Uite, bunicuțo, am visat că parcă revenisem de la școală, și dumneata mi-ai ieșit în întîmpinare la poarta sub salcâmul înflorit, cu un copil mic în brațe. Și dumneata mi-ai pus copilul la piept și mi-ai zis : «Uite, ce băiat a născut țată-ta». Eu m-am uitat atunci la el și-am văzut că copilul avea trei degete de aur — degetele cu care ții condeii cînd scrii” (pag. 108).

De-aici se naște legenda despre un copil excepțional, deși Sănducu nu depășește manifestările semenilor săi de vîrstă.

E drept că îi place să fie legănat neînterupt, țipă înspăimîntîndu-și părinții, protestează cînd e înțărcat, spune cîteva vorbe obișnuite, sau numai dă iluzia că e precoce în glas, cere luna din cer, dintr-o firească lipsă de perspectivă a ochiului, comună tuturor copiilor, și papagalizează profeția unor cumetre, care descifrau, în semnele naturii, ivirea războiului franco-german de Ia 1870. Din aceste indicații banale nu se poate prevesti un geniu ; nici măcar o indulgență „genialitate parțială”, cum acordă d. Dragomirescu unor scriitori, nu-i putem bănui lui Sănducu.

Și aci scriitorul devine fără voie umorist, urmărind sublimul prin simpla banalitate ; în figura embrionară a micului sugaci stă nucleul funest al volumelor viitoare, în care se va desfășura existența miraculoasă a „copilului cu trei degete de aur”.

Spuneam că d. Dragomirescu și-a impus o echivalență literară cu *Amințirile* lui Creangă ; mai curînd a rezolvat o pasiune, în ton narativ, în stil familiar și direct pînă la

vulgaritate, ca și într-o simplitate a mentalității de spectator retrospectiv, împinsă pînă la o ingenuitate frustră. Iată prezentarea unui grup de personaje, cu ticuri și particularități, după maniera memoriilor marelui moldovan.. E vorba de participanții la nunta învățătorului Gheorghiu :

„La nuntă s-au strîns toți din toate părțile, dar mai cu deosebire rubedeniile de seamă, de nu s-ajungeau mesele.

Din partea părintelui Andrei, a sosit de la Dărăști Dospina, cu negul ei din frunte, și cu părintele Alexandru ; de la Cernica, vărul părintelui Andrei, preotul Grigore, cu barba lungă și cu nasul adus deasupra mustăților. împreună cu preoteasa Catincuța, mică și grasulie, care-și pxisese malacov.

De față mai erau Vasilache, cu jacheta neagră și fața albă, împreună cu Sultana lui slabă și mărunțică. Apoi părintele David, ginerele părintelui Andrei, cu preoteasa Leanea, oacheșe și cu aluniță în colțul gurii. Nae își părăsise o săptămînă încheiată meseria lui tainică și venise, tăcut, cum îi era obiceiul, cu Săftica lui durdulie și cu pieptul alb. Manole, deși era asupra examenului de clasa a doua de seminar, veni și el, învoit pe două zile, îmbrăcat tilivichiu, cu pantalonii iui cu buzunările de-a curmezișul, împreună cu Profirița, îmbrăcată în alb. Nu lipsi nici Dinu, nepotul părintelui Andrei, cu mîna lui închirciită și cu nevasta lui, Paraschița, subțirică și gingașe ca o trestie.

Din partea lui moș Alecu, tatăl lui Gheorghiu, care își cususe cu mîna lui porturi noi, se înființase cum și trebuia, eu maica Oprina, soacra mare, mititică, boțită la față și cu marama de borangic. Apoi Lixandruța, nevasta logofătului Dobre. Nu lipsi nici părintele Gavrilă de la Frăsinei, răgușit și cu barba roșcată, care veni cu preoteasa Luxa, îmbrăcată ca o țărăncă.

Nu lipsiră nici fratele cel mai mare al lui Gheorghiu, Ioniță, cîntărețul din Frăsinei, împreună cu nevastă^sa Lencuța, cu ochi ce-i jucau în cap ; nici Matei, care se lăsase de cîrciumărit și cînta în strana a doua la Bălăceanca. El veni cu Voica lui, care avea un nas subțire și jupuit și ochi spălăciți, dar era vrednică și spornică la treabă" (pagina 16—17).

Imitația este evidentă, ca și lipsa de poezie evocatoare, în acest stil se desfășoară memorialul asupra Ogrenenilor și Dărmăneștilor, cu episoade cînd mai vii, cînd mai banale. Dacă d. Dragomirescu n-are stil, în sensul artistic al cuvîntului, toată povestirea respiră, prin primitivitate și familiaritate directă și bonomă, întreaga personalitate a omului. De data aceasta, adagiul lui Buffon se confirmă cu expresivitate : „Stilul e omul însuși". Nu știm însă de ce toate vocalele finale accentuate, în special verbele la perfectul simplu, se termină cu î ; d. Dragomirescu scrie : luptî, sculî, tăii, turnî etc. Să fi inventat și o ortografie, pe lîngă o „estetică integrală" ?

1932

MIHAIL DRAGOMIRESCU

O istorie a junimismului, de la origini pînă la ultimele lui repercusiuni, ar fi foarte utilă și instructivă ; ea angajează creația literară, politică și culturală. După cum Maiorescu a impus scriitorii și a fixat în portrete incisive oameni politici, tot așa a făcut numeroși profesori universitari. Junimismul e un fenomen destul de complex, selectînd scriitorii, încurajînd cariere politice și împingînd spre învățămîntul superior pe acei tineri care păreau mai dotați ; este indiferent dacă Maiorescu s-a-nșeiat uneori și dacă cei ajutați de el nu și-au realizat promisiunile. Cînd izvoarele de energie spirituală sunt limitate, nici cel mai bun cunoscător de oameni și prețuitor de inteligențe nu poate scoate mai mult decît îngăduie un anume moment istoric. Dar nu de asta e vorba acum și aci ; Maiorescu a avut deseori mîna norocoasă nu numai pentru cel miruit, ci și pentru literatura și cultura noastră superioară.

Mihail Dragomirescu aparține acelei generații de junimiști care a dat universității pe un D. Evolceanu, I. A. Rădulescu-Pogoncanu, S. Mehedinți, P. P. Negulescu și C. Rădulescu-Motru.

Continuator prezumtiv al direcției critice de la *Convorbiri literare*, părea cel mai indicat să susțină poziția estetică a maestrului ; temperament combativ și inteligență dogmatică, Mihail Dragomirescu s-a simțit stînjinit de prestigiul maioreșcian și s-a desprins relativ curînd de vatra junimistă. Vocația critică a lui D. Evolceanu s-a stins repede, pole-

mica de principii cu Gherea și gherismul a lui P. P. Negulescu nu putea duce la o carieră critică, iar retorica sentimentală a d-lui S. Mehedinți, cu mireasmă de amvon, era un indiciu și mai clar că, în a doua generație, junimismul nu era în stare să impună un critic viu și cu autoritate. Intrînd pe mîna istoricilor, geografilor și filologilor, *Convorbirile literare* și-au menținut prestigiul tot prin prezența maioreșciană ; dar criticul a cedat treptat-treptat omului politic, și astfel *Convorbirile* n-au mai fost un centru de selectare a valorilor literare.

Pe de altă parte, reviste ca *Sămănătorul*, *Viața nouă* și *Viața românească*, indiferent de idealurile lor artistice divergente, au început să anime mișcarea literară a timpului ; intransigența lor ideologică amenința însă cu o răsturnare a valorilor estetice, și ceea ce era bun pentru N. Iorga devenea detestabil pentru Ovid Densusianu și suspect pentru Stere și Ibrăileanu. În această atmosferă, *Convorbirile literare* agonizau în marginea literaturii sau se mulțumeau cu palide producții, de un academism ce indica sterilitatea și diletantismul. Cumpăna criteriului estetic pe care o ținea încă Maiorescu, prin rare rapoarte academice și simple citări de nume, cu ocazia unei noi ediții a *Criticelor*, nu putea impune și o susținută poziție și, cu atît mai puțin, o mișcare literară vie.

După 16 ani de colaborare în mijlocul junimismului, Mihail Dragomirescu se retrage de la *Convorbiri literare* și întemeiază *Convorbiri critice*. Pecetea maioreșciană era definitiv gravată în spiritul lui ; criticul n-ducea o ideologie nouă, ci reactualiza ideile directivei estetice junimiste, în învălmășeala polemică a momentului și-n atmosfera ideologiilor intransigente ce stăpîneau revistele conduse de Iorga, Densusianu, Stere și Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu își propune să restabilească drepturile judecății critice, indiferentă la conținutul operei de artă și atentă numai la valoarea ei expresivă. Astfel, *Convorbirile critice* vor înfățișa o literatură de gust eclectic și o poziție critică fixată pe planul estetic.

Temperament combativ și dogmatic, obsedat de prestigiul maestrului, Mihail Dragomirescu, a cărui pasiune literară este autentică și marcă, prin analogie cu „direcția nouă” începe a teoretiza „școala nouă”. Cenaclul noilor *Convorbiri*

devine un atelier critic, în sensul de „critică activă”, adică de impietare a criticului dogmatic asupra creației literare (cu toate dezmințirile lui teoretice) și de bogată revistă critică, în care operele sunt analizate, discutate, relevate și categoric judecate. Cu toate acestea, dogmatismul lui Dragomirescu e mai puțin accentuat la *Convorbiri critice*, sau mai curînd ia forma limitelor gustului său literar, mai transparent fiind spiritul de cenaclu. Supraevaluarea literaților ce colaborează la propria revistă începe să inspire neîncredere în criteriul estetic, practicat cu atîta măsură și nuanță de Maiorescu și înclinat spre hiperbolă la discipolul lui. Epoca de glorie a criticii dragomiresciene se-nchide totuși în paginile *Convorbirilor critice*. Obsedat de conceptul capodoperei încă de pe atunci, pornit spre teoretizare și sistem, dogmatismul cel mai refractar îl ia-n 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 evoluție.

După încetarea *Convorbirilor critice*, Mihail Dragomirescu a avut un contact din ce în ce mai sporadic cu critica literară : foiletoanele lui din *Vîitorul*, strînsese-n volumul *De la misticism la raționalism*, diversele reviste pe care le-a patronat, activitatea mai mult orală de la Institutul de literatură s-au desfășurat sub semnul dogmatismului, didacticismului și hipertrofiei de judecată ; impermeabil la evoluția în special a lirismului, aplicînd cu un fel de automatism primejdios paragrafele sistemului la opera literară vie, și-a contrazis, în a doua parte a carierii, tot ce afirmase și susținuse în prima ei parte.

Profesor al atîtor generații de studenți, animat de pasiune literară, spirit analitic și dialectician pînă în pînzele 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.

Ca discipoli direcți critica îi datorcește pe I. Trivale, mort prematur și încă nedescătușat de influența seminarului de literatură, și pe Const. Emilian, a cărui teză de doctorat, despre *Anarhismul poetic*, s-a născut sub semnul metodologiei maestrului. Iar pentru noi toți, care i-am fost studenți, rămîne un exemplu de pasiune literară, de bonomie și de generozitate, de exactitate și rîvnă profesorală, cu toate umbrele care cădeau ca niște pete mari peste spiritul lui atît de inegal, de rebarbativ și de obstinat, pus totuși în slujba literaturii, pe care dacă a mutilat-o adesea, prin ciudate verdicte, a iubit-o cu acea pasiune vizibilă pînă și-n formele ei negative. Sortit să accepte și -să înțeleagă, prin poziția estetismului maiorescian, la care s-a format, Mihail Dragomirescu a ajuns, prea adesea, să respingă prin temperamentul și inteligența lui, prin care s-a deformat, ca orice dogmatic sever și absolutist.

1942

GEORGEDUMITRESCU :
„CÎNTECE PENTRU MADONA MICA”

~ Dacă expresia nudă a sincerității ar fi un criteriu de supremă valorificare estetică, am concede d-lui George Dumitrescu posesia unor ilimitate resurse poetice. Autorul *Cîniecelor pentru madona mică* a tipărit, ca debut, o plachetă[^], *Primăveri scuturate*, ce afirma, puțin monoton, o aburită atmosferă de melancolie distilând dispoziții aproape organice de nedeterminată tristețe. Lamente poetic versificate, broderie de destrămat sentimentalism, *Primăverile*[^] vădeau virtuozitate ritmică și uneori 'descriptivă, reușind în *După moartea lui Werther*, poem de simbolică confesiune lirică, să susțină izbutite și proaspete imagini, pe un portativ superior psihologismului pur.

Și vina cea mare a versurilor d-lui George Dumitrescu stă închisă în această ireconciliere continuă a expresiei direct și supărător psihologice și a elaborării ei artistice. Inconvenientul persistă și în aceste *Cîntece*, cu înfățișare de intim jurnal de iubire, cu o jenantă raportare la situația anecdotică, copios urmărită, și cu particularizări exterioare ce acordă banalului o prioritate prea departe împinsă, ca în această enumerare :

*Căci glasul tău e-un șipot cristalin,
Și zîmbetul — risipă de cununii,
Și-mi umezea privirea-nduioșată
Copilăria ochilor tăi buni*

(Amintire)

1
Kt

sau în neexpresiva jenă a iubitei necredincioase :

jf
jl
S
jj
jl

*Vei împietri în loc fără viață
Și cu privirea risipită-n drum
Și vei simți — năvală caldă — cum
'ți înflorește singele în țată...*

(Mindrie)

sau în convenționalul poetic al cadrului naturii, ce suplinește rezonanța interioară :

|§
||
:|J

*Dă-mi, tăcută, mîna mică, și-om porni încet în seară,
Să ne pierdem în lumina liniștită din amurg,
Să te mingie pe frunte vîntul blind de primăvară
Și să-ți plouă peste creștet miera razelor ce curg !*

(Liniște)

1
ii

Această esențială 'obieție adusă neprelucratei sincerități a d-lui Dumitrescu se poate completa cu imputarea unui întârziat eminescianism, prea transparent parafrazat în armonia formală, în unele imagini și chiar în adaptarea expresiilor verbale.

Pildă de armonie eminesciană, amintind ritmica elegiacă din *O, mamă...*

s|
j|
jl
(1
w

*O, dacă-ar fi, iubito, vreodată să te pierd,
S-ar stinge ochii-mi dornici cu care te dezmiard,
Ar amuți cuvîntul pe gura mea în veci
Și n-ar mai bate gîndu-mi sub gheața fîmplei reci.*

(Închinare)

sau această strofă ce amestecă laolaltă reminiscențe din marile poet și versuri proprii :

j
§
I
I
m-

*Zvonul plopilor cu frunza de argint va curge lin,
Cîte-o pasăre va trece către cuibul ei pe-aproape,
Vor suna departe-n noapte glasuri tainice de ape
Și-au să crească pe-ai tăi umeri albe aripe de crin.*

(Liniște)

Am poposit de-ajuns în preajma scăderilor din poeziile d-lui Dumitrescu ; e timpul să pescuim, atent, din apele ră-

vășite ale sentimentalismului său și frînturile de alge ce vestesc împrăștiere de expresie și scuturarea influențelor amintite.

În note de minuscul interior sentimental d. Dumitrescu ne oferă uneori o expresie înnoită, pe care ne facem o plăcută datorie a o cita, ca semn de posibile evoluări :

*Dar n-ai să știi că-n limpedea-mi privire
Sînt ape turburi trase în afund
Și că-n tăcere dureros ascund
Aceași pantomimă de-amintire...*

sau, pe același fond de limitată afectivitate, imaginea amintirii obsedante :

*Și iată-ntunecata amintire
— Călugărița neagră — vine iar
Cu degete de vis să îmi deșire
Mătăniile ei, tăcut și rar...*

sau ușoara melancolie, vioi cadențată, din *Romanță* și *Drumuri în seară*, se creionează o discretă sensibilitate de interior sentimental.

Mai multă concentrare și efort spre expresia personală, părăsirea unui diluat și retoric psihologism, a facilului simbol descriptiv, ca și a locului comun filozofiant sau sentimental, ar netezi poteca poetului, ce, poate, i-ar rămîne ca un mic domeniu propriu, în care n-am mai reclama unele paternități streine.

1926

1

i

|

|

ș

.}

j

I

I

I

I

|

j

|

j

[

I

ș

|

.j

j

«I

I

GEORGII DUMITRESCU:

„PIETATE”

Lirica de pînă acum a d-lui George Dumitrescu afirma un romantism minor, risipit în directe accente elegiace și în notații de pastel fugar. Din această atmosferă de sentimentalism revolucionar a ieșit însă și cea mai caracteristică poemă a primelor sale acorduri, *După moartea lui Werther*. În poemul ^proză ritmată, *Pietate*, această stare de spirit wertheriană găsește remarcabile accente lirice. Avem de făcut suficiente rezerve și asupra acestei incantații de durere și iubire. Cele mai multe se referă la lipsa de unitate a atmosferei poetice și, fatal, a expresiei. Poema trebuia să se desfășoare numai pe planul superior al sentimentalității ce înfrîncă realitatea brută. Amintirea directă, notația de interior cu intenții de veridic sau filozofarea discursivă sunt note sterpe în evocarea unei dispoziții absolute; acestea apar ca impurități într-o masă de lirism și căderi dintr-o paradiziacă elevație sentimentală.

Peste creștetul sfînt al celei evocate adie des zefirul de cleștar al visului, definitivă suprarrealitate, gravată pe o deznădejde absolută. Acestea sunt cele mai expresive pagini, oaze de contemplație, în care străbate o imagine ideală, țesută cu lucidă halucinație. *Pietate* nu atestă numai o persistentă dispoziție wertheriană și novalisiană; în ea simți prezența unei dureri, trecute din contingent în stare de absolut.

1930

GEORGE DUMITRESCU

„ELEGII” *

Cînd d. George Dumitrescu și-a intitulat ultimul volum *Elegii* și-a definit și sensibilitatea.

Melancolică salcie plîngătoare, poezia d-lui Dumitrescu este o confesiune și un neconținut accent omenesc. Cîntă o melodie a durerii printre aceste poeme, este o lunecare spre o moarte indefinită și o chemare fără nădejde în litaniiile sale. Poezie de formă clasică, de un delicat intimism, ea se continuă în afara modelor literare și într-o ascensiune pur sentimentală. Cine nu simte duioșia acestui cîntec, fără clamori și de o blîndă resemnare :

*Lumina vine, lumina trece,
Si mă inundă-nserarea.
Nu se mai vede cărarea,*

*Mina mi-e rece,
Dibui prin noapte cu degete oarbe.
Strig — și ecoul nimic nu-mi răspunde,
Beznă, îrzie și udă, mă soarbe —
Frigul pătrunde.*

*Mina ta dă-mi-o prin negura deasă —
Fruntea mi-o roade rugina.
Inima : șerpui. Mină duioasă,
Adu lumina'*

(Lumina)

* Edlt, «Vremea»

Cîntec și rugăciune, iată hotele esențiale ale acestor *Elegii*. Cu un patetism sobru, poezia *Spaimă* unește ambele nuanțe, ca în acest început :

*Tatăl nostru, mă apără !
Spaima vine — de unde ? —
Cu tristeți să inunde
Steaua mea care scapără.
Tatăl nostru, grădinile
Mi-au rămas neudate.
Cine-mi stinge luminile
La ferestrele toate ?
Tatăl nostru, mă razimă
De lumina ta darnică —
Mi-este inima: azimă
Neprimită: zadarnică.*

Ca și acest exemplu din o serie de *Stanțe* :

*Mina ta are-ntr-însa puterea
Delicată și crudă-mpreună,
Peste frunte să-mi pună cunună
Și să-și lungească lin mîngîierea,
Ori să-și tragă lumina-napoi
Cu surf de copil ce se joacă,
Închid ochii și spun : să se facă
Voia ta, de mi-e rea ori mi-e bună.
Spun durerii din suflet: să tacă —
Și ascund într-un colț de batistă
Bucuria de a fi amîndoi
Și o lacrimă tristă.*

Pentru elegiaca lor armonie, desprindem și aceste strofe din *Final* :

*Ruginită, de cînd nimeni nu mai vine, mi-este clanța
De la ușă — și cleștarul de cuvinte l-am uitat.
Toropită de lingoare mi-este zdreanță
De viață, ca o umbră lepădată peste pat.
Milă are pentru sine fiecare
Și de-aceea fiecare a plecat
Să nu vadă bradul verde scuturat,
Cînd departe este chiu de sărbătoare.*

Nu putem încheia aceasta prezentare a *Elegiilor* d-lui George Dumitrescu fără a releva cele două lungi poeme, de dramatic lirism, *Tantal* și *Strigăt*, piese esențiale în volum, pentru ritmica lor abruptă, în care cîntecul și rugăciunea capătă o dureroasă rezonanță umană.

Poezie de o sinceritate caldă, aceste *Elegii* afirmă rezistența poeziei de sentiment, într-un timp de ermetism, împins pînă la proză și sașietate.

1933

MIRCEA ELIADE :
„ISABEL ȘI APELE DIAVOLULUI” *

Urmărim scrisul d-lui Mircea Eliade din momentul debutului : un spirit inteligent, cu lecturi bogate și diverse pînă la dezordine, cu înclinații de precoce poligraf și cu intemperantă de atitudine plină de toate riscurile, începînd cu infatuarea și terminînd cu agresiunea stilistică, nu totdeauna savuroasă, dar punîndu-l adesea în inegala pozițiune de copil zgîriind un elefant.

Contaminare de contradicții, acest agitat de timpuriu mărturisește un romantism vehement, sfîșiat de scăpărări și naivități, alternînd între confesiune și erudiție rapid asimilată, obsedat de monștrii unei imaginații biciuite de un me-reu prezent egotism. A abordat critica, pamfletul, poemul, glosa filozofică, manifestul și confesia intelectuală (*Itinerar spiritual*), s-a inițiat în religiile și ideologia orientală, ca să ajungă la roman. Tentația de aventură spirituală, de căutare într-un absolut al cunoașterii l-a chinuit cu o efervescență netăgăduită. Obsedat de alternanțele de poziții interioare ale lui Papini, mînat de conjectură și generalizare, și-a schițat, ca o necesitate de orgoliu intim, o fizionomie înfricoșătoare pentru adolescență. Spiritul său vioi și plin de contraste reface, ca într-o ontogenie intelectuală, drumurile interioare ale adolescentului înainte de a păși la maturitate. D. Eliade se vrea începător de epocă spirituală, creator de

* Edit. „Naționala-S. Ciornei”.

poziție intelectuală, cu o precipitare impresionantă. O absență de spirit critic încurajatoare și de minim scepticism asupra propriilor forțe, ca și refuzul de a se adânci într-o specializare pe care o detestă ne-au dat cel mai pitoresc spectacol al căutării de sine, într-un proces încă nelimețit. Această „voință de putere” în domeniul spiritualității i-a atras și simpatia tinerimii, care-și vede-n undele turburi ale inteligenței sale o realizare. Considerat ca un tânăr mag ocrotitor de un grup de entuziaști, d. Eliade își poate îngădui din fașe iluzia de răsturnător de valori și de nou far în contemporaneitate. Micul profet plecat în India să-și încarce provizii de mister a lăsat un stat-major de febrili admiratori, care adaogă reclamei obișnuite un nimb de romantism, strecurînd în gazete notițe elogioase, multiplicare și într-o activă propagandă orală.

Unii văd în d. Eliade un exponent al misticismului, crezîndu-l întemeietor de directive. Dacă numim misticism o confuzie savuroasă și o poligrafie neobosită, o căutare de sine frîntă în ocoluri adumecînd un absolut neprecis, d. Eliade poartă toate semnele misticismului. Dacă îi prețindem axa unei atitudini, o găsim în pînzele umflate ale unui organic egotism. D. Eliade își duce o neliniște personală, fiind în căutarea unei orgolioase afirmări individualiste. E și aceasta o mistică — mistica egotismului.

În ce măsură va izbuti să-și creeze o personalitate mușcată de șerpilor visului într-o izolare dramatică — aparține viitorului.

În încrucișarea de drumuri variate, străbătute înfrigorat, acest solitar merge în tovărășia exclusivă a propriei umbre : un eu devorat de ambiția cunoașterii, miruit de o grație pe care n-o vrea cu nimeni împărțită. Spiritul d-lui Mircea Eliade se simbolizează pe sine : o imagine internă rapid proiectată și revenind în centrul originar ca într-un fermecat cerc vicios, obiect și subiect, încarcerate într-un necontestat temperament romantic.

Primul său roman ființează pe un act de pur egotism ; omul este pentru d. Mircea Eliade un element statistic, mediocru prin definiție, larvă interesantă ca punct de compa-

rație pentru eul său excepțional. *Isabel* nu mărturisește viața unui romancier. E o confesie, un jurnal cerebral confuz romanțat, un carnet de experiențe morale al unui intelectual care se vede numai pe sine în contactul cu lumea. Să nu confundăm metoda d-lui Eliade cu principiul egotismului stendfoalian, sublimat în personaje cu existențe independente. Romanul realist e mai ales documentar ; romanul psihologic e un transfer de subiectivism, în personaje obiectivate. Bovarysmul flaubertian, ca și egotismul lui Stendhal au depășit limita jurnalului intim, trecînd din psihologic în ficțiune. D. Eliade n-a putut face acest pas. Fișele sale interne se alătură dezordonat, fără unitatea unui principiu de artă, care să taie opera de placenta maternă. *Isabel* e o confesiune rămasă la marginile ficțiunii.

Tînărul doctor orientalist, eroul din *Isabel*, e un *alter ego* al d-lui Eliade, ușor deghizat. Conceput ca un „geniu sterp”, sfîșiat între veleități de creație științifică și avid de viață, voind să domine și să modeleze suflete, inițiindu-le în păcatul cărnii și în evaziunea din societate, spre o singuratecă afirmare egoistă, el este un donjuan luciferian, îmbibat de cazuistică, un supraom deformat, redus la intelect și sexualitate. Omul transpune-n ideea sa ca un monstru fiziologic, format din cap și sex, cu misiune de pură experiență, în baza unei superiorități aprioric decernate și fără responsabilitatea actelor sale : nietzscheanism de adolescent, spăimîntat de propria-i erecțiune, intoxicat de ideea unicității și trecut prin Andre Gide : „risc și gratuitate e începutul tinereții”.

Nietzsche și Evanghelia, în ideea purificării prin izolare (cunoscute infiltrații gidiene), ca și demonologia acestuia aplicată la o sexualitate își dau întâlnire în jurnalul spiritual al d-lui Eliade. Romanul său este fidela oglindă a unor variate influențe ; razele lor convergente trec să experimenteze propria-i viață, cu docilitate de discipol. Drama gidiană s-a născut din conflictul eredității lui protestante, austere și paralizatoare a eului și din descoperirea vieții instinctuale. Conflictul intim derivă la d. Eliade dintr-un vag teologism, care văzuse în forța Diavolului o fantasmă transcendentă și din postulatele unei metafizici ruinate în contact cu descoperirea vieții. Prima fază a crizei învinsă, Dumnezeu și Dia-

voiu nu-i mai apar ca niște concepte transcendente ; ei sunt puteri imanente faptului, realității trăite cu fiecare experiență. Tragedia de conștiință a d-lui Eliade poate fi privită ca o degradare a teoriei cunoașterii de pe un plan intelectual. Diavolul e un demon activ ; el pretinde cunoașterea prin act ; actul duce la noțiunea păcatului : purificarea prin păcat e însă un concept creștin ; iată cum Lucifer este indisolubil conexas ideii de Dumnezeu. Vechea filozofie a dualismului, bine și rău, Ormuzd și Ahriman, principii inalterabile ale vieții, fuzionează și în morala d-lui Mircea Eliade. Mai puțin atitudine mistică și mai puțin creștină, ne găsim în plină filozofie romantică. Romanul se transformă într-un conflict de concepte. Isabel simbolizează mediocritatea satisfăcătoare-n cadre sociale prestabilite. Tom (personaj desprins din Gide) îi revelează un nou aspect al păcatului, prin pederaștic, iar Miss Roth exprimă o atitudine de estetism d'annunzian, în care viciul și arta apar ca forme supreme ale afirmării individualiste. Dacă primul episod cu *habel* e un carnet de însemnări fragmentare, de narațiune mai mult interioară decât epică, evocarea societății și a atmosferei morale din vila profesoarei Roth este agasantă prin pedantism și prin epatare de erudiție orientalistă. D. Eliade se sufocă în controverse de texte și referințe de studii savante, uitând că scopul principal al romanului este viața reală sau autobiografia, și nu abstracția scâmoasă.

Isabel fusese părăsită după ce doctorul orientalist o intoxicase cu inițierea-n viața simțurilor ; masculinitatea lui orgolioasă s-a rupt de prizonieratul cărnii și al încadrării în societate. Dar o brută, un soldat mediocru, inopinat introdus în scenă, va decristaliza închipuirea de îndrăgostită a Isabellei ; printr-un transfert mental, se lasă posedată de acesta, rămânând însărcinată. încă o cunoaștere prin păcat. Demonologia gidiană se complică aci cu mistica sexuală rusească. Rostul de inițiator în păcatul carnal al tînărului doctor e terminat. Se purifică, lăuțid de soție pe Isabel, trecută prin infernul experiențelor. Demonul cunoașterii e satisfăcut de-acum ; Isabel moare, dar Diavolul l-a vindecat pe tînărul metafizician de „geniul sterp”. Prin cunoașterea faptei a ajuns la sensul vieții : creația stă în suferință și în act ; rodul cunoașterii e pruncul născut de Isabel, prin pură

influență morală. Diavolul e însuși doctorul orientalist, care a-ndemnat femeia la păcatul originar.

Isabel și apele Diavolului, această biografie ideologică, e un roman dezarticulat, în oare nietzscheanismul, morala gidiană și mistica slavă a eroticei altoite pe egotism se strâng într-un exces de cazuistică, descriind contradicțiile unui spirit obsedat de o ferventă problematică. D. Mircea Eliade e un temperament și o inteligență iscoditoare ; îi mai trebuie o expresie solubilă și disciplină internă spre a realiza și artistic.

1930

MIRCEA ELIADE :

„SOI.ILOCYir *

D. Mircea Eliade s-a născut într-o zodie favorabilă. Prin nu știu ce zvînire de sinceritate, prim dinamism și bogăție de sugestii, acest adolescent, construit darnic, *vioi*, mobil, cu o afabilitate nestilată, dar cuceritoare, te eîștigă din primul contact. Îi urmărim scrisul poligraf și fragmentat,^ fără oboseli și dezamăgiri. D. Mircea Eliade este o continuă devenire. Descins proaspăt din India misterelor și a fanatismelor impresionante, l-am cunoscut în redacția *Vremii*, înconjurat de admiratori și curioși. Comunicativ, dar nefamiliar, foarte informat, dar nepedant, limpede la minte, deși asociativ, frînt și cu o siguranță de expresie directă și convinsă, d. Eliade n-are nimic din imagina convențională de profet desculț și hieratic pe care i-au popularizat-o reporterii admirativi. Acum ne dăm seama că o cohortă de maimuțoi mistici mai mult l-au deservit decît să-l facă simpatic O tinerețe autentică, vînjoasă și fără principii de generațieji agită pe iscoditorul orientalist, -care își trăiește o experiență spirituală, fără necesitate de anexe. Am remarcat încă din romanul său *Isabel și apele Diavolului* că d. Eliade conversează cu sine, că se satisface într-o singurătate fertilă, cu o vitalitate egocentrică de fervoare romantică. Adolescenții cogitativi s-au regăsit într-un exemplar distins și își închipuie că participă și ei la o viață spirituală, pe care o vor primită printr-un creier strein. D. Mircea Eliade este un energic temperament

* Colecția „Cartea cu semne”.

difuz, în căutarea unor precise coordonate interioare. Într-o zi se va fixa, desigur, pe o axă solidă, iar pleava de tineri cu instincte de generație se va risipi într-un vînt ucigător.

În romanul său, d. Eliade se lepăda de literaturism ca de Satana. În acest carnet de reflexii, neorganizate, spontane și netranscrise J D C paragrafe, se scutură de filozofi și filozofie. IȘÎ revendică numai o sinceritate nealterată, cu sine însuși, în raport cu marile probleme ale vieții. Dogmatismul său refuză cadrele rigide ale rațiunii ; dacă își caută o dogmă și-o impune pe aceea a temperamentului : „Sinceritatea e adesea alături de adevăr sau împotriva lui. A fi sincer față de mine însumi sau față de lume nu confirmă validitatea concluziilor mele”, ne mărturisește autorul în cîteva justificări preliminare ale acestui jurnal intelectual.

Prezentele *Solilocvii* sunt fișele viei ale unui tînăr cărturar, în căutare de orizonturi proprii. De aceea nimic nu e mai propice decît consemnările sale fugitive și cu salturi fără tranziții, pentru a încuraja o serie de esești ai confuziunii. Dar d. Mircea Eliade e conștient de limitele experiențelor sale stricte și de fragilitatea momentului de apariție : „De fapt, în tinerețe gîndim mult, viguros, curajos și variat, și totuși nu înțelegem. Pur și simplu nu înțelegem, deși știm. și simțim cum stau lucrurile. Poate știm și de ce stau astfel și nu altfel” (pag. 72).

Gîndirea d-lui Eliade își desemnează structura, dar e lipsită de metodă. E tot farmecul acestui carnet, cu file rupte dintr-o meditație în curs. Vreți să știți despre ce scrie d. Eliade — vă putem înjgheba o tablă de materii aproximativă : despre moarte și dans, despre religie și dragoste, despre magie și cinematograf, despre artă și război, despre viață și vis. Teme generale, eterne și prin esență filozofice. Ceea ce spune despre fiecare în parte este mai puțin important, căci nu caută soluții. Valoarea problemelor atinse aci e strict funcțională. Sunt valențe misterioase ale unui agregat sufletesc, în linii largi, cu pretenție de viziune asupra lumii; sunt prețioase *membra disjecta*, care vor alcătui un tablou coerent, cînd d. Eliade, după interogări nenumărate, va renunța la cercetări și va emite certitudini subiective. Deocamdată își datează reflexia dincolo de timp, în absolut

romantic și într-o aspirație de unitate cosmică : „Cea dintîi datorie a omului e cea dintîi pildă a lui Dumnezeu : cosmizarea sa. E adevărat că numai Dumnezeu poate crea ; dar orice om e capabil de a ordona, ritma și însufleți această creație. Creșterea și împlinirea nu sunt posibile decît prin cosmizare" (pag. 18).

Tensiune faustiană scoborîtă din absolutul filozofiei romantice, orgoliu de a imprima o efigie individuală elementelor universale, retopite în unitatea simțirii proprii.

Cu alte cuvinte, cl. Eliade reia aceeași idee, de eliberare din carcera forțelor intime, spre uniformizarea unor semne cardinale în spirit : „Ori de unde aș privi, văd negreșit în om instinctul acesta de ieșire din sine. Ieșire din sine și din destinul său. De aici imboldul către participare într-o viață supraindividuală, de aci setea de experiență fantastică, de simbol" (pag. 55).

Salvarea din mizeria noastră psihologică stă deci în aventură. D. Eliade a căutat-o în India, cum ne-a relatat în interesantele sale reportagii, în viața de asceză, în filozofia și în experiențele de fanatism social ale unui popor situat pe un climat moral în afară de legile spirituale europene.

Credem că cea mai dreaptă concluzie asupra notelor d-lui Eliade o găsim în înseși rîndurile sale finale : „Cartea aceasta nu are nici început, nici sfîrșit. Putea începe foarte bine de la ultima pagină. Putea începe de oriunde. Căci, asemenea unei gîndiri isoliiocvii, nu probează nimic, nu dă-rîmă nimic și, mai ales, nu epuizează nimic" (pag. 83).

Asemenea unor fișe de temperatură, cu variații bruște, *Solilocviile* d-lui Eliade sunt momente de febră interioară, cu diagnoză în absolut. Pacientul nu e amenințat de nici o primejdie, fiindcă își este singur medic și teren de experimentare.

1932

MIRCEA ELIADE

„MAITREYI"

(roman) *

Primul roman al d-lui Mircea Eliade, *Isabel și apele Diavolului*, a fost un compendiu de ideologie, alternat de un febril jurnal intim ; de o netăgăduită fervoare spirituală, ne-a făcut însă impresia unei galere supraîncărcate și vădit învâlmășite în variatele materiale ce conținea.

Ne-am exprimat, cu prilejul celei dintîi opere a d-sale, nedumerirea față de romancier, deși am insistat asupra problematicei dezbătute. Îi lipsea d-lui Eliade o necesară solubilitate în narațiune și organizarea internă care implică arta romanului. Poate în rezervele noastre se ascundea și o intimă convingere în deficiența unei organice aplicații pentru evocarea epică. Timpul ne-a dezmințit revelator, căci *Maitreyi* este una din acele cărți cu destin de miracol în cariera unui scriitor și chiar a unei generații. Se va cita romanul d-lui Eliade, în istoria noastră literară, ca un moment de grație al autorului, viitorul rezervînd operii o situație analoagă cu *Manon Lescaut*, cu *Paul el Virginie* sau cu acea încîntătoare poveste de iubire a evului mediu, *Le roman de Tristan el Iseut*. Tragicul episod din *Maitreyi* participă la ardentă pasională și la aureola de mit a romanticilor, care au evocat profunda deznădejde și iluminata poezie a celui mai devastator sentiment uman.

Printr-o ușoară deviație de la simplitatea înaltă a narațiunii febrile sub care este scris *Maitreyi*, d. Mircea

* Edit. „Cultura Națională".

Eliade s-a folosit de procedeul jurnalului intim numai cu intermitență ; cu precădere în capitolele VI și VII și în unele pasagii de monolog interior, în care eroul Allan, angajat într-o întreprindere tehnică în India, își comentează cu mentalitatea lui prezentă și lucidă^ anume etape din transa erotică pe care a parcurs-o în tovărășia turburătoarei Maitreyi, fiica inginerului Narendra Sen, care îl luase în cercul familiei, sub ocrotirea maternă a soției lui, Strimatri Devi Indira, într-o adopțiune spirituală de fiu.

D. Eliade n-a scris un așa-zis roman exotic ; lipsa de culoare descriptivă (peisagiile sunt toate interiorizate), reducerea atmosferei locale la câteva duzini de expresii strict necesare pentru a ne aminti că faptele se petrec în India îl prezervă de toată facilitatea genului atât de cultivat, dintr-un decorativ romantism european pentru Orient și farmecul lui standardizat în rețete literare. Dacă și-a adaptat sensibilitatea la mediu, aceasta a făcut-o numai în măsura în care Maitreyi, eroina, trăiește pe etica dragostei specific indiene. Există un pitoresc moral, în alcătuirea de magnifică pornire a •turburătoarei iubite a lui Allan, european lucid, chiar în tensiunea supremă a patimei ce-l consumă, fascinat de vraja fizică și de superstiția poetică a exoticeii cu destin damnat. Însuși acest predestin la nefericire ne readuce în zona familiară a romantismului din veacul trecut, care ^a sanctificat iubirea și i-a dat sensul de misiune supremă în viața individului. D. Mircea Eliade ne pune în contact cu simbolismul poetic și încântarea de mit, țesute în jurul dragostei, de toată romantica unui veac renăscut în psihologia celor doi parteneri, zguduiți de miracolul revelat al propriei lor pasiuni.

Tânărul Allan poartă semnele electivă ale tuturor marilor obsedați de aventură byroniană, de evadare din contemporan și istoric, de refugiu în exotism și reverie, de atracție a eternului feminin — ca o expresie a unui puternic individualism! și a unui îndărătnic egotism. Dar sentimentalismul patetic al romanticilor se complică la acest spirit modern cu o luciditate de autoanaliză, un gust al experienței morale și un obscur instinct demoniac atât de acute, încât îl situează în preajma unui corosiv^monolog interior, de natură gidiană. Allan se comentează în scurte, dar repetate paranteze, își dedublează personalitatea,

scrutînd Ia rece și cele mai înalte ale lui avînturi. D. Mircea Eliade și-a combinat metoda narativă, alternînd introspecția analitică și elanul pur, transfigurator al iubirii. De aceea, *Maitreyi* se îmbină pe două planuri, aproape fuzionate : al lucidității masculine și al evocării de poetică narațiune al unui senzualism de magie erotică. Modern prin cea dintîi înclinație, dovedind o neliniște intelectuală și un dubiu nervos^ de om al veacului, d. Mircea Eliade se abandonează însă unei instinctive și patetice simplități în crearea mitului erotic, născut din pasiunea eroinei. În centrul romanului este fără îndoială figura imaterială și totuși de o prezență carnală atât de vie a Maitreyiei. Ființă umană și aspirație metafizică, naivitate animală și trecere lunară, printre nori diafani, ingenuitate și rafinament, pudicitate și îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzații forte și prelungire de vis magic, consumare de simțuri și ecou de adorație mistică — în această armonie de antinomii trăiește, ca într-o transă, nefericita Maitreyi, despărțită brutal de habotnicia hindusă a familiei, cînd Chabu, sora ci mică, dezvăluie taina dintre ea și albul intrus, care le-a adus în casă o dramatică și nepermisă pasiune. Maitreyi este o femeie și un mit; este mai ales un simbol al sacrificiului în iubire, trăind cu o intensitate și un farmec de substanță tare, aromitoare ca înseși parfumurile orientale. În acest pian de suprarealitate stă marea sugestie a romanului; în specificul intrinsec al pasiunii de brahmană a Maitreyiei care-și înconjoară dragostea cu toate superstițiile atavice ale misticismului de rasă, descifrăm exotismul d-lui Eliade. Însă dacă decorticăm învelișul ușor suprapus peste miezul povestirii, dincolo de aparențelejlam peste permanența umană a unei tragedii de iubire, idilică în împrejurările materiale în care se desfășoară, de un patetism adînc în esența ei sufletească.

După izgonirea lui Allan din casa lui Narendra Sen, d. Eliade urmărește și procesul de dezintoxicare al romanticului său erou. Retras într-o singurătate de pustnic indian, departe de oameni, de civilizație și de prezența fascinatoare și primejdioasă a Maitreyiei, Allan se exercitează să-și recapete luciditatea. Aci apare contrastul între două mentalități ^ între europeanul stăpîn pe voința care-i scăpase din mîna și asiaticul cufundat în fericirea propriei suferinți.

Două civilizații și două moduri specifice de reacțiune morală se definesc în final. Maitreyi își ia asupra-și toată vina păcatului ; noțiunea de ispășire îi este atât de organică, încât suportă rumillinți, claustrare, dar nu-și reneagă și nu regretă o pasiune funestă. Vrea să-și reîntâlnească iubitul și să se cufunde, nelimitat, cu un simț al eternului indic, în pasiunea care a sanctificat-o prin suferință. Dacă nu-l va putea regăsi își dă întâlnire în viața de dincolo. Metafizica iubirii este o trăire autentică în această brahmană, o mitologie palpabilă, ca și panteismul ei atavic. Allan însă refuză îndărătnic să reîntre în magia unei pasiuni devastatoare. Individualismul lui de intelectual egotist, luciditatea lui europeană nu dorește decât eliberarea. Clătinat în temeliiile personalității, Allan dorește o refacere și o purificare. Și-o regăsește în retragerea în sine. Egotismul este însăși etica lui. Demonismul îl salivează de neîntâlnire, ca și de aberația absolutului. Episodul cu Maitreyi va rămânea cea mai adâncă experiență pasională a lui, pe care va retrăi-o în imaginație și în acel trist și poetic farmec al retrospecțiunii. Pentru el, iubirea nu e o mitologie, ci numai o creștere suprafirească a personalității. Dincolo de punctul ei maxim, începe însă disoluția ; de aceea se oprește la confinele ratării. Sunt semnificative episoadele finale ale romanului d-lui Eliade pentru această psihologie de alb și pentru terapeutică morală pe care și-o impune Allan, asemenea olimpicii Goethe, care-și alina demența romantică prin expurgarea eului de pasiune. Allan n-o aplică pe planul contemplației artistice. Spirit voluntar, se vindecă de un exces de vitalitate interioară prin adaptarea la platitudinea vieții moderne. Se purifică de metafizica iubirii prin fizica ei. Ironia în care învăluie mania indianizantă a muzicantei Jenia Isaac, pe care o posedă rece, și simpla eolare cu Geurtrie, care-i împarte patul și banii, fără tragedii incomodante, îl restabilește în individualismul lui inițial și nativ. Sustras din magia indică a Maitreyiei, reintră în contingentul vieții mecanice europene. Pasiunea lui a fost și o experiență, tendința de a-și multiplica eul, printr-un transfert de maximă trăire în pasiunea unei brahmane. Jenia Isaac este o reluare a simbolului de snobism exotic exprimat în Miss Roth din *Isabel*; este un corectiv venit la timp, ca să-l limpezească de vraja orientală în care se cufundase ca un somnambul. Allan are

o concepție europeană, laică, orgolioasă a păcatului : sinuciderea personalității prin pasiune. Metafizica lui este o experiență care îi refuză absolutul, sub aspectul indic al topirii definitive, în neantul pasiunii, a individului. Rațiunea europeană îi îngăduie numai îmbogățirea eului, care din experiența umană face material de reflexie și prilej de contemplație poetică.

Nu fără adâncă semnificație, romanul d-lui Mircea Eliade se închide cu aceste rânduri, de nostalgică evocare a Maitreyiei, dar și de salutară inhibiție a dezastrului personal ; rînd află că fiica lui Sen s-a lăsat posedată de un vînzător de fructe, ca tatăl ei s-o considere spurcată, s-o alunge și să-și poată astfel reîntâlni iubitul, Allan reflectează :

„...Și dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele ? De ce să cred ? De unde știu eu ? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei.”

Îndoiala e semnul refacerii din combustia pasională, iar dorința este certitudinea că experiența umană se purifică în contemplație.

În complexitatea fibrelor de sensibilitate prin care trăiește Allan, regăsim toată problematica din *Isabel*; de data aceasta fuzionată într-o narațiune patetică, în al cărui centru de foc rămîne simbolul Maitreyiei, eroină și realizare poetică de excepțională valoare în romanul d-lui Mircea Eliade și în proza contemporană. Cartea sa e grea de revelația unui miracol, poate singular în însăși cariera sa literară.

1933

MIRCEA ELIADE :
„ÎNTOARCEREA DIN RAI”
(roman) *

N-am priceput niciodată de ce d. Mircea Eliade crede a fi descoperit o formulă artistică nouă -în teoria autenticității. Nu ne închipuim să existe nici o operă de artă viabilă fără să fi respectat acest postulat. Dar autenticitatea nu este un scop al artei ; ea este cel mult o condiție. Chiar în curentele de excesiv esteticism nu se poate tăgădui autenticitatea. Nu este oare autentică opera lui Oscar Wilde fiindcă autentic a fost și snobismul lui, ca și gustul pentru artificial ? Estetismul wildian este mai întâi o formulă de viață, apoi una de artă. Nu se poate iarăși contesta autenticitatea esteticeii lui Mallarme, distantă, de o singularizare a poetului peste limitele firești ale comunității, după cum, la polul opus, tot atât de autentică este și frenezia vitală a lui Rimbaud. Este o eroare inacceptabilă aceea care susține că ar putea exista artă fără un conținut psihologic. Creatorul nu poate fi altul decât el însuși, oricât ar tinde unele școli artistice spre o impersonalitate, imposibilă în chip absolut. În cuprinsul operelor diferiților scriitori de primă valoare sunt zone psihologice, unele mai împlântate în real, altele în imaginar, dar toate pornind de la respectivele autenticități.

Teamă ne este că d. Eliade înțelege prin autenticitate perpetuă căutare de sine, devenire în etape și continuă travestire a autobiografiei, în sensul multiplu de ideologie,

* Edit. „Naționala-Ciornei”.

>| anecdotică și experiență subiectivă. Atunci a fi autentic în-
1 seamnă a fi mobil. Dar nici aceasta nu este o condiție de
î superioritate artistică. A te căuta pur și simplu este o ope-
rație de strict interes intim ; a te exprima artistic, în aceste
etape ale căutării de sine, înseamnă a crea.

I Nu putem nega că în sensul strâns psihologic d. Mircea
I Eliade posedă autenticitatea de a se căuta pe sine ; după
I trei romane publicate, ne dăm seama precis de ce evoluții
| intime a fost capabilă conștiința sa. Desigur că această cău-
I tare de sine, în domeniul moral, mai poate duce la crearea
i de valori sufletești. Un miare scriitor creează paralel va-
t lori morale și valori expresive. Cazul lui Andre Gide,
4 între moderni, este și cel mai cunoscut, și cel mai elocvent.
Dar dacă Gide nu era și un mare artist, puțin ne interesau
I experiențele lui intime, autenticitatea lui deci. Și încă astăzi,
I după o strălucită carieră, se pot stabili ierarhii pur artistice
I în fazele experiențelor psihologice gidiene. Ceea ce revine
I la concluzia că autenticul nu este viabil fără estetic.

} Pusă pe terenul pur al autenticității, ce este chiar în acti-
vitatea de romancier a d-lui Eliade autenticitatea sa ? Dacă
ne referim la *Isabel și apele Diavolului*, autenticitatea se
I rezumă la o prodigioasă infiltrație de influențe ideologice.
I Să fie autenticitate ceea ce este încă necristalizat și strein
} în conștiința unui scriitor? în cazul acesta, autenticitatea
este autobiografie cerebrală. Iată cum ajungem la aceeași
f concluzie : că autentic este numai ceea ce se exprimă cu o
f intensitate și o strălucire formală care înglobează conținutul
psihologic în expresia artistică. Din acest punct de vedere
privite romanele d-lui Eliade, cea mai autentică operă a sa
£ rămîne tot *Maitreyi*, unde conținutul autentic și-a găsit și
I exteriorizarea autentică.

I Noul său roman, *Întoarcerea din rai*, reprezintă o nouă
I etapă în evoluția acestei autenticități, înțeleasă ca un con-
ii ținut moral. Este aci un Mircea Eliade familiar, discursiv,
I meditativ, dissociativ și imaginativ, senzual și ascetic, orgo-
lios, uman și disprețuitor. Cu alte cuvinte, o diversitate care
î antrenează, surprinde, nedumerește, interesează sau dezamă-
< gește. Ai adesea impresia că faptele povestite, substanța epică
a romanului sunt numai pretexte de ideologie. S-ar putea
stabili citița analogii între reflexiile din *Întoarcerea din rai*

și *Solilocvii* sau unele din *Fragmentele nefilozofice*, publicate în *Vremea*.

Sub acest raport există desigur autenticitate. Dar nu ideologul interesează într-un roman al tinerei generații ; în el trebuie să căutăm predispozițiile, dramele și rezolvările unor adolescenți și ale unor tineri, care pot fi autentici, dar trebuie să fie și expresivi. Prin această prismă privit, romanul d-lui Mircea Eliade este un film rupt și reluat, în care atâtea personaje se străduiesc să-și deseneze o siluetă, întrebarea este dacă viziunea plurală a scriitorului este atât de cuprinzătoare și de adâncită ca să prindă într-o singură priveliște o umanitate cu specificul ei caracter. Aci, răspunsul nostru oscilează. Sunt câteva figuri mai consistente în *întoarcerea din rai*, însă ai neconținută senzație că asști la o serie de jurnale intime, împletite, ca să evoce un fragment de viață. Ceea ce face neîndoiește impresia de jurnal intim dezvoltat este și procedul uniform al monologului interior. Personajii își gândesc faptele, și le comentează, și le retrăiesc mental. De aceea ajungi la sfârșit la strania concluzie că romanul este de un epic trucat.

Cei mai mulți din eroii individualizați par a fi fețe ale unei aceleiași prisme ; depinde de cum te așezi în perspectivă. O prezență implicată a scriitorului, în fiecare fapt, în fiecare gest al tipului aparent divers, reduce la un fel de unitate diversitatea lor. Tocmai necesara iluzie a vieții autonome, condiție esențială epică, se risipește dintr-o prea repede succesiune de filme mentale. Se poate obiecta că eroii sunt intelectuali, că toți au o viață interioară, că toți au capacitatea de a-și judeca actele. Obiecție pur rațională, întemeiată numai ca observație. Însă oricâtă exasperantă neglijență formală (și aici este vorba numai de stil) dovedește ultimul roman al d-lui Eliade, nu este mai puțin vizibil că scriitorul urmărește o tehnică foarte precisă. Succesiunea de mici capitole, respectiv niște „solilocvii” fiecare, prin care vrea să dea impresia de viață, de construcție epică, este și divulgarea unui artificiu tehnic ce aduce după sine inconveniente de ordin artistic. În *Isabel*, d: Eliade aproape nu povestește ; aglomera reflexii sau evoca simbolic. În *Maitreyi*, din contra, povestește, și înseși evocările lirice de ardentă pasionalitate sunt străbătute de o undă narativă puternică ; *Maitreyi* este un imn și o poveste de dragoste ; aceste două

elemente se-mpletesc atât de armonice, încât îți dau o senzație de plenitudine. Ei bine, între monologurile interioare și părțile pur epice din *întoarcerea din rai* nu se produce aceeași fuziune ca să-ți lase o nouă impresie de plenitudine. Ca să precizăm, credem că figura cea mai conturată este aceea a lui Emilian, tînărul comunist care ia parte la mișcarea lucrătorilor ceferiști. Emilian gîndește mai puțin, adică autorul îl vede mai mult epic decît îl comentează ideologic. Și oriunde elementul ideologic este mai atenuat, epicul triumfă. Ce frescă ar fi putut d. Eliade să zugrăvească din familia Dragu, cu semnificativa luptă între generații, între părinți și copii. Ar fi fost mai autentică decît toate teoriile și gesturile de emancipare pe care le încearcă David. Dar impresia de epic trucat este aci atât de puternică, încît este și suprema dovadă de tara ideologică a romanului. Încă una din observațiile capitale ce ne sugerează *întoarcerea din rai* este nepreciziunea mediului în care personajii evoluează. Deși ni se vorbește mereu de București, de cafenelele lui, de o redacție și de familia cu stare civilă, este ceva de vis somnambulic în toată ambianța povestirii, încît romanul putea să se petreacă oriunde. Autenticitatea lui este foarte dubioasă în această latură. Iarăși ni s-ar putea obiecta că *întoarcerea din rai* este un roman psihologic ; da, dar e vorba de psihologia unei generații care trăiește într-un anumit climat moral, în anume împrejurări sociale. D. Eliade a voit să fie aci pictorul unei umanități pe care-și propune s-o vadă în culorile ei atât de variate, nu să ne anexeze jurnalul intim al unor tineri în căutare de soluții personale. Cazul pe care ei îl fac de generație, de solidaritatea tinerilor în contra bătrânilor, de reacțiune în contra unei inerții autohtone obștești este prea mare ca să ne mulțumim numai cu teorii și solilocvii.

Cu toate acestea, sunt părți din roman mai dense, deși în totalitate nu putem vorbi de o operă realizată. Este tragedia sau cazul lui Pavel Anicet, hărțuit de femei, risipindu-și timpul între Una și Ghighi, înșelîndu-se pe sine și pe ceilalți cu iluzia unei vieți normale, fără complicații sufletești, este tipul foarte viu al lui Emilian, este menajul Dobridor, este apoi cazul lui David Dragu, înfrînt de viața de familie, umanizat prin nenorocirea morții tatălui său și scos din turnul de fildeș al egoismului lui de intelectual, este,

în sfârșit, silueta sumară a lui Petru, fratele lui Pavel, ia primele lui experiențe de adolescent.

Poate nu greșim dacă afirmăm că d. Eliade ar fi făcut mai bine să se rezume la evocarea neliniștilor unui clan de adolescenți decât să ambiționeze a ridica harta spirituală a unei întregi generații. Veleitățile, înfrîngerile, riscurile și anarhia individualistă a personajilor din *Întoarcerea din rai* sunt singurele experiențe care ne afectează din toată această aglomerare de fapte și ideologii filmate.

Iar dintre toate, experiența erotică este cea mai specifică adolescenței. Scenele în care Emilian violează pe servitoarea Sevasta și elanurile erotice ale lui Pavel pentru Una sunt dintre cele mai vii pagini ale romanului.

Cu *Întoarcerea din rai*, d. Mircea Eliade își îngroașe respectabil fișele de autenticitate, dar nu-și sporește și prestigiul artistic. D-sa rămîne încă creatorul atins de grația poetică al arzătoarei povești de iubire din *Maitreyi*. E singura dată cînd autenticitatea sa devine și fapt estetic plin.

1934

MIRCEA ELIADE :
„LUMINA CE SE STINGE”
(roman) *

Primul roman al d-lui Mircea Eliade, *Isabel și apele Diavolului*, apăruse în 1930 ; trebuia să-i urmeze *Lumina ce se stinge*, publicat în parte numai în foiletonul *Cuvîntului*. Ca o indicație a atmosferei, problematicei și compoziției, autorul însuși subdatează acest roman în 1930—1931.

Se pare că și fragmentele apărute au fost modificate (n-avem la îndemână prima formă), iar continuarea poate fi mai recentă decât limita indicată de anul 1931. Prin datarea lui imediat după *Isabel*, chiar dacă redacția definitivă este mult posterioară, *Lumina ce se stinge* este în mod logic al doilea roman imaginat de problematica d-lui Eliade. Accentuăm pe ideea de problemă interioară, fiindcă în tehnica lui se-ntrețeaie procedee mai vechi și mai noi. Naratiunea directă, cea fantastică, confesiunea, monologul interior, ideologia pasională și, cu bunăvoință, s-ar mai putea identifica și alte forme în pluralul mod de expresie al acestui roman.

Ne este totuși indiferent dacă nu putem urmări evoluția scrisului d-lui Eliade într-o ordine istorică ; judecat în sine, romanul de acum pune o serie de întrebări, toate esențiale, pentru caracterul eteroclit al tehnicii lui.

Fără-ndoială că intenția d-lui Eliade a fost să scrie un roman fantastic, în datele lui, în coincidențele faptelor, atît

* Edit. „Cartea românească”.

de senzațional încrucișate și mai ales în transfigurarea unor personaje care sunt simbolurile unor idei-forțe.

Vom remarca însă că în *Lumina ce se stinge*, mai mult decât în *Isabel*, d. Eliade este într-atât dominat de materialul brut, al ficțiunii sale, încât își pierde neconștient puterea magică de-a-l stăpîni, de a-l coordona și de a-l eteriza. Este fără-ndoială cartea sa cea mai elocventă pentru a ilustra superstiția acelei autenticități pe care a teoretizat-o ca pe suprema însușire a unei opere de artă. Dar aci autenticitatea este nebulozitate, prolixitate, vagabondaj în concret, în subconștient, în senzațional, fără echilibrare interioară și ou o iritantă schimbare de tehnici. Frumusețea *Luminei ce se stinge* constă în ireușita totală și în izbînzile ei parțiale. Este ceva de cataclism geologic în asimetria structurilor acestui roman : materiale variate, inegale, rudimentare și rar prelucrate, poate și atunci de întîmplare, în vederea creării unui univers armonios. Străbătîndu-l, îți zgîrii mîinile, te cufunzi în mlaștini, te-nalți în zone eterice, obosești, te reculegi și iar pornești la drum, evadînd cu o trudă dezamăgitoare. D. Eliade nu-și cruță lectorii : îi introduce-n laboratorul babilonic al creației, îi uimește și-i deziluzionează, îi enervează și-i încarcă cu materiale — *rudis indigestaque moles*.

Dar să căutăm coloana vertebrală a acestei lungi povestiri fantastice. Într-un oraș fără nume din Italia, într-un placid mediu provincial, se-ntîmplă un fapt care va revoluționa cîteva suflete. Eruditul Cezare, bibliotecar, celibatar, existență abstractă, identificată cu litera manuscriselor, este scos din universul lui pietrificat la o viață plină de neprevăzut, într-o cameră alăturată, profesorul slavist Weinrich, literatul și amoralistul Manuel și asistenta Melania sunt surprinși de un incendiu brusc, în timpul unui ritual erotic. Două lumi atît de apropiate-n spațiu, dar atît de antagonice în structura lor internă. În panica generală, Cezare salvează pe Melania, desfigurată de foc, dar acest prim act de viață îl antrenează pe un plan imprevizibil. Din anonimul lui se proiectează într-o lumină eroică, devine obiect de curiozitate obștească, este interviewat, fotografiat, admirat și ridicat la rangul unei glorii oficiale. Cezare devine un mit, iar viața lui o masoradă și o tragedie. Amenințat cu orbirea. Am cauza tocului prin care a trecut cu Melania, intră

în sanatoriul local, iar după o ușoară ameliorare a vederii, pleacă, uluit de noua ipostază a vieții lui, să-și găsească liniștea la mare, într-un oraș apropiat, fără precizie geografică. D. Eliade dă întregii acțiuni o atmosferă fantastică, o imprecizie voită. În tren, Cezare se întîlnește cu doi necunoscuți, care-l iscodesc ; unul din ei este director de gazetă, d. George, care se insinuează profesional în tragedia bibliotecarului. Îi promite protecția lui, îl conjură și-l convinge să devie oaspe în vila ce posedă în ireala localitate maritimă. Cezare va deveni oaspele lui George. S-ar părea că romanul d-lui Eliade este de o simplitate lineară în expunerea noastră. Nicidecum, fiindcă simplificăm noi, ne orientăm în labirintul faptelor interne și externe. În episodul întîlnirii lui Cezare, în tren, cu cei doi necunoscuți, d. Eliade folosește o tehnică a coincidențelor, o atmosferizare fantastică de idei, de personaje, ca într-un punct fatal de întîlnire. Nu este cea mai izbutită parte a romanului său ; aglomerată, scrisă-n tonuri diferite, încărcată cu ideologie, între care și o teorie a istoriei, poetică, seducătoare, dar parazită, ea este una din cele mai relevante dovezi de ceea ce numeam nebulozitatea sa.

Cezare, turburat de faptă, se retrăsese într-un lung monolog cu sine însuși : dar raționalismul sec, tehnicismul profesional al d-lui George îi violează conștiința ; publică un senzațional reportaj despre Cezare, readus în conștiința curiozității publice. Cezare se va elibera ; fuge neobservat din vilă, fuge de oameni și de sine, rătăcește în preajma mării, cu spectrul sinuciderii alături. Fapta l-a dezvăluit indiscreției publice, i-a anulat libertatea și liniștea interioară, l-a făcut prizonierul unui mit stupid, erou fără voce. Cezare fuge și nimerește la o bostănărie.

Aci se termină prima parte a romanului.

Partea a doua, pe care o preferăm, prin densitate, prin fluentă, prin fervoarea ei simbolică și prin relativa descătușare de asociații ideologice, explică toată fantasmagoria anterioară. Schematizînd, într-o pădure de fapte, idei, prolixități, ne mirăm noi înșine de simplitatea intențională a structurii acestui roman. D. Eliade este dintre acei scriitori care se pierde prin amplificări, prin amănunte, prin indisciplină artistică, fiindcă schemele sale ideologice sunt mai precise decât înclinarea spre divagare a temperamentului

său. Autenticitatea care detestă expresivitatea, artistic întrupată ; iată esențiala dezbinare din ficțiunile sale. Disprețul pentru disciplina luminoasă, coordonatoare a esteticului, dăunează autenticului. Este poate o prejudecată nutrită din romanul lui Proust și din *Ulysse* al lui Joyce. Dar Proust și Joyce descoperă terenuri sufletești neexplorate, cu o tehnică proprie. D. Eliade transfigurează fantastic idei-forțe ; arta sa nu descoperă nimic. Dramatizează, trăiește concepte, însuflețește abstracțiuni, se extenuază într-o febrilă dialectică. Aproximarea cu Chesterton este mai firească ; noțiunea de eseu romanțat, de roman filozofic este mai evidentă în romanele sale ideologice. Proust și Joyce sunt descoperitori de psihologie, Chesterton este un filozof care-și trăiește ficțiunile. Dacă este vorba de autenticitate în *Lumina ce se stinge*, cu siguranță este o autenticitate fantastică.

Simple sugestii pentru definirea tendinței romanelor ideologice ale d-lui Eliade, cel mai interesant și poate singurul scriitor care oferă romanului național o substanță abstractă, dramatizând-o.

După incendiul simbolic al bibliotecii, invadare a faptului în împietrirea vieții redusă la texte, la erudiție și catalogare, după tribulațiile tragicomice ale lui Cezare, după satira risipită de d. Eliade asupra societății, a lui George și chiar a bibliotecarului (și aci ne reamintim de deformările satirei lui Chesterton), pătrundem în explicarea unor fenomene iraționale.

Cel mai substanțial, mai fervent și mai ispititor capitol din partea a doua a romanului d-lui Eliade, superioară în genere celei dintâi, ni se pare al XIII-lea, care cuprinde *Memoriile lui Manoil*.

În el ne regăsim în tonul direct al confesiei, așa cum l-a utilizat d. Eliade și în cele mai puternice fragmente din *Isabel*, cum l-a folosit unitar și în *Maitreyi*. O indicație că d. Eliade se poate obiectiva pe sine, dar nu se poate multiplica în personaje exterioare. N-am observat, în *Întoarcerea din rai*, încercarea de a zugrăvi amplu fresca unei generații, că d. Eliade este însuflețit de idei, de probleme, de propriile sale neliniști, și nu de oameni ? Poate tot romanul fantastic, tot senzația unui lirism magic (și *Maitreyi* nu este un poem magic al iubirii ?) să fie lotul în care d. Eliade se

poate mai firesc realiza. Confesiile lui Manoil cuprind toată ideologia sa, creșterea dionisiacă a eului, stăpânirea de sine și dominația celorlalți printr-un magnetic demonism al personalității. Manoil este o ipostază mai adâncă, mai complexă a aceluși concept al trăirii simbolizat în doctorul din *Isabel* și chiar a lui Allan, din *Maitreyi*. Actorii ceilalți, Melania, Weinrich, Cezare, sunt emanații concrete ale spiritului său diabolic, de zeu crud care-și creează spectacole din voințe subordonate.

Conceptul de „vacuitate” pe care-l simbolizează Manoil este conceptul central al ideologiei pasionale a d-lui Eliade, realizare demonică, supraumană. În ideologia lui, care oricând poate fi analizată pe text, d. Eliade se autodefinește, își concretizează egocentrismul :

„Jocul, cel mai sigur instrument de liberare, privilegiu divin. Dar zeii nu se liberează abandonând, ci posedând, creînd dansul lui Shiva. Universul creat de pașii lui, de arcurile picioarelor lui creînd spațiul, de ghirlanda brațelor creînd ritmul, timpul. Ce simplu, ce simplu !... Dar trebuie să fii enorm, nelimitat, unul și același, oricând tu însuși, fără valuri, fără ezitări, fără muștrări — vacuitate, nonsens, dincolo de categorii. Eu, eu” (pag. 337).

De aceea exclamarea lui Cezare, care ucide în spirit pe Manoil, strigînd eliberat de Diavol, de supraom : „Am ucis pe fratele meu”, este explicarea întregii fantasmagorii care agitase personagiile din *Lumina ce se stinge* sub biciul de foc al voinței lui demoniace.

Ar fi de făcut, după această analiză a romanului, un întreg tablou al deficiențelor de stil, de limbă, de gramatică, de construcții neromânești ce furnică în *Lumina ce se stinge*.

Chiar în *Maitreyi*, cel mai bine scris din romanele sale, d. Eliade nu strălucește prin expresie. Ea este aci o prelungire magnetică a fluidului sentimental, nu și o tehnică, în *Isabel*, stilul este dezordonat, aritmie, în *Întoarcerea din rai*, d. Cioculescu și-a făcut o plăcere de a recolta un tablou de uimitoare neglijențe și Incorectitudini formale.

Exemplarul nostru din *Lumina ce se stinge* este împăienjenit de semne de mirare și exclamare, de sublinieri care indică o enormă neîngrijire a expresiei : franțuzisme, impropriități, construcții sintactice imposibile, erori de corespon-

dența timpurilor, gramaticale, chiar ortografice abundă și aci.

Ar însemna să mai scriem o cronică pentru a le releva ; lăsăm altora plăcerea să le catalogheze. Și n-ar fi lipsit de utilitate să se fixeze, într-o zi, o hartă a tuturor scăderilor formale din scrisul d-lui Eliade. Este o autenticitate care trebuie neapărat părăsită, fiindcă este mai supărătoare decât nebulozitatea internă a romanelor sale.

Cine se angajează în acest distractiv rol de geograf al accidentelor de expresie din opera d-lui Eliade ?

1934

MIRCEA ELIADE.

„INDIA” *

1 Cultura română s-a dezvoltat la confluența dintre **Occi-**
i dent și Orient. Suntem și astăzi într-o dramatică poziție spi-
1 rituală, în care nu s-a limpezit încă un proces actualizat mai
I acum câțiva ani. Unii — și poate cei mai mulți — au fixat
J drept condiție a dezvoltării noastre culturale apropierea de
I civilizația apuseană ; alții, așa-numiții tradiționaliști, caută
| încă elementele fundamentale ale unei spiritualități slavo-
j bizantine, pe baza cărora ne-am putea integra Orientului,
j
J Simpla istorie a culturii naționale dovedește cel mult o
J dublă influență, a Apusului și a Răsăritului, asupra epocilor
J ei de evoluție. Istoria spirituală a unui popor nu înseamnă
j însă, în fazele ei succesive, și o totală organicitate.

I Ca pildă, ortodoxismul nostru, care n-a depășit, de cele
I mai multe ori, importanța unei dogme fixe, fără capacitatea,
interioară de a se depăși.

Iar infiltrațiile culturii bizantine, oricât ar fi de accen-
tuate în unele momente istorice și în unele domenii de acti-
vitate spirituală, ne-au lăsat mai mult indicații decât valori
de la care să pornim ulterior. Și aici, ca să precizăm, este
vorba de pictură, aproape unica înrîurire artistică de o mai
profundă penetrare în cultura orientală. Așadar, nu putem
vorbi de o afiliere totală și organică a spiritualității noastre
la Orient. Că se pot relua și sublima unele motive de cul-
1 tură orientală chiar în timpurile noastre este neîndoios. Dar

* Editura „Cugetarea”.

a ne rupe definitiv de Occident înseamnă să ne limităm ia un tradiționalism cu primejdioase înclinări spre sterilitate.

Astăzi însuși ortodoxismul rus, a cărui influență am suferit-o în trecut, a fost depășit de nenumărate elemente apusene, iar cultura bizantină înseamnă un capitol istoric al spiritualității Orientului.

Culturile naționale se creează prin conjugarea istoricului și a organicului ; este atât de greu să precizăm, în componența unei culturi, ce este valoare strict istorică de ce este valoare profund organică și, deci, izvor viu și permanent de spiritualitate. Dacă istoricii culturii române au explicat, uneori în cele mai mici amănunte, influențele externe exercitate asupra noastră, criticii culturii naționale nu ne-au lămurit încă asupra acelor valori istorice care au devenit și valori organice. N-avem încă acele necesare studii de erudiție comparată care să epuizeze istoric toate influențele din cultura națională, începând de la folclor pînă la creația cultă. Ipotezele criticilor culturii rămîn fatal parțiale și neconcludente, bazîndu-se numai pe analogii de suprafață și pe o documentare insuficientă. O sinteză definitivă asupra ciuturii române, în care spiritualitatea Orientului și a Occidentului s-au întîlnit, spre a naște o spiritualitate nouă, este astăzi peste putință. Cînd vom avea o serie de studii comparative, alcătuite pe o erudiție completă, atunci numai critica culturii se va putea pronunța asupra valorilor din Apus și din Răsărit care au prezidat la crearea organică a culturii române.

Toate aceste observații ne-au venit firesc în minte cu ocazia cărții de reportaj asupra Indiei, a d-lui Mircea Eliade, care este în momentul prezent cel mai pregătit spirit să întrevadă în ce măsură Orientul a contribuit la cdcătuirea culturii naționale. Cele două articole ale sale, publicate de curînd în *Vremea*, asupra volumului de *Cercetări literare*, scos sub îngrijirea d-lui N. Cartoian și privind literatura noastră populară, ne arată cît suntem de departe încă de metodele comparate ale orientalistice moderne.

D. Eliade are marele avantaj de a fi un călător în Orient și un erudit care s-a pus la curent cu cele mai noi studii asupra civilizației orientale. Se va hotărî cîndva să scrie o carte documentată, în care erudiția și critica culturii să se

împletească într-o sinteză luminoasă ? Chestie de timp, desigur, dar și de posibilitate de lucru, într-o țară în care viața de bibliotecă este încă un deziderat.

Pînă la bănuitele sale întreprinderi orientalistice, d. Eliade a scris o carte de reportaj dens, uimit uneori și în genere informativ, asupra Indiei. Cum singur spune în *Prefață* : „Am înlocuit aventura cu reportajul și reportajul cu povestirea”. Este poate, deocamdată, metoda cea mai bună de a ne iniția în misterele Indiei fabuloase, pentru români un fel de enigmă sau de falsă imagine a unor reportajii de senzațional american. Fruct al unui contact direct cu India (între anii 1928—1931), cartea d-lui Mircea Eliade este cea dintîi mărturie prețioasă a unui român asupra unui extraordinar leagăn de civilizație și spiritualitate orientală. Sunt atât de puțini scriitori [naționali care au cunoscut cugetarea și poezia indiană, încît a aminti pe Hasdeu, căruia nu i-a scăpat aproape nimic din erudiția orientalistică a timpului, a cita pe Eminescu, a cărui metafizică și reverie budistă, atât de pregnante, au fost resorbite prin intermediul lui Schopenhauer, și a termina cu G. Coșbuc, ale cărui traduceri din *Calidasa* și epopeile indiene ne-au dat cel dintîi gust exotic asupra marei poezii din țara Gangelui, înseamnă a încheia sumarul capitol al informațiilor naționale asupra acestei spiritualități orientale. Al patrulea cercetător indialog în cultura română, d. Mircea Eliade, are deschisă înainte-i o perspectivă nelimitată, într-un domeniu în care nu mai există specialiști autohtoni.

N-avem prea multe cărți de călătorie nici asupra Apusului, dar călătorii români în Orient sunt păsări rare, atrase de mirajul exoticului.

D. Mircea Eliade a scris asupra Indiei o carte de desăvîrșită inițiere. Paginile sale sunt pline de fapte și aspecte variate : fauna, flora, arhitectura, femeia indiană, mistica religioasă și cea naționalistă, degenerescentele credinței, grandioasele manifestări colective, tot de natură religioasă, inexistente în civilizația europeană de azi, superstițiile locale și marile elanuri spirituale ne oferă o icoană atât de nuanțată a fabuloasei Indii.

D. Eliade n-a făcut literatură cu intenție în acest reportaj. A văzut, a trăit intens și s-a identificat, pe cît îi este

îngăduit unui european, cu spiritualitatea indiană. Sunt totuși pagini de evocare poetică, pe care le amintim ca pe niște insule prețioase într-o mare de informații. Evocarea femeii indiene (pag. 67), a dansurilor specific indiene (pag. 72—74), ca și capitolul întreg *Vorbește Rabindranath Tagore* transmit unele din cele mai personale senzații ale scriitorului.

Dar cu atât mai mult prețuim *India* d-lui Eliade cu cât și-a interzis aproape orice comentariu subiectiv ; a lăsat faptele, oamenii, moravurile, scăderile și elevările unei țări uriașe să vorbească direct, simplu și deci autentic.

11934

MIRCEA ELIADE :

„ȘANTIER” *

În *Prezentarea* acestei noi cărți, d. Mircea Eliade scrie :

„Am numit acest caiet «roman indirect» nu atât pentru necesități editoriale, cât pentru a exprima mai precis caracterul indirect al epicei pe care îl cuprinde. «Indirect» deoarece toate pornesc de la mine, de la voința mea de a cunoaște, păstra sau respinge oamenii.”

Subtilitatea punctului de vedere se poate într-un sens susține ; *Șantier*, care este un clasic „jurnal intim”, ca orice operă de această natură, are certe afinități cu romanul. Tendința de a surprinde și obiectiva cele mai ascunse și imprecise stări sufletești este și operația unui romancier.

Jurnalul intim este, fără îndoială, un exercițiu spiritual ce are atingeri cu romanescul, fiindcă orice cunoaștere de sine tinde să exprime o tipologie, oricât de individualistă ar fi ea. Sub acest aspect, celebrul jurnal al lui Amiel conține cele mai bogate fișe ale unui roman confesional, ca și *Confesiunile* lui Rousseau, care sunt, după opinia lui Faguet, împreună cu *Emile* și *Contractul social*, tot niște romane. Pasionalismul rousseauist străbate nu numai jurnalul lui intim, ci și aceste două pretinse opere de știință pedagogică și sociologică. Iar hamletismul intelectual, colitiv și sexual al lui Amiel, este romanul sincer și dizolvant al sufletului modern, multiplicat în nenumărate exemplare. Imaginația ca

* Edit. „Cug-etarca”,

putere intrinsecă a necesității de a exagera, de a trece în simbol, conferă oricărui jurnal intim prestigiul de roman.

Unde începe însă deosebirea între jurnalul intim și roman ? Jurnalul intim este încă un material de posibilă română, o serie de fișe care pot fi sintetizate și prelucrate ; el este mai aproape de transcrierea decât de transpunerea psihologică. _Nedesprins încă de cordonul ombilical al psihologismului pur, ca să devie impresie, estetică, jurnalul intim este un *roman latent*. Jurnalul intim are variabile grade de înclinație spre document sufletesc și ficțiune.

Dintre toate jurnalele pe care le cunosc, al lui Amiel este cel mai complex, tinzând spre ficțiune. În el se zbate un critic, un metafizician, un poet tandru și un romancier, prin ceea ce intuiește ca sens tragic din destinul omului.

D. Mircea Eliade este, cu siguranță, unul din cele mai subiective spirite ale generației sale. Teoria autenticității, de care a făcut atîta caz, în toate împrejurările, devenită azi loc comun în scrisul tinerilor, implică acest subiectivism, mai just, accentul pe confesiunea ideologică și psihologică. *Isabel și apele Diavolului* e un jurnal de idei și pasiuni, o fișe morală mai curînd decât un roman ; *Întoarcerea din rai*, prin neconținută confesiune a personajilor și prin acele neîntrerupte „solilocvii” ale lor, transpuse în monolog interior, arc structura unui jurnal ; *Lumina ce se stinge*, prin excesul de ideologie, este tot un jurnal, pe un plan mai abstract, iar *Maitreyi*, cel mai roman din „romanele” d-lui Eliade, este o confesiune învăluită în ficțiune poetică.

Din teoria autenticității trebuie să reținem, deci, acest caracter de confesiune, de lirism analitic, întîlnit și în eseurile d-lui Cioran, și în egotismul cabotin al d-lui Eugen Ionescu. Autenticitatea este mai ales un punct de orientare în preocupările unui scriitor, nu o formulă artistică : astfel înțeleasă, nu mai poate da loc la confuziuni.

Pentru un scriitor cu variate opere și preocupări, jurnalul intim rămîne mai ales un document sufletesc. Din acest punct de vedere, *Șantier* este o prețioasă contribuție la completarea psihologiei d-lui Mircea Eliade. Alcătuit din trei „Caiete” și un „Intermezzo”, jurnalul acesta are numeroase corespondențe cu celelalte cărți ale sale. Nu sunt greu de stabilit : astfel, *Intermezzo* este un capitol mai viu, mai autentic, fiindcă e scris sub impresia puternică a momentului.

f din *India*, în partea ce trata despre revoluția civilă în contra
A englezilor. Spuneam că un jurnal intim este un „roman:
I: latent” ; în *Șantier* se observă cu precădere ce este latent
f în romancierul Mircea Eliade. Materialul este dispus pe
i două planuri, distincte în substanța lor, deși împletite în
ordinea internă a succesiunii. Într-un plan se poate urmări
I observatorul obiectiv, în altul introspectivul. Sunt cîteva
I tipuri, cîteva drame omenești schițate alert, condensat, în
acest *Șantier*. E curios de constatat cît de veridic observă
pe viu și în mod episodic d. Eliade și cît de cețos devine
acest material de observație cînd este crescut la proporțiile
I ficțiunii. O distincție e încă necesară : d. Eliade vede ceea
ce i se încredințează direct, ceea ce este confesiune ; tipurile
observate aci îi sunt mai întîi familiare omenești ; nu știi
dacă scriitorul ar bănuî tragediile schițate dacă nu i-ar fi
fost expuse. Romancierul veritabil are acel dar al credibili-
tății ficțiunii, de care vorbește Bourget, dar ce se găsește în
I proporții supraumane în romanele lui Balzac. Ar fi un stu-
diu interesant, pe care nu-l putem face aci : să se compare
personagiile reale observate în *Șantier* cu cele imaginare din
romanele d-lui Mircea Eliade. Sub inițiala M. se ascunde,
fără îndoială, eroina Maitreyi. În roman, Maitreyi este mai
ales un simbol, o eroină de specie romantică, văzută în sen-
zualitatea și sacrificiul ei poetizate. Observația este schema-
tică și în jurnal.

Pensiunea d-nei P. conține însă o lume aptă să fie pre-
zentată într-un roman ; schema romancierului latent din
d. Eliade în observarea tipurilor aci se prefigurează. Sunt
tipuri clar schițate, sunt oameni vii, ca d-na P., gazda, JIcl-
len, fiica ei, portughezul Lobo, Catherine, a cărei viață este
dramatic desfășurată, profesorul D., tatăl lui Maitreyi (Nan-
dra Sen în roman), dr. Stela Kramrisoh (interesantă fiindcă
în *Isabel* a devenit Miss Roth), Willy și Lorrie, băieții
d-nei P., apoi Iris, Ruth, Jeny — un clan în care predomină
adolescenții chinuți de instincte, cu deosebire de cel sexual,
de ambiții, de visuri, de pasiuni autentice.

Mă gîndesc ce roman latent este aci, cîte fapte, cîte
tipuri precise, cîte senzații s-au prefăcut în simple fișe, în
materialuri de „șantier”, din care nu s-a înălțat și o con-
strucție definitivă. Dacă d. Eliade n-ar fi scris nici un ro-

man, i-am fi prezis un viitor de romancier numai din aceste fugare indicații. Totuși, cînd a scris *Întoarcerea din rai* — romanul unei generații de adolescenți în luptă cu viața, cu mediul, cu ei înșiși — cîte abstracții, cîte „teorii” au năpădit peste viața personajilor, schematizîndu-le.

Din *Șantier* deducem că d. Eliade reține admirabil datele psihologice concrete ale oamenilor, dar că autenticitatea lor se pierde în elaborarea ficțiunii epice. Cît de autentică este atmosfera adolescenților din acest jurnal intim și cît de discursivă este aceea din *Întoarcerea !*

Al doilea plan pe care se desfășoară „romanul latent” din *Șantier* este planul introspecției ; sunt cîteva autodefiniri psihologice prețioase în jurnalul intim al d-lui Eliade care ne vor explica însăși dualitatea concret-abstractă a temperamentului său, dezbinarea lăuntrică a cărei repercusiune se simte în literatura sa de imaginație.

În *Prezentare*, d. Eliade are iluzia că obiectivîndu-și conflictele intime în paginile acestui jurnal, s-a depășit în însăși esența sa psihologică, socotind că un eu al său mai vechi ar fi defunct. Este numai o metaforă în această părere ; în tot cazul, a murit numai senzația imediată, identitatea ei concretă cu sine, nu însă și structura sa psihologică. Bergsonismul ne-a dat marea iluzie a multiplicității eului nostru, mitul fluidității noastre personale. Dacă senzațiile noastre sunt mereu noi, dîndu-ne iluzia că suntem o succesiune de euri, eul nostru este permanent în structură. Contradicția dintre euri este ea însăși o structură, o realitate morală, și nu o serie de structuri. Antinomiile morale ale lui Papini nu exprimă o multiplicitate de euri, ci un singur eu, o structură antinomică în substanța ei.

Din numeroasele autodefiniri ale d-lui Eliade reiese o structură precisă.

Juxtapunem cîteva autodefiniri :

„Cînd se mișcă Ruth, pijamaua ei roz se subțiează ca o dîră. Încă un pas mai mult spre zona semiîntunecată, și ar dispărea. Spațiul meu e acum prodigios. Înghite și produce obiectele fără nici o regulă de perspectivă. Mă gîndesc ce admirabil instrument de contemplație am eu, oricînd, la îndemînă, în miopia mea” (pag. 188).

Transpuneți senzația în psihologia romancierului Eliade, și aveți sensul deplin al definerii unei optici românești.

Sau :

„E înspăimîntător cît de repede uit — fără voința mea și fără nici o satisfacție ; uit așa cum uit foamea după masă” (pag. 208).

Sau :

„Cîteodată gîndurile mele «originale» izbucnesc nepotolit, variat, sufocîndu-mă și depășindu-mă. Încerc să prind din ele, pe bucăți de hîrtie (pe care le adun apoi în «cămăși»), dar se refuză, se risipesc. Ceasurile acestea de posedare sunt dramatice. Un adevărat entuziasm, un raptus ; și incapabil să le exprim” (pag. 222).[^]

Iată divulgată teroarea autenticității !

Dar astfel de pasagii abundă în *Șantier* ; extrase și coordonate, ar alcătui o schemă completă a structurii intelectuale și morale a d-lui Mircea Eliade.

Scris cu o densitate sufletească neaflată în romanele sale, cu o nuditate de expresie care este o supremă însușire, cu o stringență a frazei pe care d-l Mircea Eliade n-o cunoaște în ficțiunile sale, *Șantier* ni se pare una din cele mai atrăgătoare și semnificative opere ale sale ; prin valoarea ei documentară este cea mai bună cale de orientare în modul său de a simți și gîndi.

1915

MIRCEA ELIADE :

„HULIGANII”

(roman, I, ÎI) *

Este surprinzător saltul pe care-l face d. Mircea Eliade de ia *întoarcerea din rai* la *Huliganii*, prin mulțimea și varietatea tipurilor, a mediilor sociale, ca și prin dramatica dezbateră a atîtor probleme psihologice. Viziunea sa epică cuprinde un material uman de o mare autenticitate și, oricîtă ideologie se mai scutură încă în filele acestei fresce, ea nu întunecă limpedele contur al personajilor ; o tensiune puternică, a vieții însăși, dă celor două tomuri un ritm interior, rareori relaxat, iar ficțiunii întregi, o detașare și c plenitudine nemaîntîlnite în opera sa de romancier. Prin *Huliganii* d. Eliade se afirmă ca cel mai complex, mai turburător și divers romancier al generației sale ; e poate prea vast cîmpul faptelor și destinelor omenești pe care le îmbrățișează, prea multe personaje se-ambulzesc în conștiința sa epică și prea felurite planuri se-ntretaie în acțiunile convergente ale densei sale povestiri.

Însă d. Eliade dă o deplină dovadă de stăpînire a materialului epic, pînă și în prezentarea tipurilor extrem episodice, de care romanul său abundă. Liniile lui generale sunt atît de precise, iar acțiunile multiple se diversifică și se-nnoadă spre finaluri organic pregătite.

Aș fi ispitit să văd în *Huliganii* un roman antiburghez, un roman al destrămării familiei, prin tot ceea ce implică ea ca ipocrizie, ca forță socială inertă și constrîngere a

* Edit. „Naționala-Ciornei”

individualității ; o totală răsturnare de norme, de habitudini o devastează, sub impulsul tinerilor care, fățiș sau pe ascuns, pornesc să se realizeze personal, căutând o nouă etică a vieții ; poate acesta să fie și sensul, alterat de 'la accepția lui comună, a „huliganismului” lor. Ținînd seama de această voință anarhică (în raport cu o altă ordine) a tineretului din romanul d-lui Eliade, ne explicăm și rolul de *raisonneur* al lui David Dragu, obsedat de probleme etice, refulat în toate instinctele lui primare și ducînd o viață de asceză spirituală ; între atîția „huligani”, care tind să se realizeze dincolo de responsabilități și sancțiuni, el este singurul „înțelept”, care-și reprimă pornirile prea omenești, dar prea contradictorii. Numai în interpretarea aceasta văzut, romanul d-lui Eliade își justifică prezentarea atâtor familii, dinamitate de impudica sinceritate a tinereții. Dintre toate, cea mai interesantă este, desigur, familia Lecea, acea ciudată rămășiță a burgheziei antebelice, cu un tată maniac erudit, cu o mamă adulterină și înclinată spre viciu și cu două fete desprinse din normele unei ipocrizii tacit acceptate. Intrarea lui Petru Anicet, amoralistul, în casa Lecea aduce un vînt de tinerețe, un ferment de anarhie activă în această desuetă formă a familiei. Conflictul dintre societatea veche și individul în căutare de alte orizonturi străbate și familiile Piesa, Dragu, Baly, Duminașcu (contaminînd deci și provincia) și Pașalega, înlăuntrul cărora viața anarhizată pătrunde ca o molimă, distrugînd obiceiuri și norme stabile : iar familia Anicet, din care a mai rămas numai Petru și declassata lui mamă, după moartea tatălui și sinuciderea lui Pavel, reprezintă procesul cel mai înaintat al descompunerii sociale și morale. Prăpastia între generații, între bătrîni și tineri și conștiința încă haotică a acestora — iată destinul sub care se desfășoară dramatic, intens, romanul d-lui Eliade. În familia Lecea, Adriana și Anișoara își caută viața în afara clanului ; cea mai tînără, Anișoara, i se dă lui Petru, fură pentru el, căutând să evadeze dintr-un cerc vicios prin monotonia lui. Alexandru Pleșea lasă-n provincie, unde-și făcuse stagiul militar, o iubită moartă, introduce un vînt de dezechilibru în sufletul Valentinei Pușcariu, logodnică subit cucerită și tot atît de repede părăsită, Liza și Getta Dragu, surorile lui Dav, nu mai au nimic solidar cu familia, Felicia Baly și-a omorît

sufletul, într-o penibilă aventură erotică, rămînîndu-i din dragoste numai incapacitatea de a iubi, Marcella Streina (alias^ Dumitraşcu) acceptă aventura de dorul carierii artistice, iar Petru Anicet calcă-n picioare orice morală tradițională, interesîndu-l numai realizarea lui, creația muzicală. Suferințele nu deprimă însă pe nimeni din cei tineri ; durerea lor are un paradoxal efect stenic : îi stimulează să nu se fixeze, să nu cedeze, trecînd peste scrupule, peste-ndoieli, peste principii, ca niște bolnavi lucizi, ce-și caută necontenit salvarea. Acesta ni se pare a fi sensul epic și spiritual al *Huliganilor*; însăși generala obsesie sexuală a eroilor (din care unii au făcut o vină romanului) n-are altă semnificație decît aceea a unei frenezii vitale în derută, dar care își explică ruperea zăgazurilor prin aceeași căutare de sine.

Unul din capitolele de mare sugestie, de expresie colectivă și simbolică din roman este acela al seratei dată în casele familiei Baly și prezidată de Felicia. Atmosfera orgiacă, exuberanța tinerească, insatisfacția sexuală a partenerilor, în contrast cu bătrîni, sunt adevărate tururi de forță tehnică ale romancierului, care exprimă aci o intuiție psihologică de mare adîncime.

Am căutat mai ales, în cele spuse pînă acum. să desprindem semnificația globală a *Huliganilor*, atît de bogat în episoade epice și în sensuri psihologice. Ea reprezintă elementul nou, diferențial, din romanul d-lui Eliade și exprimă autenticitatea sa de scriitor.

Dar nu toate personagiile se bucură de o atenție de prim plan ; dinamica generală a romanului le dă tuturor aproape aceeași direcție unică, spre același sens lăuntric, însă dramele esențiale, tipurile mai amplu urmărite sunt numai cîteva. În primul rînd este Petru Anicet și mai ales doamna Anicet, cea mai umană figură din tot romanul ; descompunerea ei morală pînă la umilința supremă (cînd d-na Leeca o cheamă acasă și-i divulgă rolul moral al lui Petru în furtul Anișoarei), sinuciderea ei și înmormîntarea alcătuiesc o unitate epică deplin realizată. Observarea mediului, ca și a reacțiilor sufletești ale d-nei Anicet sunt atît de pregnante, încît episodul acesta singur mărturisește mijloacele mari, de epică pură, ale d-lui Eliade.

Oricît de reliefată, de umană în stupida ei suferință este drama lui Mitică Gheorghiu, oricît de cu tact susți-

nută este umilința penibilă a Marcellei Streinu, urmărită și posedată, din răzbunare, de tragicomicul ei iubit refuzat, este ceva caricatural în toată povestea lor și ceva demonstrativ în prezentarea bărbatului dezolat din dragoste. De altfel, cu toată intenția d-lui Eliade de a scoate în evidență „miticismul” lui Gheorghiu, suferința lui depășește comicul printr-un autentic tragic ; de aceea mă-ntreb : întru cît este mai puțin „miticism” în seninătatea paradoxelor facile ale lui Alexandru Pleșea, prin care își justifică libertatea în iubire, fiind, din punct de vedere epic, desigur, mai puțin autentic, mai puțin viu decît însuși caricaturalul Mitică Gheorghiu? De vină poate este aci și ascunsă intenție de contrast psihologic între dezaxatul Mitică și ceilalți „huligani”, fortificați prin suferință. Simbolul însă este arbitrar, căci „miticismul”, în accepția lui caragialiană, înseamnă chiul și resemnare ușoară, chiar în problemele sentimentale. Dacă n-ar fi avut un accent prea tematic, tipul lui Gheorghiu ar fi mult mai uman și de o plenitudine simbolică mai mare.

Romanul *Huliganii* este o mare izbîndă a d-lui Mircea Eliade ; într-un fel, este și primul său adevărat roman, iar controlul expresiei, ritmul lui interior și ușurința de a utiliza mai multe tehnici, spre un scop unic, îl fixează printre cele mai bune și mai autentice opere ale epiceii noastre tinere.

1936

MIRCEA ELIADE :
„DOMNIȘOARA CHRISTINA" *
(roman)

M-am întrebat de-atâtea ori de ce nu-mi plac romanele fantastice ; să fie o infirmitate a gustului meu, să fie genul atât de ușor fiindcă rareori poate cuprinde un adevăr omenească ? Și totuși, „povestirile extraordinare" ale lui Poe emană nu numai o teroare literară ; ele ascund un simbolism adânc, urmăresc enigme turburătoare, oricât Edgar Poe a fost revendicat drept părinte al romanului polițist. Nu demult mi-am exprimat entuziasmul pentru *Cimitirul Buna-vestire*, romanul fantastic al d-lui Arghezi, iar în *Sărmanul Dionis* văd o intuiție metafizică a lumii, concretizată într-o poveste cu multe ascunzișuri spirituale. Când romanul fantastic se desfășoară la rece, nu mai văd nici o distincție între procedeele lui și rețetele romanului polițist. Reușita ține în acest caz mai mult de tehnică, și mă prind că într-o lună pot scrie un roman fantastic, pe o temă dată, ca un simplu divertisment. Nicăieri nu mi se pare că abilitatea, în ceea ce are ea mai convențional, nu este mai suverană ca în romanul fantastic înțeles ca atare. Un roman de-acest fel, dacă nu exprimă o intuiție, dacă n-are o semnificație simbolică, dacă nu e revelator, pentru subconștientul din noi, rămâne un joc al imaginației. Îl apropiasem de romanul polițist ; n-aș putea tot atât de bine să-l apropii de vodevil, ca dexteritate.

D. Mircea Eliade a mai scris un roman fantastic, în *Lumina ce se stinge*; desfășurat pe mai multe planuri,

* Editura „Cultura Națională”.

saturat de teme simbolice, învălmășit, confuz uneori, era totuși un roman de rezonanțe omenești. Desigur că *Domnișoara Christina* m-a desfășurat și m-a intrigat ; ca simplu cititor, am toate motivele să fiu satisfăcut. Dar un roman fantastic n-ajunge să fie scris ; el este un fel de criptografie spirituală, mereu ascunsă și mereu luminoasă, dezvoltată în jurul unei intuiții, așa zice mai degrabă în jurul unei febre. D. Eliade a pornit de la o temă folclorică ; existența strigoilor, care terorizează pe cei vii cu prezența lor, le stoarce vraga, modificându-le planul realității, înlocuit cu al unei ficțiuni de o forță halucinantă. Blestemul se poate înlătura, printr-o practică de magie, bunăoară înfigând un cuțit în inima mortului, spre a ucide fantoma, în schema dată a unui simbol, romanul *Domnișoara Christina* se organizează lucid, se configurează tehnic, misterul e dozat cu abilitate, iar la sfârșit, ceea ce era de demonstrat se demonstrează cu exces. Pictorul Egor, arheologul Nazarie, doctorul Panaitescu, oameni normali până la refuz, se văd invadați de spectre, se lasă convinși de lumea de dincolo de simțuri, sunt terorizați câteva zile la un conac boieresc de umbra domnișoarei Christina, ucisă în timpul revoltei din 1907, dar neconținut prezentă în viața familiei, a d-nei Moscu, mama ei, a Sandei și a Siminei, surorile ei, al căror destin îl conduce cu o voință demonică. Numai când Egor se scutură de vraja care începuse să-l răpuie și pe el, înfigând un fier în inima strigoifului și incendiind conacul, încetează, și magia își împlinește cercul.

D. Eliade a izbutit să realizeze exact ceea ce și-a propus, iar dacă și-a propus mai mult (ceea ce s-ar părea uneori), atunci dincolo de filmul puțin american al povestirii de groază din *Domnișoara Christina* trebuie să înțelegem o răzbunare a instinctelor obscure, ancestrale ale unor intelectuali asupra rațiunii. Și în acest caz ne aflăm tot în fața unei teme literare.

1936

MIRCEA ELIADE :

„ȘARPELE”

(roman) *

Ca și *Domnișoara Christina*, romanul *Șarpele* pornește de la o idee folclorică a descântecului de dragoste și a efectului magic asupra omului. Idee care operează prin intermediul unui personaj real, de data aceasta, un tânăr misterios, Andronic, întâmpinat în drum de câteva familii bucureștene, care se duceau cu mașina, la o riiinăstire. să petreacă burghez și fără surprize magice. În *Domnișoara Christina* ideea folclorică se prezenta ca o experiență directă, fără mijlocirea unui „medium” : năluca moartei era palpabilă. Planul ficțiunii și al realității se amesteca, se substituia, iar experiența fantastică era considerată ca o experiență sensibilă. Romanul a pierdut astfel tocmai credibilitatea în ficțiune ; devenind demonstrativ, își arogase dreptul de a ne iniția într-o cunoaștere prin folclor. Într-o astfel de „cunoaștere” opera direct ideea, fără intermediu, ficțiunea și realitatea desfășurându-se pe același plan. Când zicem că arta este cunoaștere, în sensul general, nu înseamnă că arta este cunoaștere experimentală.

D. Eliade crede că sunt fapte concrete, de experiență, care ies de sub controlul documentului, al logicei, al rațiunii ; că experiența folclorică este, ia origine, o cunoaștere concretă. Nimic de obiectat acestui mod de a explica fenomenele și ideile folclorice ; dar acestea sunt explicații generale, științifice, genetice. A explica legea atracției

* Edit. „Naționa'a-Ciornei”.

/ universale sau legea căderii corpurilor este un act de cunoaștere universal valabil ; cum poate fi și explicarea unui fenomen magic. Cunoașterea artistică este ea însăși o experiență, o intuiție. Pentru un poet, legea căderii corpurilor n-are o valoare de experiență artistică decât în momentul când o simte acționând direct, cu sens de unicitate asupra lui însuși. Câte legi psihologice nu sunt adevăruri universale ; ar însemna oare că este de-ajuns ca un scriitor să pornească de la o idee, de la un concept, ca să realizeze o operă de artă ? Cunoașterea ca atare, fie magică, fie științifică, este un adevăr care se obiectivează, se impersonalizează. Din constatarea fenomenului de levitație, ca și din constatarea principiului lui Arhimede nu se poate în același timp scoate o identitate de cunoaștere a fenomenului, una științifică, alta artistică. Arta e cunoaștere intuitivă ; oricâte fapte, documente, explicații ar aduce cineva pentru a fixa adevărul asupra unor serii de fenomene, nu înseamnă că actul cunoașterii, în acest plan, este identic cu actul cunoașterii artistice. În știință e rațiunea care constată ; în artă e rațiunea care se constată. Când, în apariția fantomei domnișoarei Christina, omul de știință poate vedea o realitate concretă, o experiență, nu face altceva decât să-mi afirme un adevăr constatat ; când se transpune pe plan artistic acest adevăr, nu mai am nevoie de o nouă demonstrație a verității lui. Credibilitatea-n ficțiune pornește de la o intuiție, de la o dată imediată a conștiinței, de la un adevăr care se face, nu care s-a făcut și se verifică. Ideea magică nu trebuie să opereze, într-o ficțiune fantastică, ca o experiență concretă, lucidă : trecerea ei în subconștient, sau mai just retrezirea ei în subconștient, provocată de o întâmplare ciudată, de surpriză, este calea cunoașterii artistice. D. Eliade a simțit instinctiv acest lucru, și în *Șarpele* a trecut experiența în zonele misterioase ale sufletului ; ceea ce în *Domnișoara Christina* voia să fie experiență pas cu pas, explicare genetică a unei idei folclorice, este aci simplă acțiune în subconștient : de-aci și mai marea credibilitate în ficțiune a povestirii fantastice.

Apariția șarpelui, noaptea, sub razele lunare, chemat prin vraje de Andronic, capătă sensul unui fenomen de sugestie. A venit Șarpele sau n-a venit, nu interesează, din punct de vedere al cunoașterii. Planul de ficțiune și de

realitate se-ntrepătrund, prelungirea fenomenului în subconștient, în vis îi dă un sens hipnotic. Andronic este un „medium”, un creator de iluzii, și-mi e de-ajuns să accept apoi toate faptele într-o organicitate a ficțiunii. De-altfel, d. Eliade ne prepară, cu multă virtuozitate tehnică, surpriza esențială a romanului, cu atâtea alte fapte. Andronic apare brusc, misterios, în mijlocul clanului de amici care mergeau la minăstire. Scena jocului noaptea, în pădure, este de o sugestie efectivă asupra spiritelor ; este un fel de derutare a automatismelor lor psihice, o inițiere în mister, în libertatea subconștientului și crearea unei disponibilități pentru tot ce va veni. Turburarea erotică a partenerilor, dorința de aventură, de necunoscut, iscată de jocul lui Andronic, justifică tot ce se va întâmpla. Prin acest personajiu, d. Eliade dă un sens mai pregnant magiei. Andronic este un simbol prezent sub atâtea înfățișări în romanele sale anterioare ; el este agentul perturbator, este actul individual, ideea de personalitate, elanul dionisiac, acționând asuora omului. Andronic este un personajiu alcătuit din substanța doctorului din *Isabel*, a lui Allan din *Maitreyi*, a lui Manoil din *Lumina ce se stinge*, al lui Pavel Anicet din *Huliganii*. Ideea de risc, de gratuitate și dinamizare a personalității, între farsă și magie, între conștient și subconștient, este destul de abil și verosimil sugerată cu ajutorul lui Andronic. Cunoașterea folclorică, în *Șarpele*, cade pe al doilea plan ; cunoașterea de sine, revelația în subconștient a unor forțe adormite și trezite de Andronic, pînă la hipnoza exercitată asupra Dorinei, iată adevărata linie a romanului. Iar acea insulă miraculoasă, emanînd de senzualitate, este simbolică ; chemarea ei este fuga de mediocritatea vieții și izolarea omului într-un stadiu originar, pur. Sediul al Șarpelui, deseîntat de Andronic, insula sugerează trecerea din viața conveniențelor și automatismelor în viața fără constrîngeri. Povestirea fantastică a d-lui Bliade scoate un sens simbolic dintr-un motiv folcloric, cum nu izbutise să scoată (în *Domnișoara Christina*). Părăsind ideea de cunoaștere, de experiență concretă, de data aceasta plutim într-o experiență fantastică a cărei credibilitate-n ficțiune există.

D. Eliade anexează și două nuvele la același volum, *întîlnire* și *Aventură*, aceasta din urmă publicată mai întîi

în colecția de „Nuvele inedite” scoasă de editura „Adevărul”.

Interesul lor stă în unghiul nou de vedere pe care d-nul Eliade îl aplică conceptului de aventură, de risc și gratuitate. întorsătura umoristică pe care o ia fapta lui Cernat din *întîlnire*, care intră într-o casă necunoscută, și pre-ncerca aventura, este cu totul savuroasă. Scena de gelozie între cei doi soți, întorși noaptea, tîrziu, acasă, descoperirea lui Cernat, luat drept un donjuan, bătaia psihologic justificată pe care „aventurierul” o mănîncă dau toată semnificația și densitatea nuvelei. Mi se pare prea lungă, prea monotona prima ei parte, pînă la sosirea soților. O nuvelă pretinde mai multă concentrare a substanței și o eliminare a frazeologiei. Cît privește *Aventură*, centrată pe aceeași idee satirică, a unei aventuri care devine o pacoste, ca și pe șarja tipului mediocru, ridicul din cauza ratării unei situații de risc, îmi face impresia a fi mult un episod desprins dintr-o acțiune mai lungă, *Poate să mă înșel*, dar prefer, ca virtuozitate de analiză psihologică, nuvela *întîlnire*.

Sunt primele atitudini de umor din proza d-lui Eliade și cu atît mai prețioase și mai pline de probabilități,

1937

MIHAIL EMINESCU

Geniul artistic e reprezentativ și totuși contradictoriu. Natura îl zămislește capricios și cu zgîrcenie.

Pentru literatura română, Mihail Eminescu a fost, cum spune undeva Carlyle, un trăsnet picat din cer.

S-a întrupat deodată, fără ca un lanț de vestitori să-i fi netezit calea ; de aceea a străbătut cu anevoință sîngeroasă drumul de la indiferență la admirația uimită.

Eminescu ne-a făcut un dar pe care nu-l merităm, iar noi i-am întâmpinat cu totul nepregătiți.

L-am disprețuit, fiindcă ne-a turburat apele leneșe ale conștiinței adormite, dar facla încrederii în sine i-a luminat izbucnirea geniului.

În sfîrșit, l-a relevat nenorocirea lui omenească și înțelegera lui Maiorescu.

Ca un sculptor îndărătnic, Eminescu și-a modelat viziunea internă în marmura inertă a vorbelor neîncăpătoare, dăltuind o nouă fizionomie limbii poetice.

A creat și icoana, și materialul în care a eternizat-o. Ca un demiurg, a încheșat din haos minunea unei existențe nebănuite.

A întrupat, cu o putere covîrșitoare, cel mai înfiorător sentiment omenesc : zădărnicia universală.

A simțit mai adînc ca oricine voluptatea amară a iubirii nefericite, poleind-o cu praful argintiu al razelor lunare, învăluind-o în taina îngînată de șopotul izvoarelor și freamătul codrului.

A exaltat poezia amăgitoare a trecutului și a zvîrlit plasa înăbușitoare a urii peste proza prezentului.

Pe sensibilitatea atîtor generații Eminescu a picurat melodia pătrunzătoare a nimicniciei eterne.

Din neant sau părere, din nefericire și ură, din mizerie și idealitate visată, a țesut o lume imaginară, ispititoare ca o realitate aieva.

Ținutul poeziei eminesciane e presărat cu bogăția culorii, cu adîncimea simțirii și culmea strălucitoare a ideii — ca un munte scaldat în soare.

Dar poetul s-a coborît, din cetatea eternității, și la nevoile aspre ale neamului.

I-a sorbit înțelepciunea și i-a îmbinat fâșiile închipuirii, din care s-a hrănit cu pietate.

A biciuit turma înstrăinaților cu indignare profetică.

A izbit fără cruțare, cu violența dreptății jignite, tot ce i s-a părut că întunecă imagina lui ideală despre românism.

Cu pasiunea cu care a negat viața universală a crezut în ființa neamului său.

A năzuit să-l înalțe prin activitate și contemplație.

Prin Eminescu, literatura română a făcut cea mai mare cucerire în panteonul uman.

Sensibilitatea l-a situat în marea familie a liricilor veacului al XIX-lea.

Aici a adus cu sine cea mai armonică închipuire și cea mai adîncă oglindă a umanității.

Byron e un egotist cu o imaginație uriașă ; Musset e un retor languros ; Leopardi, un personalist deznădăjduit ; Lamartine e plîngător și sentimental ; Vigny, un stoic împietrit de suferință ; Eminescu, prin închipuirea cea mai colorată, prin adîncul turburător al simțirii ce pătrunde, melodioasă, pînă-n substratul metafizic al existenței și prin țările luminoase ale cugetării, răsfrînge durerea universală și zădărnicia vieții și cîntă voluptatea iubirii nefericite.

În pragul veacului al XX-lea, Eminescu e mărturia mîndră a sensibilității române în fața literaturii universale.

DESTINUL OPEREI LUI EMINESCU

Sunt scriitori mari prin fizionomia lor izolată ; de pildă, Dante; sunt scriitori a căror sensibilitate a modelat o epocă, devenind reprezentativi pentru câteva generații succesive. Cei din prima categorie rămân expresia culminantă și rezumativă a unei epoci devenite istorice pentru totdeauna în evoluția spiritului uman ; ceilalți sunt permanente surse de revalorizare, în timp, ale unei dispoziții interioare create de ei înșiși.

Eminescu face parte dintre aceștia ; înrudit cu spiritul marelui poezii lirice a veacului trecut, izolat, în raport cu o legiune de precursori ce nu l-au pregătit, el a creat cea mai dominantă sensibilitate poetică din literatura română.

Coșbuc a fost un scurt interegn între suveranitatea eminescianismului ; Goga, o deviere a poeziei în politică și retorică ; Cerna, o reîntoarcere oscilatoare pe culmile eminesciane, iar Iosif, o sinteză de influențe, grefate pe o sensibilitate prea minoră pentru a determina o atmosferă proprie.

O valoare creatoare răsfrânge o imagine variabilă în oglinda conștiinței diferitelor generații literare ; astfel, și soarta operei lui Eminescu a ridicat la zenitul admirației numai fragmente rupte din totalitatea spiritului său, în armonie cu o fibră specifică fiecărei generații ce i-a succedat. Traducători sîrguincioși ai noului fluid de sensibilitate în conștiința publică, poeții imediat posteminesciani l-au

multiplicat pînă la primejdia demonetizării, în neobosite, dar obositoare imitații ; începînd cu Vlahuță, care e cel mai asiduu vulgarizator al sensibilității eminesciane, chiar cei mai personali scriitori — Coșbuc, Goga — cînd și-au istovit resursele proprii, au naufragiat în apele cotropitoare ale liricii marelui cîntăreț.

În perioada sămănătorismului, Eminescu trăiește prin ideologia politică și poezia lui patriotică ; acum se încheagă icoana unui Eminescu violent apărător al tradiției, optimist credincios în vigoarea poporului românesc, un Eminescu nou, combativ și practic, întunecînd imagina pasivului admirator al Nirvanei și a răscolitorului tristei voluptăți a iubirii nefericite. Fizionomia pe care Gherea a încercat să i-o recompuie, printr-o interpretare contrafăcută, după un ideal ad-hoc, a resuscitat brusc în contact cu sensibilitatea sămănătoristă, care a refăcut portretul moral al poetului, scoțînd în primul plan pe ziarist, pe pamfletarul profetic al tradiției înfrînte, pe conservatorul Eminescu, cel mai dogmatic conservator al nostru. D. Iorga a parafrazat astfel ideologia politică eminesciană, cu bogate surse de vervă, reeditînd o latură din fizionomia lui interioară, cu o vehementă imaginație apocaliptică.

În sfîrșit, simbolismul a perpetuat pe Eminescu în lumina contemporaneității, pentru valoarea muzicală a poeziei sale. Asistăm, deci, la o neînteruptă reintegrare în actualitate a valorii spirituale eminesciane. Astăzi el nu trăiește în noi nici prin atitudinea sentimentală — pesimismul (generațiile tinere sunt profund îndreptate spre acțiune pragmatică) ; nu e glorificat nici pentru fobia sa față de modernizarea României (patriarhalismul e o stare socială progresiv anacronică) ; nu e prețuit nici pentru poezia lui patriotică, ce a hrănit aspirațiile realizate acum ale neamului românesc. Astăzi Eminescu e descoperit de generația noastră literară exclusiv pentru *arta* sa.

Critica i s-a închinat totdeauna extatic ; nu l-a valorificat însă în complexul factorilor vremii în care a scris și nici nu i-a zugrăvit fizionomia creatoare în liniamente precise : n-avem un studiu temeinic asupra poeziei eminesciane ; n-avem o ediție critică definitivă, căci ne lipsește disciplina filologică ce necesită o asemenea lucrare. Trăim din frânturi de idei și locuri comune : îl interpretăm pe Emi-

nescu prin manualele de școală sau prin îngusta prismă didactică a seminariilor de literatură.

Titu Maiorescu ia emis asupra operei eminesciane o elementară și succintă devinație a unui om de gust sigur și rafinat, dar străin de marea critică interpretativă, care *recrează* icoana intimă a unui scriitor prin mijloace comune disciplinei științifice și creației artistice. E drept că timpul în care Maiorescu a scris îi scuză limitarea, dar spiritul lui avar îi justifică schematismul.

Gherea a mutilat-o de dragul unor himerice idealuri sociale și a trecut-o prin patosul vulgar al unei sensibilități naive ; d. Dragomirescu, apărind-o în contra interpretării lui Gherea, a făcut din ea un vâscos cocoloș, zvîrlind în critica europeană a lui Taine și Sainte-Beuve, de ale căror rătăcirii nu-și poate găsi liniștea de peste un sfert de veac ! Amintirile lui Panu, Iacob Negruzzi și Ion Slavici sunt dovada unor spirite de o modică posibilitate de înțelegere a unei personalități de dimensiunile lui Eminescu, și numai un util material documentar, iar recente divagații de prezumțioasă critică genetica-comparativo-sud-est-europeană ale d-lui D. Caracostea sunt bășicuțe de săpun cu care ne amuză cel mai grav și găunos critic al nostru ; tot astfel, lucrarea răposatului Zaharia e conștiințioasă monografie a unui spirit lipsit de simț critic, dar de o prețioasă coordonare de material bibliografic ; de reprobabilele impietăți istorico-literare ale d-lui Minar amintim numai ca de o culpabilă pasivitate, a celor ce-i îngăduiesc să le exploateze cu perseverență. Singur d. Sanieleviei, într-un rar moment de dispoziție antiantropologică, a situat nuvela *Sărmanul Dionis* în atmosfera metafizice germane din care a luat ființă ; cunosc, de asemeni, un substanțial articol al d-lui G. Ibrăileanu (*Note și impresii*), în care raportă esența poeziei eminesciane la metafizica lui Schopenhauer și la calitatea ei muzicală.

După o experimentare literară de patru decenii de la moartea lui, după o bogată și variată contribuție a scriitorilor ce i-au succedat în timp, generația noastră se reîntoarce la Eminescu, la cea mai pură întrupare de poezie ; adevărata lui fizionomie trebuie reintegrată în valoarea ei definitivă în raport cu literatura universală, la al cărei

nivel s-a impus de la început și în reala sa capacitate de creație intimă, nedepășită pînă acum în sfera poeziei române.

Generația actuală formulează ferm dezideratul situației pur artistice a poeziei eminesciane : tendință regeneratoare și o dovadă de consacrare lucidă a valorilor noastre proprii. Pentru critică e o piatră de încercare : și-ar afirma, pentru prima oară, natura ei de creație interpretativă, iar celui mai mare scriitor român, pînă astăzi nesituat în lumina lui adevărată, i s-ar aduce târzia, dar recunoscătoare integrare în conștiința scrisului național și a poeziei universale.

1926

RECITIND PROZA POLITICĂ A LUI EMINESCU

Privită în perspectiva senină a istoriei, proza politică a lui Eminescu își atenuază caracterul pamfletar pe care-l avea în momentul apariției succesive și în încăierarea de forțe antagoniste care își disputau orientarea tinerei civilizații române. Violența limbajului, atacul personal și fanatismul convingerii ne apar astăzi ca expresia temperamentală și artistică a polemistului care și-a propagat ideile sociale cu ardoare lirică și brutalitatea inerentă luptelor încordate de fiecare zi.

Eminescu înseamnă și un bine definit capitol din evoluția pamfletului național, pus în slujba unui ideal politic și a unei ideologii de naționalism extremist; el este și un creator de expresie, care poate fi studiată în raport cu etapele succesive ale genului, într-o privire istorică a evoluției lui. Dar mai important pentru orientarea noastră culturală e faptul influenței ideologice și sentimentale pe care naționalismul conservator și țărănismul romantic al pamfletului eminescian l-a propagat în spiritul generațiilor următoare.

În cultura și literatura veacului al XIX-lea, Eminescu apare, de la distanța spirituală de la care îl judecăm, ca un mare creator de sensibilitate. Prestigiul operii lui nu este acela de ciclu închis: el se revalorifică prin sugestii și reluări, prin crearea unui curent de simțire izvorînd direct din afectivitatea lui compactă. Eminescianismul se

naște cu o violență contagioasă cu atât mai puternică, cu cât în timpul vieții și în momentul istoric de manifestare al poetului, figura lui era mai izolată.

În poezie am trăit pînă la 'Coșbuc și Goga sub fascinația dominatoare a muzicii intime, a expresiei și sentimentalității liricii lui. Numai triumful simbolismului pune stavilă și încheie în cadre istorice fluxul sensibilității eminesciane, care a istăpînit cu ecoul ei 'des repetat mișcarea poetică a peste două decenii. Poezia lui a creat valori sufletești paralele cu valorile expresive. Geniul poetic eminescian este confirmat de o pleiadă de discipoli imitatori, umbriți de fruntea lui înaltă, peste timpul care-l ținea mereu viu.

Destinul pe care l-a avut poezia de adîncă simțire romantică a lui Eminescu în fața generațiilor ce l-au urmat îl împărtășește și atitudinea sa politico-socială.

Spiritul general în care s-a desfășurat sociologia poetului este spiritul junimist. Alături de Carp și Maiorescu, activitatea lui de ziarist și de doctrinar al conservatorismului a ținut să reacționeze în contra consecințelor revoluției burgheze de la 1848 și să se opună noilor forme de liberalism în cultură, în politică și economie. Critica lui merge alături de criticismul junimist, ca cel mai fidel și fanatic aliat în contra revoluționarismului burghez și urban.

Dacă junimismul a creat o atmosferă generală de spiritualitate și a stilizat un tip de intelectual estetic, logician elegant și ironist incisiv, se datorește mai mult influenței maiorescianismului, care a 'învăluit cultura universitară și critica literară sub un nimb de abstracțiune.

Maiorescu e un cap filozofic, un analist tăios și un duh echilibrat: el își întinde dominația asupra lumii academice a vremii, în fixarea acelei pătri elevate care avea menirea să răspîndească prin școală un fond cultural într-o formă distinsă. Maiorescu a creat un gen de filozofie oratorică, a afirmat o metodă și a educat un simț estetic purificat de contingente pragmatice.

Proza politică a lui Eminescu, deși se înglobează în cadrele largi ale junimismului, a creat o sensibilitate și a descătusat o pasiune naționalistă. Ideologia lui are un

profund caracter sentimental. Maiorescu opera în regiunea, mai frigidă a rațiunii, pe cînd Eminescu se adresează unui instinct vital, de forțe ancestrale obscure. Ca și în poezie, în ideologia politică eminesciană circulă un subconștient neînfrînat, se cristalizează o afectivitate al cărei gest agresiv dovedește existența unui fond romantic amenințat să fie alterat în absolutul lui pur. Proza politică eminesciană creează deci o valoare sufletească ; ea e mai mult expresia unei simțiri decît rezultatul reflexiei reci. Nu voim a spune prin aceasta că Eminescu nu utilizează cunoștințe solide de istorie, de economie și de politică : însă ele se subordonează unui concept afectiv prestabilit, unui univers aproape poetic al românismului și a ceea ce el socotește „nația pozitivă”.

Sociologia lui Eminescu este agresiunea unei simțiri romantice, refugiate în puritatea etnică, în trecutul voievodal și în idealizarea unui tip de român, scos din reverie și istorie și întrupat în țaran. Eminescu e frămîntat de o sensibilitate elementară care îl duce la absurditatea unei civilizații idilice, rurale și izolate într-un zid chinezesc de conservare fără amendări. Așadar, critica socială a lui Eminescu afirmă, prin revers, o sensibilitate rurală, paradox de poet, în pragul urbanizării, prin liberalism a civilizației române.

Caracterul de ideologie afectivă a sociologiei lui ne rezervă priveliștea unui spectacol de contagiune analog cu acel al sensibilității romantice din poezia sa. Sămănătorismul își găsește consonanța afectivă în „misticismul național” eminescian pe o stare sufletească găsită în aer. D. Iorga eminescianizează în critica sa culturală și în acțiunea politică, după cum deveniseră eminesciani cîteva legiuni de poeți care-și găsiseră și ei o simțire și o expresie de prestigiu liric. Forța de contagiune a scrisului eminescian exprimă deci un paralelism de atitudini lirice ; în poezie, ca și în problematica socială, Eminescu dăduse glas unui fond subconștient, divulgat pe două căi contradictorii. Romanticismul negației universale din poemele lui este teza ce-și recheamă antiteza romanticismului naționalist. Este surprinzător cum aceeași sensibilitate trăiește

ideea categorică a neantului, în poezie, și respiră vitalismul ridicat la valoarea unei entități a ideii de națiune, identificată cu țaranul și voievozii.

Dar în acest aparent tablou contradictoriu se poate găsi o undă largă de rezonanță ca o trăsură de unire interioară. Afectivitatea poetului este paseistă atît în evocarea iubirii, cît și în evocarea vieții naționale. Fiindcă în poezie contemplativitatea pură nu-i era amenințată de nici o primejdie, pesimismul eminescian și-a destins aripile într-o rotire deplină. În sociologie, reveria lui calmă a fost violent contrazisă de evenimente istorice și contemporane ; aci contemplația s-a înseninat în trecut, iar pesimismul și ura, blestemul și dezastrul au apărut ca forme apocaliptice ale viitorului, care-și profila amenințările prin crearea unei vieți urbane în locul ruralismului edenic considerat ca singura cetățuie a naționalismului.

Nu vom discuta aci valoarea științifică a sociologiei lui Eminescu : au făcut-o alții, cu destulă competență, analizîndu-i caracterul retrograd și confruntînd-o cu evoluția istorică a societății noastre, care a intrat organic în faza burgheziei orășenești, fără primejdii și dezmințind pesimismul poetului.

Ceea ce am voit să subliniem cu ocazia recitirii prozei lui politice este valoare de mit, forța afectivă și fluxul de rezonanță lirică al simțirii politice eminesciene, exercitînd aceeași sugestie ca și poezia lui asupra generațiilor posterioare. Dacă tradiționalismul acesta n-are sensul și fundamentul unei acțiuni științifice pe care se poate continua o problematică socială, el a avut rolul de a fi pus în circulație o valoare afectivă.

Am văzut cum d. Iorga i-a reluat unda și a multiplicat-o cu pasiunea și închipuirea sa în epoca sămănătorismului ; într-un moment mai aproape de noi, lirismul naționalist eminescian s-a refăcut în accente noi, prin acțiunea oratorică și ideologia sentimentală a unui alt poet îndreptat spre politică, d. Octavian Goga. Chiar în unele discursuri patriotice ale lui Delavrancea, într-o expresie renovată, circulă același șuvoi de simțire naționalistă din stîncă lirice

lui Eminescu, care a formulat, cu elan mistic, unele coman-
damente de subconștient colectiv.

Poezia și proza iui politică au creat un substrat senti-
mental, pe care-l găsim revalorizat și dincolo de momentul
strict istoric în care a luat naștere. Adîncimea sensibilității
eminesciane a răspîndit poate cele mai înalte șuvițe arte-
ziene în popasurile de pînă acum ale istoriei noastre literare.

1931

<
'
f
f
|

GLOSE EMINESCIANE

Sunt trei decenii de cînd Ilarie Chendi a remarcat pe
un debutant, d. Const. Alex, Mironescu, chemîndu-l la o
activitate mai intensă, pentru însușiri poetice găsite în
„versuri erotice, de un romantism particular și de o rară
ușurință ca înțeles”.

Nimeni nu-și mai amintește de acest nume și cu atît
mai puțin de opera lui versificată ; totuși, d. Mironescu a
ieșit la lumină cu un volum de *Poezii* de peste 100 de
pagini, în care se-nchide o întreagă carieră literară. Cu-
legerea sa n-are astăzi decît o valoare de document. D. Mi-
ronescu este un poet întârziat cu un veac în evoluția lirismu-
lui nostru. Ceea ce Ilarie Chendi califica „un romantism
particular” este pur eminescianism ; cît privește cealaltă
pretinsă calitate — „o rară ușurință ca înțeles” — apare
ca o formulă fără conținut precis, cînd lirica națională a
ajuns la unele expresii ermetice pe care nici nu le bănuia
generația posteminesciană și nici criticul Ilarie Chendi.
De o valorificare a poeziilor d-lui Mironescu nu poate fi
cît de puțin vorba. Le vom considera deci ca pe un ciudat
caz de prelungire în timp a unei covîrșitoare influențe li-
terare, cea mai contagioasă influență care s-a exercitat
asupra lirismului național. Dar mai presus de această co-
mună constatare, eminescianismul d-lui Mironescu ne va
servi la o serie de observații teoretice, în care vom în-
cerca unele indicații de cercetare asupra poeziei lui Emi-
nescu. Despre excepționala vigoare intimă de revalorizare

a creației eminesciane am mai avut prilejul să ne ocupăm și altă dată. Într-un mai vechi articol al nostru despre *Destinul operei lui Eminescu* am urmărit aspectele diverse sub care opera poetului a fost neconținut actualizată în conștiința generațiilor literare care l-au succedat. Era o încercare de disociere istorică, într-o durată mereu reînnoită, a valorilor lui intime. Altă dată, ocupându-ne de „proza politică” a marelui poet, am căutat s-o apropiem de valorile absolute ale poeziei lui sufletești, integrând-o în conceptele metafizice ale romantismului său. Iar nu demult, recapitulând imaginile succesive ale interpretării critice în care opera poetului s-a oglindit, am arătat parțiala și deci insuficienta pătrundere a criticei față de cea mai mare figură a literaturii noastre.

Versurile d-lui Mironescu ne sugerează astăzi câteva disocieri în jurul eminescianismului, înțeles ca o neistovită formă de imitație a poeziei marelui liric.

Este foarte instructiv de constatat că ceea ce n-a fost încă pus în principală evidență de critică, de câte ori s-a apropiat de misterul poeziei lui Eminescu, adică de profunda ei muzicalitate, specifică în evoluția liricii noastre și nealterată de timp, a fost asimilat și vulgarizat de cohorta de imitatori eminesciani. Originalitatea celui mai mare poet național a fost explicată în pesimismul ei metafizic, în multiplele elemente ideologice din care și-a țesut conceptualitatea, în pasivismul sensibilității și în nostalgică memorie afectivă a elegiilor lui erotice. Tot ceea ce a fost mai general, aparținând istoriei ideilor și tipologiei romantice a poeziei lui, a fost cu înverșunare glosat, cu subtilitate talmudică interpretat, cu scopul de a întregi o viziune proprie a universului poetic eminescian. Ultimele contribuții la studiul poeziei lui Eminescu s-au epuizat în ingeniozități de a găsi izvoare tematice, de a le fuziona, ca pe baza lor să talmăcească fiecare interpret o imagine cât mai deosebitoare, multiplicând o valoare lirică în tot atâtea răsfrângeri câte minți au căutat s-o asimileze.

Mai instinctiv și mai eficace, imitatorii în versuri ai poetului au mers direct în inima specificului inalterabil al creației care i-a obsedat cu marea ei sugestivitate. Ceea ce au împrumutat acești pastșori sunt expresia și muzicalitatea eminesciană. Acestea sunt valorile subtile ale liricii

lui Eminescu și ele trebuie să formeze obiectul unei critici care vrea să lămurească genialitatea poetului. Există o tematică a romantismului care este comună tuturor marilor lirici ai veacului trecut. Limitată la poezii de atmosferă metafizică, între care Eminescu se așază cu preexelență, ea poate fi ușor identificată. Dar ea formează numai substratul psihologic, materialul nediferențiat prin expresie al liricilor pesimiști din veacul trecut. Câte asemănări fructuoase pentru a defini viziunea eminesciană nu se pot stabili între Shelley și Eminescu, între acesta și Leopardi, între el și Vigny, sau câte din temele romanticilor germani nu sunt comune și poetului *Scrisorilor*. Mai firesc decât ocolul în jurul feluritelor elemente ideologice topite în poezia eminesciană ar fi o situație comparativă, de raportări și deosebiri, între poezia romanticilor europeni și poezia lui Eminescu. Temelia unui vast studiu critic aci trebuie aflată, și nu în amănuntele, de cele mai multe ori presupuse, ale conceptelor atât de neguroase care se-nțîlnesc în opera lui. Tematica romantică a poeziei eminesciane ne oferă însuși substratul de sensibilitate din care s-au desprins valorile ei creatoare. Studiul poeziei lui Eminescu este cu precădere un mare capitol de literatură comparată, înțelegându-se nu ca o descoperire de mărunțșuri sau, și mai grav, de aproape textuale pastșări, cum reieșea dintr-o cercetare a d-lui I. M. Rașcu, publicată în revista *Îndreptar*. D. Rașcu a avut o intuiție fericită când a înțeles acest adevăr, dar a practicat o metodă în nefericiteile ei consecințe de exagerare. Eminescu nu mai apărea decât un epigon al liricii apusene, pe care a folosit-o în mici împrumuturi de figurație. Simpla aplicație meticuloasă nu este suficientă ca să abordezi poezia eminesciană. Eroare pe care au practicat-o și diferiții vînători de surse ideologice, în marginea valorii lirice a lui Eminescu, eroare continuată și de un cercetător care pornește de la metodele literaturii comparate. O adevărată interpretare critică a lui Eminescu este o împletire de viziune globală asupra poeziei lui și de completări de amănunt, care să nu întunece imagina mare, luminoasă a valorii lui universale. De aceea credem că opera poetică eminesciană este încă numai un prilej de experimentare nedefinitivă a criticei, pînă cînd se va pomi de la un punct de vedere va-

labil. Acela pe care-l preconizăm noi ni se pare și cel mai just.

Acesta ar fi numai primul stadiu pe care obligatoriu trebuie să-l străbată o interpretare critică a lirice eminesciene. Rămâne să vedem ce constituie al doilea stadiu, mai dificil chiar, pentru a ajunge la punerea în evidență a originalității poetului. Dacă o fixare a lui în atmosfera tematică romantice este o elaborare mai mult culturală fiindcă este și o operație de istorie literară, analiza expresiei și muzicalității eminesciene este un efort de intuiție critică, de luminare tehnică a valorii interioare a unui mare liric.

Nu pretindem, în aceste simple sugestii, să rezolvăm și dorita interpretare pe care o dorim poetului. Vom încerca numai o limpezire, un punct de plecare într-o foarte delicată problemă.

Gînd d. N. Davidescu a ridicat stindardul modernismului creator de lirism, a revendicat și pe Eminescu printre simbolisți, pentru muzicalitatea și marea putere de sugestie a poeziei lui. Luată ca o clasificare, afirmația sa rămîne un inofensiv și facil paradox. Privită mai puțin exterior, afirmația d-lui Davidescu este valabilă numai în măsura în care se valorifică, prin misterioasa muzicalitate, semn al genialității, o operă poetică. Prin muzica ei inefabilă, lirica eminesciană este cea dintîi creație mare a poeziei naționale. Sub această restricție luată, clasificarea d-lui Davidescu nu mai este nici neserioasă și nici inutilă. Este o judecată justă, sub formă de paradox.

În poezia eminesciană, în vederea unei analize tehnice, deosebim trei elemente : cel de latitudine (pesimismul), cel muzical (sensibilitatea) și cel de expresie sau formal (figurația). Din intuiția lor completă putem extrage specificul originalității poetului. Poeții sămănătoriști, cu teme restrânse, cu atitudine de simpatie rurală și de viziune idilică, n-au avut toți și originalitatea de expresie. Au împrumutat mult din armonia intimă eminesciană și chiar din figurația lui. Cazul lui Iosif, care este o sinteză de eminescianism, de Heine și Coșbuc, cazul lui Cerna, care nu s-a desprins de vraja formală a *Luceafărului*, naufragiul eroticii d-ilui Goga în partișă eminesciană, însăși

contaminarea lui Coșbuc, în bucățile elegiace, în care Gherea vedea un contact cu pesimismul marelui liric. Nu mai vorbim de însuși fenomenul eminescianismului, de acea serie de poeți minori, care au vulgarizat în marginea unui creator excepțional. Începînd cu Vlahuță, capul de linie al imitatorilor, trecînd la Artur Stavri, Gonst. Al. Mironescu, Popovici-Bănățeanu și atîția alții, unii salvați mai târziu, prin note personale, ca Duiliu Zamfirescu, continuînd cu vestigiile infiltrate în opera unor moderniști ca D. Anghel, chiar în *Romanțele* d-lui I. Minulescu sau în unele elegii ale d-lui Arghezi, influența lui Eminescu s-a exercitat cu o stăruință nemaiîntîlnită. Cei mai puțin talentați și-au luat numai timbrul muzical eminescian, dar au contrafăcut și expresia, imaginile, limba poetică. Cazul lui Vlahuță (în prima parte a activității lui de epigon eminescian) sau al recentului volum de *Poezii* al d-lui Mironescu. D. Anghel și-a înnoit figurația, dar n-a scăpat și de influența facturii interne a versului eminescian. D. Arghezi, cu o mare invenție verbală, s-a diferențiat prin imagini, deși a păstrat muzica eminesciană. Iată un exemplu elocvent din însăși colecția de *Cuvinte potrivite* :

*Am luat ceasul de-nîlnire
Cînd se turbură-n fund lacul
Și-n perdeaua lui subțire
Își petrece steaua acul.*

*Cîtă vreme n-a venit
M-am uitat cu dor în zare.
Orele și-au împletit
Firul lor cu firul mare.*

*Și acum c-o văd venind
Pe poteca solitară,
De departe, simt un jînd
Și-aș voi să mi se pară.*

(*Melancolie*)

Armonia eminesciană este evidentă, deși figurația este originală. Am găsit nenumărate imagini personale chiar la d. Mironescu, dar de o armonie atît de eminesciană, încît anulează și cele cîteva elemente plastice care-i aparțin.

Exemplele acestea, ica și reamintirea poezilor eminesciani, indică ce obsedantă este muzicalitatea marelui poet. Ea li acordă enormul prestigiu, în fața contemporaneității, ea i-a prezervat îmbătrânirea timp de o jumătate de veac, chiar dacă figurația este pe-alocuri avariata de progresul expresiei simboliste. Și aci ajungem la o foarte interesantă observație. Când se afirmă ca semn de originalitate lirică *expresia*, această noțiune este înțeleasă prea exterior. Ca expresie, adică ingeniozitate de îmbinare lexică, nici d. Topîrceanu, umoristul vulgarizat, nu este un creator demn de dispreț. Jongleria sa formală este de o netăgăduită sugestivitate, însă îi lipsește acel ecou adînc, de rezonanță muzicală, aureolă interioară a adevăratului poet. Ca ingeniozitate a expresiei, deci ca noutate de figurație, echilibrării de la *Unu* depășesc nu numai pe toți simbolisții la un loc, dar chiar pe Eminescu. Și totuși, poezia lor este atît de deficiente din cauza absenței sau rarefierii acelei vrăji muzicale care dă figurației o ladîneime și o (atmosfera de neuitat.

Prin expresie nu trebuie să înțelegem, în poezie, numai invenția verbală, ci complexa îmbinare de muzical și plastic, semn al marelui poezii. Geniul verbal al lui Victor Hugo este incomensurabil față de cel modest al lui Baudelaire, care rămîne totuși un liric mai adînc, prin însăși muzicala lui înfiorare, decît îl poate realiza sunetul de trompetă al poeziei hugoliene. Între subtilitatea pianului și ostentația muzicii mari este o enormă diferență de calitate.

Creația verbală eminesciană este și creație muzicală ; nimeni dintre poezii veacului trecut n-a fuzionat mai impresionant aceste două elemente ale expresiei lirice ca autorul *Luceafărului*. Banalizat de seria de vulgarizatori, poezii eminesciani, în lexic, în unele elemente de figurație, Eminescu a supraviețuit prin inextricabila legătură dintre imagine și muzicalitate.

Cine urmărește istoria eminescianismului la epigonii marelui poet își dă seama că parcurge un cimitir presărat cu flori smulse din cununa nemuritorului cîntăreț.

Iată de ce justificăm necesitatea acestor glose eminesciane ca o precizare a noțiunii de expresie, în dublul sens de inovație formală și originalitate de timbru muzical.

EROS ȘI DAIMONION

Cea dintîi imagine critică a poetului ne-a înfățișat-o Maiorescu. Concepția critică maioresciană era însă îngrădită în anume limite ; spirit de idei generale, urmărind să constituie din ele o estetică, Maiorescu a fost preocupat, cu deosebire, să delimiteze noțiunea de valoare, în creația literară, să organizeze un corp coerent de principii ; adăugîndu-se gustul și cultura lui personală, ele au putut deveni și fructuoase, fecundînd o epocă întreagă. Critica lui „judicătorească” este ea însăși o formulă a judecării de valoare, exercitată în verdicte generale și în discriminări categorice. Dacă Maiorescu ar fi cunoscut și asimilat critica lui Sainte-Beuve, și n-ar fi rămas :la Lessing și la estetica generală, ar fi întemeiat, nu numai ar fi presimțit, adevărata noastră critică literară modernă. El privea opera în sine ; în cazul lui Eminescu privea chiar capodopera ; nu privea însă și structura unui scriitor. Studiul despre Eminescu și poeziile sale încearcă totuși, în prima parte, să definească și o structură a personalității ; dar ea este o structură abstractă, tipologică și convenită, decupînd structura metafizică a geniului după teoria schopenhaueriană. Spirit filozofic, dar și de intuiție critică, nu i-a scăpat judecata de valoare asupra poeziei eminesciane. Punîndu-și o problemă exterioară și generală (structura geniului metafizic, de atitudine pesimistă) și substituind-o personalității concrete a poetului, Maiorescu a rămas în pragul operației propriu-zis critice. Gherea, preocupat de metodă și de doc-

trină, opune atitudinii „metafizice” maioresciane o atitudine „științifică”. El explică prin factori exteriori structura poetului ; mai mult, o răstălmăcește, după teoriile lui militante, sociologice. Într-un fel, și el atinge problema structurii, dar o vede strimt psihologic, explicînd-o conflictual, dar nu prin forțele personalității eminesciane, ci prin influența mediului social și cultural, junimist. Cu alte cuvinte, regretă parcă a nu fi putut regenta pe Eminescu, în spiritul doctrinei lui militante, socialiste și umanitare. Căci Gherea credea că rolul criticii sociale ar fi să devie o crescătorie de „artiști-cetățeni”. Om de gust, sensibil la frumusețile expresiei, în a doua parte a studiului său Maiorescu trece la critica tehnică a poeziei eminesciane. Gherea nu făcuse nici atît, iar aprecierile lui artistice sunt de o stîngăcie caracteristică. Că pe Maiorescu nu l-a interesat structura specifică a poetului, și ca problemă esențială a criticii literare, stă dovadă și lipsa lui de curiozitate față de manuscrisele lui Eminescu, pe care le-a păstrat douăzeci de ani, fără să le cerceteze, donîndu-le apoi Academiei, ca pe o relicvă pioasă. Critica maioresciană avea prejudecata cristalizării definitive (e clară justificarea la ediția *Poeziilor* pe care le selectează după acest criteriu) ; dar și după cît exista *definitiv*, în opera lui Eminescu, se putea pune problema personalității lui artistice, în mod concret, structural, nu numai tipologic, în sensul schopenhauerian. Prestigiul criticii maioresciane a fost atît de tiranic, încît Ibrăileanu, cu toate aderențele lui gheriste, l-a moștenit în bună parte. Studiind „postumele” și scriind despre *Geniu pustiu*, tipărit de Scurtu, Ibrăileanu rezolvă problema cam tot în spirit maiorescian. Dominat și el de ideea de definitiv, pășește în atelierul de lucru al poetului cu o precauțiune excesivă ; din „postume” îl interesează să adune cu grije, ca pe niște diamante, toate versurile *definitive*, care au trecut în poemele cristalizate ale marelui liric. Iar prin dojana aspră adresată lui Scurtu, care-a publicat un *brillon* repudiat de autor și ale cărui pasaje esențiale au trecut în *Sărmanul Dionis*, crede că și-a făcut o dublă datorie : de critică și pietate. Cu mari restricții, admite că acest material de atelier este util cercetătorilor speciali, dar că, în genere, el dăunează memoriei și imaginii cristaline, în care un creator trebuie să se prezinte posterității.

Problema structurii eminesciane și-a pus-o din plin I. G. Călinescu; d-sa este cel dintii critic care-a îndrăznit să folosească manuscrisele, în scopul descrierii personalității: reatoare eminesciane, nu numai editorial și educativ-național, ca Scurtu și Chendi, editori meritoși în unele privințe, dar critici inexistenți, cum e primul, sau militanți, fără orizont, cum e secundul. Dar și d. Călinescu, cu toată arga arie în care-a treierat opera lui Eminescu, a rămas, a unele inconveniente. Mai întâi, dînd o extindere abuzivă: ordonării motivelor eminesciane (în *Descrierea operei*), iăcînd dublă operație, în același timp de editor de texte și de critic, reluînd apoi -același material la caracterizarea în *Cadrul psihic* și *Cadrul fizic*, după ce-l folosise în primul volum la descrierea „ideologiei teoretice și practice”, ca să-l reia în ultimul, într-o serie de analize individuale, risipind ceea ce adunase. Imaginea structurii eminesciane este atît de răsfirată, atît de acoperită de fișe în atelierul înmers al redactării, încît această structură scormonită în toate direcțiile pare un șantier tot timpul, chiar cînd ai crezut că s-a desăvîrșit construcția. În acest chip, însăși imaginea critică, adică imaginea creată din toate aceste elemente ca să înfățișeze o structură, se sfărîmă. Urmărită cu atenție, la răstimpuri se reface, printre materiale, și este ~> prelungire a imaginii omului din biografia care-a preluat studiul operei. Imagine dominată de erotism, ca de o forță generatoare, din care se deduc și celelalte note structurale ale personalității eminesciane. De la tipologia convenită, zugrăvită de Maiorescu, la săpăturile arheologice, depuse în straturi grele, de reconstituiri fragmentare adesea repetate, ale „orientalei” monografii a d-lui Călinescu, trecem printr-o succesivă perioadă critică, pe care nimeni n-o poate contesta în marele ei efort și în noua ei orientare.

Problema fundamentală a criticii față de Eminescu este încă aceea a caracterizării personalității lui, văzută în structura ei complexă și în valorile ei spirituale. Dacă Maiorescu o redusese la impersonalitate, închizînd-o în tipologia geniului descris de Schopenhauer, dacă Gherea milita pentru o conversiune spre optimism, ratat din cauza mediului so-

cial și economic, dacă Ibrăileanu o aproxima în esența muzicală a metafizicii lirice, dedusă din „voința” schopenhaueriană, d. G. Călinescu a fixat-o într-o profundă structură erotică, în care se implică și din care se amplifică toate trăsăturile sensibilității eminesciane. Centrul solar al personalității lui a fost, așadar, „un erotism instinctiv, arhaic”, în jurul căruia se grupează celelalte note. Imaginea critică extrasă din opera eminesciană de d. Călinescu este de un relief nou, desigur, dar de un relief prea simplificator. Însuși Gherea, vorbind despre atitudinea erotică a poetului, făcuse iremarca destul de apăsată despre *naturalismul* ei, deși „un naturalism ca acela care s-a manifestat în Grecia antică”, opunându-i *spiritualismul* liricei lui Lenau.

În studiul său de izvoare, dar și de caracterizare critică, anterior d-lui Călinescu, d. Tudor Vianu urmărește și o -complexă încadrare a personalității poetului, tăind, ca să zicem astfel, câteva luminoase secțiuni în structura ei ; începînd cu acele poezii de tinerețe, care țin de epoca orientării spre romantismul francez, și care conciliază revolta cu scepticismul, trecînd la epoca vieneză și berlineză, de înfrîurire a eticei schopenhaueriene, diferențiind atitudinea eminesciană față de natură, în comparație cu aceea a romanticilor -apusei, și încheind cu sinteza planurilor structurale, din faza cea mai complexă, cînd poetul își organizează în *Lucașfărul* un mit liric, d. Vianu a zugrăvit cu mai multe amănunte structura personalității lui Eminescu. Studiul său e însă construit pe un dublu plan : pe acela al izvoarelor succesive, oarecum istoric delimitate, și pe secțiuni metodice, pe grupări de teme. Dacă d. Tudor Vianu și-ar fi propus o sinteză organică a lor, dacă ar fi mers spre o imagine centrală sau spre o constelație a valorilor eminesciane, grupate în jurul unui astru de primă mărime, desigur că structura secționată -a studiului său ar fi fost o structură sedimentată. Într-o astfel de structură sedimentată a zugrăvit d. Călinescu personalitatea eminesciană. Critic vorbind, metoda sa este -mai cuprinzătoare ; discutabilă rămîne intuiția sa, nucleul din -care pornesc toate straturile suprapuse, într-un mers concentric, -spre inima personalității descrise. Dar o imagine critică este o construcție personală, ea fiind însăși noblețea și rațiunea unei noi interpretări.

Proza literară a lui Eminescu s-a bucurat, pare-se, de o prețuire mai mică ; va fi contribuit la asta și concepția purității genurilor, atît de dominantă în critica veacului trecut. Proză de poet, nerăspunzînd regulilor epice și complăoîndu-se în fantastic, nuvelele eminesciane au fost socotite un fel de exercițiu interesant, cînd de teme, identificate atît de scrupulos, cînd de frumuseți expresive, cu atîtea ecouri, strălucite e -drept, din și înspre poemele lui. Văzute oarecum dinafară, sau numai în caracterul lor „livresc”, de influențe romantice, nuvelele participă în realitate la toate acele mari poeme de maturitate ale lui Eminescu, între care cea mai adîncă e *Lucașfărul*, la toate acele mituri lirice, în care -se află temeliile personalității lui. Și nu trebuie să trecem cu vederea nici acea încercare de tinerețe care este *Geniu pustiu*, socotită numai de importantă biografică și ca un exercițiu, din care s-au desprins unele trăsături portretistice ale *Sărmanului Dionis*, sau din care s-au reluat unele pasagii foarte apropiate textual și trecute în cea mai însemnată povestire fantastică a lui. La drept vorbind, nuvelele lui Eminescu nu sunt fantastice decît în măsura în care e și *Lucașfărul*, faptele desfășurîndu-se pe un plan de fantasticitate ; miezul lor este însă cu totul simbolic, traducînd o viziune lirică, alcătuiind etapele unui mit al vieții. S-ar părea că exclusiv experiența erotică formează centrul lor ; de la *Geniu pustiu* (1889) la *Făt-Frumos din lacrimă* (1876), trecînd prin *Sărmanul Dionis* (1872—73) pînă la *La aniversară* (1876), povestirile eminesciane sunt străbătute de o linie groasă : obsesia fericirii prin iubire. Obsesie comună tuturor romanticilor și temă absorbantă în toată lirica lui. Nu vom încerca să le schimbăm însăși axa ; vom accentua însă că Erosul eminescian este și o modalitate de cunoaștere în centrul vital al personalității lui. Numai că această personalitate, departe de a fi expresia unui instinct, limitat la puterile lui rudimentare și transfigurată prin artă, este expresia unui titanism, a unui demonism în sensul goethean al cuvîntului ; demonism care ia dimensiuni cosmice, care implică în erotism însăși ideea de geniu. Eminescu face din cunoașterea metafizică un act de posesiune cosmică.

Ca și natura, care e veșnică, absolutul nu poate fi trăit și experimentat decît pornind de la datele permanente ale naturii ; între ele, Erosul este cea mai evidentă. Dar să nu

uităm că ordinul transcendenței este, la Eumineseu, un ordin superior organicității ; concepția lui despre stat este de aceeași natură. Națiunile sunt entități în ordinea transcendentă ; sunt idei care au o existență veșnică ; românismul lui, oricât ar fi de activ, de combativ, este și o idee în înțelesul hegelian ; națiunea se manifestă, ca fenomen, ca organism, printr-o colectivitate, care este o *voință*, în sensul schopenhauerian ; dar această *voință* e ea însăși reflexul unei idei, o idee care se realizează în istorie și cultură. Problema disocierii celor două atitudini, cea politică, de un vitalism categoric, și cea metafizică, de un budism tot atât de categoric, ni se pare o problemă falsă. În eternitate, în absolut, popoarele sunt „microscopice”, universul, în ordinea lui metafizică, este un „vis al morții eterne” ; după cum iubirea e un joc al geniului speciei (tot o idee), un „instinct atât de van” sau „un lung prilej pentru durere”, tot așa națiunile nu sunt, față de „stingerea eternă” și de întoarcerea în „haosul” inițial, decât niște „mușuroaie de furnici”. Metafizica eminesciană, scindată în „filozofie teoretică” și „filozofie practică”, nu se contrazice, nu se distramă în unitatea ei. Pe planul unic al contemplației se întâlnesc în același punct comun, al ideii „morții eterne” ; Demiurgul este ultima înțelepciune, „cenzura transcendentă”, peste care nu putem trece, ca peste o limită superioară. Erotica eminesciană participă și ea la o spiritualitate, la un destin, este ea însăși o esență a *voinții* noastre, care nu ne părăsește în nici o experiență metafizică. Demonism sau titanism sunt forme de experimentare ale absolutului, în tot ce implică alcătuirea noastră umană. Fixați, ca într-un cadru relativ, în *voință*, fie manifestată ca erotism sau eroism, nu putem tinde spre absolut, spre idee decât în aceste condiții date ; ba chiar natura, în înțeles de peisaj, este o dimensiune a cosmosului, pe care Eminescu o transpune în toate viziunile lui fantastice. Atâtea „insule” misterioase, atâtea peisaje lunare, serafice sau interastrale, sunt și ele niște Idei ale naturii, niște arhetipuri, către care tindem. Asemuirea celor mai idealizate, mai spiritualizate peisaje din *Luceafărul* și din *Scrisoarea I*, din *Sărmanul Dionis* dau cosmosului o unitate, o expresie emanând dintr-o Idee. Pentru Eminescu, *voința* este un complex, compus din Eros, din Natură și

Eroism. Cadre ale Demonismului său, ele sunt și cadre ale unei metafizici văzute în mod sensibil.

{ Voința eminesciană, în erotică și în eroism, transcende ;
} însăși natura transcende ; atmosfera de basm, de feerie lunară, chiar din multe romane are valoare transcendentă.

) Despre importanța istorico-literară a *Geniului pustiu*
\ e inutil să stăruim prea mult aici ; o identificare de teme, de stări lirice, de texte chiar, peste cele trecute în *Sărmanul Dionis*, s-ar putea face într-un studiu strict de tematică ; romanul adolescenței lui Eminescu în bună parte coincide acelei epoci spirituale identificată, în „poeziile de tinerețe”, de d. Tudor Vianu. În tot cazul, pare a fi conceput, dacă nu și scris, înainte de epoca vieneză ; el corespunde deci unei caracterizate stări de *Sturm und Drang* ; sfîșiindu-și sufletele între erotism absolut și eroism absolut, Toma Nour și Ioan, care nu sunt decât două fețe ale unui *alter ego* eminescian, amîndoi termină în moarte ; dar nu în stingerea budistă, esențială altei faze de dezvoltare a eticii poetului {după contactul cu Schopenhauer}, ci în moartea privită ca o destrămare a individului, în care-au încăput tendințele contradictorii cele mai accentuate, în care s-au zbatut revoluționarismul cel mai ardent și scepticismul cel mai amar. Personajele fundamentale sunt ipostaze, în ficțiune, ale eului eminescian, care caută să trăiască viața într-o absorbție demonică ; Ioan și Toma sunt fețele demonismului, sunt expresia titanismului său, personaje în spirit, idei poetice transpuse în fapte, impulsii ale unei personalități explozive, care-și caută un echilibru. De ce *Geniu pustiu* a fost socotit „roman” de criticii care l-au privit în lipsa lui de „cristalizare” definitivă, o neizbîndă epică ? Desigur, din ignorarea structurii eminesciene **ȘT** din superstiția purității genurilor. Eminescu își previne cititorul, căci iată cum începe :

„Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monete calpe, ascultați cîntecul absurd al unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere, extrageți din astea poezia ce poate exista în ele, și iată romanul.”

Așadar, *Geniu pustiu*, oricât s-ar încadra în epoca de formație, istoricește vorbind, a geniului eminescian* este și o *prefigurare* a întregii lui structuri ; prefigurare a titanismului, a demonismului din *Luceafărul*, din *Făt-Frumos din lacrimă* și din *Sărmanul Dionis*. Și așa zice că este o prefigurare a însăși „filozofiei proctice” eminesciane. Eroismul lui Toma și Ioan, luptele lor cu ungurii prefigurează și ideea de națiune și de voință colectivă, pe care-o aflăm în articolele lui politice și în portretul lui Mircea din *Scrisoarea III*. Și e caracteristic pentru Ideea de nație eminesciană că individualizarea, în eroism, are un sens tot colectiv, că voievodul se identifică, în înfățișare, în port, în solidarizarea cu „sărăcia și nevoile și neamul” și cu natura, prietenă autohtonă, vrăjmașă dușmanului. În germen, în latențele lui interioare, cu tot caracterul de *Slurm und Drang*, *Geniu pustiu* prefigurează întreaga structură eminesciană. Făt-Frumos din lacrimă nu luptă oare pentru satisfacția celor doi împărați, nu se subordonează ideii de supunere a două state ? El nu luptă cu zmeul, adică nu luptă cu răul, pentru sine, ci pentru liniștirea a două împărății, una bîntuită de primejdia războiului, alta de furia oarbă a Ghenarului. Eroism modest, ca al lui Mircea, eroism supus unor Idei.

Dificultatea de a defini personalitatea eminesciană provine, pare-se, din abundența spiritului de romanță și elegie erotică al operei lui. Poet al iubirii pasionale, adînci și nefericite, uneori grațios și feeric, Eminescu se lasă mai ușor întrevăzut în aspectul instinctual, mai puțin spiritualizat, ai structurii lui intime. D. Călinescu, în integrarea eroticei în „cadru psihic”, s-a desfătat, așa zice, să scoată în lumină frenezia venerică a acestui gros strat eminescian. Și chiar în marile lui poeme, ca și în nuvele, a insistat asupra acestorași amănunte, integrîndu-le într-o concepție lineară. Subordonînd erotismului instinctual înseși procesiunile onirice ale fanteziei poetului, ca și intuițiile cosmogonice care-i străbat lirica, d. Călinescu conchide categoric: „Cercetînd așadar registrul afectiv al lui Eminescu, ”băgăm de seamă că poezia lui se bizuie pe cîteva sentimente” primare, fundamentale : o mare memorie a procesului de naștere, exprimată poeticște prin vocația neptunică și uranică, un erotism instinctiv, arhaic, și o înclinare spre extincție, simbo-

lizată în «domă» și în genere în imaginile eschatologice. Afară de aceasta, poetul nu mai e simțitor la nimic, fiindcă trebuie să ținem seamă că *Scrisorile* aparțin mai degrabă activității politice. Eminescu e un poet esențial prin chemarea iui proprie și oricîtă înrîurire literară i s-ar afla, temele lui rămân împlintate pînă în adîneul subconștientului” (*Opera*, IV, pag. 161).

În treacăt numai, întrebăm : *Scrisorile* I, a 11-a și a IV-a să „aparțină mai degrabă activității politice” ? Cu neputință, chiar dacă am admite că multe accente din partea lor satirică sunt de natură socială, nu exclusiv politică ; putem trece peste evocările de înaltă atmosferă lirică din ele ? Dar să nu complicăm lucrurile în amănunt. Fapt este că structura, personalității poetului se complinește și cu alte trăsături, că însăși erotica eminesciană, acest orbitor centru solar, cuprinde mîi multe trepte. Cea mai largă, mai netedă este cea instinctuală, atît de vizibilă în romanțe. Ca să ne întoarcem la proza lui, e desigur fără dubiu că *La aniversară* este o grațioasă schiță, bazată exclusiv pe jocul instinctului amoros, pe acea specifică atitudine a femeii, care „mai nu vrea și mai se lasă”. Nu vom căuta o structură complexă într-o imagine atît de simplă.

Este, în esență, joaca, prezidată de geniul speciei, dintre Cătălin și Cătălina, fără prezența nici unui Luceafăr demonic, este joaca din *Geniu pustiu*, între Finite și Toma Nour, o prefigurare atît de tipică, în atitudine, în limbaj chiar, a idilei dintre Itînărul paj și fata de împărat. Numai că Toma Nour, romantic absolutist în dragostea pentru Poesis, întrupare de Venere și Madonă, își derivase demonismul în acțiune națională, revoluționară, după experiența dureroasă și moartea iubitei. Joaca lui cu Finite e o despiritualizare, o întoarcere la instinctul pur, fără nici un substrat demonic. Demonul din *inger și Demon* străbate un drum invers ; pornind de la anarhism, se împacă în iubire, trecînd de la faptă la contemplație și la moarte. Toma Nour de la iubire absolută trece la faptă, sfîrșind prin revoluție. Luceafărul e un Demon, în care spiritul e senin, pacificat prin însăși conștiința supremă a esenței lui superioare. Dezamăgit în iubirea pămînteană, la care condescinde o clipă, se retrage în demnitatea lui cosmică, într-un dispreț olimpian de altă sferă. Erotica pasională din *Geniu pustiu*, din

Venere și Madonă, din *inger și Demon* este atât de spiritualizată, incit slăbiciunea instinctului apare numai ca o posibilă cădere a geniului ; ea este, pînă la sfîrșit, apanajul lui Cătălin și al Cătălinei ; dar și Cătălina este într-un fel spiritualizată, prin nostalgia exercitată permanent de Luceafăr, prin obsesia lui demonică. Nu este oare semnificativ că și în clipele cînd se complăce în joaca erotică a pajului, mintea ei e stăpînită de demon, pe care-l imploră să-i lumineze norocul ? Pentru Luceafăr, iubirea nu mai e o pasiune, fie și de proporții cosmice, de furtuni romantice ; pentru el este o încercare de a domina un spirit, de a se identifica într-o esență. Esențele sunt însă necomunicabile, iar atitudinea ultimă a Demonului nu mai participă la revoltă sau^ pacificare. Este o treaptă de erotism platonice, care depășește toată erotica eminesciană ; inclusiv și pe aceea din *Călin*, care e omenească, dar desfășurată într-o lume feerică, și pe aceea din *Scrisoarea IV*, care o de pur absolutism sentimental, de vis posibil la 1400, într-un climat romantic impropriu vremurilor moderne. Pînă la treapta supremă & erotice eminesciene, a Demonului împăcat în esența lui_ superioară, între instinct și pasiune, între joacă și absolutism romantic, mai trecem printr-o zonă de spiritualizare^ de nuanță mistică. Sunt acele poeme de reverență lirică, de cult, i-aș zice madonic, al iubitei, care alcătuiesc o zonă specială în erotica poetului ; poeme ca *Atît de fragedă*, *Nu mă-ntelegi*, *Despărțire*, *Din valurile vremii*, *Apari să dai lumină* nu sunt numai jelanii „suferitoare” ale instinctului, ici reprezintă o treaptă de purificare în spirit a durerii și a iubirii. Iar orgoliul în care culminează *Pe Ungă plopui*, cu tot începutul de romanță directă, preiigurează^ atitudinea demonică a Luceafărului în cel puțin o latură a esenței ce se va revela sieși atît de impunător în poema de sinteză a eroticii eminesciene.

Eresul, la Eminescu, pendulează între spiritualizare și frenezie pasională, în categoriile demonice romantice, fie că termină anarhic sau conciliant, fie că se refugiază-n vis. Dar *Luceafărul* însumează un echilibru interior/o stăpînire de sine care impune o altă categorie, un fel de clasicism coordonînd universul nu numai pe axa pasiunii, ci și pe aceea a unei prototipii a spiritului. În *Cezara*, al cărui caracter pasional, frenetic este, fără discuție, evident, și unde

demonul (Ieronim) este confiscat într-o izolare de cosmic „egoisme à deux”, se schițează totuși o dramă în spiritul lui. Tînărul schimnic nu finalizează în pasiune, fără să oscileze. Pentru întregirea tipului demonic eminescian, care se prefigurează în Ioan și Toma din *Geniu pustiu*, cu etica izbăvitoare a pasiunii prin faptă civică, ce duce la stingerea individului, trebuie să ținem seama și de unele amănunte semnificative ale lui Ieronim, înainte de a-și găsi absolutul în pasiunea izolatoare. Cezara este, desigur, o Cătălină năvalnică, un demon al pasiunii; dar personalitatea eminesciană este aici prezentă în trei profiluri. Nuvelele lui Eminescu nu sunt altceva decît disociații ample ale eului său, procese dialectice rezolvate liric ale personalității lui, alcătuită din elemente divergente.

Sensul de titanism al acestei personalități ne apare mai clar ca oriunde în proza poetică, la a cărei înțelegere trebuie să participăm pe planul mitologiei lirice ; afabulația ej extravagantă sau fantastică este indiciul cel mai clar că Eminescu a căutat aici un domeniu mai liber, ca să-și adîncească personalitatea. Definiția lui, citată din *Geniu pustiu*, dată romanului, care „este metafora vieții”, în acest înțeles trebuie luată. Și într-adevăr, ce sunt scrisorile lui Euthanasius, ale lui Ieronim și ale Cezarei decît trei ipostaze lirice a trei tendințe divergente, care luptau în spiritul poetului ?

Concluzia chiar de este refugiul în pasiune, să nu uităm că ea trece prin alte două trepte preliminare, care aparțin acelei personalități disociate a poetului, celui titanism de care spiritul lui dă dovadă.

îndemnul la Nirvana al lui Euthanasius este o ipostază ; îndemnul la pasiune al Cezarei este alta ; dar mai este un îndemn, la platonism, al lui Ieronim, adresat Cezarei. Ne-experiența tînărului călugăr în ale vieții prefigurează un avertisment al viitoareii experiențe a Luceafărului ; căci, biografic vorbind, nu numai intrinsec, *Luceafărul* condensează nu numai o experiență, ci o sumă de experiențe, de dezamăgiri sentimentale. Atîtea ecouri de romanță, în imagini, în atitudini, atîtea ecouri cosmogonice, atîtea ecouri elegiace, care se împletesc în substraturile de sensibilitate ale poemei, sunt și o mărturie textuală (care oricînd se poate face, într-un studiu tehnic) că *Luceafărul* exprimă o expe-

riență plenară, nu numai artistică, dar și spirituală. Dar să desprindem și această prefigurare de demon căzut, cu rezistențe subconștiente mai mult, a lui Ieronim, prefigurare ce ne lămurește de o parte titanismul eminescian, iar de alta ne oferă și un amănunt din Eresul Lui atât de complex. Ieronim e un Luceafăr latent, nerealizat, obnubilat de năvala pasională a Cezarei :

„Dacă te-aș putea iubi ca pe o stea din cer... da ! Dar dacă suspin, dacă doresc... n-aud eu din toate părțile aceleași suspine ordinare, aceleași doruri... ordinare ? Căci care-i scopul lor ? Plăcerea dobitoceasca, reproducerea în moșinoiul pământului de viermi noi, cu aceleași murdare dorințe în piept, pe care le îmbracă cu lumina lunii și cu strălucirea lacurilor, aceleași sărutări grețoase, pe care ie aseamănă cu susurul zefirilor și cu aurirea frunzelor de fag. Este așa sau nu ?

Privește-ți-i, acei tineri, cu zîmbiri banale, cu simțuri muieratice, cu șoapte echoice — vezi acele femei care le răspund prin ochiri voluptoase și mișcându-și buzele — vezi ! Împrejurul acestui instinct se învîrtește viața omenirii. Mîncare și reproducere, reproducere și mîncare ! Și eu să cad în rolul lor ? Să cerșesc o sărutare ? Să fiu sclavul papucului tău, să tremur cînd îți vei descoperi sinul... sînul care mîine va fi *an* cadavru și care, după ființa sa, este și astăzi ?... Să mă frizez ca să-ți plac, să-ți spun minciuni ca să petrec mintea ta ușoară ; să mă fac o păpușă pentru... cine o și mai spune pentru ce ? Nu ! nu mă voi face comediantul aceluia rău care stăpînește lumea; mi-e milă de tine, de mine, mi-e milă de lumea întreagă. Mai bine mi-aș storce tot focul din inimă, ca să se risipească în seînteii, decît să animez cu el o simțire pe care-o cred nu numai culpabilă, ci ordinară... Lasă-i să se mîngîie în simțirile lor, lasă-i să se iubească, lasă-i să moară cum au trăit ; eu voi trece nepăsător prin această viață, ca un exilat, ca un paria, ca un nebun — numai nu ca ei.

Sîmburele vieții este egoismul, și hrana lui, minciuna.

Nu sunt nici egoist, nici mincinos. Adesea, cînd mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creștii mantalei, aruncate peste umăr, am încremenit și am devenit o statuă de bronz, pe lângă care trece o lume ce știe că acest bronz nu are nici o simțire comună cu ea... Lasă-mă în mîndria și ră-

ceala mea. Dacă lumea ar trebui să piară și eu aș putea s-o scap printr-o minciună, eu n-aș spune-o, ci aș lăsa lumea să piară. De ce vrei tu să mă cobor de pe pedestal și să mă amestec cu mulțimea ? Eu mă uit în sus, asemenea statuei lui Apollo... fii steaua cea din cer, rece și luminoasă ! ș-atunci ochii mei s-or uita etern la tine.

Demonul care va cădea totuși rezistă prin orgoliu, conștient de esența lui ; pasivă, este drept, de data aceasta, devine înalt inhibitivă în *Luceafărul*, cînd treptele demoniei ating pe cea mai de sus.

Prefigurări ale acestei demonii, din *Luceafărul*, sunt și revoltele meditative din *Scrisoarea IV* și din *Dalila* ; instinctul combătut în esența Lui, satirizat în *Cezara* și în cele două scrisori amintite, este spiritualizat în *Luceafărul*, fiindcă aici Demonul nu este numai pasiune și instinct. Nu este oare Ieronim un Luceafăr revoltat, cu ecouri din satira de reflecție schopenhaueriană ? și, curios, bătrînul dascăl, din *Scrisoarea I*, nu este un demon care cunoaște prin inteligență, extirpat de esența voinții, un demon care-și prelungește limita în Demiurg, de unde purced viața și moartea ?

Demonismul eminescian strînge toate aceste elemente, mai puțin revolta, în *Sărmanul Dionis*, alcătuit din două fețe, una a bătrînului dascăl, ce ține universul în „degetul lui mic”, și alta a Luceafărului, ce cuprinde-n esența lui puterea dragostei spiritualizate, absolute, care se confundă cu însăși cunoașterea. Dionis e o altă ipostază a Erosului și Demonului eminescian. într-un fel, este mai mult decît Luceafărul, într-altul, mai puțin decît el. Luceafărul este integrat esenței platonice a geniului, deși subordonat Demiurgului, care a trebuit să-l dezlege de condiția eternității, să se întrupeze, devenind o prezență ca și palpabilă Cătălinii. Dar și întrupările lui sunt fantastice ; Luceafărul este Demon, esență pură, în cer ; pe pămînt ia chip de Neptun și „tînăr Voievod” ; însăși nașterea lui este tot de esență cosmică. întrupat din Mare, apoi din Haos, Luceafărul nu-și pierde esența lui superioară, în cele două ipostaze terestre, în care-i apare Cătălinei. Născut din haosul în care Demiurgul a pus seînteia vieții (*Scrisoarea I*), vrea să se întoarcă în haos ; adică în condiția pur umană ; spectacolul

ireconciliabilei lui esențe cu a Cătălinei îl reintegrează în sfera lui de Demon. Drumul lui Dionis este invers, de la pământ la cer, de la condiția umană la cea eternă. Dionis are în sine forța titanică de a anula timpul și spațiul. Forța interioară care face posibilă o interferență și o transpunere de euri ; migrațiunea sufletului este semnul acestui titanism. Satisfăcut în Eros, identificînd pe Măria (numele nu e simbolic ?) cu o treaptă a absolutului, o face să participe la același titanism și transpunere de euri : din epoca lui Alexandru cel Bun, trec amîndoi, într-un drum interastral, invers cu drumul Luceafărului, din cer spre pământ, în lună, care e sediul Demiurgului ; pământul transformat într-o mărgea, atîrnată de gîtul Măriei, e o reducere a macrocosmului la microcosm, o transpunere în planul cosmic ; elementul oniric, pornit de la încîlcite semne astrologice, este o prelungire, pe cale de vis, a eului, pînă la pragul esenței divine. Doma lui Dumnezeu, simbol al Demiurgului, care este totuși ascuns ca un mister suprem într-o figurație de arhitectură sacră, nu e nicidecum, cum ne sugerează d. Călinescu, un simbol al „extincției”, ci însuși marele mister, forța supremă, Demiurgul. Aici 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 eminesciane. 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 sfîrșit al lumii, *Logosul* însuși. Ruperea visului și recăderea în timp și spațiu, ca și refacerea identității cosmice, în treptele ei prestabilite are sensul unei veritabile „cenzuri transcendente” a unei fine de neprimire, din partea misterului, a Marelui Anonim. Geniul este, desigur, o copie a Demiurgului, în Luceafărul subordonarea e clară, deși esența platonice a geniului este de natură demiurgică. Dar ca să fie „dezlegat” de nemurire, geniul are nevoie de permisiunea supremă. însuși faptul că poate fi *dezlegat* de eternitate, ca de o vrajă, că poate să se integreze și naturii lui umane, este semnul categoric al limitelor concepției despre demon la Eminescu. Demonul poate lupta împotriva răului pur, împotriva Mumii Pădurii și a Ghenarului, împotriva De-

monului văzut în fața 'lui pur negativă. Făt-Frumos, după ce înlătură răul, se integrează în natura lui demonică, de forță suprafirească (în înțelesul goethean), și în absolutul iubirii. Dionis, întrupare totalitară a Demonului, cunoaștere ultimă a misterului, în spirit faustic, și identificare în Eros, încearcă să depășească înseși forțele titanice ale lui Făt-Frumos. Titanismul eminescian este însă subordonat Demiurgului, iar singura lui condiție de a se identifica absolutului ține de Eros, de principiul prin care Demiurgul s-a relevat sieși, creînd universul din fecundarea haosului, care este mama, el fiind tatăl, iar lumea — o întrupare a celui „dor nemărginit” (*Scrisoarea I*).

Cosmogonia eminesciană structurează concepția de Eros și Demon, care este însăși axa personalității poetului. Marea insatisfacție amoroasă a liricii lui, hipnotica chemare a iubitei și goana după un absolut al dragostei sunt, în ultimă analiză, chinurile sacre, zvârcolirile creatoare ale Demiurgului, care a dat omului voluptatea „dureros de dulce” a acestui „dor nemărginit”. Dincolo de ea e moartea, e haosul — „eterna pace” ; sentimentul morții universale este numai un sentiment de integrare în cosmos, în nediferențierea lui inițială. Dacă viața e „vis al morții eterne”, moartea însăși e „un visticernic de vieți”. Un fel de rotație cosmică se desprinde din erotica eminesciană ; destinul omului de a suferi este însăși condiția vieții, manifestată în voință. Reîntoarcerea în „eterna pace” este o împăcare cu sine a Demiurgului, o închidere a misterului într-un mister ultim. Demonismul eminescian este și el de esență cosmică, un fel de grad suprem de a trăi creația, în dublul plan al instinctului, al „voinței” și al Ideii. Eternitatea naturii, eleatismul din *Cu mine zilele-ți adaugi* (relevat de d. Tudor Vianu) este tot o formă a creației, tot o manifestare a Demiurgului, care ne-a încadrat în vraja lui complice, ca să ne trăim destinul. Peisajul eminescian, nelipsit nicăieri, de la romanță la mitul liric, de la aspectul lui pămîntean la cel transcendent, este tot o Idee, tot o întrupare a Demiurgului. Spațiul interastral este figurat de Eminescu (în *Scrisoarea I*, în *Luceafărul*, în *Sărmanul Dionis*) cu aceleași elemente de unitate cosmică, după cum sfîrșitul universului din *Scrisoarea I*, în viziunea „bătrînelui dascăl”, apare cu aceeași structură. Natura cosmică este unidimensională, în

concepția eminesciană. Fiind forma întrupată a unei Idei, fie că are valoare senzorială sau transcendentă, natura este un cadru cosmic, o dimensiune revelată a Demiurgului.

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, oferindu-ne un întreg spațiu spiritual, înlăuntrul căruia putem descifra mai clar viziunea cosmică a poetului. Departate 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 frână a imaginației, proza literară cuprinde tot aștepta trepte de valori spirituale și ipostaze ale ideii de personalitate. Pătrunzînd-o în esențele ei, vom părăsi imaginile tipologice, sociale sau freudiene — încheiate de critică în jurul operei eminesciene ; structura ei este mult mai complexă, văzută în toate firele care-o-mplătesc. Fără să cădem în simplificarea în care-au căzut unii, dar și fără să subtilizăm, ca alții, într-un vârtej de izvoare, unele sigure, altele probabile sau numai imaginare, scoțînd figura poetului dintre lianele erudiției, e mai firesc să ne adresăm operei, care ne pune la dispoziție elementele fundamentale ale structurii lui Eminescu. Timpul lucrează în favoarea lui, iar istoria literară, oricîte izvoare va mai putea să adune, și după cei cincizeci de ani de la moartea lui, nu va izbuti să-i surpe statua magnifică sub unorman de vreascuri. Arborele vieții spirituale eminesciene crește, tot mai înalt, tot mai rămuros, din însăși inima lui, ca arborele din pieptul sultanului, acoperind continentele cu umbra-i măreață. Eminescu este un univers de precise contururi, de reliefuri complexe, de ape vii, cuprinse între meridiane fixe. Tot ce-a căzut din ceruri streine pe acest pămînt fertil a fost transformat în substanță proprie ; tot ce vînturile erudiției vor mai aduce de-acum încolo nu va putea să doboare pe cel mai falnic arbore al poeziei noastre. Foșnetul frunzelor moarte nu va acoperi niciodată foșnetul frunzelor care-au crescut din seva și din trunchiul lui.

O CATEDRĂ EMINESCU

De-o jumătate de veac de cînd omul Eminescu s-a stins, opera lui a fost neconținut prezentă în spiritul generațiilor literare care i-au urmat ; s-ar putea spune că însuși omul, cu suferințele și peregrinările lui, a fost tot atît de actual, prin nenumărate amintiri, referințe și documente, publicate de foștii prieteni, de admiratori și de zeloși cercetători. O întregă arhivă de fapte și impresii a întreținut însuși procesul vieții chinuite a celui mai mare poet național. Romantic prin operă și prin existență, Eminescu a fost sortit să nu beneficieze, după moarte, de destinul Luceafărului, cu care s-a identificat, și dacă a strălucit „nemuritor”, nu i-a fost dat să fie și de o strălucire „rece”.

Imaginii convenite de geniu transcendent, neatins de mizeriile pămîntești, alcătuită de Maiorescu, i-a urmat imaginea de victimă a societății românești și a dezamăgirilor de idealist, de victimă a pesimismului schopenhauerian și a „Junimii”, înjghebată cu patos de Gherea. Socialismul sentimental al veacului trecut l-a iubit și deplîns pe „reacționarul” Eminescu, văzut ca o victimă a burgheziei, și toți poeții eminesciani ! și-au ciupit strunele în ritmul marelui maestru.

Măr al discordiei dintre critica metafizică și critica științifică, așa cum au înțeles-o și practicat-o criticii maioresciani și gheriști, opera și viața poetului au fost un pre-text de dispute, de incriminări și de teorii pe care istoria le-a înregistrat cu minuție.

Naționalismul sămănătorist și cel derivat din el au văzut în Eminescu un luptător, un profet al românismului, un doctrinar al conservatorismului etnic și un steag larg desfășurat, sub cutele căruia s-au înrolat militanți mai vînjoși sau mai anemici.

Eminescu a dominat visul poezilor romantici care l-au imitat și a străjuit aspirațiile, vrerile și dîrzenia militanților naționaliști.

Din cînd în cînd, cîte-un cercetător mai asiduu sau mai sporadic a folosit opera tipărită și inedită a poetului pentru probleme de istorie literară, de ediție critică, de estetică, fără să ducă la un sfîrșit o inițiere sau alta. Deschizători de căi, cu aproximație, cu grabă, cu erori fatale, acești pionieri ai eminescologiei, și ei s-au certat, s-au completat, s-au străduit, în tot cazul, să lumineze atîtea și atîtea probleme care se puneau în legătură cu o scumpă moștenire spirituală.

Opera eminesciană a fost un teren de întîlnire pentru atîția cercetători, mai norocoși sau mai neîndemînatici, mai pricepuți sau mai rătăciți, cu toții însă tinzînd să se orienteze într-un dedal, în care firul Ariadmei se-ntindea și se-ncîlcea, alternativ, ca din nou să vină un altul și să se atingă de ghemul vrăjit al problemelor iscate de ea.

Din toate aceste strădanii, generațiile succesive au reținut cîte ceva, au respins altceva, au adăugat noi lumini, învîrtindu-se în același cerc fermecat al eminescologiei ; căci eminescolog a început să se socotească și dezgropătorul de fapte și date, și editorul de texte, cunoscute sau inedite, și biograful modest sau pretențios, și iscoditorul naiv sau savant de izvoare, și alcătuitoarea de sinteze critice, mai interesante sau nu, și povestitorul de „viață romanțată” mai episodică sau mai interpretativă. Eminescu a devenit un bun comun al culturii, un centru de întîlnire al tuturor care-au avut de spus un cuvînt autorizat sau și numai o vorbă de clacă despre viața și opera lui.

Bibliografia eminesciană, variată ca preocupări și importanță, a crescut atît de mult, în cincizeci de ani, încît ea însăși presupune o specializare pentru a selecta amănuntul de esențial, adevărul de neadevăr, contribuția efectivă (mai mare sau mai mică) a fiecăruia, dintr-un șantier în

care lucrătorii necalificați, cei calificați și constructorii veritabili s-au perindat fără încetare — atrași de dificultatea întreprinderii, unii, de faima poetului sau de vanitatea lor proprie, alții.

Eminescu este astăzi o instituție națională ; viața și opera lui alcătuiesc un monument neclintit al culturii române ; nici intemperiile vremii, nici adversitățile crunte ale istoriei, nici momentele de decădere și înălțare ale oamenilor, nimic nu-l poate atinge în eternitatea lui spirituală ; căci Eminescu nu mai este un simplu nume, oricît de mare ar fi el, din repertoriul divers al literelor naționale ; el este însăși mărturia supremă a existenței noastre ideale, este una din marile justificări ale existenței de român, între atîtea entități etnice și spirituale care-și dispută un loc sub soare.

Pentru noi, cincizeci de ani de cult în preajma operei și vieții lui nu înseamnă un drum închis sau o epuizare de cercetări ; înseamnă o consfințire, o limită maximă (în raport cu începuturile și pînă la acest prag) la care s-a ajuns prin serii de strădanii, mai merituoase sau mai modeste.

Cînd trei luni am trăit o cumplită dramă națională, ale cărei răni sîngeră și vor sîngera cît nu se știe, cînd cu toții ne zbatem într-o criză acută a existenței noastre, cu speranțe, cu credințe nesecătuite, o fixare într-o entitate spirituală ni se pare leacul cel mai alinător și mîndria cea mai întăritoare, după o serie de umilinți și crucificări.

Iată de ce n-am vrea să fie socotită propunerea ce-o facem drept o ciudată tichie de mărgăritar, într-un timp de griji practice fără asemănare, de remedii urgente și de soluții salvatoare pe care momentul le reclamă stăruitor și imperios.

Un neam își apără ființa colectivă cu toate mijloacele ce-i stau la dispoziție. Astăzi ne stau la îndemînă mai mult mijloacele morale ; istoria ce se face peste capul nostru nu ne poate lua și sufletul ; iar dacă e vorba să concretizăm acest suflet într-o valoare nediscutată, să-l concretizăm în cel mai ales, mai adînc și mai cuprinzător suflet al romanității, el este, recunoscut unanim de noi înșine și verificat și pe peste hotare, în Eminescu.

O *catedră Eminescu* la Universitate este astăzi nu numai un capitol de buget, și nici o simplă formă de încadrare a unui om și a unei funcții ; o *catedră Eminescu* este un templu, în care să se officieze, cu venerație și competență, simbolul ânsuși -al existenței noastre spirituale, în primul rînd ; și mai este un vast și viu laborator de discipline literare, de aplicația lor metodică și la nivel european, asupra vieții și operei celui mai pur și dominant geniu românesc.

Ne vom permite să schițăm mai toate acele preocupări și discipline ce-ar putea să se nutrească din cîmpul fertil al creației eminesciane, expusă în fața tinerelor generații și luminată în cît mai multe din aspectele ei complexe.

O *catedră Eminescu*, în cel mai imediat scop al ei, ar avea la mîndină un excepțional exemplu biografic ; o viață patetică, agitată, rătăcitoare printre toți românii vechii Dacii, curioasă să cunoască istoria și limba, folclorul și aspirațiile specifice și totuși unitare ale provinciilor românești. O pildă de complexă psihologie individuală, în care visul și acțiunea, deznădejdea metafizică și credința etnică iluminată se împletesc într-un aliaj misterios ; o serie de încercări dureroase, de atitudini multiple, un strat vizibil de viață socială și un strat intim de viață amoroasă și creatoare în spirit, care funcționează și alternează, fără a se stînjeni reciproc ; o mare tragedie omenească, din care geniul și-a salvat tot ce-a putut salva, printr-o neostenită și relativ scurtă încordare de creație, și din care omul s-a mistuit pînă la depersonalizarea iscată de boală. Istoria literară propriu-zisă, psihologia individuală și rădăcinile ramificate și ascunse ale psihologiei etnice pot colabora într-o cuprinzătoare sinteză biografică. între boemul Eminescu și geniul Eminescu sunt punți de legătură și poduri rupte peste care un spirit atent și subtil va ști să treacă insensibil, să le asocieze și disocieze, la nevoie, într-o expunere dintre cele mai ispititoare. în Eminescu lucrează ereditatea etnică și familială, o psihologie bilaterală, paternă și maternă, geniul lui propriu, structura lui complexă, împrejurările și constantele lui de sensibilitate și gîndire. Chiar forma depersonalizată a individualității lui, de după boală pînă la moarte, se mișcă în unele tipare automatizate ale personalității lui excepționale ; sub aspectul dureros al vieții lui,

Eminescu nu e numai un bolnav comun, cu simptomele clasice ale maladiei de care-a suferit, ci un bolnav în care se mai zbat umbrele geniului stins.

Biografia lui Eminescu, oricîte înrudiri ar avea cu tipologia geniilor romantice, este totuși biografia unui geniu românesc, sortit să se nască într-un anume timp istoric, într-o anume atmosferă morală și culturală, dintr-o anume ereditate etnică și familială, și să se fi desfășurat între anumiți oameni, consumîndu-se prin fapte strict individuale.

Dar poetul nu ne-a lăsat moștenire numai o viață excepțională, dramatică și oricînd în stare să ispitească un biograf, s-o refacă și s-o interpreteze lăuntric din rețeaua de întîmplări în care s-a zbatut; de pe urma lui a rămas cea mai bogată, mai variată și mai expresivă operă a unui geniu românesc. Un noroc aproape uimitor a făcut să se păstreze posterității, pe lîngă opera lui scrisă, și cel mai prețios laborator de creație artistică pe care l-a lăsat vreun scriitor național. Omul care-și purta, ca înțeleptul antic, totul cu sine, care n-a avut cămin, n-a avut o situație socială, care n-a agonisit nimic, ca să-și fixeze în urme materiale o existență de o rară bogăție, și-a conservat cu o grijă minuțioasă, cu o conștiință superioară cele mai multe din etapele creației lui scrise. Manuscrisele eminesciane, încăpute după moarte pe mîinile ferme ale lui Maiorescu și cedate Academiei Române, alcătuiesc un adevărat *corpus* al operei lui, pe care-am început s-o cunoaștem în toate uimitoarele ei evoluții, în mersul ei viu spre o formă perfectă. Este un adevărat miracol să vezi ce laborioasă muncă de atelier, cîtă strădanie și ce joc alternativ, între inspirație și reflecție critică, mărturisesc filele lui de manuscris.

Se poate spune că Eminescu ne-a împus, prin acest legat spiritual, lăsat moștenire urmașilor, să ne creăm cîteva discipline în care cercetătorii să afle și metoda de lucru, și materialul cel mai important.

Critica de texte, în vederea unei ediții definitive, nu-și găsește un teren mai fertil ca în opera lui manuscrisă. Problema variantelor apare în cea mai dificilă și seducătoare față a ei, în aceea a variantelor interne ale poemului și a variantelor lui externe. Ceea ce înțelege critica modernă prin *expresie*, adică legătura organică între conținut și

formă, este preocuparea fundamentală a variantelor eminesciene.

Un filolog aplicat la manuscrisele poetului este nu numai un simplu restaurator de materiale ; el trebuie să fie însoțit în aceeași persoană de un istoric literar priceput, de un critic subtil și de un estetician înțelegător. Iar filologul însuși, pe lângă cunoașterea limbii (în continuă evoluție) poetului și a manuscriselor, în aspectul lor material, e neapărat nevoie să fie și un expert grafolog. Nu un grafolog oficial, cu diplome și sisteme de explicație a grafiei individuale, ci un grafolog crescut în atmosfera specifică și organică a scrisului eminescian.

Într-o notă foarte interesantă, adăugată la controversa cu N. Iorga, referitor la comunicarea sa făcută la Academie despre cel dintâi tom al ediției critice de *Opere* eminesciene, d. Perpessicius, cel mai bun cunoscător al manuscriselor poetului, remarcă :

„Problema grafiilor la Eminescu este pe cât de clară tot pe atât și de obscură. Cîte ceva am schițat și noi în introducerea ediției noastre, fără să gîndim că un atât de vast subiect ar putea fi epuizat în cîteva rînduri. Scrisul eminescian în aspectele lui dificile evident este atât de înșelător și mistifică cu atîta măiestrie, încît fără o inițiere a profunzității rătăcește și pierde. E tocmai pricina multora din greșelile de filiație și cronologie ale lui Constantin Botez.”

Și mai departe, drept concluzie a constatării : „Grafologia eminesciană se pare totuși că merită o cercetare de altă natură, oarecum interioară, nu numai de suprafață. Ideea unui curs de grafologie eminesciană, afectat școlii de arhivistică, ar trebui să ispitească pe cei în drept. Un curs, negreșit, cu studenții catedrelor de literatură, și care ar ține cel puțin 10 ani.”

Ne permitem să credem că cercetarea propusă, de natură oarecum interioară, s-ar nimeri mai curînd unui curs nu de pură arhivistică, ci ar fi una din preocupările multiple, care-ar intra în competența doritei catedre Eminescu. Căci oricît ar fi de vastă opera poetului și oricît de numeroase problemele ce le iscă, Eminescu este unul și indivizibil, este un univers cu toate bogățiile și accidentațiile lui ; și cine se dedică acestui univers trebuie să fie un veritabil enciclopedist eminescolog. Fiindcă eminescolog înseamnă și spe-

cialist în Eminescu, dar și în toate problemele cîte se pot pune în legătură cu viața și opera lui.

D. Perpessicius însuși, închis între vastele zări ale universului Eminescu, de cîteva ani, descoperă singur unele din aceste dificile și subtile probleme. Nu mai departe decît în aceeași controversă cu d. Iorga, în același al treilea și ultim articol, din eare-am citat, discutînd în principiu și în fapt cîteva din edițiile anterioare ale poetului, ca și proiectata ediție Iorga, voită sub auspiciile Academiei, ne împărtășește cîteva prețioase observații asupra arhitecturii personale ale ediției Maiorescu.

Dar, desigur, toate aceste posibile probleme sunt și rămîn preocupări colaterale sau incidentale, în legătură mai mult cu istoria edițiilor critice întocmite în diverse spirite din opera poetului.

Universalitatea creației eminesciene, înțeleasă atît de bine de Maiorescu, este astăzi un fapt evident ; este chiar și un loc comun. Numai un raport între valorile interne ale operei poetului și valorile liricii universale ne poate da o imagine fermă despre acest univers.

Literatura comparatistă, care este o lărgire de sferă a istoriei literare izolate, autarhice, a încercat, și în domeniul eminescologiei, să stabilească anume înrudiri ele motive, anume similitudini și deosebiri între opera eminesciană și operele atîtor literați streini. O adevărată întrecere de a descoperi „izvoare” a născut atîția *sourcier-îști*, mai notabili sau nu, și Eminescu a fost în primejdie, uneori, să fie înecat în apele succesive ale unor „izvoare” diverse, din Orient și Occident, amenințînd, prin afluență, să acopere într-o mare moartă personalitatea lui creatoare. Dacă există o sumă de „izvoare” care-au udat pămîntul rodnic al geniului eminescian, ele n-au putut să-i inunde culmile, să-i teșească reliefulurile.

Universul eminescian nu este produsul unor influențe livrești cu exclusivitate ; au căzut în ele tot soiul de semințe, dar au fost în pămîntul lui originar, în misterioasa lui forță creatoare, atîtea semințe proprii, care-au rodit însutit ; mai curînd s-ar putea vorbi de altoiuri, în imensul copac al geniului eminescian.

O cercetare statistică de „izvoare” este numai o operație de spirit pedestru. Eminescu este un complicat relief; în perspectiva creației, relieful lui trebuie văzut în raport cu alte reliefuli. Înglobat în marea familie de spirite a romanticilor, Eminescu se valorifică în comparație cu relieful-rile atîtor individualități ale ei.

Comparatistul eminescian, dacă se mulțumește să adune așchii, frunze și vreascuri, face operă de pădurar, nu de alpinist. Și tocmai un asemenea alpinism ar trebui să fie metoda comparatistă aplicată la studiul lui Eminescu, văzut în raport cu un Leopardi, un Byron, un Musset, un Alfred de Vigny, un Victor Hugo, un Pușkin, un Sheiley sau cu oricare geniu liric înrudit.

Sentimentul că poetul nostru este unul din cei mai mari poeți ai lumii și că rădăcinile lui daco-romane au hrănit un copac cu vîrfurile înalte și ramurile stufoase să nu mai fie un sentiment vag sau un adevăr restrâns la cîteva spirite. Ca și arborele visat de sultan, din *Scrisoarea III*, arborele geniului eminescian să fie un semn al puterii creatoare vândite a geniului românesc. Crescut din pieptul poetului, destinul lui o să foșnească viu, alături de ceilalți arbori roditori ai liricii universale.

Poet, critic al culturii, ziarist și polemist, doctrinar al naționalismului, critic literar și dramatic, culegător de folclor, preocupat de filologie, de pedagogie, de metafizică, de politică și de cîte altele, Eminescu este un geniu complet și complex, iar opera lui are atingeri cu atîtea domenii ale spiritului.

Nu vom face eroarea să punem pe același plan și să vedem aceeași adînoime în toate multiplele lui preocupări. Pentru noi, cei de astăzi, el nu mai este un mit, ci o realitate spirituală, o valoare permanentă a culturii naționale. Opera lui nu se epuizează într-o generație; ea se asimilează și se așează în perspective felurite. Cîtă influență și cît ecou e în stare să producă opera eminesciană, în succesiunea istorică a culturii noastre, e interesant abia în al doilea rînd să ne preocupăm. Fără a fi lipsit de rost, un atare studiu, dacă e să-l facă cineva, ține mai mult de curiozitatea istoricului, care ar vrea să stabilească relațiuni între o valoare spiri-

tuală permanentă și răsfrîngerile ei în anume personalități, epoci sau momente.

În sine însăși, opera eminesciană este o unică valoare creatoare, și în acest plan trebuie ținută neconținut în actualitate.

O catedră Eminescu ar avea, în primul rînd, să întrețină un foc veșnic aprins la un altar, în care ritualul este nu numai un semn exterior al credinței, ci expresia credinței însăși.

În dialectica istorică a civilizației noastre, poezia eminesciană a fost văzută mai ales ca un produs al romantismului; este, desigur, și aceasta; dar în permanența valorii ei, poezia eminesciană este o cristalizare a Poeziei însăși.

În aceeași dialectică istorică, doctrina naționalistă eminesciană a fost văzută mai mult drept un produs al conservatorismului nostru etnic, ba chiar al reacționarismului nostru politic, într-o anumită fază: este, desigur, și aceasta; dar în permanența valorii lui, naționalismul eminescian este o cristalizare a Naționalismului însuși.¹

În evoluția criticii noastre, opera eminesciană a fost un material imens de lucru, și un corp de aplicare a atîtor metode. Pentru Maiorescu a fost un prilej de aplicare a esteticii schopenhaueriene, a tipologiei geniului, din același izvor, și a criticii estetice. Pentru Gherea, un prilej de aplicare a „criticii științifice”, așa cum el o înțelegea și practica. Pentru d. Dragomirescu, un prilej de teoretizare a altei „critici științifice”. Pentru d. G. Călinescu, prilejul unui vast studiu critic, sub un anumit unghi de vedere și cu anumite aplicații a disciplinelor critice. Pentru d. Perpessiciu, un prilej de a realiza o excepțională ediție critică. Pentru d. Tudor Vianu, un prilej de izvoare filozofice cu predilecție căutate și aflate. Pentru d. D. Caracostea, un prilej de a aplica o anumită direcție a criticii germane contemporane în exclusivă privire a operei poetului ca expresie a „artei cuvîntului”. Pentru unii, un prilej de a căuta și identifica izvoare; pentru alții, în sfîrșit, un gras subiect de probleme istorico-literare și biografice sau de psihologie romanțată.

¹ Referindu-se la o perioadă de luptă pentru împlinirea idealului de unitate națională, Pompiliu Constantinescu conferă „Naționalismului” lui Eminescu accepția largă a sentimentului innațional-patriotic (n. ed.).

Opera eminesciană, dacă a favorizat toate aceste aplicații, înseamnă că poartă în sine numeroase semnificații ; înseamnă că, în contact cu ea, toate disciplinele istoriei și criticii literare se însuflețesc și devin fertile.'

La cele pomenite pînă acum se mai pot isca încă atîtea alte preocupări : despre influențele exercitate asupra scriitorilor posteriori, despre ecoul în critica streină, despre marile număr de traduceri în alte limbi, de variabilă importanță ; apoi probleme în legătură cu estetica poeziei, cu versificația și estetica limbajului (un domeniu încă de exploatat de-acîi înainte), cu iconografia eminesciană etc. ...Cînd Maiorescu, în cunoscuta lui scrisoare adresată poetului, după primul acces al bolii, care trebuia să-l mistuie, i se adresa cu măgulitoare recunoaștere a geniului, „care pentru noi este și va rămînea cea mai înaltă încorporare a inteligenței române”, vorbea anticipat, în numele întregii culturi române, nu numai în numele „Junimii”.

Titu Maiorescu a văzut, și de data asta, clar și pe plan universal. O catedră Eminescu 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 !

1940

[EMINESCU - POET PĂGÎN]

Marii poeți se recitesc de infinite ori ; pentru plăcerea de a te cufunda în lumea lor subiectivă, poate niciodată cuprinsă în toate orizonturile și nuanțele ei, și pentru a găsi noi perspective critice, din care să apară mereu aceeași și totuși mereu alta ; este apanajul operelor de geniu de-a ne rechema necontenit atenția, de a ne subjugă și de a nu conțeni să le istovim înțelesurile.

Eminescu e un poet păgîn ; geneza din viziunea „bătrînului dascăl” nu este prezidată de Duhul Sfînt ; universul se întrupează dintr-un misterios impuls al voinței lui însăși, organizîndu-se într-un sistem planetar spontan cristalizat : același univers, născut din „noaptea neființei”, se va sfîrși neprevestit de semnele apocaliptice cunoscute din *Biblie* ; lumea va reintra în „eterna pace”, din care s-a întruchipat, peste splendorile ei dominînd același neant inițial. Viața însăși este o iluzie.

*„Căci e vis al neființei universul cel himeric **

în poema de adolescență, *Mortua est*, figurează un moment și existența unui paradis, în care sufletul iubitei moarte s-ar putea refugia, dar ipoteza aceasta e numai trecătoare, fiindcă, în tumultul lui de dureri, se agață de-o speranță salvatoare, în care totuși nu persistă. Viziunea nimicirii universului îl năpădește în toată amara și aspra ei realitatej prefigurând viziunea „bătrînului dascăl”, care-și imaginează calm nașterea și moartea universului, poetul conchide patetic :

*Doar poate... o ! capu-mi pustiu, cu furtune,
Gindurile-mi rele. sugrum cele bune...
Cînd sorii se sting și stelele pică,
Îmi vine a crede că toate-s nimica.
Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lunile-și cerne
Ca prăzi trecătoare a morții eterne.*

Ca după o serie de considerații, de un involburat pesimism, să termine cu diatriba :

*De e sens într-asta, e-ntors și ateu,
Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.*

De altfel, completând destinul neprielnic al geniului, după moarte, cînd „bătrînul dascăl" nu va fi înțeles în sublimitatea gândurilor lui de către urmași, se resemnează, fără abateri viforoase, cu ideea neantului atotstăpînitor :

*Și pe toți ce-n asta lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții!*

Și anticii credeau într-un geniu al morții, izbăvitor. Poema *împărat și proletar*, ce părea de un viguros accent revoluționar, sfârșește într-o resemnată contemplație a zădărniciilor tuturor eforturilor umane :

*Cînd știi că visu-acesta în moarte se sfîrșește,
Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește
Eterna alergare... ș-un gând te-ademeneste:
Că vis al morții eterne e viața lumii-ntregL*

Creștinismul ne oferă mîngîierea unei vieți de apoi ; păgînismul eminescian ne taie orice punte posibilă spre altă lume și afirmă, cu tenacitate, o moarte categorică, definitivă.

S-ar părea că există totuși unele texte care să contrazică imaginea de poet păgîn al lui Eminescu ; cel dintîi este al poemei *Rugăciunea unui dac*, care exprimă o aprigă dorință de reintrare în neant a insului și o ciudată rugă adresată lui

Dumnezeu ; dar, dacă citim cu atenție, nu trebuie să ne deruteze unele expresii ca :

El este moartea morții și învierea vieții...

sau apelațiile de „părinte" și „stăpîne", pe care dacul le adresează, în fierbintele lui monolog, celui care i-a dat viața și pe care-l roagă să i-o ia înapoi. Creatorul acesta nu este Dumnezeu creștin ; poetul însuși se-ntreabă :

Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inimi ?

Dacă :

*El singur zeu stătut-a-nainte de-a fi zeii
Și, din noian de ape puteri au dat scînteii.
El zeilor dă suflet și lumii fericire,
El este-al omenirii izvor de mîntuire*

Și dacă, ca-ntr-un imn sacru, îndeamnă pe oameni :

Sus inimile noastre ! Cîntare aduceți-i...

să remarcăm, totuși, că este vorba de un zeu, anterior celorlalți zei, pe care tot el i-a creat. Și-afară de-aceasta, un credincios care se adresează Lui Dumnezeu, în bună concepție creștină, nu-i poate cere să-l prigonească așa cum aprins imploră dacul pe zeul căruia i se-nchină, și să-l reintegreze neantului, din care știe că nu va mai renaște. Finalul poemei este și mai categoric. Fiindcă numai unui zeu păgîn i se pot solicita atîtea bunevoînți negative :

*Astfel numai, părinte, eu pot să-ți mulțumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.
Să cer a tale daruri, genunchi și frunte nu plec,
Spre ură și blestemuri aș vrea să te înduplec,
Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă
Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă !*

Viziunea despre viață și moarte a dacului se integrează în viziunea generală a liricii eminesciane ; începutul poemei, într-o figurație mai schematică, prefigurează freneza închipuită de „bătrînul dascăl" :

*Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sîmburul luminii de viață dătător,*

*Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna,
Căci unul era-n toate și totul era una ;
Pe cînd pămîntul, cerul, văzduhul, lumea toată
Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodată..-*

O altă poemă care-ar putea să contrazică imagina de poet păgîn a lui Eminescu este *Luceafărul*; îndrăgostit de-o muritoare, Hyperion se duce la creatorul lumii și-l roagă să-l dezlege „de greul negrei vecinicii”, spre a se coborî pe pămînt, unde credea că-l așteaptă Cătălina. Apelațiile de „părinte” și „Doamne”, cu care i se adresează, nu trebuie să ne inducă în eroare ; sunt simple autohtonizări verbale, ca și *Rugăciunea unui dac*. Creatorul figurează aici ideea de nemurire, de esență eternă ; cerîndu-i să-i ia „al nemuririi nimb”, pentru „o oră de iubire”, adică clin geniu să-l transforme în muritor, Luceafărul precizează și esența vieții umane de aceeași natură ca și în poemele anterioare, unde a fost vorba de viață și moarte :

*Din chaos, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n haos,
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos,*

adaogă Hyperion, cerînd să fie umanizat, să fie adică la fel cu iubita, pentru care renunță la esența lui superioară ; existînd dincolo de timp și loc și necunoscînd moartea, Creatorul și geniul care participă la „forma cea dintîi” sunt două eterne idei platonice : nemurirea lor nu este deci nemurirea creștină, dobîndită după moarte, într-o viață de dincolo.

Poet păgîn în înțelese metafizic, Eminescu nu cultivă un păgînism mitologic, în felul ilui Leconte de Lisle, visînd să retrăiască într-o Jume antică, reconstituită prin fantezie ; păgînismul eminescian e, așadar, fără decor romantic, cum îl simțeau Macedonski și Duiliu Zamfirescu, poeți moderni, întorși spre o concepție de viață pe care-o socoteau mai frumoasă și mai virilă.

Eminescu gîndește și simte păgîn semnificația vieții și a morții pentru individ și univers.

Inedit

Eusebiu Lămăreanu:

„Cordon” (roman)

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 694, 11 aprilie 1944,
p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Eusebiu Lămăreanu:

„Prăpădul Solobodei”

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 731, 9 ianuarie 1944.
p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Dimitrie Cantemir

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 393, 23 iunie 1935,
p. 5, la rubrica „Fapte și idei”.

Se reproduce textul din *Vremea*. • •

Theodor Costăniș

„Romanitatea balcanică”

(Discurs de recepție la Academia Română)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 467, 13 decembrie 1936
p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

I. L. Caragiale

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 380, 17 martie 1935
(număr închinat centenarului teatrului românesc), p. 2—3.
și nr. 387, 12 mai 1935 (număr închinat Bucureștiului)
p. 6—7, cu titlul *București, motiv de literatură urbană*.

Text republicat — într-o formă revăzută — în *Figuri literare*, Editura „Vremea”, 1938, p. 15—37 și — postum — în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 242—264, cu titlul I. L. Caragiale.

Se reproduce textul din *Figuri literare*.

Șerban Cioculescu:

„Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol”
(1905—1912)

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 397, 21 iulie 1935, p. 10, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Inaderența lui A'. Uavidescu la spiritul satiric

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 415, 24 noiembrie 1935, p. 9 și 13, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Cu prilejul reluării „D-ale carnavalului”

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 417, decembrie 1935, p. 7 și 10, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproducă textul din *Vremea*.

I. L. Caragiale:

„Opere”, voi. IV și V, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 558, 9 octombrie 1938, p. 4, la rubrica „Cronica literară” ; nr. 559, 16 octombrie 1938, p. 8 și 9, la rubrica „Cronica literară” ; nr. 560, 23 octombrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară” ; nr. 561, 30 octombrie 1938, p. 8 și 9, la rubrica „Cronica literară” ; nr. 562, 6 noiembrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară” ; nr. 563, 13 noiembrie 1938, p. 8 și 10, la rubrica „Cronica literară” nr. 564, 20 noiembrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară” ; nr. 565, 27 noiembrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară” ; nr. 566, 4 decembrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară” și nr. 567, 11 decembrie 1938, p. 11, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

Epoci de creație la Caragiale

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 568, Crăciun, 1938, p. 63, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce, textul din *Vremea*.

Comediile lui Caragiale

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. VI, nr. 10, 1 octombrie 1939, p. 145—158, la rubrica „Comentarii critice” ; nr. 11, 1 noiembrie 1939, p. 398—417, la rubrica „Comentarii critice” ; și nr. 12, 1 decembrie 1939, p. 622—631, la rubrica „Comentarii critice”, cu titlul *Comediile lui Caragiale*.

Studiu revăzut de autor. Acest capitol trebuia să fie inclus în monografia *I. L. Caragiale*, ce urma să apară în Editura Fundațiilor regale.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale* revăzut de autor.

// *L. Caragiale și duliul balcanic*

Conferință radiodifuzată la 26 mai 1945. Apare — postum — în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 327—331.

Textul se reproduce după manuscris.

Satanismul la I. L. Caragiale

Apare — postum — în *Revista Fundațiilor regale*, an. XIII, nr. 2, februarie 1946, p. 359—363, la rubrica „Comentarii critice”.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*.

Poezia personajilor lui Caragiale

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. XIII, seria nouă, nr. 8, august 1946, p. 781—784, la rubrica „Comentarii critice”.

Se reproduce textul, din *Revista Fundațiilor regale*.

Matei Caragiale

Apare în *Vremea*, an. X, nr. 483, 11 aprilie 1937, p. 4, la rubrica „Cronica literară” ; nr. 485, aprilie 1937, p. 28, la rubrica „Cronica literară” ; nr. 486, 9 mai 1937, p. 9, la rubrica „Cronica literară” ; și nr. 487, 16 mai 1937, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Republicat în *Figuri literare*, Editura „Vremea”, 1938, p. 79—96 și — postum — în *Scrieri alese*, E.S.P.L.V., 1957, p. 265—285.

Se reproduce textul din *Figuri literare*.

Virgil Carian opol:

„*Un ocean, o frunte în exil*” (poeme)

. Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 349, 5 august 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Virgil Carianopol:

„*Scrisori către plante*”

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 445, 12 iulie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Virgil Caria no p ol:

„*Carte pentru domnițe*”

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 526, 20 februarie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

O t i i a C a z i m i r :

„*Fluturi de noapte*”

Apare în *Viața literară*, an. 1, nr. 28, 20 noiembrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere și autori”.

Se reproduce textul din *Viața literară*, revăzut de autor după publicare.

O t i l i a C a z i m i r :

„*Din întuneric. Fapte și întâmplări adevărate*”

(Din carnetul unei doctorese)

Apare în *Viața literară*, an. III, nr. 83, 5 mai 1928, p. 3, la rubrica „Opere și autori”.

Se reproduce textul din *Viața literară*.

G. Călinescu:

„*Viața lui Mihai Eminescu*”

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 247, 24 iulie 1932, p. 6, la rubrica „Cronica literară”;

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea”, 1933, p. 100—106.

Se reproduce textul din *Critice*, revăzut de autor după publicare.

G. Călinescu:

„*Cartea nunții*”

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 284, 23 aprilie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

G. Călinescu:

„*Enigma Otiliei*”

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 534, aprilie 1938, p. 25, la rubrica „Cronica literară”.

Reprodus de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura regală pentru literatură și artă, 1941, p. 840—842.

Republicat — postum — în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 286—290.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Un profesor volubil

Apare în *Spectacolul*, an. I, nr. 8, 21 mai 1939, p. 6—8, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Spectacolul*.

G. Călinescu:

„*Sun sau calea neturburată*” (*Mit mongol*)

Apare în *Vremea*, an. XVI, nr. 706, 11 iulie 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Din această cronică cenzura a suprimat două rînduri. Era timpul cînd George Călinescu nu trebuia lăudat.

Se reproduce textul mutilat din *Vremea*.

{„*Compendiul*” *d-lui G. Călinescu*].

Conferință radiodifuzată la 23 iunie 1945.

Textul se reproduce după manuscris.

Ion Călugăru:

„Paradisul statistic”

Apare în *Viața literară*, an I, nr. 37, 12 februarie 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori”.

Se reproduce textul din *Viața literară*, revăzut de autor după publicare.

Ion Călugăru:

„Abecedar de povestiri populare”

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 135, 9 octombrie 1930, p. 4, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ion Călugăru:

„Omul de după ușa” (roman)

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 221, 17 ianuarie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ion Călugăru:

„Charlot” (studiu critic)

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 287, 14 mai 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ion Călugăru:

„Don Juan Cocoșatul” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 321, 14 ianuarie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ion Călugăru:

„Erdora”

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 333, 15 aprilie 1934, p. 13, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

Ion Călugăru:

„De la cinci pînă la cinci”

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 422, 26 ianuarie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ion Călugăru:

„Copilăria unui netrebnic” (roman)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 432, aprilie 1936, p. 27, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ion Călugăru:

„Trustul” (roman)

Apare în *Vremea*, an. X, nr. 482, 4 aprilie 1937, p. 4, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mihail Celarianu:

„Polca pe furate” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 331, 25 martie 1934, p. 8, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mihail Celarianu:

„Femeia singelui meu” (roman)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 433, 19 aprilie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mihail Celarianu:

„Flori fără pace”

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 532, 3 aprilie 1938, p. 9 și 10, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

P. Cerna

Apare în *Mișcarea literară*, an. II, nr. 24, 25 aprilie 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane”.

Republicat în volumul *Mișcarea literară*, Editura „An-cora” — S. Benvenisti, 1927, Colecția „Biblioteca univ-ersală” nr. 144—146, p. 35—39.

Se reproduce textul din volumul *Mișcarea literară*.

V. Ciocîlteu:

„*Adînc împietrit*” (versuri)

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 273, 29 ianuarie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Șerban Cioculescu:

„*Aspecte lirice contemporane*”

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 684, 31 ianuarie 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

D. Ciurezu:

„*Răsărit*”

Apare în *Viața literară*, an. II, nr. 66, 17 decembrie 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori”.

Se reproduce textul din *Viața literară*, revăzut de autor după publicare.

D. Ciurezu:

„*Pămîntul luminilor mele*” (poeme)

Apare în *Vremea războiului*, an. XIII, nr. 614, 17 august 1941, p. 4, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*

D. Ciurezu:

„*Cununa soarelui*” (poem)

Apare în *Vremea războiului*, an. XIV, nr. 655, 5 iulie 1942, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*.

N. D. Cocea:

„*Vinul de viață lungă*”

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 183, 19 aprilie 1931, p. 6, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

N. D. Cocea:

„*Fecior de slugă*” (ediția II-a)

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 296, 16 iulie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

N. D. Cocea:

„*Nea Nae*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 390, 3 iunie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mihai Codreanu

Apare în *Mișcarea literară*, an. II, nr. 26, 9 mai 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane”.

Republicat în volumul *Mișcarea literară*, Editura „An-cora” — S. Benvenisti, 1927, Colecția „Biblioteca univ-ersală”, nr. 144—146, p. 19—52.

Se reproduce textul din volumul *Mișcarea literară*.

I. Codru-Drăgușanu:

Peregrinul transilvan (1835—1844)

(Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu)

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 690, 14 martie 1943, p. 4, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

B en Corlaci:

„*Pelerinul serilor*” (poeme)

Apare în *Vremea războiului*, an. XIV, nr. 667, 27 sep-tembrie 1942, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*

B en Corlaci:

„*Arhipelag*”

Apare în *Vremea* an. XVI, nr. 740, 12 martie 1944, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

[Ben Corlaciuc:

„Manifest liric”

Conferință radiodifuzată la 23 martie 1944

Textul se reproduce după manuscris.

Nichifor Crainic:

„Țara de peste veac” (poezii)

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 228, 6 martie 1932, p. 7,

la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ion Creangă

Apare în *Gazeta literară*, an. 1, nr. 1, 31 ianuarie 1929, p. 4, la rubrica „Clasioii”, cu titlul *Creangă — povestitorul*, și în *Gazeta literară*, an I, nr. 2, 7 februarie 1929, p. 5, la rubrica „Clasicii”, cu titlul *Creangă — memorialist*.

Republicate cu titlul *Ion Creangă*, în *Critice*, Editura „Vremea”, 1933, p. 290—302.

Se reproduce textul din *Critice*.

Ion Creangă

Apare în *Vremea*, an. X, nr. 478, 7 martie 1937, p. 9, cu titlul *Centenarul lui Creangă*. Republicat în *Figuri literare*, Editura „Vremea”, 1938, p. 5—14, cu titlul *Ion Creangă și — postum — în Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 231—241, cu titlul *Ion Creangă*.

Se reproduce textul din *Figuri literare*.

N. Crevedia:

„Bacalaureatul lui Puiu”

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 304, 10 septembrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

N. Crevedia:

„Bulgări și stele”

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 322, 21 ianuarie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

N. Crevedia:

„Dragoste cu termen redus” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 330, 18 martie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

N. Crevedia:

„Măria” (poezii)

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 541, 12 iunie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Damian:

„Eu sau frate-meu ? !...”

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 112, mai 1930, p. 4, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Damian:

„Celula nr. 13”

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 234, 17 aprilie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Damian:

„Două și-un cățel”

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 295, 9 iulie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Damian:

„De-a curmezișul” (roman)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 426, 23 februarie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Damian:

„*Om*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. X, nr. 472, 24 ianuarie 1937,
p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Sergiu Dan :

„*Dragoste și moarte în provincie*”

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 183, 19 aprilie 1931, p. 6,
la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Sergiu Dan:

„*Arsenic*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 333, 15 aprilie 1934
p. 13, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Sergiu Dan:

„*Surorile Veniamin*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 385, aprilie, 1935,
p. 12, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ludovic Dauș:

„*Drăceasca schimbare de piele*”

Apare în *Viața literară*, an. II, nr. 42, 19 martie 1927,
p. 3, la rubrica „Opere și autori”.

Se reproduce textul din *Viața literară*, revăzut de
autor după publicare.

Ludovic Dauș:

„*Asfințit de oameni*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 244, 3 iulie 1932, p. 7,
la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

N. Dax/ i d. e s c u :

„*Fîntîna cu chipuri*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 327, 25 februarie 1934,
p. 7 și 8, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

N. Dax/ i d. e s c u :

„*Helada*” (poem)

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 377, 24 februarie 1935,
p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

N. Dax/ i d. e s e u :

„*Roma*” (poem)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 425, 16 februarie 1936,
p. 8, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Alexandru Davila

Apare în *Mișcarea literară*, an. II, nr. 49, 17 octom-
brie 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane”.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*, revăzut de
autor după publicare.

Barbu Delavrancea

Apare în *Viața literară*, an. III, nr. 85, 19 mai 1928,
p. 1, la rubrica „Rememorări”.

Se reproduce textul din *Viața literară*.

Lucia Demetrius:

„*Tinerete*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 437, 17 mai 1936, p. 4,
la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Lucia Deme tr î u s :

„*Marea fugă*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 529, 13 martie 1938,
p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Nuvelele Luciei Demetrius

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. XIII, serie
nouă, nr. 1, ianuarie 1946, p. 140–143, la rubrica „Co-
mentarii critice”.

Republicat — postum — în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 309—316.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*.

Ovid Densusianu

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 17, 12 iunie 1926, p. 1, la rubrica „Profiluri”.

Se reproduce textul din *Viața literară*.

Ovid Densusianu

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 542, 19 iunie 1938, p. 8, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

[Omagiu lui Ovid Densusianu]

Conferință radiodifuzată la 26 ianuarie 1946.

Textul se reproduce după manuscris.

Al. Dima :

„Aspecte și atitudini ideologice”

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 301, 20 august 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”;

Se reproduce textul din *Vremea*.

Exegeze eminesciene

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 356, 23 septembrie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Al. Dima:

„Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană”

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 461, 1 noiembrie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Al. Dima:

„Gîndirea românească în estetică” (Aspecte contemporane)

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 698, 16 mai 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ion Dongorozi:

„Povestirile lui conu Costaki Stupkan”

Apare în *Zburătorul*, an. IV, nr. 2, serie nouă, aprilie 1926, p. 22, la rubrica „Revista cărților”.

Se reproduce textul din *Sburătorul*, revăzut de autor după publicare.

Ion Dongorozi:

„Socoteli greșite”

Apare în *Sburătorul*, an. IV, -nr. 5, serie nouă, noiembrie 1926, p. 69—70, la rubrica „Aspectele vieții literare”.

Se reproduce textul din *Sburătorul*.

Mihail Dragomirescu

Apare în *Mișcarea literară*, an. II, nr. 29, 30 mai 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane”.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*, revăzut de autor după publicare.

Mihail Dragomirescu:

„Copilul cu trei degete de aur” (Ogrezeni și Dărmănești)

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 250, 14 august 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mihail Dragomirescu

Apare în *Vremea războiului*, an. XIV, nr. 677, 6 decembrie 1942, p. 8, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*.

George Dumitrescu:

„Cîntece pentru madona mică”

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 26, 6 noiembrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere și autori”.

Se reproduce textul din *Viața literară*, revăzut de autor după publicare.

George Dumitrescu:

„Pietate”

Apare în *Vreamea*, an. III, nr. 111, 1 mai 1930, p. 5, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

George Dumitrescu:

„Elegii”

Apare în *Vreamea*, an. VI, nr. 318, decembrie, 1933, p. 22, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade:

„Isabel și apele Diavolului”

Apare în *Vreamea*, an. III, nr. 120, 3 iulie 1930, p. 5, în rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade:

„Solilocvii”

Apare în *Vreamea*, an. V, nr. 240, 5 iunie 1932, p. 6, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade:

„Măitreyi” (roman)

Apare în *Vreamea*, an. VI, nr. 288, 21 mai 1933, p. 7, în rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade:

„Întoarcerea din rai” (roman)

Apare în *Vreamea*, an. VII, nr. 328, 4 martie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade :

„Lumina ce se stinge” (roman)

Apare în *Vreamea*, an. VII, nr. 346, 15 iulie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade:

„India”

Apare în *Vreamea*, an. VII, nr. 349, 5 august 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade :

„Șantier”

Apare în *Vreamea*, an. VIII, nr. 392, 16 iunie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade:

„Huliganii” (roman, I, II)

Apare în *Vreamea*, an. IX, nr. 420, 12 ianuarie 1936, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade:

„Domnișoara Christina” (roman)

Apare în *Vreamea*, an. IX, nr. 467, 13 decembrie 1936, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mircea Eliade:

„Șarpele” (roman)

Apare în *Vreamea*, an. X, nr. 490, 6 iunie 1937, p. 8, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Mihail Eminescu

Apare în *Ritmul vremii*, an. I, nr. 3, aprilie, 1925, p. 60—61, la rubrica „Portrete”.

Se reproduce textul din *Ritmul vremii*.

Destinul operei lui Eminescu

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 20, 3 iulie 1926, p. 1, cu titlul *Destinul de pînă acum al operei lui Emi-*

Republicat în *Opere și autori*, Editura „Ancora” — S. Benvenisti, 1928, p. 174—178, cu titlul *Destinul operei lui Eminescu*,

Se publică textul din *Opere și autori*.

Recitind proza politică a lui Eminescu

Apare în *Vreamea*, an. IV, nr. 174, 8 martie 1931, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Glose eminesciane

Apare în *Vreamea*, an. VI, nr. 305, 17 septembrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

Eros și Daimonion

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. II, nr. 7, iulie 1939, p. 84—99 (la 50 de ani de la moartea lui Eminescu). Republicat — postum — în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 123—146.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*, revăzut de autor după publicare.

Transcriem mai jos reflecțiile lui Pompiliu Constantinescu asupra acestui studiu al său : „Scris greoi, înghesuit, fără suplețe ; adâncimea vraf peste vraf pare mai puțin adâncă, iar construcția generală are 20 de camere pe 100 m². Din același material se putea face o «cărțitică». Dar dacă comanda e dată pe trei săptămîni, în loc de cel puțin trei luni ?

Scris în perioadă de crîncenă belferie (dat la 25 mai) ; mă mir c-a ieșit și așa !”

O catedră Eminescu

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. VII, nr. 11, noiembrie 1940, p. 418—426, la rubrica „Comentarii critice”.

Republicat — postum — în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 107—121.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*.

[Eminescu — poet pîgîn]

Conferință radiodifuzată la 14 octombrie 1945.

Textul se reproduce după manuscris.

I N D I C E D E A U

(nominale și subînțeleși)

-f

|.

Aderca, Felix, 46
Alecsandri, Vasile, 16, 18, 49, 98, 105, 417, 418, 419, 439,
447, 458, 459
Alexandrescu, Grigore, 98
Amiel, H. F., 519, 520
Anestin, Ion, 86
Anghel, Dimitrie, 98, 228, 269, 549
Arghezi, Tudor, 143, 144, 190, 229, 235, 252, 279, 280,
331, 350, 351, 360, 366, 528, 549
Arhip, Ticu, 422
Aristarc, 442
Aristofan, 108, 119

B

Bacovia, George, 280
Bălcescu, Niculae, 34
Balzac, H. de, 108, 171, 521
Barbey d'Aurevilly, Jules, 171, 178, 184
Barbu, Ion, 331, 459, 460
Bashkirtseff, M., 423
Bassarabescu, I. A., 405
Baudelaire, Ch., 45, 50, 105, 170, 171, 220, 276, 309, 550
Bauvier, 220

Benda, J., 426
Berdiaeff, 448
Bergson, H., 220
Bernardin de Saint Pierre, J. A., 499
Bibescu, Martha, 284
Blaga, Lucian, 194, 280, 287, 291, 293, 328, 345, 448, 459, 460, 462, 464
Bogdan-Duică, Gh., 14, 15
Bogdan-Pitești, 243
Boileau, 309
Bolintineanu, D., 98
Bonnerot, Jean, 100, 102
Botez, G., 456, 572
Boureaun, Radu, 192
Bourges, Elemir, 426
Bourget, Paul, 216, 521
Boz, Lucian, 450
Brăescu, Gh., 6, 347, 349, 357
Brăteseu-Voinești, I. Al., 397, 405
Biremond, 220
Brote, 82
Brunetiere, F., 39
Bui'fon, 479
Bunin, I., 430
Burnne, Charlota, 459
Byron, Lord, 12, 535, 574

C

Gaion, 102, 110
Călinescu, G., 205—209, 210—213, 214—218, 219—221, 222—223, 224—227, 311, 463, 553, 554, 558, 564, 575
Cailotescu-Neicu, Al., 350
Călugăru, Ion, 228—230, 231—233, 234—237, 238—240, 241—244, 245—246, 247—250, 251—254, 255—258
Camilar, Eusebiu, 5—7, 8—10
Cancicov, Georgeta, 6
Cantemir, D., 11—13
Capidan, Th., 14—15
Caracostea, D., 538, 575

I

Caragiale, I. L., 16—37, 38—44, 45—52, 53—59, 60—99, 100—104, 105—152, 153—157, 158—163, 164—168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 229, 339, 342, 343, 347, 348, 357, 420, 469
Caragiale, M. L., 96, 154, 169—185, 217, 229, 302, 306
Carianopol, V., 186—189, 190—193, 194—198
Carlyle, Thomas, 534
Carp, P. P., 32, 541
Cartoian, N., 516
Cavaliotti, Theodor Anastasie, 14
•Cazimir, O., 199—202, 203—204, 422
Cehov, A., 430
Celarianu, Mihail, 259—260, 261—265, 266—271, 280
Cellini, B., 108
Cerna, P., 41, 272—274, 331, 536, 548
Chateaubriand, 50
Chendi, Ilarie, 205, 545, 553
Chesterton, 512
Ciocîlteu, V., 275—277
Cioculescu, Șerban, 38—44, 46, 60—99, 100, 101, 103, 105, 110, 132, 278—281, 311—314, 513
Cioran, Emil, 520
Ciurezu, D., 282—286, 287—292, 293—297
Cocca, N. D., 298—300, 301—306, 307—308
Codreanu, M., 280, 309—310
Codru-Drăgușanu, I., 311—314
Colette, 426
Corlaci, Ben, 315—319, 320—322, 323—325
Coșbuc, G., 82, 98, 111, 227, 272, 291, 294, 331, 517, 536, 537, 541, 548
Courteline, G., 49
Crainic, Nichifor, 207, 287, 293, 326—332, 446, 448, 464
Creangă, Ion, 17, 32, 74, 86, 87, 88, 96, 107, 124, 143, 144, 152, 163, 208, 252, 333—337, 338—340, 476, 477
Crevedia, N., 195, 294, 347—349, 350—856, 357—359, 360—364
Cuza, A. C., 454

D

Damian, Mircea, 365, 366—368, 369—372, 373—376, 377—378
Dan, Pavel, 6
Dan, Sergiu, 379—381, 382—385
Dante, Alighieri, 438, 442, 536
Daudet, Alph., 240
Dauș, Ludovic, 302, 392—394, 395—399
Davidescu, N., 45—52, 58, 59, 109, 110, 114, 229, 280, 302, 400—404, 405—411, 412—416, 548
Davila, Alex., 417—419
Deiamarina, Victor Vlad, 106
Delavrancea, Barbu, 41, 42, 68, 70, 76, 87, 94, 216, 228, 252, 417, 418, 420—421, 458, 548
Demetrius, Lucia, 422—425, 426—429, 430—434
Densusianu, Ovid, 14, 435—436, 437—440, 441—444, 458, 481
Depărățeanu, Al., 417
Dianu, Romulus, 382
Dickens, Ch., 50, 240
Dima, A.L., 445—451, 452—457, 458—461, 462—464.
Dongorozi, Ion, 465—466, 467—470
Dostoievski, F., 141
Dragnea, R., 446, 448
Dragomirescu, M., 18, 19, 102, 108, 110, 111, 113, 118, 128, 142, 143, 145, 464, 471—474, 475—479, 480—483, 538, 575
Dumitrescu, Geo, 316, 320, 324
Dumitrescu, George, 484—486, 487, 488—490

E

Eftimiu, Victor, 418
Eliade, Mircea, 97, 388, 491—495, 496—498, 499—503, 504—508, 509—514, 515—518, 519—523, 524—527, 528—529, 530—533
Eliade, Pompiliu, 112, 113, 114, 118, 127, 128, 143, 311, 313
Emilian, Const, 483
Eminescu, Mihai, 16, 17, 32, 46, 60, 61, 63, 68, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 96, 98, 103, 105, 107, 110,

111, 114, 124, 205—209, 210, 211, 227, 272, 273, 274
342, 343, 347, 449, 450, 451, 452—457, 458, 459, 460
462, 482, 517, 528, 534—535, 536—539, 540—544,
545—550, 551—566, 567—576, 577—580

Esenin, S., 190, 192, 280
Evolceanu, D., 480

Faca, Costache. 17
Faguet, Emil, 519
Filirnon, N., 32, 34, 91, 154, 174, 177, 181, 182, 184, 185, 301, 302, 303, 304, 338, 380, 395, 396, 406
Flaubeit, G., 105, 108, 379, 380, 426
France, Anatole, 49, 50, 63, 64, 65, 91, 114, 157
Furetiere, 171

Gaster, M., 458
George, Ștefan, 288
Gherea, (C. Dobrogeanu), 18, 19, 26, 27, 41, 59, 83, 84, 110, 111, 112, 113, 115, 127, 141, 145, 149, 179, 304, 481, 537, 538, 549, 551, 552, 553, 554, 567, 575
Ghica, L, 34, 91, 154, 174, 177, 181, 184, 185
Gide, A., 242, 403, 449, 493, 494, 505
Goibineau, 171
Goga, E., 302, 306
Goga, O., 76, 81, 106, 108, 280, 288, 351, 536, 537, 541, 543, 548
Gogol, N., 49, 50
Golescu, Dinicu, 311, 312
Gorki, M., 374
Gorovei, Artur, 458
Gourmont, Rcmy de, 45, 403
Guyau, J. M., 220

II

Hamsun, Knut, 374
Hasdeu, B. P., 61, 77, 85, 87, 97, 102, 105, 110, 417, 418, 419, 437, 447, 458, 517
Hegel, 220, 452—457, 462

Heine, H., 202, 548
Heliade, Rădulescu 1, 34, 85, 103, 105, 447
Hennequin, E., 387
Herz (A. de), 418
Hogaș, Calistrat, 340, 344, 345, 346
Homer, 49, 447
Horățiu, 221
Hugo, Victor, 96, 418, 550, 574
Huysmans, Joris Karl, 171

I

Iacobescu, D., 318
Ibrăileanu, G., 18, 19, 85, 88, 91, 110, 112, 114, 115, 145,
462, 463, 464, 481, 538, 552, 559
Ionescu, Eugen, 520
Ionescu, Ion, 6
Ionescu, Radu, 462
Ionescu-Gion, G., 174
Iorga, N., 111, 224, 304, 307, 311, 312, 418, 420, 481, 537,
542, 543, 572, 573
Iosif, St. O., 195, 351, 353, 536, 548
Istrati, Panait, 252, 374

J

Jammes, Fr., 288
Joyce, James, 512

K

Kant, Im., 220, 462
Kogălniceanu, M., 34, 358
Krishnamurti, 359

L

Labiche, 112, 118
Laclos, Pierre Choderlos de, 262
La Bruyere, 114
Laforgue, Jules, 199
Lamartine, 535
La Rochefoucauld, Fr., 123
Lascarov-Moldovanu, A1., 465, 466

I

i

j

\

j

!

I

,

:

4

j

|

¥

|

•i

?

|

\

i

|

Leconte de»LMe, 580
Lehman, Rosamond, 423
Lenau, N., 554
Leopardi, G., 535, 547, 574
Lessing, G. E., 551
London, Jack, 374
Lorrain, Jean, 171
Lovinescu, E., 17, 18, 88, 113, 114, 116, 118, 143, 205, 206,
224, 267, 403, 463, 475

M ^

Macedonski, A1., 98, 102, 110, 442, 447, 580
Machiavel, N., 37
Maeteriïnc, M., 288
Mairescu, Titu, 15, 16, 17, 18, 19, 32, 41, 42, 43, 48,
79, 80, 83, 86, 87, 88, 96, 102, 103, 105, 106, 107,
108, 111, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 127, 136, 141,
145, 152, 175, 208, 221, 227, 342, 455, 456, 458, 471,
480, 481, 482, 534, 538, 541, 542, 551, 553, 567, 571,
573, 575, 576
Mallarme, St., 220, 442, 504
Manki, Adrian, 194, 229, 287, 293, 318, 328, 460
Manliu, 475
Marian, S. EL, 458
Marinetti, F. T., 240
Maritain, 448
Marx, Karl, 450
Masis, 448
Maupassant, G. de, 43, 122, 430
Mehedinți, S., 480, 481
Michel, Angdlo, 108
Miele, Veronica, 208
Mignosi, Pietro, 449
Mihăescu, Gib L, 229
Milescu (spătarul), 12
Minar, Octav, 538
Minea, L, 12
Minulescu, I., 48, 302, 549
Mironescu, Const. Alex., 545, 546, 549
Moddovanu, Comeliu, 353

ii

jj

jj

jj

|

J

fi

jj

ij

1

|

jj

jj

ij

+

|

|

ij

jj

jj

jj

jj

f

\

j

j

j

!

j

j

1

j

j

|

j

j

j

j

Moliere, 28, 86, 114, 118, 119, 120, 127, 129, 143
Movilă, Petru, 446
Movilă, Sanda, 422
Munteanu, Bazil, 441—444
Musset, Alfred de, 535, 574

N

Neculce, Ion, 11, 143
Nietzsche, F., 493
Neg-ruzzi, I., 342, 538
Negulescu, P. P., 480, 481

O

Odobescu, A. L., 70—73, 82, 174, 417, 447, 458
Orășanu, N. T., 97
Ovidiu, 412

Pamfilie, Teodor, 458
Pană, Sașa, 186
Pann, Anton, 91, 154, 177, 181, 185, 382
Panu, Gh., 538
Papadat-Bengescu, H., 303, 422
Papini, G., 491, 522
Paris, Gaston, 437
Parodi, 96
Pascal, 50
Pavelescu, Cincinat, 98
Pârvan, Vasile, 449, 464
Peltz, I., 252
Perpessicius, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 184, 199
205, 206, 267, 269, 279, 311, 572, 573, 575
Perrault, Ch., 176
Petrescu, Camil, 211, 375, 388
Petrescu, Cezar, 229, 302
Petrino, D., 208
Philippide, A. A., 280
Pillat, Ion, 194, 287, 289, 293, 328, 331, 460
Plaut, 119
Poe, Edgar, 45, 50, 170, 171, 176, 178, 184, 220, 229, 528

Popescu, Ștefan, 316
Popovici-Bănățeanu, I., 106, 549
Prevost, 499
Proust, M., 512
Pușcariu, Sextil, 14, 15
Pușkin, A. L., 574

R

Rabdlais, 49, 50
Racine, J., 113
Rădulescu-Motru, C., 449, 480
Rădulescu-Pogoneanu, I. A., 480
Rafael, 109
Ralea, M., 119, 120, 131, 463, 464
Rașcu, I. M., 547
Rabreanu, Liviu, 6, 7, 303, 386, 388
Renan, E., 43
Renard, Jules, 240
Rilke, Rainer Maria, 288
Rimbaud, A., 321, 442, 504
Roiu, St., 332
Ronetti, Roman, 41
Rosetti, C. A., 34
Rousseau, J.-J., 262, 519
Ruskin, John, 50
Russo, Alecu, 447, 458
Rusu, Liviu, 464

Sadoveanu, M., 7, 10, 106, 203, 204, 229,
344, 346, 458, 465, 467
Șăineaiu, Lazăr, 458
Sainte-Beuve, 100, 169, 538, 551
Sanielevici, H., 538
Sâpho, 426
Sardou, V., 118
Sărmanul Klopstock, 174
Schopenhauer, A., 105, 220, 455, 456, 457,
557
Scurtu, I., 84, 85, 552, 553

Sevastos, M, 207
Shakespeare, 50, 418
Shaw, B, 50
Shelley, P. B, 547, 574
Slavici, I, 63, 81, 208, 538
Sorbul, Mihail, 418
Souday, Paul, 38
Sperantia, E, 464
Stahl, H. L, 6, 388, 422
Stancu, Z, 190
Stavri, Artur, 549
Stelaru, D., 316, 324.
Stendhal, H, 493
Stere, C, 481
Streinu, Vladimир, 47, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177,
178, 184
Streinul, Mircea, 6
Șuluțiu, Octav, 279
Swift, J, 50

T

Tagore, Rabindranath, 318
Taine, H., 450, 538
Teodoreanu, Ionel, 252, 421
Teodorescu, Dem, 302, 303
Teodorescu, G. Dem, 458
Thibaudet, A, 50
Todie, E, 302
Tolstoi, L, 50, 273
Tonegaru, Const, 320, 324
Topîrceanu, G, 98, 199, 201, 202, 203, 550
Torouțiu, I. E, 41
Trivale, Ion, 483

U

Urmuz, 347

V

Valery, Paul, 220
Varlaam (mitropolitul), 446

a

•

|

1

1

↑

1 •

1

|

1

1

1

|

|

|

1

1

1

5

1

1

1

|

|

|

|

|

Velican, Sabin, 6

Vesper, Iulian, 6

Vianu, Tudor, 455, 456, 462, 463, 464, 554, 557, 565, 575

Vigny, A. de, 535, 547

ViUiers de ITsle Adam, 45, 50, 171, 178, 184, 229

Villon. F, 143

Vinea, Ion, 229, 280

Virgiliu, 447

Vlahuță, A, 42, 68, 75, 76, 77, 80, 328, 331, 420, 537, 549

Voiculescu Vasile, 194, 286, 287, 293, 460

Voltaire, 12, 50, 157, 299, 313

Voronca, Elena, 458

Voronca, Ilarie, 186, 187, 188, 190, 231, 233

W

Wilde, Oscar, 50, 171, 504

Woolf, Virginia, 423

Z

Zaharia, N, 538

Zamfirescu, Duiliu, 17, 106, 301, 302, 395, 410, 412, 421,
549, 580

Zamfirescu, George Mihail, 252

Zarifopol, Paul, 19, 38—44, 60, 62, 63, 64, 69, 83, 89, 90,
91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 114, 115, 116,
117, 118, 119, 120, 123, 126, 129, 130, 131, 139, 140,
145, 146, 149, 175, 176, 178, 179, 182, 463

TABLA ILUSTRĂȚILOR

Manuscrisul autograf al articolului // <i>L. Caragiale și duhul balcanic</i> (p. 1) . . .	144—145
Manuscrisul autograf al articolului // <i>L. Caragiale și duhul balcanic</i> (p. 2) . . .	144—145
<i>Critice</i> , volum apărut în 1933 și premiat de Societatea Scriitorilor Români cu premiul Costacopoi	304—305
<i>Figuri literare</i> , volum apărut în 1938	416—417
Manuscrisul autograf al articolului <i>Eros și Daimonion</i>	552—553

C U P R I N S U L

Eusebiu Camilar: „Cordun” (roman)	5
Eusebiu Camilar : „Prăpădul Solobodei”	8
Dimitrie Cantemir.	.11
Theodor Capidan: „Romanitatea balcanică” (Discurs de recepție la Academia Română)	14
I. L. Caragiale.	.16
Șerban Cioculescu : „Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol” (1905—1912)	38
Inaderența lui N. Davidescu la spiritul satiric	45
Cu prilejul reluării „D-ale carnavalului”	53
•I. L. Caragiale : „Opere”, voi. IV și V, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu	60
Epoci de creație la Caragiale.	.100
•Comediile lui Caragiale.	.105
[I. L. Caragiale și duhul balcanic].	.153
Satanismul la I. L. Caragiale.	.158
Poezia personajilor lui Caragiale.	.164
Matei Caragiale.	.169
Virgil Carianopol : „Un ocean, o frunte în exil” (poeme).	.186
Virgil Carianopol : „Scrisori către plante”	190
Virgil Carianopol : „Carte pentru domnițe”	194
Gtilia Cazimir: „Fluturi de noapte”	199
Otilia Cazimir : „Din întuneric. Fapte și întâmplări adevărate” (Din carnetul unei doctorese)	203
Călinescu : „Viața lui Mihai Eminescu”	205

G. Călinescu : „Cartea nunții".	210
G. Călinescu: „Enigma Otiliei".	214
Un profesor volubil.	219
G. Călinescu: „Șun sau calea neturburată" (Mit mongol).	222
[„Compendiul" d-lui G. Călinescu]	224
Ion Călugăru : „Paradisul statistic"	228
Ion Călugăru : „Abecedar de povestiri populare"	231
Ion Călugăru : „Omul de după ușe" (roman)	234
Ion Călugăru : „Charlot" (studiu critic)	238
Ion Călugăru : „Don Juan Cocoșatul" (roman)	241
Ion Călugăru: „Erdora"	245
Ion Călugăru : „De la cinci pînă la cinci"	247
Ion Călugăru: „Copilăria unui netrebnic" (roman)	251
Ion Călugăru : „Trustul" (roman).	255
Mihail Celarianu : „Polca pe furate" (roman)	259
Mihail Celarianu: „Femeia sînga'ui meu" (roman)	261
Mihail Celarianu: „Flori fără pace"	266
P. Cerna.	272
V. Ciocîlteu: „Adînc împietrit" (versuri)	275
•Șerban Cioulescu : „Aspecte lirice contemporane"	278
D. Ciurezu : „Răsărit".	282
-D. Ciurezu: „Pămîntul luminilor mele" (poeme)	287
D. Ciurezu : „Cununa soarelui" (poem)	293
D. Cocea : „Vinul de viață lungă"	298
•N. D. Cocea: „Fecior de slugă" (ediția II-a)	301
ÎN. D. Cocea: „Nea Nae" (roman)	307
Mihai Codreanu	309
I. Codru-Drăgușanu: „Peregrinul transilvan" (1835—1844). (Ediție îngrijită de Șerban Cioulescu).	311
Ben Corlaci: „Pelerinul serilor" (poeme)	315
Ben Corlaci : „Arhipelag".	320
•[Ben Corlaci: „Manifest liric"].	323
Nichifor Crainic : „Tara de peste veac" (poezii)	326
Ion Creangă.	333
Ion Creangă.	338
N. Crevedia : „Bacalaureatul lui Puiu"	347
N. Crevedia : „Bulgări și stele".	350
N. Crevedia : „Dragoste cu termen redus" (roman)	357
N. Crevedia : „Măria" (poezii).	360

Mircea Damian : „Eu sau frate-meu ? !"	365
Mircea Damian: „Celula nr. 13"	366
Mircea Damian : „Două și-un cățel"	369
Mircea Damian : „De-a curmezișul" (roman)	373
Mircea Damian : „Om" (roman)	377
Sergiu Dan : „Dragoste și moarte în provincie"	379
Sergiu Dan: „Arsenic" (roman).	382
Sergiu Dan : „Surorile Veniamin" (roman)	386
Ludovic Daus : „Drăceasca schimbare: de: piele"	392
Ludovic Daus : „Asfințit de oameni" (roman)	395
.N. Davidescu: „Fîntîna cu chipuri" (roman)	400
N. Davidescu: „Helada" (poem)	405
N. Davidescu: „Roma" (poem):.	412
Alexandru Davila.	417
Barou Delavrancea.	420
Lucia Demetrius : „Tinerete" (roman)	422
Lucia Demetrius : „Marea fugă" (roman)	426
Nuvelele Luciei Demetrius.	430
Ovid Densusianu.	435
Ovid Densusianu.	437
[Omagiul lui Ovid Densusianu].	441
Al. Dima : „Aspecte și atitudini ideologice"	445
Exegeze eminesciene.	452
Al. Dima : „Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană".	458
Al. Dima : „Gîndirea românească în estetică" (Aspecte contemporane).	462
Son Dongorozi : „Povestirile lui conu Costalei S tapisau".	465
Ion Dongorozi : „Socoteli greșite".	467
Mihail Dragomirescu.	471
Mihail Dragomirescu : „Copilul cu trei degete de aur" (Ogrezeni și Dărmănești)	475
Mihail Dragomirescu.	480
George Dumitrescu : „Cîntece pentru madona mică"	484
George Dumitrescu: „Pietate"	487
'George Dumitrescu : „Elegii".	488
Mircea Eliade : „Isabel și apele Diavolului"	491
Mircea Eliade : „Solilocvii".	496
Mircea Eliade: „Maitreyi" (roman)	499
Mircea Eliade : „întoarcerea din rai" (roman)	504

Mircea Eliade : „Lumina ce se stinge” (roman) .	509
Mircea Eliade: „India”	515
Mircea Eliade : „Şantier”.	519
Mircea Eliade : „Huliganii” (roman, I, II)	524
Mircea Eliade : „Domnişoara Christina” (roman)	528
Mircea Eliade : „Şarpele” (roman) .	530
Mihail Eminescu.	534
Destinul operei lui Eminescu.	536
Recitind proza politică a lui Eminescu	540
Glose eminesciene.	545
Eros şi Daimonion.	551
P catedră Eminescu.	567
:[Eminescu — poet păgîn].	577
<i>Note.</i>	581
<i>Indice de autori.</i>	601
<i>Tabla ilustraţiilor</i>	615

Redactor responsabil : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : IONEL GHEORGHIU

*Dat la cules 27.07.1966. Bun de tipar 04.01.1967. Apărut 1967.
Tiraj 8180 ex. Brosate 7090 ex. Legate Vă 1090 ex. Hirtie
scris tip I A de 70 g/m². Format 540X340/16. Coli ei. 32,11.
Ctli tipar 39. Planşe tipo S A. nr. 792111966. C.Z. pentru
bibliotecile mari 8R. C.2. pentru bibliotecile mici 8R—O.*

întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918”.
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Bucureşti,
Republica Socialistă România
Comanda ar. 3690