

POMPILIU CONSTANTINESCU

S C R I E R I

5

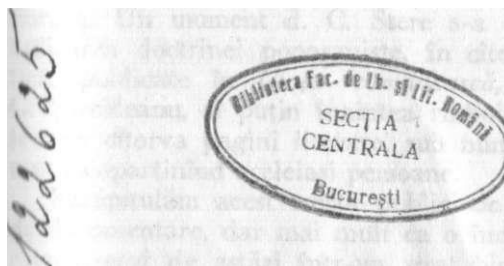
16.263

POMPILIU CONSTANTINESCU

# SCRIERI

5

Ediție îngrijită de  
CONSTANȚA CONSTANTINESCU  
cu o prefață de  
VICTOR FELEA



1971

EDITURA MINERVA

#### D. C. STERE — ROMANCIER

Pentru lectorul generației prezente, contactul d-lui (!. Stere cu literatura poate părea un debut din neant și un iclugiu în *nuimea* ficțiunii, din cercul dezamăgirilor politice. După apariția unor *Preludii*, la anunțatele isale memorii din **Piața** publică, [...] is-a răzgîndi't, convertindu-și memorialul ini r-o lungă povestire romanțată.

Istoria literară corectează în *W*să imirarea neinițiaților, căci H. Stere **a** pășit în politică trecînd prin culoarul beletristicii, ca intelectual cu idei socialiste și teoretician al po-mișunului. După afirmarea directivei de curent, a cedat locul d-lui G. Ibrăileanu, comentator sociolog în *mura* operelor de artă și apostol fanatic al zeului de la *soiioea*. Un moment d. C. Stere is-a coborît el însuși la aplicarea doctrinei poporaniste, în cîteva articole de critică, publicate în *Viata românească*, sub pseudonimul Il Șărcăleanu, și puțin înainte războiului ne amintim de lectura dîtorva pagini (literare, sub numele C. Nistrul, bă-nuit **ca** aparținînd aceleiași persoane.

Recapitulăm acest trecut publicistic nu atît ca intenție 'T' documentare, dar mai mult ca o încercare de a fixa pe romancierul de astăzi într-un *istrat* bine definit de sensibilitate. Moldovean, cu originea la intersecția etnică a pa-li ilații elegiace idki 'vechiul regat și a mesianismului slav, • ' mi din stepa rulsă pe apelle Nistrului, d. C. Stere unește m temperamentul său pe povestitorul de drum lung cu

ideologul activist, format în mediul revoluționarismului antițarist.

Dacă Si căutăm o linie de continuitate, i-o găsim îndubitat în literatura memorialistă, ușor romanțată, a lui Dumitru C Moruzd și în evocarea sfătoasă a istoricului Radu Rosetiti. [...] În comparație cu Sadoveanu și Hogaș — puniotele cardinale de sensibilitate moldavă — evocatori de natură, în care omul se integrează ca un element indisolubil, proza d-lui Stere e depozitată de lirism și colorit ; ea aglomerează fapte, cu asiduitate și împovărare, colecționează oameni, cu minuție realistă și pitoresc exterior sau moral, într-o acțiune complicată, cu episoade multiple, nu totdeauna semnificative, dar cu evidentă intenție documentară.

Autocratul agitator politic [...] e un pașnic povestaș moldovan, cu suflet de răzăș, iubitor al gliciei și al țăranelui, complicat numai cu o ideologie de fericire teoretică, venită din socialismul agrarian rus. E surprinzător însă că d. Stere, în ipostaza de romancier, și-a păstrat o obiectivitate de prezentare a oamenilor și a problemelor sociale mai elocventă decât orice tendenționism direct și speculativ. De la un spirit doctrinar și de sistematizare utopică ne-am fi așteptat la păgubitoare injoncțiuni teoretice, mai ales într-un roman de problematică politică. Totuși, d. Stere s-a lăsat stăpînit ide fapte, pe care le-a înlănțuit într-o logică intrinsecă, deși a revărsat un corn de excesivă abundență, ou amintiri și tipuri, care n-iau o necesitate suficientă în economia acțiunii principale. Din scrupul de documentare și (ambiiie de epopee tolstoiană, romancierul a pus să defileze peste o suită de figuri, cele mai multe secundare, în jurul eroilor ide prim interes, dînd operei un pitoresc aspect de statistică sociologică.

În primul volum, d. C. Stere îngrămădește (într-o lungă prezentare și într-o compoziție prea dezlînată eiteva familii de boieri [...]), ca un istoric asaltat de un număr impunător de personaje, dar căroră nu le va da și un rol cu relief în drama principală. E prea multă monografie socială, care împotmolește acțiunea de prim-plan a romanului, conceput în cea dinții «acțiune pe un statism monoton. Nu numai boierimea regională invadează în recomandări prea acumulate și de o portretură exterioară, ci

toate striatele sociale își expun tipurile reprezentative. Se înghesuie în atenția noastră Costache Țiganul, ajutorul •Ic bttețar al lui Iorgu Răutu, stăpînui moșiei din Năpă-  
•K ni și soțul Smaragdei Theodorovna, preotul Vasile, tip  
•Ir haiduc alcoolice, afemeiat și cu extaze ortodoxe, vechiul Alexandru și dascălul Andronache, jupîneasa Mar-  
•ticiata și vizitiul Dumitru, lăutarul Lemeș, un fel de Barbu Lăutarul al provinciei [...], Gafița, slujnica Smaragde:,  
/oița, dădaca ei, Eccla Ivanovna, moașa boierimii, Mar-  
••ii (ta Josefovna, madama copiilor lui Răutu, ca un decor  
iii'itcat suprapus peste decorul și mai amănunțit al Notabilităților locale și al proprietarilor învecinați.

Tema centrală ia celui dinții volum se reduce la studiul i duna temperament opuse, soții Răutu, și la surda tragedie casnică a lor. Trecut de pragul maturității, moșierul din Năpădeni, spirit simplu își ignar, cu maniere rustice și stîlnflăcii de flăcău tomnatic, violent și despotice, dar om drept |i cu inimă bună, se-n|dirăgostește de Smaragda Cacioni, tina unui proprietar ruinat, fericit că-i poate aranja situația materială, iscăpînd și de grija măritișului fetei. Cu o 'livpioporție nepermisă de vîrstă (Smaragda are vreo 16 ani) și cu o nepotrivire de cultură și temperament (radicală li (a de Iorgu, rațiunea acestei căsătorii istă numai în instinctul de perpetuitate al speciei, repede afirmat de soț.

^ Copilăroasă și fără experiența vieții, fragila Smaragda • încătușată prea de timpuriu iîn grijile matrimoniale și ale iH.podăriei. Răutu o iubește sincer, ca un urs domesticit, dar cu o fatală opacitate față de sufletul tinerei sale soții. \ tina lor intimă se va reduce la un contact silnic de trupuri, blrbatul vâzînd în Smaragda numai o obediență cloșcă, u|nisă la egoismul lui de continuator al neamului.

Cu sensibilitate primitivă și despotice, Iorgu își ia calm luneca de mascul reproducător. Primul copil, Sonia, so- <.tr inevitabil punînd în primejdie viața Smaragdei ; nu- •.itai după 15 luni, Theodorovna dă naștere lui Tosia, ou ac nași supunere resemnată și cu noi amenințări a sănătății, înpăimântată de frecvența copiilor, Smaragda se izo- l' a/a complet sufletește de Iorgu, dar apetitul bărbatului dumeic să-și înmulțească ispita o silește să accepte o nouă in 'mă. Desperată, ea se revoltă în contra destinului de fe- >ii' la în serie, și cîmd își dă seama că va trebui să aibă un

alt copil lealeargă la nepoata ei mai în vîrstă, dar mai liberă în viață, și mai experimentată, la Natalia Chirilovna Voronin, singura confidentă a ei. Naltalia își dă seama de tragedia tinerei mătuși, o consolează și îi caută o evadare din carcera unei căsnicii înăbușitoare. Cu riscul de a muri, Smaragda naște pe Vania, copil de o debilitate îngrijorătoare, detestat de mamă și dat în grija unei țărănei, Irina. Considerat ca un blestem, nedorit, Vania va crește izolat de iubirea maternă, devenind micul paria al familiei Răutu.

În rarile petreceri din societatea basarabeană, Smaragda cunoscuse printre numeroșii bărbați suspinători după frumusețea ei și pe contele Przewicki. Cu un trecut sentimental foarte agitat, contele fusese trimis din capitala Rusiei în Basarabia, ca o îndepărtare disciplinară. Sub ocrotirea Nataliei, impresară a coincidențelor de întîlnire, Theodorovna se îndrăgostește de conte, care o urmărește cu o iubire insistentă, discretă în genere, uneori impulsivă și de romantică îndrăzneală, lîmpingînd pe soția lui Iorgu spre un adulter numai imoral și spre o mai potrivită asociere de vîrstă și temperament.

Pe neașteptate, însă, Sania moare de scarlatină, la Năpădeni, tocmai cînd Smaragda fixase o întîlnire acasă la Przewicki, după ce avusese timpul isă (fie mai mult împreună la un bal din Odessa, unde se găsea în clipa tragicei vești.

Din acest moment, existența Theodorovnei deviază spre altă formă, datorită de mamă îi reprimă iubirea vinovată și-o închide în orizontul fumuriu al moșiei, unde — dominată de o aspră religiozitate și un aprig spirit de austeritate — își va continua viața ca matroană inflexibilă. Recăpătată căminului, va mai avea doi copii, pe Gostea și pe Mașa, cîștigîndu-și liniștea și rangul de demnitate în familia Răutu.

Smaragda e un fel de Ana Karenin, refulată prin misticism și instinct de moșiereasă, iar Iorgu — un noduros răzăș moldovean, cu un robust simț al proprietății și cu o calmă vanitate de inexorabilă perpetuare a neamului.

Volumul al doilea din romanul d-lui C. Stere, cu aceeași pletorică încordare de personaje secundare, dar cu o dinamică mai accentuată și o compoziție mai puțin istufoasă, e

consacrat biografiei sufletești a tînărului Vania, predestinat încă din faza uterină să fie revoluționar.

După o copilărie zburdalnică și cu evidente simpatii poporaniste pentru tovarășii săi (de vîrstă și de joc — între care țiganul Tănăsică și Ileana lui Dumitru Moraru, nepoata Irinei, sunt acceptați cu o dragoste frățească — Vania trece sub privegherea unui preceptor, tînărul Saharov, specie de emancipat prin știință și nihilist prin suferință socială, în felul lui Bazarov, eroul lui Turgheniev din *Părinți și copii*. Educat la camaraderia puțin distantă a lui Saharov și la simțul lui de egalitate între oameni, Vania e însă repede smuls din mediul familial și trimis la Chișinău, în pensionatul pastorului Paltin, unde găsește o atmosferă părintească și afecțiunea de care a fost pînă atunci lipsit.

D. C. Stere concentrează în jurul lui Vania prieteni, profesori, pedagogi, ca pentru cea dintîi experiență a micului Răutu cu societatea. În vacanță, Vania își manifestă prima atitudine de poporanist, apărînd în fața lui Iorgu pe Măria Vornicu, vecină a Irinei, văduvă cu o casă de copii, prigonită de intransigența vechilului. Trece apoi la liceu și e dat în gazdă, împreună cu fratele său, Tosia, la Ivanovna Bonin. Aversiunea Smaragdei își găsește continuarea în autoritarismul fratern, care-l supraveghează și îl umilește, pînă cînd ajung la un conflict cu încercare de omor. În ruptura lui Vania cu familia se ciocnesc de fapt două atitudini sociale opuse. Tosia moare înecat, într-un accident. Inițierea în socialism a lui Vania se precipită spre o formație definitivă, în mediul școlar bîntuit de idei revoluționare și alimentat de marxism. Ca în *Noul seminar* al lui Donici, asistăm la conciliabule și stabiliri de erupe, la un diferend între un profesor antisemit și colegul lui Vania, Moise Roitman, și la solidarizarea cu victima a prietenilor de idei politice. Mai puțin promiscuitatea și consumația de vutcă, micii revoluționari trăiesc, în mod colectiv, același moment ca își seminaristii lui Leon Donici.

Educația de insurgent a lui Vania se desăvârșește după moartea lui Tosia și după ce este izgonit de intransigența Smaragdei. **De-iacum** intră în organizațiile socialiste, întemeiază el însuși una, manifestă veleități poetice și ia contact cu ziaristul Manin, fost deportat politic, alcoolic, cînic și paradoxal, geniu pustiu de specie rusă, ratat ocrotit

de iubirea^ adeptei Agrafenia Ivanovna și nihilist de (pito-rească înfățișare. De când Vania devine revoluționar militant, de la 14 ani chiar, activînd la Ode&sa își ducînd broșuri de propagandă socialistă la Hancov, romanul intră în tenebrele unei acțiuni de conspirație [...], în care partenerii alcătuiesc un falanster, în casa 'evreiceii Sarah Blumberg, patroană a unei Comune în miniatură.

Descoperirea nucleelor revoluționare aduce intervenția poliției țafriș/teși dispariția cîtonva membri esențiali din mișcare. Între timp, acțiunile lui Vania erau supravegheate de Natalița, neistovită intermediară prin vocație ; ea îl readuce pe rătăcit la Năjpădeni, împădîndu-l cu familia. Revoluționar aproape format, Vania simțiise și fiorii dragostei, întîi prin Ileana, care cedează dezinteresat? idilic și poporanist, îri cadrul naturii și fără responsabilități burgheze, apoi sub gheața platonice a tovarășei Verociea (alias Undina), fată de zbir țarist și adeptă fanatică a noii ordini sociale, pe altarul 'căreia și dispere, iar accidental tresărise, la^iin dans, fin brațele vanjoase ale Naltaliței, propagandistă mai mult Ide viață decît de idei abstracte. Urmărit, Vania fuge din Năpădeni, condus într-o căruță de soțul Henei,^Simion ; face în trei zile drumul de la Qdes&a la Chișinău, unde e arestat la Rojtman în casă, spre a lua calea aspră a Siberiei.

Cu toată [complicația ultimelor iîntîmpări, aglomerate grabnic, Vania trăiește, circulă și (evoluează sub ochii noștri, ea cea mai palpitantă existență din romanul d-lui C. Stere. Dacă Smaragda dispere aproape complet din al doilea volum, dacă Iorgu Răutu se 'estompează într-un plan fuimuriu, cu destin de fantoșe, tînărul revoluționar formează o^ amplă monografie morală, în «mijlocul unor siluete mai dinamice și mai corUcentrate. Deși risipită printre peste 600 de pagini, Natalia conturează și ea un temperament și încheie o existență. Numai ,soții Răutu rămîn (într-un mare hiat interior, părăsiți într-o căsnicie lîn care nu știm ce se mai întîmplă.

[...] Scriitorul aliază însușirile unui stufos memorialist cu interesul narațiunii atrăgătoare, ide o bogată substanță epică ; în zona ficțiunii e stăpînit însă de o remarcabilă obiectivitate a evocării.

Umbra lui Doibrogeanu-Gherea va fi tresărind satisfăcută, fiindcă s-a găsit în sfîrșit romancierul care să evoce cu reală forță epică idealul social al tinereții lui implicate în lupta contra țarismului. Din toată frenezia teoretică a poporanisimului nostru, importat din ideologia rusă, din mesianismul critic aii sociologiei tendențioase a *Contemporanului* n-a putut naște nici o operă ide valoare, pînă la apariția vastului roman al d-iui C. Stere.

Experiența reală a acestor doi vrăjmași ai despotismului is-a ramificat în direcții opuse, cu un destin atît de ciudat. Persuasiunea criticii lui Gherea a rămas în domeniul dezideratelor, iar acțiunea politică a d-lui C. Stere l-a transformat într-un patetic personaj de roiman. Gherea s-a retras în joicul ideilor economico-sociale, d. Stere, după O agitată aacțiune cu roade sterpe, s-a refugiat în contemplația artistică, realizînd ca scriitor ceea ce n-a izbutit ca om politic.

Intelectualitatea celor doi vizitatori ai Siberiei a fost mai rezistentă deicît vigoarea lor de animatori politici. Fără ironie, cel mai mare succes aii socialismului românise rezumă în două cărți : *Neoiobăgia* și romanul *în preajma revoluției*.

În *Lutul*, d. Stere completează formația teoretică a tînarului revoluționar Vania Răutu cu experiența a&pră a regimului de închisoare. După ce a fost descoperit își prins de poliția țaristă, falansterul de adolescenți intoxicați cu idei irusurecte își iconjsacră 'sentimentalismul umanitarist prin martiriul regimului celular. Primele două volume formează o complexă (frescă isocială, în care evoluează generația de intelectuali hrăniți eu noua colnceptie de viață politică, sub loviturile căreia se datină imperiul ruls. Mai stufoase și mai statice, ele sunt fundalul pe care se • profilează tragedia atîtor fanatici, sacrificați pe rugul fericirii obștești.

Experiența lui Vania este comună tuturor intelectualilor ruși, crescuți în mentalitatea marxistă a veacului trecut, turburați de mecanicismul psihojlotgic al doctrinei materialiste și îindioați ispre un neliniștit nihilista intductual. Problematika aceasta ne este familiară din romancierii ruși ; nu prin ea se revelă originalitatea d-lui C. Stere. Noutatea epiceii sale e de a pune în circulație un tip de intelectual

moldovean, format în atmosfera culturii ruse. Vania e determinat de origina lui etnică și este neîndoios că procesul lui moral e grefat pe datele simțirii lui individuale, dar și pe fibra lui de boier moldovean. [...]

D. C. Stere e **un** îndemânat regizor de personaje ; lingă cele noi, izvorâte din împrejurările specifice 'țimarului întemnițat, reapar și câteva din volumele anterioare, printre care logu Răutu, **cu** simplitatea lui rudimentară și onestă, cu stângăcia lui afectivă, ca și Natallița Chirilovna, jovială și îngrădită în egoismul ei de femeie cu simțuri robuste. Conturate cu o precizie și o detașare lucidă, eroii și eroinele din *Lutul* alcătuiesc cadrul de viață amplă și variată în care evoluează psihologia lui Vania. Surprins în epoca de formație a personalității, impetuos revoluționar își urmărește, cu inteligență introspectivă, îndoelile și nădejtile, își definește caracterul își voința, își conturează sensibilitatea și immdul de reacțiune la neprevăzutul faptelor ce se aglomerează iprematur în existența lui. Voluntar, fanatic, **iou** o mîndrie inflexibilă, Vania iradiază simpatie, sub nimbufl lui de erou romantic. Cu putere de adaptare, se obișnuiește cu rigorile vieții de închisoare, își însușește toate metodele de a comunica în mijlocul **u**nei izolări demoralizante, Idobîndind repede un caracter bărbătesc. Temnița e aproape o necesitate inexorabilă pentru disciplinarea forțelor lui interioare. Acum începe să distingă individualitățile din propria mișcare, sănși judece camarazii și să-și impuie nonme de conduită în raport cu ei. De proveniență diferită, **icu** metode și mentalități diverse, revoluționarii din faza idilică a falansterului sunt deposedați de personalitatea globală ipe care Ue-o dădea grdpu'l. în etapele de temniță și în drumul spre deportarea în Siberia, Vania își 'consolidează individualitatea, din contrastul cu tovarășii de ideal și din reflexia neconținută ia care se supune. Fragmentele de jurnal, intercalate între faptele externe și evenimentele din propriul lui eu, întregesc o psihologie și îi fixează fizionomia intelectuală. Vania își însemnează lecturile și le supune unui examen critic, își autoanalizează temperamentul alcătuit din vitalitate ereditară și subtilitate civilizată. Confuziile, îndoelile, pesimismul și dezgustul nihilist alternează în spiritul ilui, teren fertil de conflicte din care se plămădește un om.

O distincție de rasă și un egoism conștient de valoarea lui se desprind din actele și gândurile acestui descendent al Răuților, desfăcut de orizontul strllmt al familiei și anexat, cu toată frenezia, unui ideal obștesc. Cap speculativ, stăpîn pe propriile instincte, voluntar și cu destin mesianic, Vania e un punct de atracție, în special pentru tinerele devotate ale mișcării.

Paralel cu personalitatea lui intelectuală și de luptător social, d. Stere urmărește și formația personalității lui erotice. Experiența instinctului sincer o avusese cu Ilenuța, în cadrul naturii Năpădenilor ; efuziunea romantică, de afinitate sufletească, îl legase de amintirea Umdinei, victimă a aceluiași ideali sociali ; afecțiunea burgheză, ocrotitoare și de generos sacrificiu, i-o oferă Tania Lungu, pentru care acceptă să fie recunoscător, căsătorindu-se cu ea în închisoare, deși destinul lui era altît de opus unei burgeze căsnicii. Eroină de 'specifică psihologie rusă, reminiscență a Soniei din *Crimă și pedeapsă*, mai puțin declasarea, Tania e îngerul păzitor al romanului slav, plecat peste neliniștea și vigoarea bărbatului înlănțuit de împrejurări. Dar Vania trăiește în formele sociale cu un dispreț atît de mare, încît o căsătorie nu-l poate împiedica din linia preocupărilor lui. O altă tînără, Fany Perflov, cucerită și ea de farmecul viril și delicateța eroului, se-nifioarează într-o scurtă idilă pentru Răutu, el însuși turburat cu o adiere de simpatie pentru noua admiratoare. În raporturile lui cu femeile, Vania risipește o poezie limpede, manifestă o camaraderie ocrotitoare și o sinceritate instinctiv bănuită de ele. Cînd, în cel mai degradator mediu, în care Vania simte într-adevăr dezgustul de viață, în promiscuitatea din Tiumen, e asaltat de frenezia ispălătoresei Aculina, o mîndrie jignită îl readuce la o stare salubră de inhibiție. închisoarea îl disciplinează interior, îi dă aonștiința propriei lui puteri și-l prezervă de descompunerea morală.

în primul rînd, *Lutul* este monografia morală a unui tînăr intelectual angajat în mișcarea revoluționară a generației de la 1880 și o puternică evocare a unui tip de energie și voință în care se cristalizează acțiunea și reflexia.

Romanul d-lui C. Stere, deși de suflu larg și alimentat din nenumărate fapte, dovedește om simț robust al peisagiului și mai ales surprinde prin intuiția ascuțită în care

evocă feminitatea eroinelor. Dacă în primele volume portretul static era utilizat prea des, fiindcă ținea să prezinte un pitoresc social Gît mai amplu, în *Lutul* portretul interior se adâncește, se nuanțează și se definește în contururi epice. Cel mai larg portret psihologic este însuși portretul lui Vania, scos în evidență cu un relief viguros; în jurul lui trăiesc variat și individual tovarășii de temniță își exil, funcționarii penitenciarului, de la doctor la director și pînă la servitor, iar ca o necesitate de pauză, în încordarea acestei atmosfere penibile, răsare la anume intervale și tipul pitoresc, într-o continuă circulație de isevă vitală.

D. C. Stere ne impune prin prestigiul unei nesecate evocări epice, cu o compoziție mai sobră de data aceasta, mai limpezită. Cel de-al treilea volum definitivează o carieră de romancier cu imari mijloace de a însufleți oameni și de a transpune în contemplație artistică un material incontestabil autobiografic.

1932

#### C. STERE :

„HOTARUL”

(roman) \*

Cu aii patrulea volum din ciclul *In preajma revoluției*, d. C. Stere urmărește odiseea de arestat politic a lui Vania Răutu, expus treptat la privațiunile cele mai penibile, pentru un intelectual zvîrlit în pustiul siberian, condamnat să-nfrunte rigorile unei naturi dușmănoase și să-și irosească micrețea într-o inactivitate demoralizantă.

În *Hotarul*, Vania își dă cel mai înalt examen de conștiință, în raport cu idealul de revoluționar, și ne dă pilda supremă de rezistență a unei individualități capabile să-și dilunească dezgolitul și să-și salveze forțele morale amenințate să rateze. Etapele deportării lui Răutu se spațiază în nelimitatul infernal al Siberiei; de la Curgan, unde viața e ceva mai suportabilă, fiindcă surghiunitul Semienki, care aici avea un atelier de fierărie, îi oferă o ocupație, Vania e succesiv împins spre condiții mai aspre; trecînd la Tunus, atmosfera devine însă mai umană; cerul de intens albastru de aici, conferințele pe care le pregătesc și le expun în fața unui auditor select încă sunt un imbold de îmbărbătare, cel puțin teoretică. Tipul Ticortschi, paradoxal, idealist, intelectual de vervă și de notorie incapacitate intelectuală, este atît de pitoresc și atît de necesar pentru reînnoirea forțelor lui Vania. Deși el însuși este un „teoretic”, Răutu e agitat de un temperament febril, și astfel e ținut mai în strîns contact cu realitatea. Amestecat într-un plan

\* Edit. „Adevărul”.



vast de evadare, elaborat de Prestea și Guirilă, prietenii lui din faza de formație revoluționară, Răutu își va pierde favoarea de a beneficia de condițiile din Turinsc. De acum încep pentru el adevăratele crucificări, într-un exod silit, cu peripeții dramatice, cu promiscuități jignitoare, cu răspunderi chinuitoare, mai ales că Tania^ soția lui rămasă la Chișinău, terminându-și studiile de subchirurgă, se hotărăște să-l urmeze în Siberia. Din Turinsc, Vania e deportat la Spaseoe, de-ací adus înapoi, pentru scurt timp, apoi într-un sat deasupra cercului polar, Iamalsc, e apoi coborât ceva mai jos, la Jercinsc, ca isă fie, în sfârșit, încarcerat la Tobolse.

Pînă^cînd va sosi Tania, Răutu așteaptă cu o răbdare încordată scrisorile ei, calde, pline de dragoste și spirit de sacrificiu. S-ar părea că Vania nu este numai măgulit de jertfa acestei copile, fără feminitate fizică, dar atît de gingașe ; depărtarea și viața izolată îi creează chiar o necesitate de iubire: cel puțin în scrisori pare îndrăgostit de o soție acceptată într-o „căsătorie albă”. Cînd Tania va veni, adusă de credinciosul Mebmet, la Jercinsc, Răutu e pus în fața unei probleme de reală răspundere. Tineretea și singurătatea îi împing pe calea pasiunii : o dată consumată dorința, mai cu osebire a Tamiei, Vania se limpezește. Un trai burghez, chiar într-o pustietate stupidă, îl reduce la proporția unui mic animal satisfăcut. Idealul și temperamentul lui contrazic violent această înfrângere. Tania simte rezerva lui Răutu. N-o iubește, dar îi acceptă sacrificiul. îl incomodează cu răspunderea pe care i-a aruncat-o pe umeri, însă n-o poate părăsi. Drama propriului său destin de revoluționar, smuls din cadrele active și deportat într-o izolare asasină, se complică și cu această dramă intimă. Tania e ursită să-și ducă sacrificiul pînă la ultima treaptă. Instinctul ei matern, cu precocitate dezvoltat, ar fi mulțumit-o cu un copil de la Vania, amintire a dragostei lor. Înțelegînd imposibilitatea de a fi iubită, ea primește orice situație ; nu vrea să-l împiedice pe Răutu de la ținta lui majoră ; nu vrea să-i creeze neplăceri dintr-o egoistă fericire personală. În acest caz, nici conștiința lui Vania nu poate fi liniștită. Dar soarta se obligă ea singură să-i rezolve dilema : Tania se-mbolnăvește, într-o

călătorie penibilă, tuberculoza o macină cu o repeziciune **parcă** comandată și, la Tobolsc, în timp ce Răutu era în-  
• bis, moare. Sacrificiul suprem se-mplinește. De acum Vania e liber să-și urmeze propriul Ini destin. O cruzime parcă niintuitoare a cerului l-a descărcat de o răspundere ce-l încurca. În galeria iubirilor defuncte ale acestui revoluționar **n.ir** cu mesagiu supranatural, Tania va rămîne un punct luminos, o jertfă înduioșătoare pe altarul unui ideal colectiv. D-l C. Stere creează, prin figura Taniei, un portret sufletesc de delicată feminitate. Stoicismul ei de liniștită tragedie o așează printre cele mai vii eroine din ciclul aventurilor sentimentale ale lui Vania și din galeria iubitelor părăsite de el sau anulate de moarte.

Pentru Răutu, dragostea apare ca un accident, amabil sau tragic, dar nicidecum cu putere de alterare a personalității lui de revoluționar. Un egoism în funcție de o cauză supremă nu-l face totuși odios pe acest devorator de vieți feminine. Iubirile lui se subordonează unui mesagiu ; el însuși le recapitulează, în momentele de gravă introspecție, ca pe niște jertfe necesare ; o luciditate de luptător îi menține tăria morală. Nu putem spune că Vania e un insensibil, dar sensibilitatea lui vibrează atît de puternic în legătură cu idealul revoluționar, întoît pentru dragoste nu-și permite să 'cheltuiască decît o sentimentalitate periferică. D-l C. Stere a intuit în alcătuirea morală a lui Răutu o inumanitate specifică apostolatului revoluționar ; fără a fi un trivial donjuan, profitor de admiratoare, eroul romanelor sale ciclice apare aureolat cu un nimb de sacrificiu feminin pretutindeni și cu o înlănțuire causală deloc artificială. Vania e un temperament tare ; o austeritate împinsă pînă la o anume asceză îl salvează de jugul pasiunilor absorbitoare. Singura, marea iui pasiune, este cauza socială pentru care luptă. Actor prim într-o dramă în care se joacă destinul a milioane de oprimați, Vania Răutu consideră iubirea o simplă problemă de culise, fără repercusiuni directe în raport cu rolul lui principal.

Dacă d. C. Stere completează psihologia de revoluționar a Ini Vania, preajms^ro^te^ Apsș^aspect de superioară inumanitate și snib^j^zența șunei **mafăe**, rezistențe morale,

CENTRALA

București

față de toate experiențele icare tind să-d dizolve personalitatea — *Hotarul* este, în generalitatea lui, un roman descriptiv și ide evocare a unei lumi văzută în sălbăcia ei cosmică și în pitorescul etnografie.

Scris cu o cursivitate vădită și cu o liniște poate prea idilică, al patrulea mare fragment din epopeea d-lui Stere este revelator pentru observatorul sociologic și inedit, pentru liricul de putere descriptivă al naturii siberiene. Peisagiile oare brăzdează narațiunea «unt de o solemnitate masivă, deși ou oarecare patos bombastic în expresie. Senzația de miracol al firii tresare îrisă în descrierile din *Hotarul* și inundă cu o poezie primitivă incidentele și expunerile documentare asupra vieții sociale rudimentare din satele Siberiei, în care Vania și-a purtat nostalgia de martir, disciplinându-și voința, în fața tăcutelor minuni ale firii.

Această evocare a aurorii boreale este și un examen câștigat de d. C. Stere, afirmându-se peisagist : „Toată firea parcă era prinsă de o tainică așteptare... Spre miazănoapte, pe fondul de azur translucid al nopții boreale, parcă se desprindea, ca un imens crai de lună răsturnat, un segment mai întunecat al cerului, tremurător, nuanțat de palpitări ușoare, viorii.

Și, brusc, din umbra lui diafană, zarea se aprinde de» o lumină intensă de aur incandescent, care, ca un groaznic val de lavă limpede, se înalță pînă la mijlocul bolții cerești. Și fără răgaz după el se aruncă, în goană năprasnică, deasupra lui un nou val, apoi al treilea, al patrulea — ne-numărate valuri aprinse tot mai sus — pînă ce toată fața de miazănoapte a bolții e înecată sub talazurile înfuriate ale unui ocean în flăcări.

Toată zarea clocotește vijeliosă.

Și deodată, paste coama valurilor descătuseate pornește o erupțiune vrăjmașe, brăzdând fața oceanului de lavă cu fășii luminoase, ce se azvârl în spasme una peste alta — roșii, albastre, verzi, portocalii — se desfac și se topesc în palpări colorate și vii și, pînă la zenit și iarăși se sting, aproape în clipa în care se nasc, înlocuite pe dată de alte țîșniri feerice de nestemate misterioase" (pag. 257—258).

Cam prea retorică, evocarea este totuși semnificativă pentru spiritul contemplativ al d-ului C. Stere, moldovean

U nturile ascuțite la marile spectacole ale naturii. De **iliid**, contemplativitatea de o bucolică inhibiție este și ca . **i. ii** ud unitar care menține *Hotarul* într-o înlănțuire epică, ...! pitoreseă și documentară, cînd de analiză sufletească, • **nul** episodică, realistă și animată de atâtea figuri secundare, prezentate într-o serie de portrete vii, scurte, cum ... **i** obișnuit d. C. Stere încă de la primele sale volume. **L.is.it** într-o suspensiune sugestivă, destinul lui Vania, după patru mari etape morale, se făurește în închisoarea din Toii, **ilsc** ; îl așteptăm într-o nouă ipostază.

n ii

C. STERE:  
„NOSTALGHII”\*

Se poate afirma că adevăratul „roman fluviu” al literaturii noastre este în *preajma revoluției* al d-lui C. Stere. Nicăieri nu vom găsi o narațiune mai susținută, o varietate și un număr de tipuri mai prodigioase și un destin mai senzațional al personajului principal ca în romanele sale ciclice. Este timpul să ne întrebăm astăzi care e însușirea esențială a romancierului Stere. Liniștea povestirii, oricât ar fi de stăpânită, nu este cea mai caracteristică, fiindcă ne-a obișnuit cu ea suverana detașare de obiect a d-lui Rebreanu. Psihologismul nu este accentul principal al vastelor sale romane, după cum nici o problemă morală nu apare cu persistență în cursul lor. Ce este atunci altfel de impresionant în epopeea revoluționarului antițarist Vania Răutu? Este, cu siguranță, mulțimea de fapte și rara precizie a tipurilor. Însușirea particulară a romancierului Stere este deci memoria epică. Nu sunt două tipuri care pot fi confundate în opera sa, oricât de episodice ar fi ele. Și, la drept vorbind, foarte multe personaje sunt episodice, dacă ne referim la acțiunea principală a romanului.

Pentru orientarea cititorului se simte nevoie de un index alfabetic al tipurilor care circulă în cele cinci volume apărute. De la „comedia umana” a lui Balzac, romanul ciclic european s-a obișnuit cu numărul epopeic al personajilor. Balzac are însă prea mulți eroi principali, de pro-

\* Voi. V din *In preajma revoluției*, ediția a treia, Edit. „Adevărul

porții grandioase, care întunecă de multe ori tipurile epice. Dostoievski e un dialectician al pasiunilor umane, un creator de valori morale și un psiholog halucinant, **neîntrecut**, iar Proust **este** un analist și un poet magic impresionant.

D. C. Stere n-are nimic comun cu nici unul din acești mari creatori de epopee modernă. Formația sa literară este, lămurită și sigurată, legată de epica rusă, dar exclusiv de cea tolstoiană. Asemănarea dintre *în preajma revoluției* și *Ana Karenin* se impune firesc, în ceea ce am numit memoria epică. După cum în romanul lui Tolstoi, în jurul unei drame morale, se concentrează o întreagă societate, în jurul destinului lui Vania se întretaie câteva isute de personaje.

Memoria epică a d-lui Stere s-a desfășurat și în volumele anterioare, cu deosebire în primele două, unde am constatat și un vâdit abuz în aglomerarea personajilor secundare. Al cincilea tom, *Nostalgii*, e format aproape numai din galeria tipurilor de deportați politici în Siberia; între altele, Vania se pierde ca într-o mare foarte omogenă. Memorialistul apare destul de pronunțat în această parte; există desigur și o indicație referitoare la psihologia eroului principal, care își simte și mai accentuat diferența temperamentală față de tovarășii săi de luptă. Dar analiza interioară nu este un procedeu familiar al d-lui Stere. Abia dacă în cele câteva pagini de jurnal ale lui Răutu se afirmă contrastul dintre spiritul lui optimist, de raționalist mai aproape de concepțiile socialismului accidental, decât de misticismul slav. D. Stere e drept că are simțul artistic de a ocoli teoriile; măștișind tipuri diverse de revoluționari, înfățișează și antagonismul dintre Vania și mistica slavă. Într-o succesiune calmă și pitorească, luăm cunoștință de atâtea figuri de răzvrățiți; o solidaritate, o tactică, o doctrină unitară nu se desprinde din această societate de reformatori; îi unește demoralizarea și condițiile unei vieți rudimentare.

O trecere-n revistă a celor mai însemnate personaje ne va lămuri suficient starea de ispirit a deportaților. Universitarul Ipolit Culicev își ocupă timpul adâncindu-se în inactualitățile lui studii filologice și urmărește răzbunarea soției lui infidele, Măria, care a iubit pe Colea Sajin, un adevărat tip de revoluționar. Soții Bencianinov au un fel de

„salon\*, în care se discută, ca într-o moară ce nu macină deoît vorbe, iar soții Ingejstrohni nu vor să se lase mai prejos, îritreținînd și ei un „salon" tot atît de van. Profetul Eliseev se consacră meditațiilor lui mistice, înconjurat de icoane și duh. ortodox, după ritualul celei mai autentice mistici slave, Danilov detestă opinia tuturor și întreține relații cu niște condamnați de drept comun, Ghrahmalov și Nitochichin, ale căror mijloace bănești sunt utilizate pentru cauza sacră, iar Spirea Varnacul își exercită meseria lui de bandit, de mijlocitor și de haiduc al zărilor, servind pe oricine îi poate fi de folos.

Ce face Vania, în acest mediu devorator de energii ? își face *un* ^neconținut examen de conștiință, studiază pe autohtoni, făcînd reflecții psiho-sociologice, ține contactul cu toate centrele de deportați, iscodește vești despre cei mai buni tovarăși de luptă și își consolidează faima de *ierou* mai ales față de femei. Vania ajunge, se pare, la o concepție personală asupra socialismului ; citind mereu, își descoperă puncte personale de vedere și își diferențiază modul lui latin de a judeca față de mistica slavă. Dar el e atît de lucid și se-nstrăinează de psihologia revoluționarului specific rusesc, căutînd o evadare. De altfel, timpul lui se apropie de limita deportării ; eliberarea din Siberia îi pune fătîș problema acțiunii lui viitoare.

Cele mai interesante experiențe ale lui Răutu sunt tot acele în legătură cu femeile. O înclinație vădită spre idealizare este neconținut prezentă în *Nostalgii*. Recapitularea unui episod penibil privitor la Fany Perlova, tipul de distincție feminină cum am mai întîlnit cîteva în romanul d-lui Stere, și umanitatea lui pentru Claudia Samarin, care naște în timpul deportării, murind din cauza privațiunilor unui drum nesfârșit și lăsînd în urmă o fetiță, ne pun încă o dată în lumină delicateța scriitorului. Dar experiențele lui Vania sunt destul de variate în acest lot. Pasiunea ideală pentru Măria Culiceeva, modul cum o apără de furia geloasă a soțului ei și temeritatea cu care-i ajută să evadeze ne dovedesc că Răutu e un romantic, pentru care revoluția este un prilej binevenit de aventuri sublimе. Alte episoade, ca acel cu prostituata Aculina, veche cunoștință din *Hotarul*, sau ca acela în legătură cu Varvara, care-l iubește atrăgîndu-l în mrejele pasiunii carnale, com-

pletcază fizionomia eroului, fără însă a-i aduce nuanțe noi suflatești.

De dragul documentării și din plăcerea de a-și manile „sla cît mai amplu memoria epică de care vorbeam (și aci N vede fondul de memorial al romanelor sale), d. C. Stere imprimă o vădită relaxare dramatismului narațiunii (în *Nostalgii*. O epică densă nu găsim în al cincilea tom al romanelor sale ciclice ; asemeni unui fluviu cu albie largă, povestirea curge lin, primește afluenți, care-i îngroașe debitul, fără să-și precipite mersul. Volumul *Nostalgii* nu se desfășură în adâncime, ci numai în amploare.

Abia în ultima parte, acțiunea se-neordează, mersul domol este mai înviorat, prin libertatea lui Vania și revenirea lui la Năpădeni. După o rătăcire prin medii streine, ne întoarcem la primele figuri ale romanului. Este atît de firească reluarea povestirii pe care o părăsise, cu sute de pagini înainte, este atît de clară viziunea d-lui Stere, care și-a conturat precis personagiile, încît, reîntîlnindu-ne cu lorgu Răutu, mai îmbătrînit, dar tot atît de simplu, cu Smaragda Theodorovna, mai încercată de viață, dar tot atît de inflexibilă în voință, cu Natalița, a cărei tinerețe s-a veștejit, fără să-i sece optimismul, nici după moartea soțului de-al doilea, ca și cu celelalte figuri din Năpădeni, ne uimesc cu aceeași memorie epică și ne dau impresia unei evoluții deplin calculate a povestirii. După grozava experiență a Siberiei, Vania Răutu începe un nou ciclu de viață ; trecerea în România îl va pune în contact cu un nou mediu, iar pe romancier îl va pune la o dificilă încercare. Dacă faza revoluționarismului rusesc îi crease o aureolă de martir și un nimb romantic în jurul personalității, faza de militant poporanist îi va pune și problema ridicării la ficțiunea artistică a unei cariere prea apropiate în timp și destul de controversate în discuțiile istoriei sociale contemporane române.

Așteptăm celelalte tomuri ale romanului d-lui C. Stere cu foarte vie și nelămurită curiozitate.

1935

C. STERE:  
ÎN TRE PAMFLET ȘI ROMAN \*

N-avem intenția să facem o cronică despre ultimele două volume din romanul ciclic al d-lui C. Stere. În primul rând, fiindcă ficțiunea epică s-a destrămat o dată cu trecerea în România a tânărului Vania ; tot ce urmează din acest moment este un vast reportaj romanțat al carierei politice a d-lui Stere, cu triumfurile și mai ales dezamăgirile ei. Seninătatea scriitorului dispăre, iar polemistul și pamfletarul judecă oameni, evenimente, moravuri în strict raport cu ambițiile și idealurile sale. Caracterul autobiografic al romanului este atât de transparent, atât de puțin prelucrat, încât întreaga noastră perspectivă este răsturnată. Ultimele două tomuri din *In preajma revoluției* se rup din desfășurarea organică a ciclului, și numai pretextul de a discuta în jurul lor prezintă un adevărat interes ; căci a spune că d. Stere încetează a mai fi un romancier, cel puțin în *Ciubărești* și *In ajun*, înseamnă a da o judecată de valoare la-ndemîna oricui. Credem mult mai util să facem câteva demarcații între roman, pamflet și memorii, poziții ale spiritului creator esențial deosebite și imposibil a se confunda. Impresia noastră este că d. C. Stere și-a pierdut un extraordinar material memorialist, mărturie extrem de prețioasă asupra vieții noastre politice din ultimii 50 de ani ; din experiența sa bogată, variată și nu lipsită de un adînc patetism, acest temperament viguros și fanatic ar fi putut

\* *Ciubărești; In ajun.*

...li ilui cele mai pitorești memorii ale timpului. Este atît de rar cazul unui om politic român, cu o activitate de prim-plau, care să-ntrunească la un loc experiența directă și ii lmtul.

D. C. Stere începuse imediat după retragerea sa din viața publică un capitol de memorii contemporane ; cine l-a citit și-a dat seama de ascuțimea psihologică a portretelor și de relieful temperamental al evocărilor sale. Cu aii: mai mare este regretul nostru de a fi fast lipsiți de una NHL mai multe cărți, în acest gen, ale memorialistului Stere.

În *Ciubărești* și *în ajun* îlși propune, pe două planuri paralele, să creeze comedia vieții politice, de la contactul șam cu socialiștii ieșeni pînă în preajma revoluției țărănești din 1907, ca și biografia sa politică și sentimentală ; jude-iitor și parte, în același timp. Sarcină dificilă, care este pîndită de spirit pamfletar, de cronică și roman cu cheie, •tifla că d. Stere a dezmințit că personagiile politice por-i elizate în aceste volume ar avea în spate un model real. În asemenea cazuri, dezvinovățirea n-are decît valoarea mărturiei involuntare a unei deficiențe de creație. Ne este indiferent că un romancier pornește de la un personaj real ca să creeze unul fictiv ; în cele mai multe cazuri, poate **porni** de la un număr mai mare, sintetizând anume trăsături în ficțiunea sa. Nu vum face gireșala să-l acuzăm pe d. Stere că a pornit de la observație, de la tipuri reale. (Icea ce-i imputăm este de a le fi copiat, în unele gesturi itpocifice, reducîndu-le la simple portrete schematizate. În.i confrăți au făcut caz de mijloacele noi de expresie ale scriitorului Stere, semnalîndu-i întorsătura satirică a spiritului ; s-a pomenit chiar numele lui Caragiale, ca o măsură de comparație. Eroare elementară ! Profităm de acest paralelism, tocmai spre a scoate în evidență deosebirea dintre creația fictivă a satirei caragieliene și dintre pamfletul romanțat al d-lui C. Stere. Că marele Caragiale i pornit de ia observație la creația tipurilor lui comive este **le** îndoios ; ca să creeze pe Cațavencu a observat o multiplicitate de tipuri cațaveneiene reale ; ca să creeze pe Pristanda, a observat o sumă de polițai autohtoni ; ca să I i cc/c pe Zoîțica, a observat infinite „dame bune” din bur-••liczia noastră. Deosebirea este că, în nici unul din aceste I a/uri, Caragiale n-a copiat. Sintetizând și stilizând reali-

tatea, el a creat categorii sufletești, înălțînd la rangul de ficțiune artistică tipurile de autenticitate reală. Ficțiunea a anulat modelul. D. C. Stere n-a anulat nici unul din modelele vii, autentice ale presupusei sale ficțiuni. Travestind ușor și naiv chiar numele oamenilor politici, a făcut numai ingenioase copii, pe sticlă ; tipurile sale politice nu există decît în măsura în care amintesc modelul. Ceea ce este operație de portretist satiric, de pamfletar, nu de creator epic. Cititorul este astfel silit să facă un fel de detektivism obositor pînă la sfârșit, identificînd fiecare personaj din roman cu personalitatea lui reală. Joc de șah al fanteziei automatizate, într-o întrecere cu rezultatul obținut fără efort, fără libertatea contemplației. De la un moment dat ești silit să exerciți un soi ciudat de mahalagism al inteligenței, identificînd fapte din cronica vieții politice și personajii bine cunoscute. Dar toate aceste personaje de autenticitate istorică nu trăiesc decît prin reacțiunile temperamentale ale scriitorului ; figuri de panopticum, ele sunt puse-n mișcare de un mecanism uniform : aversiunea povestitorului. Nici unul nu există autonom, uman, cum existau tipurile din volumele anterioare. Cu alte cuvinte, n-au însăși *autenticitatea ficțiunii*.

Aceasta în ceea ce privește totalitatea personajilor secundare și a voinții lor încremenite, de care se izbește, în povestire, Vania Răutu ; dar însuși eroul central al romanelor d-lui Stere se dezumanizează. Misiunile lui politice, tactica lui electorală, ideologia lui socială nu-i pot da viață ; despie ele ni se reteșă, pe plan pur intelectual, și nu te miri ide altceva decît de naivitatea lui politică, de destinul lui de veșnic păcălit. Vania este un apolitic, voința lui este anihilată de voința celor pe care vrea să-i conducă și nu izbutește. Este o continuă lipsă de raporturi umane între el și personajii exterioare conștiinței lui ; e curios că Vania însuși încetează de a mai exista ca autenticitate fictivă, rămînînd o inteligență pur satirică în raport cu oamenii și evenimentele.

D. C. Stere nu-și contemplă zbuțuita viață politică ; și-o judecă numai, și-o explică, acordîndu-și o excepțională și nediscutată superioritate morală și intelectuală. Perspectiva aceasta *pro-domo* a acțiunilor lui Vania pune-n primul plan pe d. Stere, cu resentimentele sale puternice, cu reac-

ționalele sale, drept rezultate directe ale unor fapte care nu trăiesc în plan epic, ci în planul cronicii politice. Vania-luotătorul politic cedează locul d-lui C. Stere, avocatul »iui și pamfletarul. Aci trebuie căutată confuzia de planuri din *Ciubărești* și *In ajun*. Observațiile noastre apar cu altîtu întemeiate, căci, ori de cîte ori politicul este înlocuit de omenesc, reappare romancierul ; este cazul cu scurtul i l'isod al venirei lui Vania la Năpădeni, la moartea lui Iorgu Răutu, ca și dragostea lui calmă, burgheză, pentru E/liza Orleanu, sau aventura romantică, între el și Yvonne, iiliniplată în Italia.

Fuziunea între pamflet, roman și cronică nu se realizează în ultimele două volume ale d-lui C. Stere ; era și nîi>osibil. Iată de ce regretăm că tot acest material bogat și extrem de interesant n-a fost utilizat pentru memorii directe ; în ele, temperamentul d-lui Stere s-ar fi exprimat »ub o nouă și autentică față.

C. STERE:  
„URAGANUL”  
(roman) \*

Vasta epopee a lui Vania Răutu a coborât în *Ciubărești* și *In ajun*, pînă la romanul eu cheie, la cronică politică și la pamfletul prea adesea facil. Memorialistul a turburat ficțiunea romancierului printr-o penibilă vanitate justițiară față de oameni și fapte. Cu *Uraganul*, d. C. Stere se reabilitează literar, în mare parte, deși, o dată pornit pe un drum plin de primejdii, cu greu se mai poate menține la un nivel de contemplație superioară. Ura în contra regimului țarist i-a păstrat un calm artistic surprinzător, în timp ce disprețul pentru pdliticianismul autohton i-a răscolit atâtea resentimente, prea proaspete ca să fi fost prelucrate cu o deplină detașare.

Asistăm, în *Uraganul*, la o relativă înfrângere a tonului polemic, fiindcă acțiunea se referă, în ceea ce are esențial, la fenomene de istorie colectivă ; și ce numeam cîndva memoria epică, însușire fundamentală a romanelor d-lui C. Stere, își regăsește aci cursul firesc, în crearea revoluției rusești din 1905 și a răscoalei țăranilor din 1907. Povestirea ia un pronunțat caracter sociologic, nu numai prin considerațiile teoretice (prea insistente) care o străbat, dar și prin înșirarea de fapte care o alimentează cu generozitate. Gîtă deosebire ar exista între acest tom și cele două anterioare, din epopeea revoluționară a lui Vania, se simte totuși o lipsă de densitate, o deznodare a narațiunii, care

\* Edit. „Adevărul”.

O apropiere de cronică. Memorialistul se-nsinuează cu prisosință, avertizîndu-ne că nu mai suntem în pură ficțiune.

Dar un lucru trebuie subliniat, cînd e vorba de destinul lui Vania ; numai împrejurările excepționale îl fac interesant, numai acțiunile directe îl umanizează ; cînd acest pasionat luptător politic rămîne în cîmpul teoretic, o vanitate congenitală îl face să se supraestimeze și să sub-evalueze adversarii, idei și situații de fapt. îi trebuie o continuă tensiune eroului ca să-și echilibreze energia interioară, clist.ribuinld-o într-o egală repartiție nervoasă.

Revoluția însă are efecte benefăcătoare asupra lui Vania, cel puțin în favoarea lui de erou verosimil al romanului. După aproape douăzeci de ani, cîți s-au scurs ide la evadarea lui din Siberia, pînă la izbucnirea revoltei, Răutu se reîntâlnește cu oîteva din figurile familiare ale asprei lui existențe. Mai întîi, o reluare de contact cu pămîntul natal al Năpădeniilor reactualizează pe Smaragda Theodorovna, mai îmbătrînită, mai singură și mai nefericită ca oricînd, ne face să revedem pe Mașa, fata ei, retrasă în ținutul părăntesc, fiind părăsită de soț și stînd în preajma mamei, ca o muștrare ironică ; ne familiarizează cu Ionică, băiatul Ilenuții, iubita rustică a lui Vania, înconjurat astăzi de amintiri și regrete, iar o vizită la moșia Onițeani ne înviorează cu optiniAsmul și tinerețea sufletească a ispitoarei Natalia Varnavin, acum septuagenară, și ne dă un sentiment de securitate prin silueta vie, feminină a Gionnei, fata ei, admiratoare a lui Vania și aderentă a revoluției. O sensibilitate robustă, dar odihnită, circulă printre paginile în care d. Stere evocă viața patriarhală a acestei aristocrații rurale moldovenești. Popas de scurtă durată însă, căci Răutu nu este un sentimental copleșitor, pasiunea lui ducîndu-l, între Chișinău și Odessa, în ânsăși inima revoluției. într-un reportaj animat, vom reîntâlni și câțiva din cunoscuții tovarăși și tovarăse ai lui Vania, toți mai bătrîni, mai izolați, dar mai ândârjiți. Astfel, pe Bella Ghitos și pe Danilov, pe Isaac BlUmlberg și pe Avram Zolkind, supranumit talmudistul, pe Măria Culiceeva și pe Costea l'onim, pe Grișa Goncev și pe Andrei Găină, ca să amintim numai pe cei mai importanți, luați de forța „uraganului” ân care mulți vor și pieri. Readucerea lor în scenă c prilej nou de vechi discuții, asupra tacticei revoluției și

țelurilor ei, cu aceeași dezbinare temperamentală și ideologică, din care Vania se va izola definitiv. Martor al revoluției care va cuprinde Rusia, într-un duel de oameni, care este și o luptă de idei (își aci vom Observa o schematizare a personagiilor), Răutu ne va relata într-o cronică vie, plină de episoade înfiorătoare, un tablou colectiv al războiului civil, al pogromurilor demente, de o reală valoare documentară și de o mai slăbită înălțare epică.

Scene tari, de un patetism sobru, cu unele incursiuni bombastice și de situații melodramatice, aceste pagini aparțin ficțiunii și ne conciliază cu romancierul. Alternate cu disertații, cu extrase din articolele sale de doctrină, cu invective asupra oamenilor și ideilor, faptele nu mai au condensarea obișnuită din primele volume. Scăpând din revoluția la care mai mult asistă decât colaborează, Vania revine la destinul său iubăresc, iar romanul reintră în tribulațiile lui satirice, în facilitățile lui de poveste cu cheie, în resentimentele memorialistice, și din nou vom parcurge câteva capitole de polemică deghizată cu d. Iorga, ou Take Ionescu, cu Gh. Panu, cu partidele și personalitățile politice românești. Nu lipsesc nici paginile de foiletonism dubios, de moralism retoric și de sentimentalism bombastic, între aceste perigrinări, iar un episod ca acela al reluării aventurilor d-nei Dolores Baranoea (pag. 231—233) este de savoare raduCosminiană, indicând limitele pînă unde d. Stere poate împinge ușurătatea stilistică. În timpul revoluției rusești, Vania dispăruse din atenția noastră; el era un martor, un spirit pur receptiv, faptele fiind mai elocvente decât orice comentariu.

Cum trece pe primul plan al povestirii, Vania este de un idealism, de o inteligență, de o clarviziune, de o intransigență, duse pînă la o repulsivă perfecțiune. Dezumanizat, devine un fel de erou oornelian, fără dezbateri interioare, de superioritate afirmată cu idolatrie. Ciudat, conștiința eroică a lui Răutu e atît de firească, superioritatea lui umană este atît de nuanțată, încît o accepți, cu tot nimbul ei stăruitor romantic; conștiința lui politică, în *Ciubărești*, este însă atît de superioară, încît o suspectezi de nesinceritate și orgoliu nemăsurat.

Dispărînd din planul egocentrismului dootrinar, făcând loc altei serii de fapte, Vania redevine receptiv, și un al

doilea capital, care evocă de data asta revolta țărăneasca din 1907, dobîndește semnificație epică. Un ritm lăuntric al faptelor diverse creează imagina revoluției, de o prezență Concretă, ou tipurile de țărani, cu limbajul lor pitoresc, țopic, într-o umană și realistă viziune.

D. Stere nu rezistă ispitei de a interveni uneori cu aplicări teoretice, cu comentarii directe, în desfășurarea i. iliozei colective a răscoalei, dar oridite abateri de acest lci s-ar afla aci, ele nu dăunează atît de mult ca incursiunile sale satirice. Deși prea naiv explicat mitul ideii revoluționare la țărani (prin'tr-o convențională roată d« foc), deși de o simetrie cam obositoare, fiindcă două Fenomene identice evocate în același volum sunt abuzive, totuși, ele mențin calitativ romanul *Uraganul*. Comparația . II *Răscoala* d-lui Rebreanu, fără a fi strivitoare, ne indică deosebirea de am ploare, de forță evocativă în favoarea celui dintâi. Coborînd din planul epic în cel politic, ultima parte din volum suferă de aceleași defecte pe care le-am unintit, iar episoadele referitoare la tragismul represiunilor, li sălbătică inevitabilă a unui război civil, la rolul de mediator, ca prefect, al lui Răutu, sunt mai melodramatice, mai bombastice și cu vădite efecte de cinematografie literară.

Oricâte merite ar avea al optulea tom din epopeea d-lui (!, Stere, față de *Ciubărești* și *In ajun*, o scădere de temperatură, o relaxare de echilibru interior și o slăbire a conștiinței expresiei ne avertizează de ritmul întrerupt al tumultoasei, complexe și de larg suflu vieți romanțate a prodigiosului Vania.

lil.SG



VICTOR STOE:  
„ÎNTREBARE DE STELE" \*

Volumul de versuri al d-llui Victor Stoe este un curios caz de infiltrație și convertire a unor valori sufletești și poetice. Cu o aspirație dară spre moarte și iubire, transformate parcă într-o entitate metafizică, poemele d-lui Stoe poartă cu sine un timbru foarte cunoscut. Dar el nu vine nici din muzica sensibilității, nici din o apropiere textuală prea ușor de stabilit. Numai un cititor atent, care poate descompune o sinteză poetică în elementele ei componente, își dă seama că în *Întrebare de stele* sunt atâtea cioburi sfărâmate dintr-un alt univers poetic. O anume atmosferă eterată există în poeziile d-lui Stoe ; pînă la un punct este și o rarefiere de sensibilitate. Dar, în definitiv, nu putem face proces de intenții asupra simțirii unui poet. Este și nedrept și imposibil de contestat autenticitatea ei. Ceea ce este mai ușor de stabilit este atmosfera de legendă din poezia d-lui Blaga. Acolo servea să exprime neliniștea unei conștiințe în căutarea patetică a absolutului, aci exprimă o nostalgie erotică.

Iată o pildă :

*Așteptarea pune umbre pe gînd,  
Umbre de uriașe mistere.  
Nu vii de nicăieri.  
Din nici un descîntec nu crești cu putere,  
De zeu ascuns în cerc de blesteme.*

''' Tip. „Principele Carol".

*Și ești pentru totdeauna  
Ca lumina și Dumnezeu.  
Dacă jug,  
Te înflnesc într-o stea.  
Pînă la amintirea ta,  
Visele toate nu ajung.  
Te am în tremurări de agonie,  
Ca o comoară de nibelung.  
Nu ești la nici o rădăcină de stejar,  
In nici un val de mare.  
Sub nici o cruce,  
Adormită în lumină de mit.  
Semne sunt în chipuri scrise.  
Pe scoarța moartă a pădurii.  
In jocul nelămurit.  
De pietre și linii de drum.  
Poate se deschide legămîntul.  
Bat pămîntul,  
Să-fi simt fiorul cu buzele supte de chin.  
Poate ești aici sub ape  
De sună atît de prelung,  
Și întreb umbrele de unde vin.  
Te voi auzi într-o chemare,  
De bulgări sterpi și pustii.  
Am sînge pe mîini,  
Aș săruta și un vierme.  
Numai tu acolo să fii  
Și a ta așteptare.*

(Numai tăcere)

Sunt atîtea cuvinte specifice din lirica d-lui Blaga, chiar imagini înrudite și însăși difuzarea panteistă a eului în poezii d-lui Victor Stoe.

Sau :

*Numai noaptea veghează.  
Nici o minune.  
Pădurea sună mai obosit.  
Spre hotarul nopților,  
Nimeni din durere nu a plecat,  
Nimeni din poveste nu a venit.*

(Lepădare)

început care are o marcă Blaga atât de irecuzabilă ! Mai găsim încă și unele obsesii de alb din d. Radu Boureanu, a cărui înrăurire o surprindem și în această strofă din *Imagină* :

*Tot te mai cânt,  
Totte mai caut  
In inima mea de pământ.  
Prin cronici vii cu domnițe,  
In linii albastre de floare.  
Tu, țară de vulturi  
Și vechi românite.*

Pentru specia de cantilenă sentimentală (poate cea mai proprie sensibilității d-lui Stoe) cităm integral poema *Bob* :

*Nu te chinui,  
Nu te îndurera de vremelnica ta ispitire.  
Zbaterea gândului tău o aud  
In neagra lui răzvrătire.  
Pe trupul tău — alb liliac,  
Nu vor mai șerpui  
Verdele privirilor mele.  
Și totdeauna le vor chinui  
Clipele negre, clipele grele.  
Spre care zare să plec,  
Spre care pământ neștiut,  
Cînd două inimi,  
Cu o singură bătaie am bătut.  
Cînd toată minunea prin tine a venit,  
Rămîi. In fiecare clipă murim.  
Odată va fi o plecare,  
Acum ești zarea nerăpîită de gînd,  
Lacrime ce nu a căzut.  
Pentru moarte, uitare.*

De o diafană simțire, poezia d-lui Victor Stoe își va găsi poate într-o zi și o expresie definitiv personală.

.1934

VICTOR STOE :

„FUGA CERBILOR” \*

Obiceiul criticii de-a clasa, de-a grupa, după tendințe, după afinități, după similitudinea artei poetice, pe linia unei epoci, se pare a nu fi numai o înclinație dogmatică a disciplinei ; mai adesea, poezii se grupează ei înșiși în jurul unui ideal de artă sau de viață ; dificultatea rămîne a-i distinge dintr-o omogenitate care ar putea să-i uniformizeze. Adevărata critică se orientează în pădurea stufoasă, unde cercetează esențele, după un simț selectiv ; plantele de ghiveci sunt mai ușor de distins decît marile arborescente.

Mai rar, critica întîmpină-n cale și cazul poetului izolat ; nu-l poate anexa unui curent și nici unei poetice precise ; nu-l poate descompune în elemente ideologice pe care le-ar poetiza programatic și nici prin expresie nu-l poate socoti ca făcînd parte dintr-o anumită grupă, concretizată prin procedee formale bane determinate. Poetul izolat este de obicei identificabil după temperament, bineînțeles cînd a depășit un prim volum ; exact în această situație se flsește d. Victor Stoe, a cărui muză delicată, exanguă mărturisește un temperament de visător, un poet de melancoliei albe și de stări sufletești diafane. Dar nu numai melancoliile sale sunt tremurătoare, ca umbrele, ci înseși bucuriile sunt țesute din aceeași fragilitate :

\* Impr. „Adevărul”

*Poiana florilor,  
Poiana florilor,  
Peste tine, se duc umbrele cocorilor,  
Poiana florilor, din 'Jora Birsei  
Strinși ca o horă românească  
In cele șapte sate, de haiduci vizate.  
In nopți de teamă, furate.  
Cine să te uite, cine să nu te iubească.  
Vin la tine și tremur, frunză de arin,  
De tine bucuria, ca o pușcă o anin,  
Cu pasul meu, de fiară civilizată,  
Tremur în inima ta, poiana florilor.  
Tremur de umbra haiducilor,  
De lumina aurită a nucilor,  
De țipătul înalt și umbrele cocorilor.*

(Poiana florilor)

Aspirația poetului spre lumină, spre aer, spre munte și spre un nou ritm sufletesc ; citadin, existența în mijlocul „cetății” îi e tot potolită, retrasă și tăinuită în ungherele idilice :

*Casa mea e albă și subțire ca o românită —  
Chipul cireșului se întinde spre poartă.  
Să privească pașii și casele mici ce nu mai sunt —  
Primăvara se miră că-l las să aștepte.  
Și se scutură spre Mai,  
Ca o creangă de stele  
Pe linii albastre și drepte.*

(Strada Timpului)

Cînd nu ia tonuri idilice, peisagiu! citadin se estompează într-o stare sufletească de plutire ca și imaterială :

*Rătăceam împreună pe străzi timide și vechi,  
Unde culorile s-a,u pierdut cu amintirile,  
Prin toate înnoptările.  
O casă era risipită,  
Un om arunca imaginea timpului pierdut,  
Pe noi ne înflorau culorile și sunetul căzut.  
Rătăceam împreună pe străzi nenumite,  
Prin timpul de totdeauna.*

*Culorile și înnoptările nu erau oprite  
De nici o rugă.  
Prea sus, cerul așeza crengi înflorite,  
Și visul pentru nimeni nu rătăcea pe drum,  
Peste toate, era oboseală grea —  
Nu se mai vedeau numerele porților —  
Noi visam în seara aceea  
Culorile și tăcerile morților.*

(Toamna)

Starea aceasta de imaterialitate este însăși starea specifică a liricii d-lui Victor Stoe ; o exprimă orice poem al \*ău indiferent de tema pe care-i brodat, o exprimă melodiile și avînturile sale, deopotrivă. Starea de imaterialitate este însuși echilibrul interior, spre care poetul aspiră, mereu :

*Bună dimineața, pădure.  
Am fugit din cetate.  
Acum, caut esențele tale pure,  
Și ceasul din întîia singurătate.  
Tu ești ca totdeauna, aproape de cer.  
Merg pe potecile tale, cu lumina și umbra.  
Să uit chipul și amintirile omului —  
Întîlnesc liniștite tale, în afară de timp  
Și nu cunosc orele rănile.  
Se joacă veverițele cu veșnicile tale pure.  
Prin fericirile aurite.  
Bună dimineața, întîia dimineață  
Cu toată inima, în sufletul tău, pădure.  
Pădure, mîngîie-mi chipul cu răcoare,  
Pădure, aprinde-mi privirile cu minunile tale,  
Culcă-mă pe mal de izvoare,  
Ascunde-mă între cerbi și căprioare —  
Răspunde, tuturor, că am plecat departe,  
Du-mă, pădure, unde vrei tu,  
Spre soare-răsare, spre moarte.  
Nu, nu mă lăsa iar hoinar.  
Ascunde-mă, pădure, într-un arbore mare,  
Să rămîn pentru totdeauna,  
În cîntecul tău, pădure,  
Și în marea ta uitare.*

(Buna dimineața, pădure)

Și aceeași liniște, pe care poetul o caută în pădure sau în oraș, în natură sau în propriul lui spirit, o caută, ca un suprem sprijin, în Dumnezeu :

*Doamne, Alb Împărat,  
Crin peste tristețile lumii,  
Crin peste morțile toate.  
Flacără vie pentru marea singurătate.  
Dă-mi o fărîmă de cruce —  
Dă-mi lacrima ta,  
Lacrima mea să usuce.*

*De cîte ori, Alb Împărat,  
le-am părăsit, te-am blestemat —  
Acum, privește-mi privirile,  
Dă-mi, acum, toate fericirile...  
Vin la tine, gol ca miriștile,  
Alină-mi, Alb Împărat, neliniștile.*

*Iuda mi-a dat de atîtea ori sărutările.  
Lui Petru i-am simțit lepădările —  
Am fost vîndut și trădat...  
Vin la tine, Alb Împărat.*

*Știu, acum, taina stelei din Betleem —  
Știu plînsul din Getsemani —  
Știu mările, știu crucile,  
Am rătăcit și sîngerat,  
După toate ispitele și nălucile,  
Primește-mă în împărăția ta,  
Alb Împărat.*

*(Doamne, Alb Împărat)*

D. Victor Stoe, acest poet izolat, sugerează o insistență dispoziție de aspirație spre liniște, spre imaterialitate, într-o perfectă unitate temperamentală.

1941

SIMION STOLNICU :

„PUNCT VERNAL” \*

De existența d-lui Simion Stolnicu am luat cunoștință prin 1926, în *Sburătorul*, unde a publicat trei poezii, reproduse și în volumul prezent, prima, *Funeralii de toamnă*, și două, *Cer de septembrie*, și cea din urmă, *Faur*. Afirmă acest debut un simț al morții, într-un somptuos peisagiu autumnal, de tristețe cu filiații bacoviane, deși într-o spumoasă atmosferă, opusă descompunerii materiale din *Plumb*. Cele două poeme ultime ne abăteau atenția spre un fantasmă de ușoare umbre umorești.

După o tăcere impusă de o izolare provincială, d. Stolnicu a reapărut cu mai multă insistență în *Bilete de papagal*, în în revista *Kalende* a fost primit ca un poet cu virtualități nedeținute. Prin timpul în care și-a scris cele mai multe poezii, d. Stolnicu se situează îndată după generația ....demiștilor de primă importanță. Poet delicat și de rezoluție, și-a așteptat evoluția pînă a crezut-o oprită într-un subiectiv „punct vernal” — de la care o putem și noi prețui.

Nu exagerăm cu nimic dacă vom spune că d. Stolnicu li-a grefat sensibilitatea de poet autentic pe variate influențe din lirica mai nouă. La prima contingentă cu Bacovia s-au succedat cele cu poezia d-lui Arghezi, ou serafismul uuantatoriu al d-lui Cărnii Baltazar, și uneori cu enme-

\* Edit. „Cartea românească”

trsrnul, numai formal, al d-lui Ion Barbu. întâlniri fatale și foarte fructuoase, căci l-au ajutat să-și găsească propriul sunet într-o simfonie atât de poliritmică. Ne prevalăm de această imagină muzicală cu atât mai mult cu cât d. Stolnicu strânge la piept o elegiacă vioară interioară, din care scoate și cele mai subtile melodii care-i aparțin. Dacă am afirmat cele c'lteva influențe amintite, n-am vrea să se-nțeleagă că dependența d-lui Stolnicu e atât de vasală de cariere atât de bine definite. De aceea, prin exemplificare, vom căuta să-i găsim elementele proprii chiar în poemele de imediată inspirație.

Cine nu surprinde în factura dură a acestei strofe, din "Troite-întîni, rezonanța argheziană :

*V-a lapidat inscripții un copil  
Al timpului și nu mai se-nțelege  
Prin voia căror Dumnezeu și rege  
Vă-nscieți zarei stîlpul ca-n floare un pistil.*

Dar ultimul veals, de fragilă senzație, presimte fibra sa proprie :

*Vă-nscieți zarei stîlpul ca-n floare un pistil*

e o punte de trecere spre :

*Poate-au descins vreodată din prigonit landou  
Suave umbre sub voi să se sărute,  
De v-au rămas miinile de șipot abătute.  
Patrafir lichid, pe-amantă și erou,*

care afirmă o sensibilitate grațioasă proprie și o lunecare spre legendă și vis.

Se poate observa, de asemeni, un reflex de luminozitate și aspirația mistică din poezia d-lui Baltazar în acest final de *Preludiu* :

*Inseralu-s-a, innoptatu-s-a  
Drumul tău și-al robilor n-are o  
S-atingă piscuri albe rătăcite pîrtie răspîntie  
Unde-un crin postum de poate adăsta ?*

i o fluiditate de fum înconjoară atmosfera, care este I volant înrudită cu lirica baltazariană. Nu vom insista prea mult și asupra altor pilde ; d. Simian Stolnicu a știut să •umilească stîncă vrăjmașe a influenței directe spre un decor macabru, pe care îl prețuim mai prejos de suavele sale fantezii umorești, adesea și melodii elegiace. O prețiozitate «c expresie și decor, o muzică fluidă și fără obscurități tehnice alcătuiesc notele acestui poet pe nedrept prea ignorat și subestimat de unii confrați. Că d. Stolnicu aburează de prețiozitate este cert, că își forțează lexicul, fie utilizând nenumărate franțuzisme inutile, fie căutînd cu intenție rară cuvîntul neaoș, este, spre regretul și al nostru, ușor de probat.

Guvinte ca : *ecrin, jaz filfîitor, seren, j'aiuri, conce, recifuri, bleu, prunele, mov* sunt inoportune și fără justificare uzitate. Este și aci efectul unei prețiozități care lezează însă liantul limbii. De-acord asupra acestor deficiențe, d. Stolnicu își afirmă însă suficiente însușiri spre a fi luat în considerație sub un unghi de personală sensibilitate.

Acest motiv de folclor e utilizat cu atîta spumă de imagini, încît o atmosferă muzicală se-nfășură într-o unitate cu sugestive sensuri :

*Au filfîl în zmeuri veștede cocoșii ;  
Au răstignit muntele însuși jepii roșii ;  
Pădurile-aiurează și de trei ori străbunii  
Se-ntorc în lut : „Nu suntem sub locul Căpășnii ?”...  
Frunza pălmuișle pornită din ramuri,  
Rîul e ultimul joc de mușchi trupului rece :  
Răgălia de abanos prin volburi trece,  
Cobind pe sub punțile unor epitalamuri ;  
Bănci leproase cu brațele de plută  
Goale, au adormit alături de sere,  
Val din flori fumegînd pe uși fără-ncuieră :  
Sub veveriță-i treapta de foșnet căzută ;  
Slăvi de viole straniu se frîng sub arcușuri  
Sîrepe ; Cîntăreții au brațe nebune  
Ele însăși prinse la umeri cu strune  
Și Toamna mai împarte viole pe arcușuri...*

(Motiv de Renaștere)

Data dementului descriptiv e aci mai abundent, altele muzicalitatea fuzionează decarul într-o rezonanță lirică pură :

*Lebădă coboară cu plutirea ta  
In iezorul liniștei vioare !  
Lebădă cu gitul cum tulpină de floare  
Nu s-ar răsuci orice cunună ar da !  
N-o să te legeni o zi pe-ntinsul lin,  
'Tot ceainic de ivoriu al beției din urmă  
Vei fi, ca frunza fără urmă —  
Brațul apei te-o strînge sub lozii divin  
Apără-mă de vederea ta pe mal.  
Frumoasă, și cînd fără-ntoarsă trufie  
Afunzi capul mic, lăsînd toartă-argmtie  
Cum nici o comoară nu scoate de sub val I*

(Litania lebedei)

Ca și-n *Apoteoza apelor*, unde fantezia se-mbină cu starea muzicală, într-un nimb de legendare reminiscențe :

*Apele captive-mi sunt dragi  
Tot mai nenvolburate apele ;  
Luciul lor e darul unor magi:  
Fac dezmiertate clapele...  
Apele-și aruncă poduri de vis  
Peste-asemena oglindă...  
Trecu lebăda pe sub o grindă.  
Ori lotusul viu în poeme prezis ?  
E-o voluptate gîndul că nu mai sunt regi  
S-azvîrle cupe din Thule în unde,  
Să-mi tulbure smalțuri profunde.  
Ori fericirea netezimilor întregi.  
Viteji să sară-afund nu se mai găsesc  
Nemaifiind prinsoare să fie cîștigată.  
Nici ochi milos de-ncoronată față ;  
Dar plaurii temeri ușoare tot nutresc  
Noptile-n dig adumbrît mă prefac  
Eu, în lungul limanului, de pază  
Și șarpelui cînd recea mătase ondulează,  
li frîng pe ochii verzi azimă de mac.*

Senzația dntă în aceste fluidități, și d. Stolnicu își poate recapitula un decor într-o ritmică interioară atît de sugestivă.

Vorbeam de fantezia derivată spre umor a acestui poet ; o găsim în numeroase evocări :

*Unde surîde insula cu smalț de mauzolle,  
Tin plopilor dunga viorii spre vînt —  
Și resfiratu-s-a funinginea lor în ritmul sfînt  
Al bărbilor de alge-ntr-o marea.  
Din fierăria porții ies două lănci bronzate  
Și Luna care-n hăuri nu vine de vrere,  
O doboră fulgerînd-o-n două cratere ;  
O groapă-și dă lespede pe spate :  
Visătorul mort ce-a presimțit un astru  
Răsare lițoliul strîngîndu-și femeiește.  
Aievea, stratul vecin îl dăruiești  
La piept o mireasmă cu sînu-albastru.  
Cu fum de faiuri putrede adorm celest vînat  
Și-l priveghează-n lănci mulțimi albe cu rîndul.  
In stupi de vis postumi și-un roi stelar surpîndu-i  
Iar smalțul rîde acum pentru suhat...*

(Interludiu)

viziune macabră, prinsă totuși în note suave și cu prețiozitate ce vrea să atenuze senzaționalul, ca în ultima strofă.

După *Febre* de d. V. Gheorghiu, volumiufl *Punct vernal* la d-lui Simian Stolnicu afirmă nu numai un poet, dar menține și zona de calitate a poezid, într-un moment cam de lungă absență de lirism autentic.

1933

## SIMION STOLNICU :

### „POD ELEAT”»

Observasem chiar în *Punct vernal*, primul volum de poeme al d-lui Simion Stolnicu, o înclinare spre vis și legendă. Pusesem însuși accentul principal pe această dispoziție a liricii sale. Se pare că nu ne-am înșelat deloc, fiindcă astăzi d. Stolnicu și-a îndreptat inspirația spre o reverie halucinantă, un fel de *tournoi* al fanteziei, cam încălțită adesea din cauza prețiozității de imagine și limbaj.

Ga și d. Viirgil Gheorghiu, poate într-o măsură mai mare, d. Stolnicu are superstiția cuvântului rar, neologist sau provincialist. Franțuzismele remarcate în prima culegere nu și-au temperat inutila paradă, iar îmbinarea lor stridentă cu expresia căutat neaoșe zvârle peste toată poezia sa un discredit primejdios. Dacă și d. Stolnicu n-ar fi un poet autentic, am considera aceste defecte formale simularea focului sacru. Nu este însă cazul, cum au insinuat unii critici grăbiți. Sub această prețiozitate se ascunde simțirea unui poet real.

D. Stolnicu n-a scăpat de influențe nici în *Pod eleat*. Cea mai evidentă este a d-lui Barbu, păstrată în întorsături sintactice și în ceea ce vrea cu obstinare să devie ermetism în poezia sa. Obscuritatea de expresie a d-lui Stolnicu este o prejudecată, o formă a manierismului, de oare așteptăm să se dezbrace. Nu credem să se datorească exclusiv influenței d-lui Barbu, ci unei false înțelegeri a caracterului

\* Edtt. „Fundatia regele Carol”.

aristocratic al poeziei ; este un snobism al expresiei repulsive în poezia d-lui Stolnicu, pe care i-l atribuim ca pe o vină, nu însă ca pe semnul unei lipse de personalitate.

La influența d-lui Barbu, ușor de identificat, constatăm și pe a d-lui Jebeleanu, mergând uneori pînă la parafrazierea titlului, în poemele cu evocări de cavaleri medievali. Astfel *Prințul de Zori* al d-lui Stolnicu amintește de *Senior de ceașcă* a d-lui Jebeleanu.

Deși ciclul intitulat *Simfonia în Muntenia* e alcătuit de legendă și vis, nu este cel mai interesant în volumul d-lui Stolnicu. Virtuozitatea este prea decorativă aci, ca să închidă în sine și o substanță poetică. Ea se află în marea poemă *Pod eleat*, care denumește întreaga sa culegere. Poema a apărut acum câțiva ani în *Vremea*. Construită cu o tehnică analoagă, prin simfonizarea imaginilor și a bogăției lor, cu *Le bateau ivre* al lui Rimbaud, *Pod eleat* este nișă realizare a d-lui Stolnicu. Cu obscurități formale incontestabile, cu prețiozități care-i frîng unitatea lăuntrică, poema cuprinde totuși o *viziune*: aceea a fantasmagoriei vieții, desfășurată într-un film de o tensiune lirică uneori extrem de sugestivă, în contrast cu permanența morții. Podul care-i aci „eleat” (o prețiozitate desigur) simbolizează permanența morții, încremenirea destinului necruțător, prin fața căruia defilează, pe un plan al visului, diferitele forme ale vieții. Prin forța ei halucinantă, poema *Pod eleat*, indiferent de influențele formale din d. Barbu, este mărturia unui poet autentic.

1935

## OCTAV ȘULUȚIU:

„AMBIGEN”

(roman) \*

D. Octav Șuluțiu își însoțește romanul de o postfață explicativă, de o justete teoretică la care ne raliem fără rezerve, consumându-se într-o încordată dialectică, adesea de violent ton polemic, nelipsit de o naivitate inerentă, prin chiar neînfrînata ei sinceritate, ca să-și îndreptățească primul său act de creație artistică. Studiul său complimentar ia astfel proporția unui *Paragraf pentru o eventuală istorie a gândirii românești*, adică un rechizitoriu în contra incomprehenșivității artistice a oficialității școlare, ce și-a asumat și un rol de comic polițism literar. Găsim inutilă glosarea sau numai justificarea principială a unui roman din partea autorului. D. Șuluțiu n-a putut să uite că este și un apreciat cirtic, al cărui euvînt sincer face un onest oficiu de selectare a valorilor scrisului contemporan. Dar aci nu este vorba de criticul Șuluțiu, și ne vom permite deci să nu insistăm asupra lungii sale dezbateri, referitoare la esența artei. Pentru noi nu există decît opera sa, pe care o vom supune unui examen critic lucid, bazat exclusiv pe valoarea ei intrinsecă. Și o facem cu atît mai direct și mai bucuros cu dît o bună parte de răspundere (evident literară) avem și noi în promovarea romanului *Ambigen*.

Prezentat, printre alte manuscrise, la concursul de roman al *Vremii*, din anul trecut, *Ambigen* a întrunit sufragiile unanime ale unui juriu compus din oameni independenți,

\* Edit. „Vremea”.

ii o experiență literară mai presus decît toate naivele pre-  
li»(H'ăți ale unei biete competențe în aoristul grecesc, în  
' institui plagiat universitar, după filologii streini, buni de  
prădat la drumul mare all științei, cînd își permit a-și  
rătăci lucrările în balcanica cetate a intelectualității noastre  
"In iale.

Scos din dulcele Iuti ridioul, gestul autoritarului plagiator  
ne a Voit să suspende un profesor, pe autorul lui  
*Imbigen*, fiindcă și-a luat îndrăzneala să fie el însuși,  
l'ă/inline un odios atentat la libertatea de exprimare a unui  
Intelectual, pus între ciocanul unei nechibzuite măsuri re-  
i-i< sive și între nicovala existenței lui sociale.

Observăm însă că am căzut în Situația similară a d-lui  
Șuluțiu, începând și noi un nou paragraf asupra inecompe-  
trnții oficiale în materie de literatură. Ce e drept, indig-  
iiliea noastră este explicabilă în prezentarea critică a unei  
I iliuroase opere, cenzurată de un sumar regulament inte-  
Miir, care aplică profesorului român ciudata interdicție de  
i și manifesta personalitatea dincolo de catedră. Să uităm  
însă și să zîmbim.

Și acum să revenim la romanul *Ambigen*, pe care l-am  
ni ițit, în volum, cu aceeași mare plăcere ca și în manu-  
i isul prezentat la concursul *Vremii*. O sinceritate patetică,  
O densitate a substanței, o lucidă analiză interioară, o  
udinică tragedie a personalității erotice a unui intelectual  
tiroid, într-un echilibru de oompoziție aproape fără stân-  
găcii și inutilități, s-au desprins și din a doua lectură a  
tumanului d-lui Șuluțiu. Bucuria de a fi descoperit un  
. iitior autentic, răspunderea critică de a atrage atenția  
lectorilor asupra unui talent, afirmat atît de revelator  
mlr-o carte de debut, sunt tot atît de intense și în acest  
moment. Dacă moraliștii care s-au alarmat de câteva scene  
iii bordel ar citi ou sinceritate acest roman, de o dramatică  
și spiritualizată confesiune, a unui caz de timiditate și an-  
.lmginism erotic, înțelegându-i sensul simbolic, dincolo de  
Woditățile de cadru, ar dobândi o experiență nouă, umană,  
cu un mitoiln efort de contemplație.

D. Șuluțiu se afirmă ou *Ambigen* printre cei mai per-  
sonali analiști ai romanului nostru, adăogînd o nouă operă  
li atîtea reușite de care proza română s-a învrednicit în  
DUMai câțiva ani.



Lângă *Omul descompus* și *Mireasa multiplă* ale d-lui Aderca, lângă *Ultima noapte de dragoste și Patul lui Procust* ale d-lui Camil Petrescu, lângă *O moarte care nu dovedește nimic* și *Ioana* ale d-lui Holban, lângă *Steaua robilor* a d-rei H. Stăhil, lângă *Adela* a d-lui G. Ibrăileanu — *Ambigen* se înșerie, prin pătrunzătoarea analiză a unui tragic tip erotic, fără ezitări și falsă pudoare, între puținele romane bune de introspecție ale literaturii postbelice.

Este interesant de remarcat că romanul nostru social, de complexitate epică și creație obiectivă, nu s-a realizat decât în puține opere. D. Rebreanu, prin *Ion*, *Pădurea spânzuraților* și *Răscoala*, d-na Hortensia și *Papadat-Bengesou* prin *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns* (și acestea saturate de psihologism) s-au realizat în concurență cu starea civilă pe o scară destul de redusă. Confesia idealizată sau autobiografică, drama individului ce se observă lucid, cufundat în absolutul stărilor de conștiință și în experiențele ascunse ale subconștientului, afirmă o superioritate indiscutabilă a romanului de analiză față de fresca epică.

Romanul social a decăzut în cronică, în pamflet facil, în convenționalism psihologic, în naivitate moralizatoare și fotografie de duzină. A imagina existențe exterioare eului său, a trăi în mitomania epică este atât de dificil pentru scriitorul național. Ficțiunea cu aparență de autenticitate este un stadiu prea rar atins de romanul nostru. Contemplarea în sine, obiectivarea în funcțiune a eului, travestirea autobiografiei prin simbolul confesiunii au realizat câteva opere de o nebănuită maturitate a spiritului. Poate acesta este semnul unui lirism descompus în elementele lui de chimie morală și a unui personalism ce se refuză elanurilor de sensibilitate, întordându-se în sine ca într-o spirală. Preferăm epicul trucat, din proza de astăzi, analismul sincer, uman al câtorva scriitori cu puțină audiență publică, dar cu atât mai prețioși. Preferința noastră pentru romanul interior este încurajată și de câteva opere de o valoare necontestabilă.

Ocol suficient, ca să ajungem, în sfârșit, la *Ambigen*. D. Șuluțiu și-a propus să analizeze un caz de pasivitate erotică, cunoscut sub aspectul psihologic al timidității. Sta-

nea aceasta, agravată de analism și de melancolia declinului kirbăției, am regăsit-o și în *Adela* d-lui Ibrăileanu, o regăsim și în romanele d-lui Holban. Abulia erotică este desigur și tema din *Ambigen*. Facem aceste apropieri nu spre a indica vreo filiațiune literară, ci spre a defini o secțiune distinctă în romanul nostru analist, aplicat la psihologia iubirii. Fiindcă o altă secțiune cuprinde romanele d-lui Aderca, în care virilitatea se extenuază într-un absolut al senzației, secătându-se în voluptatea lucidă, libertină; și chiar în proza d-lui Camil Petrescu, bărbatul **lui** este un pasiv, deși este înfrânt de viclenia feminină, ci este un creier lucid, ce se pierde prin pasiune și simțuri. Kgoisimul masculin nu lipsește din senzualitatea neurastenică a eroilor d-lui Holban, oricât de victime ar părea în unele aspecte, iar Măria din *Steaua robilor*, a d-rei Stăhil, este o dezamăgită, fără a fi o refuțată. Nu mai sentimentalul Codrescu, din *Adela* d-lui Ibrăileanu, se încurcă într-o cazuistică infinită, se risipește într-o timiditate de etem adolescent și suferă de o neîncredere în sine împinsă până la abulie. Prieten al femeilor, el este un tandru, care nu se poate realiza și sexual, fugind din fața actului, ca din fața unei catastrofe cosmice.

Tragedia virilității atenuate, a neîncrederii în sine, a timidității și a umilinții din conștiința inferiorității fizice și a bărbăției morale este și cazul eroului din *Ambigen*. Numai că d. Șuluțiu, dacă-și vede personajul ca pe un adolescent tandru, n-o face din necesitatea unei afecțiuni poetizate. Tânărul Di își confesează cu o sinceritate, apropiată de unele romane rusești, conștiința inferiorității lui fizice și morale. El e un bolnav ce nu se iluzionează; își pune singur diagnosticul, și-l repetă până la obsedare, se sugestionează în convingerea aceasta, confruntându-și temperamentul (o nedezmințită constantă) cu câteva nefericite experiențe erotice. Luciditatea e împinsă până la cruzime, până la intuiția biologică a terei lui și până în regiunile subconștientului. Ceea ce cucerește, fără rezerve, în *Ambigen* nu este accentul de confesiune patetică, de mare sinceritate, al eroului. Nici o complezență cu sine însuși, nici o iluzie desipre eul său, nici o speranță că ar putea fi și astfel decît îl revelează analiza, în cursul unor experiențe hotărâtoare. Convingerea inferiorității lui fizice, provenită

din urîţenie neexpresivă, dintr-un fel de androginitism al fizionomiei, dovada refulării sentimentale a feminităţii lui de temperament sunt argumentate, cu o dialectică susţinută, sunt analizate cu fapte, cu reacţiuni certe, îngăduindu-i să-şi urmărească dezagregarea personalităţii sexuale pînă la anularea ei. Două principii morale se luptă în psihologia lui Di : cel mascul şi cel femeii. Ca-n metafizica erotică a lui Weininger (citat spre sfârşitul confesiunii), principiul femeii triumfă, voinţa virilă e sufocată, încercarea de a cuceri pe femeii e părăsită, lăsîndu-se el cucerit. Original în *Ambigen* este şi împletirea substratului biologic şi a celui psihologic, ca şi luciditatea conştiinţei care judecă faptele, fiziologia, viaţa interioară a eroului — de pe planul unificat al spiritului. Nu este în romanul nostru analist o confesiune erotică de o mai adîncă sinceritate, de o autenticitate sufletească mai nealterată. Sforţarea de a se explica, de a se înţelege, de a se accepta este urmărită cu atîta elan, ou atîta simpatie în actul-cunoaşterii de sine, încît ne face impresia aceleiaşi prime sincerităţi faţă de sine care ne-a cutremurat şi în *Jurnalul intim* al lui Aimiell. Fiindcă jurnal intim al sexualităţii chinuite, transfigurat în ficţiune artistică, este în primul rînd romanul analist al d-lui Şuluţiu.

Valoarea lui de document sufletească este primordială. Autenticitatea de care se face atîta caz teoretic în tînăra generaţie este aci substanţă umană şi artistică în acelaşi timp. Stilizarea în ficţiune merge paralel cu dezvoltarea tragediei omeneşti a lui Di. Ceva din tandreţea lui Amiel (eroul este prieten cu toate femeile care l-au respins), ceva din senzualismul voluptos baudelairian (Di admiră femeia viguroasă, iubeşte parfumurile artificiale şi pe cel al cărnii) se îmbină în toate obsesiile lui erotice. Masculinitatea se subliniază în spirit, devine act de cunoaştere, act narcisic, sensibilitatea cu prelungirea ei organică în biologie atenuîndu-se pînă la pasivitatea feminină. Fără a-şi altera nuda lui confesiune, cu pedante explicaţii freudiene, Di îşi analizează complexul de inferioritate, faţă de femeii, caracterizîndu-se indirect ca un tip matern şi transpunîndu-şi refulările de voinţă în visele trăite, cu senzaţia realului.

Pe această traiectorie psihanalitică trebuie interpretate şi femeile descrise în *Ambigen*. Obsesia unei iubite înalte,

viguroase, îmbrăcate în negru, ca mama lui (complexul oedipian), obsesia subconştientă a lipsei lui de virilitate, ruperea raporturilor cu Aba, prima iubită, stăpână pe sine şi impasibil ide cucerit, imagina de amazoană a adolescenţei naive Judith, scena demonstrativă cu Ana, prietenă mai mare, care-d aţîţă masculinitatea sootîindu-l din echilibrul lui de confesor pasiv, şi acel admirabil, ca supleţă psihologică, episod cu Eveline, pe care nu are curajul s-o domine, ne duc spre acelaşi centru, care este artdroginitismul moral al eroului.

Di este un pasiv care se lasă cucerit de prostituata Elina, pe care o acceptă ; lîngă ea se simte liniştit, e ocrotit şi, deşi n-o iubeşte, ajuns la limita dezagregării personalităţii lui erotice, învins de principiul femeii ce dormita în el, se supune destinului său biologic şi se căsătoreşte cu singura femeie care a putut să-l stăpînească, fiindcă el însuşi n-a putut stăpîni pe nici una.

Caz tragic de psihologie erotică, de pierdere a personalităţii virile, deşi eroul este o inteligenţă bărbătească, viguroasă şi lucidă. Scris cu o densitate interioară remarcabilă, organizat cu o gradaţie patetică, înlănţuit cu o dialectică surprinzătoare, cu o senzualitate vibrantă şi respirînd o mare sinceritate, romanul *Ambigen* consacră pe d. Octav Şuluţiu ca pe unul din cele mai personale talente din proza noastră analistă.

Eroul Di este un Dominique românesc, declasat din mediocra „celulă socială” a familiei şi integrat în tragedia lui biologică, ca într-un principiu de metafizică sexuală, simbol aproape dezumanizat al unei obscure forţe a naturii, deviate de la echilibrul ei intim.

1935

OCTAV ȘULUȚIU :  
„PE MARGINI DE CĂRȚI» \*  
(seria întâia)

Spaima cronicarilor noștri literari de a-nfrunța volumul e poate mai mult o prejudecată sau o excesivă modestie ; un foileton este un foileton, și oricât am fi de acord cu d. Șuluțiu asupra deosebirii dintre cronică și monografie critică, așa cum stabilește într-un articol liminar, nu trebuie să subestimăm o activitate continuă, de ani de zile, pusă-n slujba fenomenului literar. Sunt critici, ca Edmond Jaloux, acest subtil și larg înțelegător al romanului european, 'Care și-au făcut o adevărată carieră din oronică. Chiar dacă foiletonul e silit să rămâie la impresii și la sugestii critice, rolul lui în literatura modernă este covârșitor. La un peisagiu bogat și variat de cărți și scriitori este poate singura formă de critică în stare să surprindă aspectele schimbătoare, mereu înnoite, ale unui complex de artă. Și apoi, o activitate foiletonistică globală indică totdeauna însușirile unui critic, de cultură, de sensibilitate, de înțelegere și, uneori, chiar axele lui fundamentale. Să ne fie veșnic în față pilda marelui Sainte-Beuve, care nu s-a sfiit să repete că este un *jurnalist*, că această formă de critică este o creație a spiritului modern, inaugurată de *Saloanele* lui Diiderot și de inegalatul Bayle ; strălucitul patron al foiletonistioei de azi a mers pînă acolo încît și despre clasici a scris tot o serie de articole, e drept, largi, substanțiale, nuanțate, privindu-i ca pe niște contemporani,

\* Edit. „Miron Neagu”, Sighișoara.

în valorile lor de artă permanentă. Prospețimea impresiilor lui despre un La Bruyere, un La Fontaine, un Saint-Simon sau Voltaiire, ca să nu mergem mai departe, la Raheiails și Montaigne, dovedește că un mare critic, apropiindu-se de valorile consacrate, nu trebuie să se lase copleșit de erudiția care-mpăienjenește o figură istorică și nici să se intimideze de judecățile veacurilor.

Pentru literatura contemporană, foiletonistică este o dezbateră animată, contradictorie, în jurul operelor și valorilor ce se fac, este un oxigen necesar viabilității scrisului de azi ; ea vehiculează talentele și le ține-ntr-o atmosferă de emulație, într-o mobilitate de impresii totdeauna fertilă. Mă gândesc, ori de idite ori e vorba de adunarea-n volum a cronicilor săptămânale, la *Mențiunile critice* ale d-lui Perpessioius, vast repertoriu de opere și scriitori, strâns în ordine cronologică, de o căldură, o subtilitate și o frumusețe de expresie egalând o operă de artă. E drept că natura lor de critică artistică le adaugă un prestigiu în plus, că totalizate realizează un peisagiu spiritual atît de personal, atît de încîritător, și că ide multe ori scriitorul e un simplu pretext, în jurul căruia cresc abundent însușirile criticului.

D. Octav Șuluțiu este așa un judecător sever, poate cel mai sever între cronicarii noștri, al literaturii contemporane. Tonul său justițiar, violența entuziasmului și a negației sale critice nu cunoaște subterfugii lirice, oscilații livrești, mlădieri de expresie și nici prestigii inviolabile. Aș putea spune că în rolul său de paznic al scrisului românesc nu (cunoaște nici Constrângerii personale, o anume prolixitate, o anume spontaneitate frustă formând un fel de trenă a foiletonistioei sale. O expresie directă, năvalnică, neplivită este farmecul și primejdia criticei sale totodată. D. Șuluțiu nu se teme de nimic : nici de confrăți, nici de relații și amiciții personale sau literare ; e un sincer, pînă la pamflet și apologie, și un temperament ce nu se ignară. Curajul său este o calitate atît de mare, încît îl dispensează deseori de altele ; sinceritatea opiniilor sale este atît de întreagă că atinge brutalitatea, iar expresia ei atît de naturală, că refuză perifrază, nuanța, ironia, amabilitatea exterioară !

Nu cunosc în toată critica noastră de azi „execuții” mai sângeroase ale unei cărți (d. Șuluțiu e un pamfletar în abstract, nu se năpustește asupra omului), epitete mai directe, violențe mai candidе și scandalizări mai răsunătoare ca în foiletoanele sale. Ai impresia, citindu-l, că d. Șuluțiu își strigă mâniile, ca și entuziasmele, își doboară victimele, ca un ibigienic exercițiu fizic, mutat în planul spiritului. Dacă n-am ști că ne aflăm printre ficțiuni, am crede că suntem în fața unei lupte corp la corp. D. Șuluțiu este un temperamental, în funcție de sinceritate ; nu este un strateg, nu este un ideolog și, cu tot tonul său de pamflet, uneori aș spune că nu e nici pamfletar. Critica sa militează pentru adevăr, pentru ierarhia valorilor. Dîrzenia ei e subordonată unor postulate dincolo de om, de împrejurări, de susceptibilități personale ; o cruciadă în planul estetic. Dacă d. Șuluțiu cam vociferează, în cronicile sale, să nu luăm asta ca o pornire preconcepută ; poate că niciodată maxima cunoscută a lui Buffon despre stil nu mi s-a părut mai evidentă decît în cazul său.

Toate aceste impresii nu 'scad nimic din valabilitatea oficiului său ; cu inseimnele sale particulare, d. Șuluțiu este pe calea cea dreaptă, este pe clina de unde perspectiva sa lucidă e garantată ; un critic este un temperament, un gust, o cultură, o conștiință ; astfel înarmat, nu se poate teme de rătăcirii, scriind despre contemporani, de relațiile lui personale, de inamicitățile active ale prezentului, de spiritul de cenaclu și de idolii credințelor politice, sociale, filozofice sau estetice. Dușmanii criticului aci simt, și dacă i-a biruit de la-nceput, dacă a trecut peste toate aceste imponderabile care ne-nconjoară, a trecut pragul primejdios al meseriei. D. Șuluțiu se poate lăuda a-l fi depășit, intrând îndemn în rigorile intrinsece ale vocației de critic. Stau mărturie întru aceasta dreapta sa cumpănă între valori atît de disparate, ca cele cuprinse în cel dintîi volum al său, între Eminescu, regina Măria, N. Iorga, T. Arghezi, Lucian Blaga și Gib. Mihăescu. Scriind despre fiecare, se supune obiectului, și temperamentul său nu este decît coeficientul personal adăogat probității, clarvederii și caracterizării respective. Și nu este lipsit de semnificație faptul de a fi reunit sub același semn al valorii scriitori atît de opuși, ca tendințe, ca artă, ca epocă une-

ori. Chiar un prim articol polemic în jurul lui Eminescu, este tot o restabilire de criterii scoase din fizionomia scriitorului, și nu un exercițiu lăaturalnic, cu acest prilej.

Iar limpezimea cu care desprinde marile însușiri opuse a două naturi, ca d. N. Iorga și d. Tudor Arghezi, ambii scriitori de mare valoare, eu merite felurite, este dovada strălucită a imparțialității sale. Cred, de-altfel, că numai generația de critici care nu s-a format sub imediata înfrînire a acestor covârșitoare temperamente ce se exclud va putea (cum a și dat numeroase probe) să judece, nepărtinitor, rolul și unicitatea lor în cultura românească.

Anumite caracterizări ale portretistice și memorialistice iorghiste, anume precizări critice despre stilul său sunt dintre cele mai izbutite pagini, nu numai de critică, dar și de dreptate, despre un contemporan care urăște atît de mult, încît înlătură pînă și simpatia meritată unei părți din opera lui.

D. Șuluțiu a făcut act de înaltă cinste intelectuală și de etică profesională scriind așa cum a scris despre *Oameni cari au fost și O viață de om*. Iar severitățile sale despre *Ochii Maicii Domnului*, într-un cor de elogii și între discriminări prețioase, în jurul marelui Arghezi, chiar dacă ar părea excesive (d. Șuluțiu iubește și detestă cu exces), nu sunt mai puțin ecoul aceleiași rectitudini de judecată.

Dintre cronicile aci adunate, fără a relua în parte pe fiecare, restabilind nuanțe și valorificări într-o literatură care se face și despre care mărturisim și noi, fără-nterupere și într-un ideal comun, preferințele noastre merg spre cele referitoare la d. Lucian Blaga. Cu deosebire articolele de analiză și critică ideologică despre cele două trilogii ale creației filozofice, în curs, ale celui mai original, mai abundent și strălucit spirit metafizic al nostru, desprind foarte clar desfășurarea organică a unei cugetări, etapele și complinirile ei, perspectivele și aplicațiile ei la cultura română.

D. Șuluțiu știe să scoată în relief ideea generatoare și nucleul fiecărui eseu al d-lui Blaga, să-i urmărească implicațiile, să-i întrevadă semnificația, ca și liniile generale. Sunt cele mai organice legate dintre foiletoanele sale, adunate laolaltă, despre același scriitor, și mărturisesc, pe lingă entuziasm, o luciditate mereu trează ; obiecțiile și semnele de-ntrebare ce însoțesc expunerile sale, anume delimitări

sunt sugestive și fertile, întreținând atmosfera critică cea mai potrivită în jurul unei opere atât de covârșitoare.

Aș vrea să remarc, cu această ocazie, că d. Lucian Blaga se bucură de glosatori nu numai entuziaști, dar și pricepuți, că activitatea sa spirituală a-nceput să fecundeze inteligențele contemporane, punându-le la dispoziție norme, perspective și idei susceptibile de aplicații luminoase.

Consacrarea sa ca fruntaș al gândirii românești de astăzi, ca deschizător de drumuri noi, în problemele de cultură și creație națională, este iun semn de maturizare a conștiinței critice și vestitoare a unei alte poziții față de „fenomenul românesc”. Alături de critica apologetică și de glosare a d-lui Vasile Băncilă, articolele d-lui Șuluțiu sunt o excelentă introducere la opera d-lui Blaga.

De-altfel, se pare că însăși critica d-lui Șuluțiu se mișcă mai sigur și iese mai în relief, ocupându-se de elementul ideologic al scriitorilor, spre oare'l împinge și înțelegerea sa predilectă și înclinările sale spre logică și dialectică și pare-se și convingerea că arta e cunoaștere; eseurile despre *Autentic și estetic* și despre *Noutate și originalitate*, pe lângă semnificația lor de a mărturisi criterii de judecată, dovedesc aceleași însușiri, deși cu oarecare prolixitate și cu un exces de joc în abstracție ca atare. Dar, revenind la disociațiile sale din articolul *între cronică și critică literară*, îl putem asigura pe d. Șuluțiu că oficiul său de observator al literelor contemporane și de sincer comentator al lor este binevenit, fie deocamdată și sub forma modestă a foiletonisticeii, cuirasa sa critică fiind o garanție de imparțialitate, de aspră sinceritate și de cinste intelectuală.

Peste timpul său nimerii nu poate sări, decât îmbrățișându-l mai întâi în însăși mobilitatea lui, ca mai târziu să-l privească și din perspectiva eternității. Însăși eternitatea se formează din aproximații și din dibuieli; curajul de a spune răspicat, din mijlocul contemporaneității, ce gndești despre ea este primul pas spre critică. D. Șuluțiu îl face ferm, cu ardoare și clarvedere.

.1938

ALEXANDRU O. TEODOREANU:

#### HRONICUL MĂSCĂRICIULUI VĂLĂTUC"

Cunoaștem Moldova lui Ion Creangă, plină de eresuri și duios umor; a d-lui M. Sadoveanu, senzuală și sclipi-toare în culoarea peisagiului, sângeroasă și eroică retrospectiv; a lui Gîrleanu, patriarhală, melancolică și în descompunere, prin boierime; a lui Hogaș, vibrând de vigoare primitivă; iar, recent, Moldova d-lui Ionel Teodoreanu, patriarhală anacronic, până în preajma războiului, de o specifică și intensă poezie domestică; de la poezia sălbatecă a naturii lui Hogaș și cea senzuală a naturii lui Sadoveanu, până la *Medeleni*, se desfășură evocarea copleșitoare a poeziei sociale și a peisagiului moldovenesc.

Înclinația spre document, social și uman, e dominant redată de scriitorii de peste Milcov.

Istoricul Radu Rosetti ne-a lăsat o serie de memorii asupra vechei societăți bune moldovenești, dezvăluind spiritul iubitor de petrecere și aventură amoroasă al moldoveanului; de cel dintâi pomenise insistent, acum două veacuri, Dimitrie Cantemir.

Din acest spirit, dar dintr-un material imaginat, purced și povestirile de savuros umor ale d-lui Al. O. Teodoreanu. În *Hronicul* său trăiește o Moldovă libertină, de filiație boocaoiană, o boierime eroică în senzualitate, contaminată de viața voluptoasă a Orientului, cu virtuți bace și gastronomice de dimensiuni Tabelaisiane.

Dacă, în *Spovedania Iancului, Inelul Marghiolitei și Cumplitul Trașcă Drăgulescul*, anecdota jovială și libertină nu se ridică pînă la revelația unor tipuri viguros desenate, cele două lungi povestiri, *Pur-sîngele căpitanului* și *Neobositul Kostăkelu*, aduc o fantezie umoristică în care se-nbretes, cu vervă, siluetele mișcătoare ale lui Teodor și Costake Zippa, de pantagruelic apetit, la care finalitatea voluptății prin mâncare și băutură, într-un neîntrerupt festin, se conturează ca o atitudine de viață artistic încorporează ; iar afemeiatul Kostăkel, pastişe de spirit boccaccian, completează poziția de tonic epieureism, prin reducerea vieții la plăcerile erotice.

În povestirile animate ale d4ui Al. O. Teodoreanu, Moldova nu mai apare elegiacă și romantic eroică, ci o vastă academie de epicuriană desfătare, în care umorul nu vâdește nici răutate, nici persiflare, ci liberă desfășurare de forțe instinctive și sănătoase. Ceea ce d. Ralea numea „fenomenul moldovenesc” se răsfrînge aci cu o nouă fațetă. Genul îl încercase Caragiale, cu mai multă incisivitate, dar cu ironie rece. D. Teodoreanu se confundă, ca atitudine, în atmosfera de orgie riguroasă a figurilor evocate. Subiectivismul său sită în virtuozitatea de a pastîșa naivitatea povestirilor cronicărești, asimilată în lexic, în inversiuni sintactice, în unele particularități ortografice (întrebuințarea lui u scurt), pînă la nevinovata autenticitate de document inedit, presărat cu aparent grave comentarii erudite. Procedul e inimitabil ; aportul acesta de spiritual livresc atenuază și fondul licențios al povestirilor și dă o neprețuită savoare artistică *Hronicului* său, letopiseț modernizat de jovialitate nudă.

1929

#### AL. O. TEODOREANU

##### „MICI SATISFACȚII”\*

Cînd nu izvorăște dintr-o atitudine etică, satira este o poziție spirituală de inteligență lucidă. D. Al. O. Teodoreanu s-a dovedit un scriitor inteligent în *Hronicul măscămiidui Vălătuc*. Povestirile acestea erau susținute și de un iioimtestafail farmec libertin, semn al unei viziuni realiste miscate sub un limbaj arhaic și contrafăcut cu o incontestabilă savoare. Elementul intelectual al umorului d-lui Teodoreanu era divulgat de predilecția sa pentru pastişe; acrise în stil cronicăresc, nuvelele *Hronicului* afirmă mai ales o virtuozitate formală. Ele fixau astfel un gen, fără a preciza propriu-zis și o concepție epică aplicată la o viziune satirică a vieții.

Neprecizarea de concepție apare descoperită, fără controversă, în *Mici satisfacții*. Inteligența d-lui Teodoreanu e prezentă în fiecare schiță, ia atitudine directă și vizibilă lată de eroi și evenimente, satirizează uneori cu vervă, însă nu-si organizează și o lume cu pitorescul ei moral pe care să ne-o surprindă în resorturile ei intime.

Înclinația spre pastişe a scriitorului răzbate și aci ; ce este, de exemplu, altceva decît o serie de pastişe epistolare, lungă schiță intitulată *Manevre ?* Situația sufletească a eroilor e desigur plauzibilă ; maniera de expresie este caracteristică pentru cultura, stilul și ortografia fiecăruia. Imitația amuză, însă îi lipsește viața. Personagiile sunt categorii morale și intelectuale bine determinate, dar nu le

\* Ediț. „Cartea, românească”.

vedem gestul și jocul interior, nu le simțim prezența lângă noi. Umorul lor n-are umanitate, fiindcă le percepem sub forma abstractă a unei intrigii pur epistolare. Un creator de viață, cum este Caragiale sau d. G. Brăescu, sugerează comicul prin acțiune : înfățișarea, dialogul, actele eroilor se armonizează evolvând un colț de realitate. La d. Teodoreanu, comicul răsare din verva sa comentatoare în dosul faptului și din răutatea conștiinței subiective a scriitorului, care posedă secretul unei situații divulgate. Procedul îl găsim în cele mai caracteristice bucăți, cuprinzând delațiuni vesele ale unor aparențe grave. Dacă în nexul acțiunii nu ia constant parte însuși autorul, în tot cazul el este informator sau martor

În *Mici satisfacții* se juxtapun Câteva scene disparate, din care n-ai bănui concluzia satirică a povestirii. Introducerea relatează atitudinea sarcastică a lui conu Iorgu față de autor și reputația de neinteligent pe care acesta i-o stabilește la club și în ochii nepoatei isale Felicie, pe care povestitorul o iubește ; în scena a doua, asistăm la un dialog amoros și la fixarea unei întâlniri între soția lui Iorgu și un tânăr ofițer de marină, dialog pe care-l surprinde însuși autorul ; în scena a treia autorul se întâlnește cu un cunoscut care-i laudă educația, cultura și fidelitatea soției lui Iorgu ; în scena a patra, autorul își oferă „satisfacția” să vorbească, în chiar seara hotărâtă adulterului, cu Iorgu, la club, soțul încornorat și inconștient al mult laudatei Felicie. Iată deci o război consumată în tablouri. Scriitorul divulgă și se bucură. Nuvela e un mic scenariu, cu acte sumar schițate și fără circulație între ele ; legătura o face numai prezența autorului, oglindă batjocoritoare a personajilor demascate.

Războiul de situațiile comice în oare e azvârlit autorul sau un personaj-ecou al său este de asemenea tema nuvelii *Serioșca*, unde se comentează moartea câțelului favorit al rusoaicei Vera, care susținea că micul Serioșca s-a sinucis, aiuncându-se în stradă de la etajul al IV-lea.

În realitate, supoziția este o simplă invenție a stăpânei câțelului, considerat excepțional de inteligent și sensibil, întâmplarea e mai banală decât bănuia Vera ; secretul ei îl deține povestitorul. Vera trăia de câțva timp cu studentul Alexandru Alexandrescu, neconținut șarjat, prin nume

și situațiile în care e pus. Rusoaica avea însă o prietenă, actrița Fifi Dulinge, pe oare Alexandru o iubește și caută s-o găsească singură și să-și mărturisească pasiunea. Dar Serioșca apare totdeauna cu lătratul lui strident, pînă când într-o zi îndrăgostitul e mușcat în fața prietenei amantei sale și expus unui ridicul suprem. Alexandru se război pe Serioșca, momindu-l cu o bucată de friptură, legată de un fir subțire de ață. Câinele se repede s-o prindă, ața se rupe și astfel cade de la al IV-lea etaj, murind. Un fapt divers, extins pe câteva pagini, comentat cu ironie, nu câștigă nimic în semnificație, cu toată verva risipită.

Motivul războiului personajului inteligent în contra prostului, a omului antipatic sau a adversarului circulează și în alte schițe. Eleva Margareta Ghindoc provoacă o controversă de ilaritate în jurul pronunției *plantă* sau *plintă* numai fiindcă vrea să-și reverse antipatia față de inspectorul Păunescu, invitat la dejun în casa tatălui ei, unde în timpul conversației, pe care acesta o acaparase, pronunța neconținut *plintă* (*O inspecție*).

Iar profesorul Filip Văraru își ratează cariera universitară, pierzînd sprijinul influent al bătrânului profesor de filozofie Basile Nîleleșu-Spinoasa, fiindcă îi atrăsese atenția că o întâmplare pe care acesta o auzise de la un fost învățător duhliu e o simplă snoavă vânătoarească, și nu un fenomen științific; stricându-i un capitol din cartea pe care Spinoasa o scria despre *Rase și civilizații*, din cauza unui exces de zel prietenesc, Văraru se privează de iscălitura bătrânului savant, care s-a război (*Berzele din Boureni*).

Procedul intervine și în alte povestiri tot atît de invariabil. Atitudinea satirică a d-lui Teodoreanu ține mai mult de pamflet decît de schița umoristică ; faptele și eroii sunt simple pretexte pentru a-și desfășura verva sa personală, antipatia și simțul caricatural.

Satina directă e binevenită numai în *Nu dau turcii*, un document pitoresc asupra sitarii administrative a serviciului telefoanelor din Iași ; aci, d. Al. O. Teodoreanu reia tradiția satirei sociale a lui Vasile Alecsandri și Costache Negruzzi, scriitori moldoveni cari n-au cruțat scăderile edilității și administrației provinciei lor natale.

AL. O. TEODOREANU :

„CAIET”

(versuri) \*

Spirit satiric de .spumoasă vervă, d. Al. O. Teodoreanu a mai schimbat proza pe versuri în câteva rânduri j neamintwn că, într-o vreme, a cultivat ou succes *Cronica rimată*, că de curînd a tipărit un amuzant album de stihuri, *Vin fi apă*, iar în *Strofe cu pelin de mai*, în o sută una epigrame dedicate orgoliului d-lui Iorga, ne-a desfătat într-un susținut joc de floretă. Culegerea de astăzi ne oferă o imagine mai complexă a talentului său, aş zice mai curînd a varietății și virtuozității lui. Ca și prozatorul, poetul e un ^artist lucid al cuvîntului, un umorist de fantezie lexicală, cu un mare simț al compoziției și cu un rar sentiment de *fini*^al expresiei. Toate aceste însușiri dovedesc o experimentată inteligență artistică, stăpîna pe mijloacele ei pînă lîn odle mai mici amănunte. D. Al. O. Teodoreanu este desigur un poet decorativ, căci misterul liricei sale este la suprafață. Temperament foarte înrudit cu al regretatului G. Topîrceanu, prin întorsătura umoristică a spiritului, prin acurateța expresiei, prin concepția de virtuozitate a artei, d-sa posedă totuși mai multă suplețe. Dacă .autorul *Baladelor vesele și triste* avea o vervă mai grasă a imaginii (și de aceea de un gust mai îndoielnic), ținuta mai hieratică a fanteziei umoristice, împinsă uneori pînă la grotesc, imprimă acestui *Caiet* mai multă finețe și mtelectualitate. D. Al. O. Teodoreanu înclină mai puțin spre popularitate,

\* Edit. „Fundăția regală Carol II”.

printr-UB fel de pudoare grațioasă a simțirii și prin arabescul expresiei, fie arhaizantă sau numai contemporană.

Cei dinții ciclu al *Caietului*, intitulat *Cîntecele toamnei*, cuprinde versuri „serioase”, romanțe și elegii de dragoste : ele evocă melancolia iubirii defuncte, în cadrul convenit al toamnei cu foșnet de frunze și oftaturi de vînt, cu parcuri solitare și alei misterioase, într-un decor de feerie lunară și cu sentimentul horățian al timpului oare fuge. De o tristețe echilibrată, ușor muzicală, mai mult prin jocul ritmic al versului și prin insistența cuvîntului decît prin substanță, cîntecele ne duc spre un peisaj de romantism potolit, atît de obișnuit în poezia veacului trecut. Rareori un accent pasional își face loc ; și atunci e-nvăluit, cu atîta precauțiune, într-un decor corespondent:

*Era,  
Aminte de-ți aduci,  
O zi de toamnă, mohorîtă,  
Cu nori de plumb, pe-un cer de tuci.  
Si pîclă — scrum trecut prin sită,  
Pe-aleele de nuci.*

*Pe-un nour negru "incrustat  
Și soarele mai șters era.  
Cu tonuri roz, de matostat  
In apa lacului muiat  
Cu-ncetul se topea.*

*Și ne-am oprit lingă hamac,  
La gura grotei de cleștar.  
Din dosul vechiului conac,  
Privirea ta, ca un tîlhar,  
In suflet îmi intra, pe brinci.  
Și eu în ochii tăi adinei  
Mă scufundam, să mă desfac,  
Cum se desfac din munte stinci  
Ce vin xnüind din vîrful lor  
Și cad într-un prelung fior,  
In fundul apelor adinei.*

(Era)



Un ton subtil madrigalesc răzbate printre imagini ; și poate că nu ne-nselăm afirmând că este tonul unitar al liricii sale de dragoste, în fond amabilă și reverențioasă. Ton care se găsește și-n cele mai multe poeme din ciclul următor, *Foi îngălbenite* :

*Vîntule, bătrni hoinar,  
Dacă ai aflat odată  
Că nu-i floare, că e fală,  
Nu-i așa că te-nlorci iar ?  
I-aș vorbi, dar — vezi — nu pot !  
Fii tu, vîntule, de treabă,  
Pleacă, vînt, la ea în grabă,  
Rogu-te,  
Și spune-i tot,  
IHntule !*

(Indiscreții)

N-am vrea să acredităm imaginea unui poet sentimental, cînd e vorba de d. Al. O. Teodoreanu ; nu numai că ar fi cu totul parțială și subordonată, dar realizările cele mai prețioase ale *Caietului* se află în umor și grotesc, în ingenuitatea de limbaj arhaic (expresie a unei mentalități) și în poemele de franc sentiment bahic. D. Teodoreanu are verva voioasă, atitudinea epicuriană și, dacă se poate spune, metafizica tiflei. Dovadă această *Dimineață* :

*Stelele clipesc — se sting.  
Și pe-un nor ca un balaur,  
Soarele, ca un paing,  
Țese plasa lui de aur.*

*Cu aripele-nstelate  
Noaptea, plină de fantasmă.  
Zboară-n zări îndepărtate,  
Ca un fluture din basme.*

*Peste drum, măturătorii  
Care-alungă noaptea-nlături,  
Urmăresc sosind cocorii  
Sprijinindu-se pe mături.*

*Și cu scripcile-n cutie,  
Ghemuite subțioară,  
Gîrboviți, prin colbărie,  
Lăutarii se strecoară.*

*lată și patronul iese,  
Somnoros și indispus.  
Scaunele dorm pe mese,  
Cu picioarele în sus.*

*Un client a mai rămas,  
Moșăind lîngă-un sifon,  
Care cîntă-ncet pe nas,  
Ca părintele Ion.*

*Monopedul cerșetor  
Stă, cu nasul ca un mac,  
La ieșire-ntr-un picior.  
Să mai capete-un pitac.*

*Dar cînd prind în dimineață  
A țipa cocoși isterici,  
Răsăritul e-o paiată  
Care joacă pe biserici.*

Imagina finală subliniază admirabil starea de „mahmureală” a întregului peisagiu. Foarte caracteristic, pentru umorul rece, lucid al scriitorului este ciclul intitulat *Cîntece de ospiciu*, panopticum tragicomic al demenței, a cărei logică fantastică este (totuși atît de riguroasă în absurdul ei. Un dement se crede *Alchimistul* :

*Prin mine focul va să piardă  
Planeta noastră rea și lașă,  
Căci vreau cu lupa-mi uriașă,  
S-aprind pămîntul tot — să ardă.*

Altul e chinuit de insomnie, astfel :

*S-a ascuns în mine-un cal,  
Rătăcit de herghelie,  
Cînd îi adăpa, pe mal...  
Însă nimenea nu știe,  
Că eu am în mine-un cal.*

*Numai nopțile nechează  
Și, cînd toți se odihnesc,  
Cînd nici dracul nu veghează,  
Numai eu mă chinuiesc.  
Îl aud.  
Mă tem.*

(NecbeazSt)

Și sunt integral de reținut *Cîntecele* (pag. 54—57), care urmăresc, ca în momentele unei balade, etapele de substituire a personalității reale prin una imaginară. Ele alcătuiesc o stranie și lucidă evocare fantastică a tragediei demenții și, prin puterea de realizare, pot sta alături de pitoreasca *Domnișoară Hus* a d-lui Ion Barbu.

De pitoresc verbal, ciclul *Din cititorii bătrme* izbutește, mai ales în tonul epistolar, să exprime ingenuitatea mentalității arhaice, legându-se firesc de meșteșugul formal al *Hronicului* :

*Eu, Vasile, vornic mare,  
Către voi, bărbați de soi,  
Scriu cu mare supărare  
Și rușine pentru voi.*

*Scris-a Mihnea din Buceag,  
— Hoți sunteți voi, sau pîrgari ? —  
Că v-a prins cu furtișag,  
Mama voastră de coțcari.*

*Ție îți grăiesc, Ioane,  
Care-ai fost la mine slugă,  
Că fiind în bune toane.  
Facu-ți ție astăzi ruga :*

*Dă-napoi ce mi-ai smintit,  
Cît mai ești printre cei vii,  
Altfel, vin eu negreșit  
Și te tai. Așa, să știi.*

Iar ca să încheiem răsfoirea acestui album păstorelian, trimitem pe cetitor la acel muzical și grațios cântec bahic (*Cîntecul drumeșului*), care justifică o atitudine, ca și tertetele sonetului liminar, *Spovedanie*, atît de organic temperamentală :

*Dar cînd va fi să las această lume,  
În care m-am ținut de chef și glume.  
Și clipa ceea m-o găsi mahmur,*

*Voi da cu tifla-n omenirea toată,  
Întrînd apoi, cu plosca ridicată,  
În turma ta, bătrîne Epicur.*

1938

## TONEL TEODOREANU :

### „LA MEDELENI“

(Hotarul nestatornic)

Vîrstă eminentă literară e adolescența : ea e începutul unei crize interioare, ce duce la liman sau la dezastru. Copilăria e *jun.* regim^ de absență a voinții conștiente ; viața e legată,^ în această etapă, de aspectul ei pur senzorial, acțiunea gravă e invertită în joc, iar expansiunea eului nu se lovește de obstacolul celorlalți semeni.

Copilăria e idilică și naivă, adolescența e orgolioasă sau penibilă, maturitatea e gravă, e tragică sau profund umoristică. Compartimente cu inegală circulație între ele, dintre aceste trei vârste numai cele două din urmă ating resursele vitale ale omului.

\_ în literatura noastră, numai sentimentalismul călduț al lui Delavranoea a poposit în preajma ei (*Bunicul, Bumica*). Caragiale n-a iubit-o, dar *Amintirile* lui Creangă vorbesc mai mult despre alții, decît despre sine însuși.

D. Ionel Teodoreanu ridică, larg, vălul ce ascunde acest imperiu de liliputani. Romanul *La Medeleni* constituie monografia psihică, cam prolix detaliată, a copilăriei.

Pentru noi, obișnuiți cu construcția lîn progresie dramatică a romanului, ce tratează caractere definitiv formate, încercarea de a zugrăvi o epocă în care caracterul e o enigmă pare puțin ciudată. D. Ionel Teodoreanu a înfruntat însă greutatea eroic. Totuși, impresia statornică produsă de opera sa e o monotonie izvorâtă din aglomerarea de scene analoge, care îți lasă o senzație de stare

de loc ; de aci și compoziția amorfă a romanului, în care viața descrisă nu e conștientă de propriile ei resurse voluntare. Caracterul profund static al *Medelenilor* pune într-o lumină eclatantă diferența între natura subiectului, aboridat din plin de d. Teodoreanu, și înfățișarea majorității romanelor ce scrutează viața matură.

Căci ce reprezintă, în definitiv, Olguța, Dănuț și Monica, eroii minori ai acestei lumi de joc, de naivitate și pulverizare în amănunte profund depărtate de pulsul grav al existenței ? Sunt scheme de temperamente, miniaturi umane, ce se agită serios pentru idei și probleme ce nu sunt nici serioase, nici umoristice, ci născociri ale inexperienței ce definește un caracter în evoluție. Olguța se pare că-și desenează Conturul interior, spre o mândrie cochetă și voluntară, Dănuț spre o neliniște mascată de un aer taciturn, ce îi paralizează voința, iar Monica țese un vis, pe care firea ei sentimentală îl va vedea, poate, destrămat de asperitățile realității. În creșterea lor interioară, sunt numai posibilități de caractere, ființe la a căror vertebrare sufletească asști, ca la metamorfoza unei larve. Devenirea pur biologică nu prezintă accidente psihice. Micii eroi își constituiesc o atitudine sentimentală definitivă numai în momentul în care pășesc granița adolescenței ; eul lor se formează, ca norii de vară, din vaporii supti de arșița soarelui : fluizi, inconsistenți și amenințați de capriciile intemperiilor ambiante. Prin VirStă Olguța, Dănuț și Monica sunt numai germeni de caractere umane.

Formațiunea unei individualități e un fenomen puțin variat ; romanul izolează, în genere, un personaj în plină formațiune, analiizîndu-l în funcție de o criză acută, spre un final de disoluție, sau creștere dinamică spre culmea unei victorii. Nici una din aceste două alternative nu-i sunt rezervate copilăriei ; fenomen în devenire, ea intră în ordinea evoluției biologice. D. Ionel Teodoreanu a păstrat logica vârstei ; a urmărit-o pînă la un eveniment ce a rupt *continuitatea exterioară* a fenomenelor (plecarea lui Dănuț la liceu, în București) dînd, prin acest final, echivalentul simultan al crizei și al deanOdămîntului acțiunii, ce se desfășoară, neconținut pe același plan. Zicem echivalentul, căci criza reală o transpune în sufletul personajilor ma-

ture : soții Deleanu, Herr Direktor și imoș Gheorghe, care au conștiința că Dănuț a încheiat-o, definitiv, cu prima etapă a vieții. Dar criza e numai prin reflex, căci patru persoane reprezintă același aspect sentimental : durerea pentru despărțirea copiilor. Totuși, d. Teodoreanu a zugrăvit **cu** destul relief figura lui Herr Direktor, a lui moș Gheorghe și silueta delicată a d-nei Deleanu ; mai inconsistent e caracterul lui Iorgu Deleanu. Dar, fiindcă natura copilăriei nu oferă o viață intimă independentă, ci se armonizează cu ambianța externă, d. Teodoreanu a stăruit, în mod logic, cu unele insistențe prea accentuate chiar asupra poeziei mediului domestic al Medelenilor.

În genere, copilăria servește ca pretext de lirism retrospectiv ; d. Teodoreanu a actualizat-o în mișcare epică. Aci stă originalitatea efortului său, în realizarea obiectivării unei teme esențial subiective. Succesul — eu toată monotonia unor episoade sau aerul de factice naivitate al unor scene, ce contrastează, brusc, cu aCte .de o precocitate surprinzătoare — îi aparține elogios autorului.

Am menționat, aiurea, influența pe care Delavranoea o exercită asupra d-sale, încă din volumul *Ulița copilăriei*; departe de a fi înlăturat-o, reapare și în acest roman, mai ales în ipostaza ei de manieră stilistică. E un defect pe care talentul d-sale proaspăt, de un imagism luxuriant, dar iluminat de fosforescențe de o molipsitoare sugestie, ar trebui să-l extirpeze radical.

În dialogul alintat dintre copii și moș Gheorghe, influența merge pînă la accente mimetice, deoarece tonul de incantație monotonă al dialogului lui Delavrancea e integral transpus ; și abuzul de alegorii vădește tot aceeași influență.

De **iun** imagism lubric, de o frăgezime mecăutată, static în construcție, dar **cu** o atmosferă poetică originală, *Hotarul nestatornic*, cu toată prolixitatea dăunătoare, e opera unui suav poet în proză.

1926

#### IONEL TEODOREANU \*

Sunt scriitorii de la care nu mai speri nimic ; sunt alții al căror debut este expresia directă a maturității artistice : în sfîrșit, unii aduc o bogăție de calități, unită cu o sumă de defecte. Pe d. Ionel Teodoreanu îl putem situa printre cei din urmă. Poet al adolescenței turburătoare, cînd zorii virilității se îngîină cu amurgul copilăriei, în evocarea plină de frăgezime a acestui moment de tranziție sufletească, stabilește caractere de indiscutabilă valoare literară, dar evidențiază și izbitoare scăderi.

Prin *Ulița copilăriei* s-a situat printre cei dinții scriitorii tineri ce s-au manifestat după război, deși fondul operii nu reflectă nimic din preocupările conștiințelor agitate ale vremii ; rupt din 'trecutul azuriu, ne oferă imaginea unei lumi liniștite, patriarhale, în care umilele amănunte domestice constituiesc elemente de armonie între mediu și sufletul personajilor ; astfel, proza d-lui Teodoreanu sfîșie vâlul ce întunecă un colț al vieții noastre proprii, peste care am trecut în pripă, minăți de biciul aspru al nevoilor ce aduc o maturizare prematură.

Bucuriile mărunte, alternarea între vis și realitate, născocirea suferințelor imaginare își voluptatea amăgitoare a iluziei ce plutește peste proza cotidiană, *poezia unică* din-

\* *Ulița copilăriei; La Medeleni (Drumuri; Intre vînturi), 2 voi.; cf. despre Hotarul nestatornic în Mișcarea literară, Bibi. „Universala”, no. 144—46.*

tir-o etapă a vieții și-au găsit în d. Ionel Teodoreanu pe cel mai distins poet în proză al generației actuale. Din cele patru bucăți cuprinse în volum, *Vacanța* și *Cel din urmă basm* închid calitățile sale cele mai prețioase.

Scriitorul fiind un liric, mediul domestic sau cel natural primesc lumina de la irizările subiectivității sale : efuziunile poetice asociază natura, făcînd-o părtașe freamătului interior : o partitură pe care-și transcriu gama nuanțele schimbătoare ale iubirii adolescente. Zugrăvind o situație identică aproape, conturînd aceeași sentimentalitate, *Vacanța* și *Cel din urmă basm* sunt reversul aceluiași poem, deosebirea dintre ele stă numai în *nuanțe*. Dinu e același cu Ștefanei, mai senzual și mai îndrăzneț însă, pubertatea lui fiind aproape de ecloziune ; Ștefanei e mai timid și se mistuie lăuntric, năruind în neantul stărilor sufletești o tendință numai embrionară : două discrete ipostaze ale unui singur sentiment. Tot astfel, perversitatea Ioanei, în care mai stăruie un amurg de adolescență întîrziată, ce vrea să evadeze din lanțurile unei căsnicii prozaice, e un revers al Soniei, mai puțin femeie, dormitînd încă în pragul nubilității care trece peste strunele vieții ca o adiere înfiorătoare.

Originală prin fondul exploatat, proza lirică a d-lui Teodoreanu amintește însă o pronunțată înrudire cu Delavrancea: atmosfera idilică, cu inflexiuni moleume de sentimentalism călduț și sugestii de basm popular, siluetele de copilași răsfățați și naivi ne recheamă pe autorul *Bunicului* și al lui *Irinei*; totuși, jocul surd al senzualității ce mustește în adînc, chinul steril al închipuirii biciuite de zumzetul simțurilor, iluzia țesută din frânturi de realitate, din voluptate intimă și obsesie neînteruptă se reliefează, în proza d-lui Teodoreanu, cu accente de prețioasă originalitate.

Posedînd o reală viziune knagistă, d. Teodoreanu merge însă prea departe în căutarea imaginea. Virtuozitatea poate atrage, dar aduce cu sine grave inconveniente. Astfel, cînd transpune o senzație în imaginea direct corespunzătoare, efortul originalității e mai insensibil ; cînd transpune senzații între ele — mai ales de natură vizuală și auditivă — maniera devine vicioasă. Imagina suprapusă direct noțiunii exprimate răsare <mai spontan ; cînd înseși noțiunile se

V-Ct^c", fie «y>etJitf Ac'f>UA JtXJ^'IC. , ac<&"Șt^f\* \*~

J^oihâtrii? ->t-ixJut iJttett'tV ct-C ctceĂa'j£-af?\*enf //b'u ũ£ f\*< n'aft

AJia

HCC^- y firtjie. /s^ -/t\*W tj't y-ig^t/n^b. , & \*\*—

do

>7 A fu/

c» d< « r\*&iJL^ cc aHux'b ac\*

/heL&Hs.' C\*\*jfc&^ mvr^yn^r'^

/>/i'/Ch,~. Ca/K ?

Manuscrisul autograf al articolului  
Ionel Teodoreanu: „La Medeleni”

Îl ni spun, atunci Imagina corespunzătoare e mai dificilă, în metafora se transformă într-o definiție alambicată ; iisidar, descrierea nu se integrează analizei interioare și unitatea sferică a impresiilor se risipește. Cultivînd imagina >entru ea însăși, mijlocul artistic deviază în scop : d. Ionel Iicodoreanu, risipitor necontrolat al unei reale bogății, căutînd prea multe perle, ne oferă un mare număr de o falsă calitate.

Observator al amănuntului caracteristic ce luminează o stare psihică, colecționar de imagini nouă — dacă înlăturăm miilul defectelor amintite, dorindu-1 mai multă concentrare — d. Teodoreanu impune totuși prin evocări de fragedă poezie, în care a dezvoltat taina turburătoare a adolescenței.

## II

Așteptam progresul literar al d-lui Ionel Teodoreanu, paralel cu evoluția micilor săi eroi. Poezia infantilă, statică pînă la monotonie și orbitoare prin rachetele metaforice, din primul volum, se descompune aci în filmul încărcat de amănunte obositoare, superficial ca psihologie, al tribulațiilor erotice sosite o dată cu adolescența lui Dănuț, a Monicăi și ușor turburătoare chiar pentru tonicul temperament al locvaoei Olguța. Tredînd categoric la roman, d. Teodoreanu dovedește, în acest volum, o inaptitudine dezolantă, mai întîi, prin lipsa compoziției : cele peste 500 de pagini tîrăsc un leșt de situații necaracteristice, care dacă ar fi fost eliminat, opera trebuia redusă la jumătate ; îl al doilea rînd, prin insuficiența mijloacelor psihologice, suplinite prin verbalism liric, în ton fals patetic, de roman de a doua mînă, și prin repetate exhibiții de scene senzuale ce vor să fie o slabă compensație a adevăratei analize. Fără nici o selecție, d. Teodoreanu scrie despre eroii săi tot ce a văzut și a auzit, tot ce a trăit el însuși, oomplicînd periferic și inutil ulitma parte a romanului prin cariera bruscă spre profesorat și maturitate a lui Mircea, ale cărui idei literare nu ne interesează, și prin formația de romancier a lui Dănuț, ale cărui idei despre roman iar nu

prezintă nici un interes. Centrul de explorare al operei era numai păienjenişul de instincte ce-mpleteşte, într-un Sabat de obsesiv erotism, atîtea temperamente evaluate spre diferenţiere : robustul şi naivul Dănuţ, pudicul timid Mircea, liliaca Monica, chiar intemperanta Olguţa, senzuala Rodica, Puiu, pînă la servitoarea Sevastiţa, teren expropriat pentru utilitate obştească, în împrejurările de criză ; şi d. Teodoreanu s-a oprit de ajuns asupra lor, pendulând însă între două mari primejdii ce-il ţin în limitele dintre artă şi marea industrie literară : lirismul şi o căutată dozare de confort exterior, de descripţie epatantă şi de aţîţare a interesului pentru faptul în sine. Prin însăşi natura sa, adolescenţa, biciuită de închipuire şi proaspătă în simţuri, e poetică : o impresie ce radiază din materialul artistic brut ; a o poetiza voluntar înseamnă s-o decolorezi ; defect de care întreg romanul d-lui Teodoreanu e îmbibat. Poetică prin înfăţişare, Monica devine, prin mijloacele sale literare, o siropoasă cromolirografie, toată fada aromă lirică în care pluteşte dragostea ei cu Dănuţ (ou intercalarea parazitara a începuturilor lui literare), expresia interjecţională în care dibuiesc, împing defectele din *Uliţa copilăriei* la un supărător manierism stilistic.

Pasagiile lirice servesc de copioase umpluturi poetice, mai adesea de suduri artificiale între două momente ; după ce filmează o serie de situaţii, instinctiv d. Teodoreanu simte nevoia comentariului psihologic ; aci intervine convoiul de metafore, risipind în afară o energie care trebuia interiorizată. Astfel, „romanul” devine o infinită juxtapunere de schiţe, pe dedesubtul cărora golul psihologic rămâne virgin.

Creaţia e escamotată prin peisaj nefolositor, mişcarea interioară prin epistole (mai toţi eroii d-lui Teodoreanu scriu nepermis de lung), apoi lanţul se recompilează cu aceleaşi procedee, de-a lungul a 500 impunătoare pagini tipărite. Metaforismul dulceag alternează cu scenele tari ; de la primele peregrinări erotice ale lui Dănuţ — între Adina Stephano şi Ioana Pallă, enigmatică şi neaşteptată castelană, descinsă parcă din romanele d-lui Victor Eftimiu — şi pînă la episodul cu Rodica. O atmosferă afrodisiacă, exalând din stil, din atitudinea autorului, însoţeşte fiecare fragment de **tun** invizibil semn făcut cu ochiul, ânvă-

**Iunul** romanul într-un suspect gust literar. În naraţiunea **III** cotă, încercată în ultimul capitol, şi care ar fi trebuit să **IM** unitar uzitată, aceste caractere apar şi mai evident, vădind afinităţile stilistice ale d-lui Teodoreanu cu *Purgatoriul* d-lui Comeliu Moldovanu.

Tot farmecul romanului îl formează atmosfera de poezie domestică a ceea s-a numit „medelenism” : tipurile de servitori pitoreşti şi credincioşi, familia Balmuş, insulă izolată de patriarhalism moldovenesc în mediul bucureştean, silueta ştearsă a d-nei Deleanu, unde personajii cu totul secundare şi de o structură simplă, ca Tonei, şi prelungirea aceleiaşi Olguţe monoton de exuberante, împinsă, prin vîrstă, la joouri mai intelektualizate sau la sport ; fiindcă activitatea ei rămîne tot un joc, aproape nealterat în esenţă, deşi transpus pe un plan nou, Olguţa e încă o repercusiune din primul volum. Însă romanele de atmosferă ascund în însuşi principiul lor generator microbul caducităţii ; d. Teodoreanu, încurajat în acest punct vulnerabil, are doi mari duşmani : publicul cititor şi pe d. G. Ibrăileanu, a cărui critică torturată în perspectiva celor patru puncte cardinale ale literaturii europene găsea că autorul *Medelenilor* „este tolstoist în crearea vieţii umane prin bogăţia şi minuţiozitatea detaliului realist şi prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personagiile sale”, de unde putem deduce că teoria „specificului naţional” e bară de foc numai pentru talentul altora şi iluzorie piedică atunci cînd e vorba de confuzie a valorilor şi hiperbolică exaltare în organizarea pe căprăfie literară a *Vieţii româneşti*.

Pentru realele însuşiri ale d-lui Ionel Teodoreanu, noi rămânem la poetul din *Uliţa copilăriei* şi chiar la prima parte din seria *Medelenilor* ; iar pentru scrupulele noastre estetice ne vom adresa adolescenţilor lui Andre Gide, recent convertit şi el la poporanism de dialectica poporanist dogmatică a d-lui G. Ibrăileanu.

### III

Al treilea volum din seria *La Medeleni* încheie ciclul în care s-a desfăşurat prolixă monografie a unei familii ; acum, cînd posedăm evoluţia completă a eroilor, impresiile

noastre despre aptitudinea de romancier a d-lui Teodoreanu capătă o certitudine indiscutabilă : din cele peste 1.000 de pagini, putem desprinde metoda și mijloacele expresive ale scriitorului, fără teama unei pripite anticipări, dar și fără nădejdea unei surprinzătoare devieri. Lectura romanelor d-lui Teodoreanu ne-a copleșit ou o progresie a penibilului, mărturisim, rar întâlnită în proza noastră ; ca identitate de impresie (fără nici o apropiere de ordin artistic), numai Slavici ne-a rezervat inconveniente similare ; dar mirarea noastră crește cu atât mai mult cu cât trilogia *Medelenilor* a întâmpinat odl mai neașteptat succes de librărie și din cariera unui tânăr scriitor, și din analele literelor române ; medelenismul s-a propagat cu iuțeala unei epidemii : lectori care-și îngropaseră visurile în filele venerabile ale lui Boiintineanu și Alecsandri, elevi de ambele sexe, ce suportă lectura ca o pedeapsă diabolică, studente, anexe frivole ale servietelor în oare cursurile își dispută întâietatea cu armele de toaletă, ofițeri în mintea cărora fredonează, exclusiv, ultimele melodii popularizate de patefon, atâtea categorii sociale și intelectuale au fraternizat ca într-o obștească Arcadie a gustului ; d. Teodoreanu are, incontestabil, masele cititoare de partea sa ; parțial, a avut și sufragiile unor critici, care, de data aceasta, s-au identificat cu simțul artistic al colectivității ; iar pentru definitiva vulgarizare a sensibilității „medeleniste”, filmarea ar fi Ultima și suprema etapă a sucoesului. Noi credem însă că ne aflăm în fața mai ales a unui fenomen de psihologie socială deoît a unui impunător fenomen literar ; succesul d-lui Teodoreanu ne dezvăluie, după lectura întregului ciclu, motivele ce l-au determinat. Liric în nuveletele (mai mult poeme) din *Ulița copilăriei*, cu expresia proaspăt imagistă, d. Teodoreanu își alimentă arta din striate experiențe subiective ; trecînd la roman, își fragmentează în etape evoluția psihică a eroilor, urmărind luxuriant prin amănunte și monoton în dinamica epică cele trei compartimente de metamorfoze organice : copilăria, adolescența și zorii maturității. în planul general al scriitorului, autobiografia apare deci ca unica sursă exploatată ; nu aci vom încerca să reluăm dezbaterea asupra distincției dintre romanul autobiografic și cel de observație realistă ; principal, pro-

blema se poate dezbinda într-o dualitate inconciliabilă sau într-o egală îndreptățire : teoria se subordonează însă totdeauna faptelor literare. Ceea ce formează un principiu nediscutat de existență artistică e convertirea în ficțiune, fie a materialului autobiografic, fie a observației brut realiste. Mai presus de materialul divers ca origine stă acest postulat, cerut ca o necesitate funcțională a spiritului : arta e transfigurare, e ridicare pe un plan eu legi proprii.

Dacă, în *Hotarul nestatornic*, autobiografia invadase dominant, procedul se poate justifica prin necesitatea de a reda, verosimil, psihologia infantilă, prin suprapunere de scene ce individual dau impresia de dinamic, deși totalizate înaltă tomuri de monObonie obositoare. Tonul neîntrerupt de poem în proză, cu profuziune imagistă, de asemenea putea fi acceptat, voind să sugereze frăgezime nealterată, psihologism risipit intuitiv peste lucruri. Din momentul însă în care viața se interiorizează, Dănuț, Olguța și Monica nu mai pot fi viabili prin aceeași aglomerare de metafore : un roman psihologic al adolescenței și altul al maturității nu se pot scrie în stil de poem în proză. De aceea, „psihologia” din *Drumuri și între vînturi* e, în realitate, pură superfețatie imagistă, agrementată cu scene de un senzualism mediocru ca expresie artistică ; inaptitudinea congenitală pentru analiză a scriitorului s-a verificat astfel în două întinse romane. Nu contestăm ingeniozitatea și bogăția imagismului d-lui Teodoreanu, ci îi negăm categoric virtutea de a putea susține o construcție complicat epică. Toată psihologia *Medelenilor* se reduce la o succesiune de acte reflexe, deznădăjduit poetizate : Olguța e veselă, urmează câteva pagini de orgiac imagism ! Monica e tristă sau visătoare, alte Câteva pagini imagiste. Obiectiv, personagiile nu există, cromolitografii cu multiple arabescuri, eroii centrali ai d-lui Teodoreanu sunt cei mai vizi de conținut sufletesc, umbre înecate în joc spumos de imagini. Originalitatea de expresie neadecvată obiectului se transformă astfel într-o imensă excrescență burdtoașă : o Strângi, și se reduce la proporții minuscule, copilărești.

între irragismul exterior, ce maschează lipsa capacității de analiză, se interpune transcrierea autobiografică, dezor-



donată, și un pitoresc mediocru, tot în notație imagistă ; pe sulte de pagini se întinde jurnalul nud al formației multiple a lui Dănuț : sexuale, sentimentale ; apoi vicisitudinile inițierii în profesia de avocat, prima descindere în mijlocul pledoariilor (cu desfășurarea tuturor pieselor unui proces de viol), ca într-un film de cinematograf, se succede o vizită la cabaret, cu descrieri inutile pentru economia romanului și psihologia lui Dănuț ; imediat, oțeva tirade elogioase la adresa Iașilor, a trecutului său patriarhal, tot cu inutile defilări de umbre ilustre (Eminescu, Creangă, Panu etc), după cum inevitabila ponegrire a capitalei. Nepultînd crea, d. Teodoreanu copiază tot: platitudine, platitudine de jurnal de oologian, scăpat furtiv din internat și privind cu ochi uimiți spectacolul comun dar interzis al vieții ! Și în mijlocul acestui inestetic ciclon se răsfață debutul scriitoricesc al lui Dănuț, cu transcrieri de inoportune compoziții, ou variantele lor și mai ales cu acea transparentă indiscreție a vieții de Palfnuțiu ieșean a d-lui Ibrăileanu, cu fobia sa microbiană, cu pelerina-i clasică și viața de studios noctambul, ou fermecătoare „oauserie”, copie alert redată, poate fiindcă modelul e interesant în sine, soriitorul rămînînd cu meritul unei pure reproducții ; credeam a nu fi departe de adevăr, căci d. Teodoreanu își exprimă astfel entuziasmul direct față de criticul său : „Acest om era directorul, redactorul, colaboratorul, tatăl, mama, fiul, soacra și logodnica revistei *Viața contemporană* pe care-o crease, conducînd-o de cincisprezece ani” — caracterizare după care e greu să deduci precis funcția d-lui Ibrăileanu, în ordinea spiței familiale, dar cu siguranță îi poți stabili funcția de victimă a stilului d-lui Teodoreanu.

Am amintit mai sus de pitorescul utilizat uneori de scriitor : în descrierea mediului judecătoresc ieșan, în călătoria Olguței la Bălți, după Vania, în noua existență a lui Balmuș, fericit între ascensiunea sa culturală și satisfacțiile conjugale, copios oferite de cucoana Marieta, sau în reparația episodică a lui Tonei [...], d. Ionel Teodoreanu nu trece peste observația simplă, vioaie, dar mediocră sau ușor afrodisiacă. Iată deci explicația succesului său public.

În evoluția prozei românești, d. Teodoreanu credeam însă a fi o diversiune, prin falsa aplicare a poemului în proză, de expresie imagistă, la roman ; iar idilicul său de atmosferă, ceea ce constituie „medelenismul”, rămîne, prin deficit artistic, mai mult o dispoziție glohală, deși persistentă, decît o atitudine estetic incorporată. Poetul suav, turburător alteori, din *Ulița copilăriei*, nu trebuia să pornească la construcția unui vast edificiu epic de întinderea trilogiei *Medelenilor*, cu simpla iscusință ingenioasă a micului Dănuț, suveran naiv al fantezei lui Kami-Mura.

1927—1928

IONEL TEODOREANU:  
„TURNUL MILENEI” \*

În bună măsură, am deprecia *Medelenii* pentru dificultățile nerecompensate ale unei obositoare lecturi, împotmolite într-o încurcată arhivă de imagism și material sufletesc necristalizat în artă autentică. Ca prim punct de demarcație între trilogia medelenistă și *Turnul Milenei*, însemnăm interesul ațîțat de atmosfera acestei povestiri, încărcate de pitoresc și mister, rupt din coloratul peisaj al naturii moldave. După citirea acestei legende tragice ne-a răsărit impresia că d. Ionel Teodoreanu și-a greșit, pînă acum, drumul și că s-ar putea regăsi în povestirea romantică, lirică și descriptivă de esență moldovenească, așa cum d. Sadoveanu a dus-o la virtuozitate. Psihologismul romanului nu intră în expresia firească a d-lui Teodoreanu; aventurindu-se în trei prolixo volume în primejdiile genului, s-a înarmat excesiv de o poezică redusă la un delir de plastică. Fiindcă metaforismul și alegoria e limbajul său uniform, organic ca o „bossă”, nu va putea să scrie vreodată un rînd în care să transpară iluzia realului.

Axa „romanului” se destinde încă din fragila și neisotovita suveică a lirismului său identic cu primele lui pîlpîiri. Iubirea poetică și nefericită a pictorului Petru pentru cea din urmă Milenă, damnată de un destin atrid, e o idilă din cunoscuta tolbă a celui care a scris *Ulița copilăriei* și a mîngîiat siropos dragostea Monicăi și a lui Dănel. E linia sa veche, de vulnerabilă euforie de dulcegării, transcrise

\* Edit. „Cartea românească”.

în sarabandă de imagini. Ingeniozitatea ar fi rămas magnifică, dacă s-ar fi epuizat într-o singură etapă, fără a se transforma într-un viciu ce dă sațietate. Procedul, mereu reluat, de netăgăduită virtuozitate, riscă totuși să învârtească naiv un „perpetuum mobile” în vid. În *Turnul Milenei* reapare supărător, în fragmentul inițial, cîrtd descrie viața boemă a lui Petru, Ion Ion și a bazarului lor ambulant, și în paginile în care îmbăiază în șerbet poetic dragostea imaterială dintre Petru și Milena. Exces care la d. Teodoreanu duce la paradoxalul rezultat de a dezgusta de poezie, prin supralicitare poetică. Elanul de imagine, peste un psihologism debil, scutură o feerie de artificii, stinse brusc în iarba unui parc pustiu.

Regăsirea d-lui Teodoreanu în categoria moldavă a evocatorilor de natură și mister paseist o anunță concentrarea de legende simbolice în jurul „turnului Milenei” își societatea de umbre romantice, grotesc impresionante, ca fantoma epileptică a lui Pahomie, Coca Giga și Coca Bîca, Gheorghieș Bour, strigoi nefericit și orb, străjuțit de martirajul resemnat al soției sale, Sultana, diformitățile morale și fizice în contrast cu frumusețea imaterială a Milenei, Antigonă moldavă a unui Oedip dement și egoist. Fantasme demne de imaginația bugoliană, acestea reeditează o Moldovă arhaică, livresc definitiv consacrată ca sîngeroasă, frenetic erotică și bîntuită de mister și dezastre.

Pe un plan simetric, se desprind sugestiv: monahul Ghedeon, umbră homerică de popă bețiv și muieratic, o antiteză și un complement în același timp al părintelui Ghermănuță, apoi Toloacă, DuJdoia, țigancă simbolizînd o lume de legendă și eres. Cu proporții de mai apropiat realism, între aceste fantome hiperbolice se strecoară, cu poezică pietate evocate, cîde două „Fițe”, trăind desuet într-un mediu de Straniu și neprevăzut.

În *Turnul Milenei*, legendă poetică, insinuant sugestivă, d. Teodoreanu rostogolește, într-o oglindă proprie, ineputabilul peisaj moldovean, într-o tonalitate de sadovenism feciorelnic, risipind jebii dintr-o proprie coroană de imagini.

**IONEL TEODOREANU :**

**FATA DIN ZLATAUST"**

**voi. I, II, ediția II-a**

**(roman) \***

Poetul febrei adolescente din *Ulița copilăriei* revine în punctul de plecare al nucleului psihologic, progresiv crescut în fiecare operă nouă. În *Fata din Zlataust*, d. Ionel Teodoreanu își pigmentează candoarea vechilor eroi cu vagi înclinații vicioase, infernale mai mult în procedeele tenebroase prin care vrea să le afirme deoît prin însăși practica lui irecuzabilă. Pasiunea safică a tinerei Ralu Sănătescu pentru colega ei Delia se istovește în complicații procedurale, eu o perversitate demascată melodramatic, abia către sfârșitul celui de al doilea volum, când ni se explică și etapele perseauției sociale abătute asupra nevinovatei „fete din Zlataust”.

Delia poartă toate predestinatele însușiri să fie o victimă. Tatăl ei e un alcoolic nevindecabil, lunecând pe panta decăderii sociale până la escrocherie ; e urmărit și convins de fată să-și facă stagiul purificator în închisoare. Orfană, Delia e de o maturitate anticipată, ea fiind singurul element de echilibru într-o familie în disoluție. Conduce gospodăria, mângâie dezaxarea morală a tatălui, îngrijește de o bunică bolnavă în spital, cu o remnare și discreție mândră, fiindcă nici una din colege nu-i cunoaște adevărata situație morală. Atâtea calități sufletești vor fi întunecate de o înăscută și fatală feminitate a Deliei.

\* Editura „Cartea românească”.

Ființa ei emană o atracție subversivă, exercitată succesiv asupra câtorva specii diferite de amatori. Cel dintâi bărbat care simte fiorul sumar al simpatiei erotice pentru Delia e preotul Eusebie Niacă, profesorul de religie al școlii. Însă adevărata pasiune, cu mijloace polițiste de cucerire, este iubirea cOlegei Ralu Sănătescu, spirit infernal, care va decide de toată existența Deliei, din chiar clipa provocării marelui scandal didactic, privitor la moralitatea îndoielnică a „fetei din Zlataust”. O serie de anonime convergente, pornite din oficina safismului ipocrit al inteligenței Ralu, dezlanțuie o anchetă, zguduind corpul profesoral, elevele și opinia publică a Iașilor.

Primul volum al romanului este destinat exclusiv acestui triplu reportaj, dozat cu indignări caricaturale, cu scene picante, cu psihoze de curiozitate colectivă a colegelor, care își exprimă răutatea și mahalagismul în cuplete de revistă de circumstanță. Substanța epică și analiza psihologică sunt astfel capricios înlocuite de interesul faptelor în sine, de senzația imediată a subiectului. D. Teodoreanu, poet al adolescenței, CU experiența succeselor de librărie, cunoaște și predilecțiile pentru senzațional ale cititorilor săi prezenți. Le aduce un omagiu atât de integral, consacriind un volum de peste 200 de pagini „scandalului”.

Oricâtă prostie ar adia în capul pedagogic al profesoarelor și inspectorului Răcaru, călăi ai Deliei, eliminată pe simple supoziții și pe o examinare medicală neizbutită, și deci cu atât mai bănuitoare, înscenarea unei atât de feroce nedreptăți ni se pare, și uman și literar, improbabilă. Dacă Ralu e atât de infernală, încât asistă la prăbușirea nevinovatei Delia cu o candoare angelică, dacă directoarea școlii, Ruxandra Damian, e convinsă de odiosul atentat moral asupra elevei sale și nu reacționează, tot spectacolul de vulgaritate al profesoarelor, al inspectorului, al moașei, al elevelor și al opiniei publice n-are nici o justificare psihologică, în raport cu pasiunea safică a voluntarei Ralu ; rămâne un film trepidant și afrodisiac, o delatțiune satirică a lumii didactice, pentru delectarea răzbunătoare a elevilor de ambe sexe. Noi nu judecăm aci intenția liberă a scriitorului de a satiriza profesorimea (au făcut-o mai in-

cisiv și alții), dar ne exprimăm impresia netă că sensul primului volum e „ide atmosferă”, pentru captarea cititorului. Pentru candoarea moldovenească a d-lui Teodoreanu un caz de perversiune sexuală este aproape o schimbare de natură a inspirației ; de aceea, dînd părăsește poemul în proză și cantilena lirică, e fatal să cadă în pornografie. În *Fata din Zlataust* și-a ales un subiect de strict analism, un caz aproape clinic, pe care îl rezolvă însă cu mijloace prea idilice. Unde vrea să redea sufletul demoniac al saficeii Raliu recurge la melodramă, fioros sau vag poetic îngroșată. Din acest motiv, are nevoie de încă un volum să explice, printr-o lovitură finală și revelatoare, nenorocirea Deliei, abil condusă de firul anonimelor poetice, pînă la asasinatul care descoperă cititorului acțiunea nefastă a unei pasiuni safice nesatisfăcute. Ralu Sănătescu iubește absolut pe Delia, romantic și cu presentimentul morții.

Incontestabil că partea cea mai interesantă a romanului sunt scrisorile podticeii perverse, risipite cu o abundență valoroasă, fiindcă surit și în nota temperamentului primăvărativ a scriitorului. Dar îriaorporarea lor în acțiunea celor două volume se bazează pe o confuzie voluntară. Delia crede că epistolele de pasiune arzătoare sunt trimise de infirmul Ivănuță, prietenul ei din copilărie și singurul element neutru sexualicește, acceptat ca un confesor calmant. Aceași confuzie se insinuează și în spiritul lectorului, înclinat să vadă în Ivănuță un extraat de psihologie freudiană, zguduit de insalubre frenezii erotice. Bietul Ivănuță e departe de a fi un monstru moral, și e victimă a infernalei Ralu, care și-l adoptă drept logodnic, numai să-l poată depărta de apropierea Deliei, voită integral peritru instinctele ei absolute. Peritru d. Teodoreanu, Ivănuță e un simplu „ideus ex machina”, cu dderet prestabilit de a încurca acțiunea și cu sensul unui naiv element de contrast față de satanica Ralu. Adevăratul adversar al tendințelor ei pose-sive, Gabriel Sănătescu, tatăl ei, personajiu devenit inutil odios, fiindcă abuzează de nevoia de afecțiune a Deliei, secretara lui particulară, din momentul din care e luată sub ocrotirea subversivă a prietenei Ralu. Dar Gabriel nu e un vulgar amator de fecioare. Gm de carte și soț nefec-

ricit (Băilașa Sănătescu e o frigidă), el își angajează toată existența în dragostea crepusculară pentru Delia. Feminitatea ei abia prin Gabriel își găsește soluția, iar gelozia bărbatului în declinul virilității și scurta fericire a Deliei formează capitolul cel mai patetic și uman al întregii complicații romanești din *Fata din Zlataust*.

Ralu e concepută prea senzațional, cu un arsenal de anonime și cu o Strategie atît de tenebroasă, încît nici confesiunea ei nu ne înduioșează, nici determinismul ereditar al safismului ei nu ne convinge.

Invenția d-lui Teodoreanu esite pur exterioară în *Fata din Zlataust*. Intuiția sa psihologică nu merge în inima cazului clinic pe care vrea să-l analizeze. Amestec de senzațional, de satiră împinsă pînă la caricaturizare, de romanesc cvasi polițist și de candoare lirică din vechea și ineputabilă sursă, romanul prezent nu face altceva decît să reia scheme sufletești a unor personaje cunoscute din opera sa anterioară. Cine nu vede în Ralu Sănătescu pe Olguța, Voluntară, lucidă și învăluită într-un artificial nimb de perversitate ; cine nu surprinde în Delia Enăchesou pe Monica, victimă prin temperament și împrejurări, ursită la nefericire ? Romancierul reia psihologia d-nei Deleanu, moldoveancă dezadaptată, suflet ddlicat, drept, dar incapabil să reacționeze „la brutalitățile vieții. Venită dintr-un mediu anacronic și cu maniere civilizate, Ruxandra Damian e prototipul generației vechi, învinsă de grosolănia păturei democratice în plină ascensiune.

Ivănuță însuși, aparență sinistră pînă i se desooperă adevăratul rol de victimă, e alcătuit din reminiscențe care sugerează preocupările literare ale lui Dănuț. În timp ce acesta se pregătea peritru o carieră de romancier, infirmul cu suflet Candid schițează destinul unui Viitor critic.

Dacă mijloacele bucolice ale d-lui Ionel Teodoreanu ou greu se pot adapta la un subiect atît de îndrăzneț ca cel din *Fata din Zlataust* — derogînd în tenebroasă și ooinplicată melodramă — nu pultem să nu relevăm progresiva comprimare a lirismului său inițial. Dar fatalitatea însușirilor înnăscute e mai tare decît orice voință. Gele mai fru-

moașe pagini din prezentul roman ne revelă aceeași frăgezime poetică și aceeași ingeniozitate imagistă a suavului evocator al adolescenței din *Ulița copilăriei*. Căci o dragoste de adolescent întârziat consumă ultimele clipe ale lui Gabriel Sănătescu, amant tandru al Deliei, mai interesantă în idila ei feminină decît în rolul de victimă a unei fanteze cu veleități salice.

1932

## I O N E L T E O D O R E A N U

„GOLIA”,

voi. I, II

(roman) \*

De un anume simbolism descriptiv se poate vorbi, referindu-ne la orice operă a d-lui Ionel Teodoreanu; de la primele sale poeme de virtuos metaforism, pînă la prezentul roman, n-a încetat să-și desfășure eșarfele de imagini, proaspete, excesive, oferind pilda celei mai nesecate fantezii. O tinerețe nestrunită și încântată de sine circulă în proza acestui atît de popular scriitor. Trilogia *La Medeleni*, oricâtă fantezie, fie și peste limitele necesare, a folosit, n-a făcut apel însă și la fantastic. Abia în *Turnul Milenii*, povestire ou înfricoșătoare spectre romantice și cu diforme psihologii, d. Teodoreanu a trecut de la atmosfera idilică a primelor sale romane, utilizînd și motivele tragice. Dar la un tragism exterior, cu neașteptate coincidențe infernale, toate dintr-o lume puțin observată; am putea spune că exclusiv imaginată. În *Fata din Zlataust* tema tragică e luată din realitate și din complicațiile unui suflet pervertit de pasiune safică. Analiza psihologică este însă atît de poetizată și aci, exprimând un subconștient de vată. Numai cînd acțiunea trebuie să se rezolve în fapte concrete, atunci melodramaticul apare violent. O evoluție spre psihologism se observă în romanele d-lui Teodoreanu, și anume o predilecție spre morbid.

Noul său roman, *Golia*, e construit pe un tragism al subconștientului, pe ideea unui destin, care aci echivalează

Edit. „Cartea românească”.

cu o înfiorătoare ereditate. Însă imaginația d-lui Teodoreanu pune atâtea obstacole în calea problemei pe care vrea s-o concretizeze, încît toată acțiunea din *Golia* aglomerează o serie de nedumeriri, fără răspuns din partea scriitorului. Ca să le scoatem în evidență, nu vom recurge la propriile noastre obiecții. Desprindem o afirmație din însuși romanul său, justă în sine, dar nerespectată în causalitatea artistică a operii. Iată ce scrie d. Teodoreanu : „Dar faptele oamenilor numai în romane trebuie să fie credibile ; în viață conțin un absurd, o doză de ilogism, care merge pînă la demență și inexplicabil” (pag. 42, voi. II).

Principiu nu se poate mai verificabil în atîtea opere epice, dar contrazis cu o îndărătnicie sistematică în *Golia*. Credibilitatea pe care o impune romanului o anume logică interioară, organizarea pe care o imaginează creatoare trebuie s-o dea ilogicului și absurdului vieții sunt aci numai iluzii. De la primul la ultimul fapt, *Golia* se desfășoară sub zodia unui ilogism care o face total incredibilă. Eroul, tânărul Adrian Arabu, rămas fără tată de mic, fire meditativă și fizic debil, va părăsi pe mamă-sa, remăritată, împins să-și trăiască destinul în casa care-l obsedase cînd era copil. *Golia*, loaașul misterios, din fața casei părintești, la a cărei fereastră visa tînjind cînd cei de vîrsita lui se risipeau în joc, e un simbol al morții, dar și un fantastic și monstruos sediu de bătrâne căzute în mintea copilăriei, de vicii și blestem ereditar. În fond, este o incredibilă realitate, într-un București contemporan. Ceea ce însă agravează incredibilitatea este toată desfășurarea destinului lui Adrian : o țesătură de fapte, izolate-ntre ele, e alcătuită atît de arbitrar de fantezia d-lui Teodoreanu, încît tragedia lui nu mai are nici un ecou în sufletul nostru. Adrian își pierde o minge roșie în grădina casei familiei *Golia*; o găsește Veronica Hartular, o scriitoare oarbă, dar cu o ciudată clarviziune a vieții copilului pe care nu-l cunoscuse. Un roman ciudat coincident sufletește al ei cade în mîinile tânărului Arabu, el însuși autorul unui roman în care își crease imagina de fum a iubitei ; întîlnit de Ioil Hună, evreu misit al familiei *Golia* și „deus ex machina” al destinului lui Adrian, e introdus la Veronica; aceasta își găsește copilul sufletește, îl transformă în secretai-literar. Hazardul nu mai este aci un fapt de o simplitate măreață ; este un

mecanism, o potrivire exterioară, nu și o logică internă. Tot ce va urma de-aci înainte este oompleot indiferent față de adevărata tragedie intimă a lui Adrian, încît te-ntrebi la ce bun atîta tenebroasă literatură, ca să analizeze drama unei căsnicii nepotrivite. Adrian este un dezadaptat și un inexperimentat adolescent la mreșile iubirii. Datele lui sufletești nu depășesc cadrele psihologiei lui Dan, eroul lui Vlahuță.

Între volumul prim și al doilea al romanului *Golia* este o netă demarcație. Exact aceea dintre o fantasmagorie și un fragment de realitate. În azilul bătrînelor în care locuia Veronica Hartular mai trăiesc sora ei, Varvara *Golia*, cu cele două fiice, Nilda și Tia. Cea dintâi legitimă, cea de-a doua adulterină, născută din amorul lui Barbu *Golia* cu țiganca Tina, ea însăși pensionara azilului ; apoi fratele lui Barbu, degeneratul Hanou *Golia*, supranumit Ghebosul, maniac erotic și dement mistic al faimei unei aristocrații prăbușite.

La-nceput Adrian pare îndrăgostit de Nilda, care nu este altceva decît o nouă denumire a Olguței din *La Medeleni*. Sportivă, inteligentă, singura descendentă a neamului *Golia* neatinsă de degenerescență, retrăgându-se la munte pentru o enigmatică pregătire a examenelor, ea rămîne un vag simbol, „fata din munți”. Pur instinctivă, incultă, dar bot atît de fermecătoare, Tia este mai femeie; se substituie imaginii ideale a Nildei, Adrian se lasă cucerit, o iubește (e prima lui iubire reală) și brusc o ia în căsătorie. Cu o fugă romantică și o complicitate și mai romantică a Nildei, cei doi logodnici pleacă la Bălți, unde se căsătoresc. Adrian intră în magistratură. Dar o revelație sinistră ne dezvăluie afinitățile electice și Clandestine dintre instinctiva Tia, fata țigăncii, și degeneratul Hancu, libidinos care voia să păstreze prada pentru el. De-aci încolo vom asista ia o progresivă divulgare a temperamentului Tiei ; la Bălți se plectisește, apoi intră-n contact cu câteva femei vulgare și de dubioasă moralitate. Numai Adrian nu vede, nu aude, nu simte, cu instinctul lui de mascul efeminat, transformarea ce se petrece în Tia. Încadrată într-un mediu abject, Tia se prostituează, o violentă revanșă a instinctelor ei atavice, pînă atunci înăbușite. Fiica destrăbălabului Barbu *Golia* și a țigăncii Tina își afirmă cu cinism sîngele impur.

Adrian află adevărul, prin intermediul unor anonime, se-mbolnăvește și pleacă să-și consume durerea sub acoperișul azilului, în tovărășia Veronicăi Hartular. Când am fi crezut că experiența l-a-ntărit și l-a imunizat la farmecile perfide ale femeii, Adrian e omorât de Hancu, degeneratul privat de voluptatea Tiei.

Este în tot romanul d-lui Ionel Teodoreanu o naivă regizare a destinului, o grotescă prezentare a misterului și o incredibilitate a faptelor, încât ni se pare că mai ales primul volum este cu totul inutil. Mai cursiv, mai uman, al doilea tom este suficient să desfășure o tragedie morală. Utilizarea unei simbolice naive, a fantasticului fără nex intern ne amintesc de paginile similare din *Turnul Milenii*. Tot ce este infernal în *Golia* este infantil, iar tot ce este tineresc este suav și direct în sugestie, ca cele mai bune pagini din *La Medeleni*. Subiectele psihologice ale d-lui Ionel Teodoreanu sunt de o subtilitate netăgăduită, însă rezolvarea lor nu mai păstrează nimic din esența temelor, căci numai prin invenție exterioară nu se poate susține o operă de proporția *Goliei*. D. Ionel Teodoreanu și-a fixat câteva scheme psihologice, reluate sub alte nume. Adrian Arabu este o nouă ipostază a lui Daniel, Manela Arabu amintește pe d-na Deleanu, Veronica Hartular, prin bună-tate și sentimentalism, este o reeditare a „bunicuței” din *Fata din Zlataust*; Nilda, prin inteligență și tonul numeroaselor ei epistole, este o reluare a Olguței, după cum Tia este un aliaj din senzuala Rodica și perversa Sănătescu. Paralelismul se poate urmări și mai amănunțit; iar personagiile monstruoase, ca Tina, mama Tiei, Ghebosul și Barbu Golia le regăsiți în atmosfera de straniu și grotesc din *Turnul Milenii*.

Nu-i vom face d-lui Ionel Teodoreanu nedreptatea de a-l considera un autopastișor; există între personagiile cele mai importante ale marilor romancieri o rudenie intimă, nedezmințită. Unitatea este un semn al geniului, oricât de divers ar fi; nu de această regăsire în unitatea omului se face vinovată literatura d-lui Ionel Teodoreanu, oi de schematizarea ei, complicată cu exclusivă participare a unei invenții exterioare. Fantezia sa este predominantă. Substanța sa este limitată; o găsim în *Ulița copilăriei*,

sub toate aspectele aproape, o regăsim amplificată formal în toate celelalte opere.

Iar dacă voim să stabilim și o filiație a Tiei, din *Golia*, o fixăm repede în linia Anei Raaliș, din romanul *Dan* al lui Vlahuță, și în prințesa Ada, din *Concert de muzică de Bach* al d-nei Papadat-Bengescu.

Cine iubește luxul de metafore poate gusta literatura d-lui Teodoreanu ca pe o gimnastică a fanteziei; cine caută o densă analiză psihologică își poate fixa preferințele aiurea. D. Ionel Teodoreanu este un scriitor fericit, fiindcă a rămas tot atât de tânăr ca și în momentul debutului.

1933

**TUDOR TEODORESCU-BRANIȘTE :**

**.FUNDĂTURA CIMITIRULUI NR. 13",**

**desene de I. Anestin**

**(roman)\***

Mahalaua autohtonă, stăpânită, un timp, exclusiv de satira lui Caragiale, a reapărut în proza contemporană sub diverse aspecte. D. C. Ardeleanu a populat-o cu ratații de specie rusească și-a privit-o sub unghiul unui realism satiric. D. George Mihail-Zamfirescu a deformat-o prin grotesc neverosimil, iar Sărmanul Klopstock a evocat-o liric și cu pitoresc abundent.

D. Teodorescu-Braniște a debutat în epică prin schițe din lumea bordelului, văzut cu un realism de informație pentru uzul celor cu frecventarea interzisă într-un atare mediu. De data aceasta, se prezintă cu un roman din viața mahalalei bucureștene, fără a-și fi modificat însă prea mult modul de observație și expresia. Peste incidentele materiale — oentru dogmatic al realismului — d. Braniște schițează și psihologii, tipice mahalalei, deși în aluatul unora a crescut un bob din materialul artistic al satirei caragiallene. Conceput episodic, romanul aproape n-are ceea ce se cheamă un erou principal. L-am putea indica în studentul și publicistul agitator de naționalism verbal Anibal Popescu-Delar, țirită șarjată a scriitorului și personagiului de contrast, antipatic și profitor, în opoziție cu figura blîndă și inutil persecutată a sodialistului Ștefan Grețeanu.

Realismul d-lui Braniște constă mai mult în cercul limitat al acțiunii, care s-ar putea defini ca un minuțios

\* Edit. „Adevărul”

istoric al unei curți de mahalagii, chiriași săraci și victime ale propriei lor ratări în care se zbat, cu vulgaritate și deznădejde, ou meschinărie își naivă iluzionare. Dacă d. Braniște s-ar fi limitat să observe și să desene psihologii, am fi rămas într-un plan de indiferență necesar esteticei realiste de veche școală. Dar ziaristul militant de sentimentalism democratic transparent, fără voie, în structura oitorva personajii. în primul rînd, în opoziția amintită dintre studentul Popescu-Delar, naționalist demagog, pește sentimental și fecior de popă în ascensiune socială, și socialistul Grețeanu, umanitarist inofensiv, victimă a vecinilor și a organelor militare și polițienești. Popescu-Delar e, de fapt, caricatura unei alte caricaturi vestite, a lui Rică Venturiano, studirite în drept și publicist. Ionel Crudu, funcționar la Culte, e un fel de Mitică, cu demnitate profesională de funcționar public, fără duhul vulgar, dar cu vervă, al strămoșului său, însă interesat și anost ca un birou ros de coate și vreme. D. Braniște nu este un evocator pitoresc al mahalalei; cu o expresie cursivă și împinsă pînă la banalitate, pornește de la cîteva scheme de psihologie caragialiană, amplificîndu-le în amănunte exterioare.

Intenția romanului e însă tragică; și d. Braniște a născocit o fanteză de foileton, pe Andrei Stoican, fost sulfleur, dement cu obsesii profesionale, care declamă în toiul nopții fragmente feroase din piesele care i s-au imprimat în memorie, prin exercițiu repetat. Stoican e spaima curții din *Fundătura Cimitirului nr. 13* (ce titlu căutat!), un soi de duh macabru, detestator al vieții, pesimist prin inconștiență, propagator al cultului morții, ca o paradoxală întărire a instinctului vital, și singurul pretins intelectual într-o lume de semidocti. Alcătuit din replici de piese celebre (d. Braniște ne indică într-o notă liminară dramaturgii care i-au servit să-și împăieze eroul), Stoican e cu atît mai artificial cu cit iese din psihologia primară a celorlalte personajii. Senzațional în structură și în situații, Stoican îl terorizează pe Grudu, vizitează cimitirul noaptea și, într-un accident al unui cortegiu mortuar, își exprimă dorința să ducă mortul la el în casă, pînă a doua zi; el e un nebun teoretic văzut și un „raisonneur” destul de artificial. Iar gestul lui final, de incendiator al cloacei din Fundătura Cimitirului, e de înțelept prea vizibil moralist,



care pedepsește colocatarii prin didacticism ascuns. Ne amintim că și romanul d-lui C. Arddleanu, *Casa cu fete*, purifică iturpitiudinea unei familii ajunse la bordel, printr-un incendiu ; dar acolo materialitatea întâmplării e verosimilă ; accident brutal, incendierea moartei e un fapt de realism nud, care acoperă eventuala intenție a scriitorului.

Dintre celelalte personaje masculine din romanul d-lui Braniște, conu Nicolae, fost bogat odinioară și ruinat prin jocul de cărți, și cămătarul Iani Ririac, fără infiltrații caragialiene sau intenții de sodiologie, sunt tipuri pitorești văzute direct, deși cu psihologie elementară.

Femeile sunt și ele observate după realitate, cum e coana Aneta, care-și oferă grațiile veștede alternativ lui Ionel Crudu și lui Popescu-Delar, și mama Ținea, spălătoreasă alcoolică și mijlocitoare de amoruri cu participări bănești. Mai puțin originală e Victoria Radulian, prostituată cu pretenții de prestigiu, trecând drept funcționară la poștă, metresă căutată, fiind mult mai tânără ; ea e viudecativă ca o veritabilă Mița Baston. Când Vidtorița demască desfrul rivalei sale, coana Aneta, surprinsă în pat cu Ionel Crudu, jignit în prestigiul lui de conțopist, o apostrofează caragealian, amintindu-i că a prins-o cu „bibîcul.”

În *Fundătura Cimitirului nr. 13* d. Braniște a pornit de la mahalaua lui Caragiale, pe care a condimentat-o cu ideologie convențională, prin tipul lui Stoican, sau a colorat-o cu sentimentalism democrat, în figura socialistului Crețeanu.

Totuși, d. Braniște s-a menținut și în formula perimată a realismului informativ. În acest sens e de remarcat modul în care-și prezintă eroii în primele capitole. După ce face topografia curții din Fundătura Cimitirului, ne prezintă într-o succesiune statică personagiile. Până când acțiunea se înnoadă, străbatem episoade izolate și asistăm la o filmare fidelă, de copist al mediului.

Același procedeu îl păstrează d. Braniște și în statistica descrierii. Banalitatea reiese din stal și Observație, cu o ostentație care poate fi luată și drept facilitare neprelucrată. Iată un exemplu de înregistrare realistă din chiar începutul romanului :

„Plouă. Întunericul umed și rece al serii de noiembrie a năvălit Fundătura Cimitirului. Un felinar cu geamurile sparte și cîrpite cu hârtie de gazetă își tremură, înfrigurat,

lumina veștedă în poartă. Cîteva raze triste, bolnave, se lipesc în noapte și abia izbutesc să se răsfrîngă, strâmbe ii sărace, în băltoaca uliții defundată. Gînd vîntul se năpustește cu furie, porțița fdnarului tremură toată și seînțește în mleile-i încheieturi ruginite : scîrț-scîrț, iar stîlpul de lemn, mâncat la rădăcină de vreme și de umezeală, se i latină de bătrânețe, mai-mai să se prăbușească în noroi.”

Epitetul uzat, descrierea statistică și preciziunea ne semnificativă sunt astăzi defecte de școală de mult trecute în istoria literară. D. Braniște concepe realismul ca o copie strictă, fără abateri artistice. În *Fundătura Cimitirului nr. 13*, mahalaua Utilizează un material caragialian într-o expresie de ziarist cursiv.

1932

**TUDOR TEODORESCU-BRANIȘTE :**

**„BĂIATUL POPIF**

**(roman) \***

Există un meșteșug în orice operă literară ; poema pretinde o tehnică a expresiei care traduce o intensitate a sentimentului, romanul cere o abilitate dozare a materiei epice, o variare de planuri, în vederea unei unități globale. Dar dacă aceste însușiri se pot dobîndi ; cu timpul și prin exercițiu, nimeni nu e poet numai prin tehnică, fără a exprima un fior, după cum nimeni nu poate fi considerat romancier numai prin simpla dexteritate a compoziției, fără o cît de modestă viziune personală a omului.

Facem aceste preliminarii nu pentru noutatea lor intrinsecă, ci pentru actualitatea aplicației lor. În acest moment de expansiune al romanului național este firesc să se producă și multe opere fără o valoare cu sorți de a rămînea, după cum este prea firesc să se scrie romane după rețetă. Căci, după cum există rețete care să prepare alimentele pentru tot soiul de Stomacuri, mai delicate și mai primitive, sunt rețete și pentru confecționarea unui roman. Ei bine, publicul, în media lui, are un stomac care digeră imflințele banale ; transpuneți la figurat, și Si veți găsi corespondența în consumul literar. Se va zice că fiecare e liber să consume ce poate și mai ales ce-i place. Într-o literatură cu puternică tradiție, unde activează cîteva sute de romancieri, principul este de mult acceptat. Acolo romancierii

Edit. „Adevărul”

sunt într-adevăr niște furnizori ideali, cu zone de la sine distribuite. Cine citește pe Dekobra nu citește pe Proust, cine gustă pe Bordeaux nu gustă pe Gide și așa mai departe. La noi însă, unde abia suntem la începutul unei ere de producție bogată de romane, e bine să ne precizăm răspicat valorile. Publicul nostru cititor este atît de restrîns încă, încît e primejdios să fie acaparat de lectura de pur divertisment, fără efort spiritual.

D-l Teodorescu-Braniste, abia la aii treilea roman al său, se pare că a-nlceput să renunțe a-și forma publicul ; mai comod crede a fi să se modeleze d-sa după public. Este însuși cazul recentului său roman, *Băiatul popii*, a cărui substanță a fost preparată după un gust imddiu. Tema romanului său este mult mai interesantă decît realizarea ei. Căci dacă privim mai atent înăuntrul acestui roman cursiv, abil încheșat, dar de suprafață, vedem că ceea ce trebuia să-l reliefeze a fost netezit pînă la un plan de cenușie virtuoșitate. Un substrat documentar, de prețioasă utilizare, găsim în romanul d-ului Teodorescu-Braniște. Tehnica alegerilor autohtone reiese din toate acele metode exercitate de autoritatea sătească, suferite de preotul Murgu, de fiul lui, Alexandru, și de țărani. De aceea și tipurile rurale sunt cele mai viu prinse, ca primarul Boroșină și Dumitrache Pistol. Portretul lor este extras dintr-o intuiție, deși sumară. Cînd însă ne descrie pe ministrul Iancu Văleanu, pe soția sa, pe Valerie, fiica lui, pe șeful de cabinet Jean Dornescu, amaribul d-nei Văleanu, ca și pe dactilografa și metresa ministrului, Victoria Săteseu, d. Teodorescu-Braniște nu mai utilizează idecît etichete în locul unor personaje. Un convenționalism atît ide servil urmat ne dă imediat și măsura valorii psihologiei și invenției sale. Dar ceea ce ar fi fost cu deosebire interesant, tragedia dezamăgirii lui Alexandru Murgu, treptata renunțare la idealismul dobîndit în contact cu lectura și viața din Apus, cufundarea în scepticism și izolarea iui de intelectual, silit să se salveze prin egoism, ca să nu rateze într-un mediu total nefavorabil marilor avînituri și credințelor clective, este trecut pe al doilea plan.

Aveim impresia că acesta era miezul romanului d-lui Teodorescu-Braniște. Din conflictul personalității morale a intelectualului informat în medii superioare, cu ambianța autohtonă meschină, trebuia să fie creat adevăratul tip din *Băiatul popii*. D. Braniște s-a imbușumit să formuleze o psihologie de o patetică realitate, deviind-iși narațiunea spre documentar, spre convențional și popular de suprafață. Autorul ni se pare în curioasa situație a unui vânător care-a plecat să ucidă un urs, dar vine satisfăcut că a prins o duzină de iepuri de casă.

1934

TUDOR TEODORESCU-BRANIȘTE

„PRINȚUL” \*

Tipul lui Jean-Andrei Munteanu — boier absentist, numit „prințul” la Paris, unde și-a cheltuit averea cu femeile, jocul de cărți și mesele alese și copioase — este destul de cunoscut din romanele noastre sămănătoriste; totdeauna a fost prezentat caricatural și pus în contrast dezavantajos față de țăran.

D. Tudor Teodorescu-Braniște își propune, în romanul său, să-l reabiliteze; evident, nu este vorba de o reabilitare socială, ci pur psihologică. Ultimul urmaș al unui neam de boieri istovit, Jean-Andrei e firesc să-și fi dus viața pe care a dus-o, risipind bani, tinerețe și energie în petreceri. Când a simțit că averea îi este pe sfârșite, s-a întors în țară brusc, fără să-și avertizeze prietenii de plăcere, retrăgându-se la conacul părintesc, din satul Munteni. Ar fi putut, foarte bine, să-și cheltuiască ultimul ban și să-și suprimă viața inutilă și trăită din plin. Dar prințul, ca marii actori care simt că nu mai pot înfrunta rampa, se retrage din viață, într-o resemnare singuratecă și cu o demnitate de mare jucător, care, după ultima carte, se cumițește.

Din vechile obiceiuri își păstrează la conacul unde se izolează manierele distinse, morga impentuibabilă, somnul prelungit și masa fină, îndestulătoare, amăgindu-și timpul

\* Edit. „Socec”.

cu lectura mereu reluată a autorilor din epoca lui de risipă glorioasă.

Mediul sălbatec, curtea, casa, bătrîna țigancă și vizi-tiul vetust, dinele, cupeul și caii, ca și toată ambianța interioară în care prințul vegetează sunt sugerate, în roma-nul d-lui Braniște, într-o viziune -foarte autentică și proas-pătă în același timp.

Îngropat în trecutul încremenit, refuzând să aducă vreo inovație (conacului moștenit, Jean-Andrei își petrece zi de zi cu același ritual ca și la Paris. Numai că viața de acum este o schemă de viață, o automată împlinire de obișnuințe pe care nu le poate schimba.

În pustietatea în care trăiește, prințul nu se poate dis-pensa totuși de oameni ; având decorul, își formează și ga-leria, oare să-i dea iluzia că e încă un stăpîn și că mai poate impresiona și pe alții. Oamenii sunt puțini și simpli : popa cu preoteasa, un șef de haltă cu soția și fata lor, un silvicultor holtei, bețiv și cântăreț închiphuit, la petreceri, o vecină văduvă, din împrejurimi, care are superstiția dis-tincției și care speră să-și unească plictiseala cu spleenul lui incurabil, din cînd în cînd o amantă discretă și ca tarif, de la oraș, pe care-i primește la o masă bună, strivindu-i cu politețea și implacabila lui stăpînire de sine. În această societate naivă, sălbatecă aproape, față de societatea în ca-reta (trăit, Jean-Andrei își dă iluzia că încă nu este un mort printre vii.

Pentru popă și preoteasă este un tip ciudat, poate cam țicnit, pentru Elena și Syivia, soția și fata lui Take Cri-veanu, șeful haitei locale, este un original, un bărbat ex-cepțional, prin cultură, distincție și blazare. În viața celor două femei, prințul aduce o undă de speranță; Elena este o mică Madame Bovary, romanțioasă numai în fantezie, fără a încerca aventura, iar Syivia o adolescentă care se-n-drăgostește, în epoca de criză, de unicul bărbat care-o poate fascina la Munteni. Față de Criveanu, prințul e prințul pur și simplu, oricît de ciudat i s-ar părea.

Atmosfera în care personagiile evoluează este stagnantă, Jean-Andrei fiind hieratic pînă la mumificare ; concesiile lui sunt strict convenționale, răspunzând rar la vizitele cu care-și onorează modeștii musafiri. Dar, în această âncre-

menire, se dezlănțuie, treptat-treptat, o dramă, drama inca-pacității prințului de a se pune la nivelul oamenilor co-muni și de-a trăi alături de ei. Că care-o dezlănțuie este silvicultorul Gărdescu; din clipa-n care-și propune să-i vorbească și să-i facă un lung și repetat proces de con-știință, acuzându-l că este inuman, Gărdescu trece pe pri-mul plan al romanului ; el este tipul clasic al *raisonneur*-ului, cel care se judecă pe sine și pe ceilalți. El surprinde toate sentimentele celor din jurul prințului, manevrîndu-i, informându-i, dîndu-și importanță, împiedicînd catastrofele posibile. Îl mai ajută la aceasta și tînărul Bob, sportiv în-drăzneț și fără respectul protocolului, nepotul Amaiei Frun-zetti, văduva vecină a prințului.

Bob n-are succes față de Syivia, care iubește pe Jern-Andrei, e impertinent cu el, în singura vizită pe care-o face cu mătusa lui la Munteni, Amalia însăși e geloasă pe naiva adolescentă, tratată cam brutal. Ca s-o umilească și să-și apere „iubita” jignită, fflatînd-o și flatîndu-se, prin-țul îi convoacă pe toți la o masă, la conac, adudnd și pe Marioara, profesionista amorului ide la oraș, împreună cu alte două femei de aceeași speță.

Ieșirea lui Bob și mai ales adevărurile pe care, la beție, Gărdescu i le aruncă în față (lil socotește doar prieten) sapă în sufletul lui Jean-Andrei galerii primejdioase, ce duc spre subconștientul pe care-l voia amorțit. Procesul se precipită, și prințul își dă seama de ratarea lui iremediabilă, de viața caricaturală pe care-o duce își — într-o succesiune retros-pectivă de episoade trăite la Paris, prin care i se definește caracterul — e împins la sinucidere. Se aruncă în fața tren-ului care merge spre Paris, încheind o viață și un roman interesant.

Toate personagiile secundare din *Prințul* sunt prinse cu o mare siguranță, avînd un rdidf de viață deosebit ; mai abstract, mai hieratic, mai schematic în psihologia lui este tipul central, Jean-Andrei ; el se definește, indirect, prin reacțiunile celorlalți și mai ales prin acțiunea directă, per-suasivă a lui Gărdescu.

Personagiul este, desigur, greu de realizat, trăind mai ales prin ambianță și schițîndu-se prin automatismul lui sufletesc.

'încercarea de a reabilita, fără încriminări și melodramă, un tip banalizat ide prozatorii sămănătoriști, este totuși remarcabilă.

Romanul este (scris uneori sobru, alteori cu o vioiciune cuceritoare și, în genere, o io debușare și cu o tehnică a capitolelor și a episoadelor foarte susținută ; este, neîndoiios, cartea cea mai bună, de pînă acum, a d-lui Tudor Teodorescu-Braniște.

1944

CICERONE THEODORESCU :

„CLEȘTAR”

(poeme) \*

Astăzi, cînd poezia se grăbește a se confunda cu politica, începe să fie ciudat un ciclu ide poeme care nu se anexează nici dreptei, nici istîngii. Își oricît ar aparține un poet unei estetice altădată vădit revoluționară, izolarea lui într-o substanță strict personală e considerată o atitudine perimată. Politica subminează literatura, fie sub pretextul moralismului rău înțeles, fie sub marea înșelătoare a sentimentelor colective. 'Despre o umanizare a lirismului, sub acțiunea politicii, nu poate fi vorba, fiindcă literatura a refuzat, totdeauna, să servească acele cauze care nu-i sunt intrinsece. Chiar dacă am admite că poezia contemporană s-a fixat într-un fel de alexandrinism, experimentînd subtilități formale excesive, chiar dacă am constata un fel de sterilizare a simțirii, explicația și remediul trebuie aflate într-o conștiință dincolo de preocuparea imediat politică. Un moment liric se epuizează, din lipsa unor mari personalități, nu din motive exterioare artei ; el poate fi regenerat prin apariția altora, nu prin oferte de teme, oricît de seducătoare ar părea unora. Critica însăși nu poate face altceva decît să constate încheierea unui ciclu și să presimtă nașterea altuia. Un critic care părăsește domeniul poeziei, legile ei intime, propagînd programe noi, se rătăcește el însuși și rătăcește și pe scriitori. Ce teme, ce idealuri a îmbiat literaților vremii un Maiorescu, care a avut

\* Edit. F.R.C. II”.

marele noroc să fie primul interpret al lui Eminescu și multă vreme poate unicul lui prețuritor? Maioreșcu atât a știut : unde să caute esența poeziei și cum s-o apere de ereziile care o minau. Acest ocol nu ni se pare deloc inutil, aci și acum, fiindcă lădă ce este necesar să ne-ntrebăm la un poet este dacă este sau nu drept ceea ce se recomandă. Un critic n-are dreptul să judece decât ce i se prezintă, lămurind personalitatea scriitorului, fără s-o deformeze, -după un deziderat propriu sau după o nălucă. Cel dintâi lucru de precizat, cu ocazia volumului *Cleștar*, al d-lui Cicerone Theodorescu, este să vedem dacă avem în față un poet ; și răspunsul nostru este pozitiv. Că d. Theodorescu este sau nu tributatar unor influențe vii, din lirica noastră prezentă, că vor fi unele poeme care nu-l definesc și care nu-i clarifică fizionomia este cu totul secundar. Critica poeziei nu este demonstrație teoretică, sau este și demonstrație, obligatoriu e să fie, în același timp, și intuiție.

Titlul poemelor d-lui Cicerone Theodorescu nu este întâmplător ; dl afirmă o ținută, un mod de expresie. Poezia sa are într-adevăr ceva din .transparența și răceala cristalului ; este un fel de strădanie de a da simțirii o formă geometrică, o coeziune internă. Că o astfel de estetică are un început de tradiție în lirica noastră modernă este 'adevărat ; filiația ei din ceea ce s-a denumit ermetism nu poate fi negată. Fie că acest ermetism este mediat prin d. Barbu, fie că a fost ucenicit la nobila poezie a lui Mallarme sau a lui Valery, voința de a elimina discursivitatea, de a preciza conturul cuvântului, de a pune piedici tehnice unei fluențe .care ar putea deveni facilitare, din apriga tendință de a condensa, se întâlnește și în poemele d-lui Cicerone Theodorescu. Ceea ce interesează nu este închiziția formală, ci jocul acelei transparențe interioare ce se numește simțirea poetică. D. Theodorescu a izbutit s-o capteze în cristale veritabile, șlefuite ca niște cuburi din care argintul viu al emoției nu s-a scurs. Câtă pasiune închid următoarele strofe, în care melodia rugii este transpusă în imagine vizuală :

*în nopțile cerește înfrunzite,  
In toamna acestor întristate ore,  
Albastrul, printre stelele coalite,  
Întinde pretutindeni crengi sonore.*

*Cu gândul tău mi-mpodobesc aci  
Mîhnit, singurătățile-aurii  
Sub luna care-și cîntă neatins.  
Pe ram albastru, cîntecul aprins.*

*Nu am prieten nici un om  
Te-ascunzi, prietenia ta o caut.  
Din crengile înaltului tău pom  
Ajută-mă să tai un flaut.*

*(Ruga pentru cîntec intrziat)*

Sau această elegie, de un dramatism interior încordat, ca să nu țipe strident, străbătută 'de fiorul șerpuit al inimii :

*Nu mai știu : să zîmbești,  
Să iubești —  
Zgîrîi mereu pe oglinzi și pe cești  
Privindu-ți chipul, bindu-ți otrava  
Duhul strein filfîie-n grava  
Liniște rele vești.*

*Strig după tine, strigă ai tăi,  
Și nu te uiți înapoi.  
Inima mamei nu mai are bătăi.  
Și nu te uiți înapoi.*

*Nu-ți apleca din suflet grelele  
Frunze metalice, stelele,-n ape  
Necunoscute.  
Vor rugini, vor rămîne pierdute !  
Nu, — unde-ai intrat pe unde se vine ?  
Tu, — mîinile-ar ști, între ele luat,  
Să întoarcă din drum crinul prea înclinat.  
Dă-mi, mamă, drumul la tine.  
Dar hotărîrea-ai sucit-o-mpotriva  
Rupînd-o, cheie — dușmănos încruntat —  
In broasca ușii de la ieșire...*

*(Glas, din urmă, al mamei)*

Ami citat, înadins, două din poemele d-lui Cicerone Theodorescu, mai transparente în însăși substanța lor. Ar fi de reprodus atâtea încă din cele mai concentrate, de un fel de puritate valerystă a cuvîntului și a conturului lăuntric. Ele mărturisesc minuțioasa cristalografie lirică, semn distinctiv al unei frumuseți de gheață a muzei sale. Nu vom rezista ispitei de a reproduce cel puțin pe acelea care ni s-au părut turnate într-o sobrietate încremenită parcă :

*Tu, vremii, clipele, ca să o prindă,  
Săgeți vibrînd în fugă orbitoare,  
I le-ai întors, arzînd, ca o oglindă.  
Un pumn de raze ce-ar lupta în soare.  
Și vremea fără arme te-a găsit.  
In inimă, se prinse ea, săgeată  
In semnul roșu, nencetat ochit,  
Tinută-n loc și pururi încetată.*

(Înscris pe lespede)

Și

*Pe țevile care fierbinți au trimis  
Alicele morții, rugina mănîncă.  
Alicele-n sufletu-mi singur ucis  
Păstrează arsurile trecerii încă.*

*Tăind depărtările nenduplecătă  
Cu el tot așteaptă să zbori, ca-n trecut,  
De cînd te presimte, și nu vii odată —  
Tu zborul din pasărea care-a căzut...*

(Mesaj)

în care sentimentul se purifică, se abstractizează, flacăra albă al cărui pîlpîit e rece și totuși arzător.

Dar se pare că tot poetul și-a surprins mai bine pudoarea unei arte subtile, în catrenul final din *Corespondențe*, care definește atît de pregnant lirica sa, de puritate înghetată :

*Bătîndu-ne obraji cu viscolu-i sticlos  
Lumina se topește pe noi ca o ninsoare ;  
Grăbită-n coborîșu-i, se liniștește jos,  
Și viscocele toate rămîn interioare.*

1936

106

DEM. THEODORESCU :

„ROBUL”

(roman) \*

A spune că cel mai bun post de observație socială este acela de gazetar, s-ar părea un adevăr atît de firesc, în-cît riscăm să începem cu o biată banalitate. Totuși, nu subscriem în totul la acest adevăr, fiindcă un gazetar nu este mai niciodată un strict observator, un moralist al faunei politice. Cu cît ziaristul va fi mai temperamental, cu atît va fi și un partizan mai aprig, fie al unor (idei proprii, fie un pamfletar al pozițiilor și persoanelor adverse. Dispoziția polemică este cea mai puțin proprie observației atente, nuanțate și vederii detașate a romancierului sociali. Mă întreb chiar dacă presa nu deformează profesional, vîzînd în om numai animalul politic, rapace, egoist și multiplicat în infinite exemplare. Cel mai mare observator al vieții noastre politice este un literat, marele Caragiale. Satira politicianismului nu eSte mai puțin adîncă, în teatrul lui, iar tipurile, oricît de ridicule ar fi, surit căptușite cu umanitate. Caragiale este un observator al vieții politice, dublat de un observator al omului. Romanele sociale ale lui Leon Daudet sunt caricaturi violente, interesante prin verva lor pamfletară, nu prin observații ; și Daudet este gazetar prin excelență, avînd toate avantajile unui contact zilnic cu viața socială. Dar un roman social presupune, pe lîngă o dinamică a forțelor, o frescă variată a personagiilor și un adevăr care să depășească documentul, să-l interpreteze,

\* Edit. „Universală”-Alcalay.

107

să-l pătrundă de umanitate eternă. Qt de puțin viabile sunt unele figuri din *Robul*, sub acest raport, ne-o va spune indicarea liniilor principale ale romanului. Atmosfera socială în care se mișcă eroii este și ea de un prea direct reportaj, ca, de pildă, în acele pagini de batjocorire a invalizilor de război, întâmplată sub o destul de recentă guvernare. Disocierea dintre cronică și ficțiune este cea mai grea operație artistică pe care un romancier social trebuie s-o facă. Dar se pare că accentul *Robului* nu cade pe frescă, ci pe psihologie și pe reliefația de tipuri. Și aici contrastele sufletești sunt prea schematice, opozițiile interne, prea retorice. De unde vin toate aceste inconveniente? Desigur, din atitudinea de pamfletar a scriitorului, din comentariul său personal, din conștiința justițiară care-l însoțește. Oamenii sunt pretext de atitudini, viața însăși un motiv de virtuozități stilistice. Fapta e-nlocuită cu expresia pitorească, acidă mai adesea, gestul obiectiv cu reflecția scriitorului. Gâte formule strălucite, câte poante inteligente nu-și dau întâlnire, ca să caracterizeze figura de arivist și fericită mediocritate a lui Obogea, patronul modestului și ratatului Nieolin, victimă a societății postbelice și negru obedient al fostului camarad de școală ineterminată, ajuns tocmai ministru al instrucției publice; totuși, Obogea nu e un om, o fantoșă, un prilej de satiră violentă, o schemă înecată în vorbe.

Obogea este, în mod paradoxal, un fel de simbol fără conținut individual, în planul ficțiunii epice. Același lucru s-ar putea spune și despre soția lui, Elvira, femeie de joasă extracție, trăind într-o cruntă singurătate morală, în mediul nou în care e silită să evalueze, uitată de un bărbat cu apetituri sexuale centrifuge și lunecând firesc pe panta adulterului, mai întâi cu Nieolin (atât de puțin justificată!), apoi cu junele șef de cabinet al lui Obogea; și tot atât de convenționale ficțiuni sunt și dactilografa Fifi, amanta ministrului său Maugule, profesor și amicul lui Nieolin. Absența senzației de concret, însăși rațiunea de a fi a romanului social și psihologic, face dintr-o viziune ce-ar părea realistă o fantasmagorie, un joc al spiritului, al vervei pamfletare a scriitorului. Dacă n-ar fi resursele stilistice care susține romanul (adesea tonul devine laborios de bombastic!) cea mai onestă banalitate ne-ar copleși.

Sunt totuși, în romanul d-lui Dem. Theodorescu, două portrete morale de o acuitate și ide un interes de prim-plan: al lui Nieolin și al prostituatei Margot, umanizată, după cincisprezece ani de automatism sexual, în preajma acestui trist dezadaptat. Instinctiva lor înțelegere, discreta lor tragedie, de un mut paralelism, dar întâlnindu-se într-un punct, în absolutul destinului, asociația lor predestinată de paria ai societății este și adevărata semnificație a romanului. Sunt mai puțin fericite, mai nemotivate lăuntric paginile de iubire romanțioasă, alternate cu o ură tot atât de melodramatică, între Elvira și Nieolin; sunt prea evidente efecte „literare” în potrivirea unor coincidențe între ei, ca să cuprindă și un adevăr uman. Abstracție făcând de această inutilă complicație a existenței lui Nieolin, drama lui și a biete Margot e de o sugestivă forță simbolică.

Aproape neștiutul sprijin moral pe care și-l dau unul altuia, fără explicații, fără situații solemne sau vorbe de prisos, acești doi „rObi” — unul al inteligenței și celălalt al sexului — este de o mare, simplă rezonanță tragică. Intuiția acestui prea abundent pamflet romanțat, aci ni se pare a fi de un adevăr uman surprinzător.

1937



*Asupra-i... Ochii crunți s-aprind ;  
Se-năbușă, s-ar vrea răcnind —  
Și Ben-Omar — un leș la chip —  
S-a prăbușit grămadă jos  
Cu purpură-n nisip !  
(Apusuri roșii)*

**A. T O M A :**  
**„POEZII”**

Numele d-lui Toana aparține literaturii, prin câteva excelente traduceri, între care versiunea unui prețios *Tartuffe*. Scriitorul are însă, în urma sa, o bogată activitate poetică risipită în spațiul poate a două decenii. Dacă aceste manifestări n-au însemnat, fragmentar, popasuri de artă în evoluția poeziei noastre, e că opera d-lui Toma reprezintă numai un breviar de influențe ale epocii antebelice. Poezia sa e construită prin reflexie își sub obsesia variatelor modele ; d. Toma a asimilat docil sensibilități și procedee, între Eminescu și Cerșna, ca puncte cardinale, între Vlahuță și Coșbuc, ca oglindă fidelă a unei perioade întinse de asidue repercusiuni literare ; în amănunt urmărite, razele de sugestie vin și din alte surse de receptare spre lentila poetului. Iată, începînd cronologic, armonia interioară și expresia eminesciană :

*Și de-află-nduioșare  
Gene umede-și îngînă,  
Să-i răsără luminoasa  
Gbidurilor lui stăpînă.  
(Desăvîrsirea)*

Ritmul baladei eoșbuciane, eu tăietura particulară a versului, răsare cunoscut în cale :

*...E sînge !... — și din zări de amurg  
Tot riuri roșii ard și curg*

Desprindem încă peisagii socializate, prin preocupări umanitare împrumutate de la O. Goga :

*O mamă Ungă pruncă finjitoare  
A-ntors doi lîncezi ochi, cu-amărăciwie,  
Ca două plîngeri înspre Soare-apune.  
Te du, sol sfînt.' Să spui că lumea moare  
În lupta pentru dragoste și pîine —  
Și adu sfat cu zorii tăi de mîine !  
(Vecernie)*

Erotica d-lui Toma, cînd scapă de cătușele modelului eminescian, se împărtășește din frenezia retorică și din lumina optimismului poemelor de dragoste ale lui Gerna :

*Tu nu simți azi cum mîna-nfricoșată  
A nevăzutei puteri străine  
Îndrumă tainic umbra-ți înspre mine —  
Stînghera umbră ce prin nopți te cată...  
Dar cînd în vis tresari înfiorată  
Tu poate bănuie că se țes destine,  
O șoptă-n tremur poale-ți spune : Iată !*

cu retoricele invocații adresate iubitei :

*Tu, din înfîia clipă mie dată —  
Tot mai a mea cu clipa care vine !  
(Tu, ce vei fi iubirea mea)*

Înseși retrospectivele tablouri ale lumii elenice, elegant pictate, dacă nu atestă o directă înrîurire, sunt fugare epiloguri la evocările pagîne ale seninului Duiliu Zamfirescu :

*Venere goale danșînd —  
Cor de aprinse fecioare, —*

*Doar o ghirlandă de maci*

*Drept cingătoare...*

*Ținăr și zvelt ca un zeu,*

*Falnic, mfrunte destol*

*Nu joacă, lira băfînd,*

*Sofocles gol ?*

*(Panathenee)*

Reflexii morale versificate sau înserate în pastel, idei etice traduse în simboluri descriptive, îndemnuri retorice de optimism rațional, sentimental umanitarism expus în tablouri duioase sau timide revolte, note ce revin des în versurile d-lui Toma, îi stabilesc filiația în ordinul poeziei didactice a lui Vlahuță {*Chemarea, Mama, Fiul, Deznădejde, Îndoieli, Spre absolut, Zeului necunoscut, Cosmogonie, Secerișuri sfinte* etc).

Cu înclinații spre raționament și discursivitate, ou simboluri și idei anemiate de o sensibilitate ce nu izbucnește instinctiv din matca inspirației, cu putere de asimilare intelectuală de procedee își atitudini, cu construcție savant distribuită, după norme de retorică arhitectură, cu un virtuos meșteșug formal și o limbă distinsă, d. Toma desfășură multă sîrguință în dramatizarea exterioară a temelor filozofice, cu patetice și ingenioase situații declamatoare, în jurul locurilor comune ale cugetării. Prin alegorii rațional dezvoltate, retorice și simetrice în compoziție, poetul celebrează, în lipsa unei sensibilități originale, taina cu-ceritoare^a femeii ; după ce ne-a zugrăvit tabloul izgonirii din rai, împletit în reflexiuni, dîntr-o premisă concret urmărită, conchide:

*...De-atunci îi rătăcește Femeii în privire*

*O taină ce-nfioară adînc și peste Fire :*

*Un foc fugar, o zare de-aiurea-n ea străluce,*

*Răsfrîngeri din Edenuri, spre care ne va duce !*

*(Raiuri pierdute)*

sau ne zugrăvește 'alegoria biblică poetizată a nașterii Evei din proiectarea propriului vis al lui Aidam și din armoni-

zarea elementelor cele mai alese ale naturii, în aceea care devine astfel prototipul femeii :

*El, cîntul cald al vieții, se pleacă să-l asculte,*

*Și-i pare că răsuflul din gura lor se cere*

*Să-și bea, setos unite, putere din putere —*

*Și-atunci, înfîia oară, luci prin nesfîrșire*

*Topirea luminoasă : sărutul de iubire !*

*Și-nfîia oară, Visul, sub fulgerarea-aceea*

*Ochi mari cerești deschise — și deveni temeia !*

mașinării poetice artificiale și pur descriptive, din pare deducem definitiv natura rațională, antilirică și discursivă a temperamentului său.

Un accent mai personal caută d. Toma în elegia ușor sentimentală, pătată cu umbre de reflexivitate și cu o neliniște romantică în căutarea unui ideal vieții ; asbfel, în bogata poemă *Memento vivere*, în care contopește luminișul poeziei eoșbuaiane și retorica eroticeii lui Cema, cu placida filozofare proprie :

*„— Cumintele meu cărturar,*

*Sărută mai mult*

*Citește mai rar...”*

*Uimiri și beții dureroase*

*Din tainiți de suflet tresar —*

*Las tîmpla-mi spre a ta să se culce,*

*De-i pomul științei amar,*

*Al vieții — e dulce...*

Pe linia aceasta amiUtîm încă : *O, vis, Copil ce te-am ucis, Cuib pustiu.*

Dacă poezia d-lui Toma eSte o antologie de sensibilități și procedee de expresie, acest intelectual a frămîntat însă o virtuozitate metrică și o limbă literară de roadele cărora s-a folosit în admirabilele lui traduceri.

**D. TOMESCU :**  
**„ATITUDINI POLITICE ȘI LITERARE”\***

Bine a procedat d. D. Tarnescu de a strâns, în același volum, o serie de articole politice, urmate de câteva polemici literare, fiindcă temperamentul său se cuprinde în formula lui Maurrasj „politique d'abord”. Publicist de formație strict sămănătoristă, fost membru militant al partidului naționalist-democrat, dușmă războiului celui național-liberal, conducător efectiv al revistei *Ramuri*, d. Tarnescu n-a disociat niciodată literatura de politică și critica de fanatism dogmatic.

Dintre criticii formați în jurul d-lui Iorga, a rămas singur credincios maestrului, chiar icîrid și-au despărțit drumurile politice ; mai mult încă, în timp ce animatorul sămănătorismului a ieșit normal și definitiv din circulația contemporană, d. Tarnescu trăiește cu iluzia „actualității sămănătorismului”, îl vede crescând și neagă orice valoare scriitorilor moderniști, cu violență polemică, dar nu mai puțin incomprehensiune.

Trei părți din „atitudinile” sale se ocupă cu fapte și comentarii, cu oameni și idei politice. În primul ciclu, d. Tarnescu reproduce câteva articole „(din epoca neutralității”, însuflețit de idealul naționalist al vremii și cu deosebire al d-lui Iorga, preconizează întregirea noastră etnică, cu o ideologie sentimentală, în care regăsim toate temele sămă-

\* Craiova, Editura „Scrisul românesc”.

nătorismului. Astfel, d. Tarnescu propagă un război sacru pentru eliberarea Ardealului, căci : „De-ar fi să cadă România de o mie de ori învinsă în lupta ei pentru Ardeal, și totuși, ea va fi de o mie de ori mai imare decât România care ar primi sănși alipească un Ardeal căzut din mâinile meștere ale diplomației” (pag. 26).

Partizan al intervenției armate, naționalismul său e dominat de iluzia supremației morale a Ardealului asupra vechiului regat, romantism se pare lichidat astăzi, când oamenii politici „noi” s-au adaptat atât de bine la „ciocoismul politic”, pe care sămănătorii îl detestau înainte de alipirea provinciilor subjugate : „Având Ardealul cu noi, vom vedea mai repede și mai sigur oște lucruri bune și câte lucruri rele se găsesc în lăuntrul României și, în primul rând, ne vom izbi de vechea imoralitate a partidelor noastre politice, care au putut să stăpânească o Românie, dar nu vor putea să stăpânească și un Ardeal” (pag. 22).

Iar ca retorica sămănătoristă să fie completă, d. Tarnescu nu uită un alt deziderat politic al iorghismului : „Cei care au știut să lupte veacuri de-a rândul eu stăpânirea maghiară, aceia vor ști să lupte și aici cu ciocoismul politic al clasei noastre dominante, sporind puterea de rezistență a democrației românești” (pag. 21) — democrație ce îndată se vede a fi „o largă democrație țărănească” (p. 22).

Cu aceeași fermitate de ton, cu răsturnări logice de argumente adverse, cu fanatism nealterat, d. Tarnescu atacă inerția „(factorilor răspunzători”, combate *Politica d-lui Marghiloman*, susținută și de d. I. A. Bassarabescu, căruia îi răspunde energic și eu obsesia nobilă a Ardealului și dojenește espectativa prelungită a vechiului regat, cu prilejul apariției *Cîntecelor fără țară* ale d-lui Goga.

Pe ideologia colectivă a curentului, cu îndemnuri didactice uneori, dar icu luciditate, fără culoarea și imaginația incandescentă a d-lui Iorga, cu siguranță de expresie și convingere, aceste articole sunt documente prețioase din faza sensibilității culturale și naționale a pragmatismului sămănătorist.

Într-un articol mai lung, datat 6 mai 1916 și intitulat *Partidul naționalist-democrat*, d. Tarnescu supune unei critice realiste evoluția iorghismului, pe atunci secundat de d. A. C. Cuza, transformat idin mișcare culturală în partid

politic, în 1906. O întîmpinare naționalistă a d-lui Iorga nu era încadrată în forma unui partid, apărea ea un curent revoluționar cu perspective uimitoare; elogiul d-lui T. Iorga învâluie necondiționat personalitatea animatorului : „Partidele noastre, cu toată organizația sigură pe care se răzîmău și cu toate privilegiile acumulate, tremurau, simțind cum sub picioarele lor se pregătește o erupție menită să arunce la suprafață un nou zăcămint de energie politică” (pag. 55).

Energumen fanatic al naționalismului, d. T. Iorga vede în iorghism „o nouă religie”, iar în aderenții lui „niște fascinați pe cari i-ai fi putut duce și la moarte pentru credința care-i domina”.

Transformată în partid cu Statute și program practic, mișcarea revoluționară se cumițește, d. Iorga „a ajuns să se teamă singur” de ea, iar noua organizație politică „s-a ales cu o mlîna de mediocrități care au banalizat o mare idee politică”.

Profetic, d. T. Iorga prevede : „Eu văd vremea cînd programul nostru va ajunge o venerabilă vechitură politică, iar noi nu vom fi dedît niște simpatici ratați ai vieții politice, izolați prin sterilitatea idealismului nostru” (pag. 62).

În urma acestei dezamăgiri virile, critica înverșunată a iorghismului îl duce pe d. T. Iorga spre un realism politic, absent în propria sa organizație, și-l înregimentează în partidul național-liberal. Prin logica strînsă a argumentării, prin luciditatea critică, acest luptător pare mai mult format la scrisul d-lui A. C. Guza, pe atunci al doilea șef al său, deăit la vehemența sentimentală și imaginativă a d-lui Iorga ; pe datele simțirii animatorului, formulează ferm un crez înșelat. Al doilea ciclu de articole, de „după război”, accentuează tonul de critică politică, de data aceasta pe principiile liberalismului burghez și individualist ; d. T. Iorga risipește norii popularității generalului Averescu, își amendează entuziasmul pentru forța moralizatoare a Ardealului cucerit, combate etatismul nostru exagerat, discută argumentele pacifiste în cartea *In slujba păcii* a d-lui Brătianu-Voinești, laudă organizația partidului liberal și „Cereri de Studii” politice alăturat lui, uitînd desigur de orice „ciocoism politic”, de „imoralitatea parti-

delor”, într-un partid în care-și găsește satisfăcut simțul realist pe care îl pretindea, în 1916, partidului naționalist-democrat.

Mîhnit (de „mlîna de mediocrități” prăsită în jurul d-lui Iorga, d. T. Iorga, fără a renege figura (maestrului, pe care îl evocă acum numai în cadrul propice al „cursurilor de vară” ținute la Văleni, va face elogiul generației de realizări politice de la 1848, al diplomației patriotice și taciturne a lui Ion C. Brătianu și a enerva alți frunțași liberali ; revoluționarul dezamăgit al partidului naționalist-democrat pretinde acum nu numai entuziasm de fanatic, în jurul unei religii naționaliste, dar și valoare creatoare tinerilor care vor să se afirme pe „superstiția” vîrstei, în viața politică — cu aceeași fermitate ca și în prima sa fază. Drama de adaptare politică a d-lui T. Iorga sfîrșește aci ; ar fi interesant să știm ce crede astăzi despre aureola de „tehnician” a maestrului său, ajuns în culmea as-censiunii publice !

Venim acum la dogmatismul critic și la fanatismul polemic al d-lui T. Iorga, sămănătorist intransigent, opac la orice inovație literară, în afara curentului în care s-a format și a militat.

Într-un articol din 30 mai 1918, *Diletentism și intelectualism*, regăsim întreg pragmatismul său, care refuză cultura sub aspectul ei ideal și dezinteresat, subordonînd-o țelurilor politice, eeriînd „să facem din idei sprijin pentru muncă și disoiplină pentru viață” (pag. 76).

Cultura și literatura noastră tîrîtă spre un pragmatism abuziv de sămănătorism i se pare d-lui T. Iorga viciată de inintellectualism și ispeculație. Pe acest postulat fals e firesc să ajungă la o incompreensiune totală și violentă față de literatura nouă, combătută retoric și intransigent și nevăzînd în ea decît : „incoerență, capriciu, spasm și monstruo-zitate, pentru ca la urmă să nu fie nimic” (pag. 204) — acolo unde noi vedem originalitate și descătușare individualistă a esteticului de contingente pragmatice.

Astfel pusă problema, discuția devine iluzorie cu un adversar închis la orice evoluție literară dincolo de sămănătorism. D. T. Iorga, după ce definește tradiționalismul dialectic și neprecis, retoric și fixat în trecut, adică în ru-

ralism, neagă, 'deși convertit la liberalism politic, deci la democrație urbană și capitalistă, existența unei vieți orășenești române, găsim specificul ei numai în mahala și în literatura d-lui C. Ardeleanu. În procesul de urbanizare al romanului nostru, d. Tarnescu citează numai pe d. Corneliu: JMoldovanu, cu *Purgatoriul*, și pe d. Dem. Theodorescu, fără a se împiedica și de numele d-nei Papadat-Bengescu.

^Cu această metodă de opoziție statistică n-am ajunge însă la nici un rezultat. Rezistența sa e mai organică e în însăși sensibilitatea sa incapabilă să recepteze valori noi de artă, deoarece preconcepționează afirmă că literatura citorva scriitori de notorie calitate, ca d-ului Aderca, Vineanu, Barbu și Balltazar, n-ar fi decât niște „glume literare”.

Dogmatismul sămănătorist al d-lui Tarnescu se satisface ușor în iluzia „actualității” curentului în care s-a format; dacă gustul său artistic e desfătat numai de poezia d-lor Voiculescu, Crainic, Ciurezu etc. și de proza d-lui Lascarov-Moldovanu, ne izbim desigur de o preferință care îl definește. E drept că în proză e mai conciliant, acceptând și pe d-nii Rebreanu, Buouța, Gib. Mihăescu, d-ra Stahl și Cezar Petrescu, iar în poezie și pe d. Arghezi, ca o excepție laudabilă, cu atât mai mult cu oit d. Iorga, pontiful sămănătorist, a repudiat pe *Ion* și a blamat *Cuvinte potrivite*.

Retras pe momentul glorios și trecut în istorie al sămănătorismului, d. Iorga fulgeră, din când în când, indignări incamprehensive de Jupiter într-un Olimp pustiu; dogmatic și sistematizat, fanatismul de discipol al d-lui Tarnescu perseverează într-o epocă care l-a depășit complet și refuză să accepte global o literatură pe care n-o înțelege. D. Tarnescu, în critica adusă modernismului, își concentrează retorica și violența stilistică în contra d-lui E. Lovinescu și a *Istoriei literaturii române contemporane*; e o stîncă de care-și sparge sensibilitatea îngustă, și nu noi vom apăra aci importanța critică și serviciile aduse literaturii moderne de cel maltratat cu o îndărătnicie care se anulează prin propria ei forță negativă.

E concludentă această definiție a modernismului, dată de d. Tarnescu, spre a ne convinge de limitele sale de înțelegere critică: „Ei (moderniștii) colecționează cuvinte rare, forme neobișnuite, procedee epatante, dar fără să le

poată da un conținut, un sens, o viață interioară. Avînd ilcoi un stil, ei n-au ce să îmbrace cu el, și, avînd o tehnică, ei n-au ce să organizeze cu ea. În scrisul lor, fondul r totdeauna o umbră care fuge, se șterge, se derobează, pentru a nu rămîne decît inteligența silită să opereze în vid” (f)£. 264).

A afirma existența unei tehnice, a unui stil, țara conținut, e o pură *contradictio in adiecto*. Cînd un principiu elementar spune că orice act estetic include un act psihologic. D. Tarnescu se combate cu propriile-i arme, ruginite și retorice!

De aceea e inutil să-l mai urmărim în pedantele sale sfaturi, în care îndeamnă pe scriitori la lectură, citînd pe Valery, Baudelaire, Edgar Poe și Balldensperger, pe Delaisi și Andre Gide, pe Keyserling și d. N. Herescu, pe Moreas și d. Crainic, pe Proust și d. Lascarov-Moldovanu, pe Dostoievski și *Floarea darurilor* — într-o dialectică în ynt, care-l situează penibil în bombasticismul dezorientat și livresc al d-lui D. Caracostea.

D. Tarnescu poate înțelege onest regionalismul literar evaluat din sămănătorism, în scrisul autohton, iar dintre streini pe Henry Bordeaux și pe Reymont. Dogmatismul său fanatic, ferm și fără concesiuni îl frămîntă într-o inutilă polemică, violentă, incomprehensivă și retorică, la căpătâiul unui mort sacru. Cu permisiunea sa, ne luăm noi greua răspundere să înțelegem și să explicăm valorile contemporane, peste sămănătorism; iar cînd va apărea un mare scriitor regionalist, ceea ce e posibil, vom fi cei dintîi să-3 recunoaștem, fără repulsiilor de «trinare și neînțelegere principială.

[LIRICA LUI CONSTANT TONEGARU]

Poate că ne lipsește perspectiva necesară, ca să surprindem, cu claritate, toate orientările tinerei poezii de astăzi. Cert este că ermetismul formal, care-a bântuit într-o vreme lirica noastră, s-a stins pe încetul; o bună parte din mișcarea suprarealistă supraviețuitoare lincă, a evoluat spre un lirism militant, de natură politică: cea „revoluție permanentă” care ținea într-o stare de anarhie „cuvintele în libertate” s-a fixat într-o atitudine fermă, situată la extrema stângă. Unii poeți care au cultivat ermetismul, ca pe o podoare a sensibilității, au evoluat și ei spre stângă, imprimând un caracter social liricii lor, descătușate de constrângeri formale și de reticențe sentimentale. Alții, care păreau să alcătuiască o grupare, deși s-au dezbinat, cel puțin în solidaritatea de elan, au profitat de îndrăznelile experienței 'suprrealiste, depășind-o; între ei, cităm pe d-nii Stelaru, Geo Dumitrescu și Constant Tonegaru. Păstrând unele note comune, acești trei lirici ai generației tinere tind să creeze, pe cont propriu, un mic univers poetic. Prezidați de atmosfera stranie a lui Poe și de Arthur Rimbaud, oscilează între febra halucinantă, între aventura planetară și un funambulesc cosmic, amestecând grandiosul și grotescul cu un fel de dexteritate când seducătoare, când derutantă.

Cufundat în boemă și vagabondaj, d. Stelaru a ajuns la un dialog liric cu sine însuși, Geo Dumitrescu se complăce

*n*

*jiuAuhlür.* ««« /(' „;)jr >-<<L.->i''-<t/'fc/>'\*etf/,'

: <• i /- h v- \*\*\*\*\* U u c + \*\*\*\*\*

' ACL ~ " ' / / Sk\ / r m\* ji JU49M

*ttuu •''-*

*I t-atiifa*

*Cit*

*'k ti' o*

*fi rVt tem\*\*\*\*\*TM'* ' , ' / • / • / TI

*Li. «-* . *t.JZ* *c+ticm.i #\*\*f\**

*i* \* \* > *r* *dm&\*4*

*0*

*Jffk , %m h\*ț\*\* ' "* / 7 *A, I*

*Â S J+ilvuf \* f*

*J H M C*

*/ o \* oa.UA—*

*ft, &<mt fii e-ft ui<- im nuc KMVCii fi tuf/*

*de\_ atw^- 'fe- \*- ttiaut'c « fui<7^ - \*t- H\ Jlifk'tt...*

*tutu <tt'tu.(uUL ffaK(Ca.i<t*

*Q ni fyt-Ccâ-it*

*fu. tk. k\* J~t«<-«.ti, c'äd ^ f i u ^ / - , ^ P*

*JJMxuhllj UL A C^Mticc iuti' , jetettttîfjî\* q' L,*

*/ i\_*

*\*JiX4 Klxti\_*

*(rt';/7, ktii />/\*/£ - //<//*

*<*

*l M<Jrttn, Cua. -fia.4\_yti.K lkw<(i'.ia. f/'-it'ek";•<-•\*j*

Manuscrisul autograf al articolului  
[Lirica lui Constant Tonegaru] (p. 2)

într-o jaotanță a fanteziei pe muchie de cuțit, între serios și poate puțină farsă, iar Constant Tonegaru tinde să-și organizeze într-o viziune coerentă reveriile planetare.

distins ou un premiu al tinerilor scriitori, decernat de „Fundatia regală”, d. Tonegaru și-a adunat într-un prim volum, *Plantații*, un ciolu de poeme publicate prin reviste, între 1942—1945.

Sunt unele teme, în poezia d-lui Constant Tonegaru, care par mai familiare liricii noastre contemporane ; iată, de pildă, poema *Pasărea neagră*, pe care am putea-o socoti în prelungirea unei viziuni bacoviene ; și, totuși, eîță distanță de la Baoovia la d. Tonegaru ! într-o atmosferă de un poese grotesc, ne evocă imaginea bfcifului, într-o nouă notație :

*Nu știu cum dracu făcuse domnul cu gambetă,  
avea în baracă o cușcă cu tigri lihniți  
ronțuînd printre gratii oase de vacă  
și-n fund mai era un loc cu galben drapat,  
unde corbul celebru, nemișcat, croncănea :*

*— Nevermore !*

*Pe pînză era zugrăvit undeva Edgar Poe.  
O lichea îți vorbea despre el :  
— Edgar Poe ?... bețiv american,  
născut în cutare și mort în spital,  
a fost poate și gangster,  
dar precis, a redactat „Graham s Magazine”.  
Duminica oamenii sunt deștepți,  
se plimbă pe bulevarde, merg la cinematograful,  
cîte unii la bilci vin să vadă tigri de Bengal  
născuți captivi la Huși sau Focșani,  
și corbul din poema de peste ocean.  
Odată un nebun, fugit din spital  
în haină peștriță și coif de ziar,  
a vrut corbul să-l fure.*

*A fost bătaie, comisar și scandal  
și tot mereu la intrare te invită un olog,  
corbul fiind împăiat, domnul cu gambetă era ventriloc.*

Viziunea e dominată de un sarcasm care devine nota dominantă a liricii d-lui Tonegaru ; o temă din aceeași prelungire bacoviană se desfășoară în *Grădina publică*, dar o notație nouă, grotescă, din care nu lipsește și o grație proaspătă, ne întâmpină, cu un efect personal :

*Anii trec ca filele dintr-un album de ilustrații,  
fiecare ilustrație era neapărat un episod :  
un trifoi cu patru foi, o jartieră, un fluture presat;  
o panglică reprezenta pe altul, dar avea nod.*

*Femeile de pe stradă ajung la mine cu parfumul ;  
vîntul de primăvară îmi amintește de înțtia femeie,  
cum venea și se împrăstia ca un evantai —  
aveam douăzeci de ani și despre dragoste nici o idee,*

*ignoram pe Iulius Cesar, dar mă interesa un erou mai recent ;  
schimbam juxtele pe un lexicon medical,  
să cunosc date despre pensionarul aфон cu decorații,  
și am aflat — se chema „impetigo" ciuperca de pe chelia  
domnului general.*

*formalistele se plimbau ca potîrnichele în șorțuri cu picățele ;  
scofînd melancolic batiste cu monogram roșu din buzunar,  
discutau pe alei despre moartea lui Rudolf Valentino,  
potrivind sandalele pe frunzele uscate de arțar.*

*Cîntecul nr. 4 era chiar romantic ;  
— Doamne, să fii tînăr cu douăzeci de ani trebuie să minți...  
— Iți amintești de candelabrul acetilenic din prefectură ?  
și omul sandwich găsea momentul să facă reclamă pentru  
pasta de dinți.*

*Școala normală e acum uzină de nasturi ;  
totuși, după cină am fost să caut negativul pozei din parc —  
Sugeam atunci bomboane cu miez elastic  
și capelmaistru din pavilion se îndoia ca un arc.*

La Bacovia, aspectul de bilei și de parc provincial corespunde unei dezagregări personale ; d. Tonegaru e vădit că nu se complăce în asemenea priveliști ; ele îl întristează

și le surprinde decrepitudinea, amestecirud și unele acorduri nostalgice, după tinerețea pe care și-o plimba printre vizuniile grotești ale cotidianului. Expresia stărilor sale e tot ttit de nouă, de personală și presimte intenția de evadare ; ni ficțiuni planetare, de filiație rimbaldiană, mediul citadin Cotidian, cu monotonia lui copleșitoare, îl face să se viseze ni alte timpuri și locuri. Poemul *Ploaia* este unul din cele in.ii frumoase, în acest sens, și merită să fie citat în întregime :

*De cînd ploaia, frunzele se lipiseră de asfalt ca într-un album:  
pasagerii în tramvai făceau cursa completă și stam să ascult  
cum pe geamul cu reclamă pentru vaselina antisolară  
Un sînga, ploaia se cernea tangențial în ritm foarte ocult.  
Citind ziarul la ora aceasta tardivă de seară pluvială,  
am aflat despre bătălia din Ucraina, ce cuprindea stepa,  
fi m-am văzut ieșind din neguri urmărit de haite de lupi,  
reamintindu-mi cum, pe vremuri, am fost hatmanul Mazeppa.  
Norii vineți se descompuneau în fulgi mari cît niște mănuși,  
încremenind degetele moi pe pustietatea orbitoare de colon  
cu gest standard de blazare, fără să întâlnească la salutul propus  
pinguinii unei latitudini de circumstanță, decupați din carton.  
I.tururile despre care vorbesc se petreceau aievea  
pe la o mie șase sute și ceva ;*

*pe atunci eram nihilist și complotam să răstorn pe țar,  
dar gerul pătrunzîndu-mă mai adine decît lama unei săbii arabe  
abandonam gîndurile subversive să conspir în samovar.  
In privirea mea timpul încetase să mai treacă,  
iar de departe lupii se mai auzeau încă urlînd pe stepa Nogai —  
pe urmă iată claxoane, Doamne, cîte claxoane ;  
firește, se întîmplase un accident banal de tramvai.  
O pasageră cu ochii verzi discuta în vagon cu bunăvoință ;  
— Omul vorbește singur cînd ajunge cîrunt...  
— Da, am fost hatmanul Mazeppa ; acum sunt funcționar cumsecade,  
și pe geamul cu reclamă cerul plîngea pentru mine, mărunt.*

Acest divorț dintre fantezia grandioasă a poetului și monotonia vieții cotidiene este accentul personal al liricii d-lui Tonegaru ; o stare obsedantă, care-l făcea să rătăcească, cu o halucinație lucidă, între cele patru puncte cardinale,



sub clime toride sau glaciale, în viziuni fictive, dar puternice ; într-un dezacord permanent cu sine însuși, acest cetățean, plictisit de mecanica vieții trăite, e salvat de feerh interaștrală a vieții visate. Torsiune a eului, care-fl pre-dispune să jongleze **ou** propriul spleen, să se dea-n vînt în aventuri planetare și idin starea de boemă să evadeze pej înaltele portative ale fanteziei, într-**iun** univers grandios, în care se joacă **cu** imaginile cele mai surprinzătoare. Un debut strălucit și, în același timp, o afirmare puternică unui foarte dotat poet.

**Inedit**

**G. T O P I R C E A N U :**

**„SCRISORI FĂRĂ ADRESĂ”**

**(Proză umoristică și pesimistă) \***

Că d. Tppîrceanu e un umorist e tot atît de adevărat ca și i ulm am spune că broasca e un batracian. Controversa în-rqpe o dată ou încercarea de a determina calitatea literară .l umorului său. Un publicist entuziast și prea amabil nu s-a rușinat să compare subtilitatea parodiilor și baladelor mai mult vesele decît triste ale democratului poet ieșean i **II** tehnica artistică a lui Baudelaiire și Paul Valery ; oeca ce, în orice caz, constituie dacă nu o enormitate de gust și judecată critică, cd puțin un exces de solidaritate de grup și o supralicitare a valorii de cenaclu.

Nu contestăm d-iui Topîrceanu o reală vervă umoristică si o apreciabilă dexteritate imagistă, prezente în versurile •sale adoptate cu atît entuziasm și recitate în șezători lite-rare provinciale, în adunări de absolvenți ai Academiei de artă dramatică și dicțiune, în cercuri familiare ou duduî cultivate în tramvai, între două curse de birou sau de ma-jrazin situat în centru. D. Topîreeanu e ceea ce se cheamă **un** „poet popular”, contagios prin verva sa spirituală la orice om cult care, pe lingă patefon, cinematograf, radio și lectura gazetelor lîși completează educația și cu poezii din *Adevărul literar*.

în aceste *Scrisori fără adresă* (bănuim o pură cochetă-**i ic** în alegerea titUului unei cărți destinate unui public bine definit) regăsim virtuozitatea deformatoare a observatoru-

\* Edit. „Națională” S. Ciornei.

lui critic din vechile sale „parodii originale”, în pasișă inteligentă a câtorva confrăți. În *Țara de dincolo de ne-gură*, titlul reprodus după un poetic ciclu de evocări din lumea bălții ale marelui povestitor Sadoveanu, d. G. Topîrceanu parodiază cu aer de credibilă similitudine farmecul formal numai al scriitorului amintit. În *Domnia lui Ciubăr-vodă* pastișează cu același succes povestirile libertine și de savuros umor lexical ale d-lui Al. O. Teodoreanu, al cărui *Hronic al măscăricmlui Vălătuc* dovedea și o intuiție personală de scriitor, peste abilitatea sa de parodist. Chiar când intenția deformatoare a procedeeleor altor literați nu se străvede direct, proza „pesimistă” a d-lui Topîrceanu e o involuntară imitație, ca în *Toamnă lungă*, unde surprindem frăgezimea excesivă și imagismul luxuriant al d-lui Ionel Teodoreanu în prima parte, iar în final grația miniaturală a d-rei Otilia Cazimir, din vignetele poetice ale *Grădinei cu amintiri*. Tot astfel, *Amintire* exprimă șarja literaturii cinegetice a d-lui Sadoveanu, risipind cu luciditate ironică atmosfera de ireal și poezie a naturii din evocările neistovitelui povestitor moldovean. Ca și d. Jourdain, care făcea proză fără să știe, d. Topîrceanu e umoristic și pastișează când își închipuie că și-a găsit originalitatea.

Sunt și alți publiciști care n-au ambiționat să vadă în d. Topîrceanu un liric de inspirație adîncă; aceștia îi privesc în cadrul dexterității sale de umorist, cu multă îndreptățire, dar își pierd îndată și simțul nuanțelor de apreciere, saluîndu-l ca pe un urmaș al lui Caragiale. Precum ara respins' excesul de judecată al celor dintâi, care-l asimilau cu Baudelaire și Valery, refuzăm să-i găsim analogii cu arta caragialiană.

Credem însă că d. Topîrceanu are certe înrudiri cu fresca umană a *Momentelor*; dacă nu l-a influențat și nu i-a servit ca model de parodie, Caragiale și-l poate revendica fără **dojana**, ca pe un autentic fiu spiritual. Umoristul Topîrceanu prelungește un duh caracteristic și obiectiv al satirei caragialiene; d. Topîrceanu s-a născut din caragialism, ca Minerva din capul lui Jupiter; naștere poetică,

îmbălsămată în mistere de mit, emanație de pură spiritualitate, fără contingente brutale de text, care să poată fi pusă pe două vulgare coloane.

Caragiale a creat un tip psihologic: pe Mitică, ascuns uneori sub numele tot atît de familiare ale lui Lache și Mache. Miticismul e d emblemă imorală, o categorie de inteligență și sensibilitate. Spiritual la cafea și berărie, ideolog în conversații la bodegă, deștept în relațiile zilnice, plin de atenții cu cei situați, impertinent cu cei mici și caustic între egali, Mitică simbolizează o zonă intelectuală distinctă, un fel de tunel inevitabil între bunul-simț nativ și puțin cultivat și între adevărata intelectualitate.

Istoria literaturii cunoaște ciudatul fenomen al intoxicației morale prin creația literară. Goethe a propagat wertherianismul, Stendhal și Balzac tipul arivistului modern, Flaubert sentimentalismul bovarie. Mitul artistic, iluzia vieții tremurînd ca o fantomă însuflețită între foile de carte s-a desprins din idealitatea contemplativă, a pășit în realitate și s-a întrupat, printr-o subtilă metempsihoză, în eroi cu sufletul modelat după al personagiilor abstractizate în esențe psihologice. Prin acest demonic transfert a trecut și autorul *Scrisorilor fără adresă*. În ficțiunea caragialiană, Mitică era un tip exclusiv oral, întîlnit în berărie, în tren și administrațiile publice, mereu jovial și elocvent, spiritual și deștept, frondeur și plin de soluții urgente și geniale, inventiv ca un american și tembel ca un oriental. După trei decenii de banală existență socială, Mitică nu mai e un diletant al vervil verbale; astăzi a evoluat și e scriitor. Caligrafiază spirite echivoce și e invadat de reflexii filozofice, are subtilități estetice și rezerve critice, disociază puncte de vedere de moralist, insinuează remedii sociologice și are convingeri de doctrinar literar. Deștept și mucalit, ca și strămoșul său perpetuat în vitrina istoriei, astăzi nu-și mai așteaptă biograful incisiv și parțial; își desvăluie singur mecanismul intelectual, căci posedă instrumentul ideal al expresiei în care-și mulează, cu mină abilă, fizionomia. Miticismul își salvează florea spirituală de intemperiiile vrăjmașe ale climatului istoric în presa

conservativă a scrisului. De-acum Mitică nu mai este expus capriciilor întâmplării, care nu e dispusă aricind să-i ofere un nou istoriograf ; geniul său oral nu mai e amenințat de °. \$!Z\* ; Ci însuși a început să cultive arta dificilă a introspecției. Ca totdeauna ingenios și practic, ca să-și asigure posteritatea și să cucerească prezentul, M i- tică a pus în slujba geniului său vagabond burghezia, dar controlabila născocire a lui Gutertberg.

1931

#### LA MOARTEA LUI TOPÎRCEANU

Cu Gh. Topîrceanu dispărea cel mai popular poet contemporan ; versurile lui umoristice, culese în volumele *Parodii originale*, *Balade vesele și triste* și *Migdale amare*, au desfășurat câteva generații de cititori și i-au stabilit o reputație unanim recunoscută. S-ar putea zice, fără exagerare, că pentru marele public, Topîrceanu era prin excelență umoristul ; verva lui străbătuse pînă în cele mai depărtate straturi sociale, și nu sunt puțini aceia care pot recita *Balada popii din Rudeni*, *Rapsodii de toamnă* sau *Balada chiriașului grăbit*. Virtuozitatea imagistă, ingeniozitatea formală, plină de surprize, inteligența lui critică în parodiarea atâtor maniere de poezie mai veche sau mai nouă, ușorul ton madrigalesc, oscilînd între ironie și duioșie, l-au dus la un succes repede și unanim recunoscut. În poezia lui Topîrceanu aste o bună dispoziție neconținută și o vervă de bună calitate ; căci dacă ea izvorăște integral din ironica rimată, cochetând cu revuistica și păstrînd un ton jovial, prin nu știm ce însușiri de poezie evidentă, este sortită unui succes fără reticență.

Genul croniceii rimate, creat de D. Anghel în scînteietorul *Caleidoscop al lui A. Mirea*, a fost dus mai departe de Topîrceanu, cu mijloace personale, cu mai multă vervă

adesea și o perfecție formală care a depășit pe toți cultivatorii următori ai acestui fel de poezie.

Moartea lui prea timpurie lasă un loc vacant în iotul poeziei umoristice destul de greu de realizat, oricât s-ar părea că între glluma versificată și Umor nu este decît un pas de făcut. Topîrceanu l-a făcut cu fermitate, izbutind să facă artă diritr-un material primejdios în fragilitatea lui.

1937

#### [POEZIA TÎNĂRĂ] \*

Desigur, critica față de debutanții în poezie își asumă deseori, în mod impus, un rol informativ și documentar ; uneori ia un aer aproape de recensămînt, cînd trece în revistă nume și versuri, căutînd o indicație, o sugestie, o virtualitate, dacă nu poate recolta și o realizare.

Nu este o abdicare în nici un caz, ci o prudență ; dar o dorință de a surprinde noi orientări este atît de ardentă, încît, și sub acest aspect, critica își are Utilitatea ei, netezind căi, frînînd pantele primejdioase, însemnând posibilitățile.

Este o observație comună că tinerii noștri stihuitori au început să se scuture de ermetism, de suprarealism își de toate exercițiile lirice gratuite, care păreau a se prelungi pînă la extenuare : orientarea spre social și politic este la ordinea zilei, atenția față de om își de acumulatele lui suferinți se-ntreoe cu tomul de revoltă și cu priveliștele viitoriste : e foarte ușor să distingem azi un lot de preocupări comune, dar este mult mai greu să distingem și voiele și timbrul specific, poetic vorbind, al celor care voiesc să schimbe aspectul liricii contemporane ; și, de ce n-am spune-o fățiș, poezia pdliltică și socială nu se mulțumește numai cu concursul bunăvoinței, ci pretinde o deosebită energie temperamentală, o incandescență a expresiei, în care

\* Victor Torynopol : *Cartea cu sînge, pîine și cocs*; Mihail < lotma : *Pîinea pădurii*.

violența e de rigoare să atingă sublimitatea. Sentimentele colective se vor electriza prin verb, prin imagină, și ridicarea lor „la nivelul contemplației se face mai greu decât a sentimentelor intime și delicate.

Pildele unor poeți ca Victor Hugo, Walt Whitman, Maiakovski și Veihäeren sunt îndeajuns de grăitoare, ca să insistăm prea mult asupra lor; temperamente robuste, vijelioase, și-au găsit și expresia potrivită, care să mențină într-un ton înalt o zonă a lirismului de aer tare și de vitalitate.

Poezia politică și socială este, prin esență, o poezie vitalistă, în care materialele grele ale realității imediate se tocesc la temperaturi ridicate și se transformă în viziuni; firește, nu trebuie să aplicăm aceste mari măsuri în special tinerilor debutanți, dar nici nu trebuie să socotim, în principiu, că se pot dispensa de condițiile fundamentale unei atari poezii.

Avem în față două plachete de versuri, a unui debutant, d. Victor Torynopol, *Cartea cu sînge, pîine și cocs*, și a doua culegere de poeme, *Plinea pădurii* de Mihail Cosma.

D. Torynopol cîntă țărani și muncitorii, tractorul și uzina, suferințele și bolile muncii trudnice în notații prozaice, în gravuri mohorîte; iată un exemplu — *Reșița* :

*La Reșița bucuriile se vînd la ghișeu  
și cerul umed se proptește-n zgură,  
se citește biografia lui Dumnezeu  
lingă mesele de sudură.*

*Copiii desenează ciocane și locomotive  
pe caietele de calligrafie.  
Versurile se scriu lingă rotative,  
lingă vagoane și cadavrele scoase  
din cazanele cu fier lichefiat,  
lingă paginile roase  
din sociologie  
și ceasul mai lung și pătat.  
În loc de clopote, în loc de rugăciuni  
sirenele încheie somnul în aer.*

*Seara îngerii coboară pe cărbuni,  
acolo sus la groapa muncitorului Grigore,  
pe care l-au cules într-o găleată,  
viscos, umed și puțin  
de lingă calea ferată.  
La Reșița plantele stînt cenușii  
ca fețele aplecate peste plumb,  
ca punea despletită în felii,  
și cerul sărac de porumb.*

*La Reșița cimitirul e mai mare  
și mai adinei canalele sub trotuar.  
Uzina electrică respiră prin fur,  
prin laboratoare,  
și ora de radioscopie din spital.*

La o tonalitate elegiacă, notația este mijlocul cel mai potrivit de expresie; d. Torynopol o folosește în toate poemele sale, înfățișîndu-ne o realitate aspră, transcrisă aproape după natură.

Afară de aceste aspecte din lumea muncitoare, notează și priveliști de război, ca în *Spectacol* și *Ultimul marș*, în care ornatul e zdrobit de oboseală și strivit de moarte; cităm ultima poemă :

*Arterele noastre pline de urme de picioare  
se-ndreaptă spre finținele cu plumb,  
din craniile noastre s-a oprit un golomb  
să bea provizia unui marș necombatant  
și să culeagă din toracele soldatului Constant  
cîteva ciuperci otrăvitoare.  
În țară gazetele scriau despre noi  
că n-am lăsat din mîini mitraliera  
că numele nostru e sfînt.  
O, dacă ați ști cum am supt din mocirlă  
puțină igrasie pentru piept  
și cum am tremurat cu pumnii-n pămînt  
așteptînd să ne spargă cartușele gura.  
V-am blestemat pe voi cei de acasă  
că nu ne-ați trimis un pachet de țigări,*

*că nu știați cum ne crește-n stomac durerea și zgura  
și cum ne plivește frigid mîinile și centura.  
Am fost tineri și nu am vrut să murim,  
dar într-o noapte farurile ne-au măturat viața,  
bocancii camarazilor ne-au călcat grumazul  
și palmele care n-au mai vrut să tragă.*

D. Mihail Coama folosește, mai mult ca mijloc decît ca scop, notația, fiindcă ambiționează să scrie poeme de amplă respirație, de viziune viitoristă și de eilan desfășurat; taina cea mai mare, într-o asemenea postură, este de a incendia retorica prin forța sentimentului și de a integra notațiile în suflul poemului; obsesia lui Maiakovski este evidentă în versurile sale, tinzînd să transfigureze realitatea, spre deosebire de d. Torynopol, care o surprinde în gravuri. Desprindem cîteva notații, mai întîi :

*In ceasul acesta ne scurgem ca șopîrlele-n pămînt,  
să nu uităm că orașele poartă drapele funebre...  
Ce trist e să știi că bucuriile trec  
pe lingă păduri inundate de gloanțe și febre !  
Privește : pe-aici se tot scurg divizii de fum  
numai drumuri spre moarte — au mai rămas prin gări.-  
o mîină disperată — a împrăștiat afișe prin flori,  
dar oamenii au ars ca niște țigări...*

sau

*In orașul acesta somnambul și cenușiu  
tramvaiele-omide verzi  
apar de sub pămînt,  
pomii spînzurați de cer se clatină-n vînt  
și domnii gravi citesc la foc pînă tîrziu.  
Tristețile !  
O ' ce tristeți se duc cu ploaia prin canale...  
Sunt săptămîni  
de cînd fumează Dumnezeu într-un azil de noapte  
— pe-aici sosesc căruțe cu babe vegetale  
și caii ard în ochi castane coapte...*

Iar din *Poem universal* cităm începutul, ca o indicație a sentimentului viitorist de care poetul este animat, într-o notație ce se voiește dusă de șuvoiul unei viziuni :

*Prin inimile noastre negre  
mai fulgeră și astăzi fluviile de sînge  
și uneori se-aprind pe ceruri printre spaime  
hărțile împărățiilor...*

*E prea tîrziu !  
Prin noi vor trece toate apele electrice,  
uzinele vor crește din pămînt ca pădurile,  
pluguri de foc vor preface munții în graminee și struguri\**

*o foame vegetală nemaipomenită  
va modela în metale  
carnea uneltelor care împart oamenilor bucuria.  
Veniți cu mine !  
Porturile își vor trimite ochii spre orizont  
pe toate liniile lumii  
și macaralele vor înălța biserici  
acolo unde stelele au gust de mărfuri tropicale...*

Pentru astăzi ne mulțumim cu aceste indicații, într-o recomandare informativă, așteptând, firește, viitorul.

Inedit

ION TRIVALE

Trivale a debutat în paginile *Convorbirilor critice* chiar sub numele lui evreiesc de Netzler, naturalizându-și numele, după ce își naturalizase mai întâi simțirea, asimilându-și o înțelegătoare simțire pentru literatura română, și a continuat activitatea critică în *Noua revistă română*.

Spirit vioi și elastic, dovedind îndrăzneala opiniei neîngrădite decât de ceea ce credea a fi adevăr, el are justețe în caracterizare și un avînt al expresiunii ce te pune îndată în fața unei convingeri.

Format la școala critică a d-lui LVagomirescu, la disciplina raționalismului estetic, însușindu-și organic *spiritul* maestrului, Ion Trivale e, pînă acum, cel mai personal discipol al acestuia.

Desigur, dacă moartea nu l-ar fi răpus prea devreme — jertfindu-și viața pe altarul idealului național, simbol neuitat al desăvîrșitei lui înfrățiri cu spiritul pe care l-a iscodit în întrupările noastre artistice — Trivale ar fi reprezentat una din cele mai caracteristice figuri ale criticei noastre. Opera lui, redusă la un singur volum, îi mărturisește însă suficient aptitudinile.

întărit pe reduta tradiționalismului, hotărît în laudă, ca și în negațiune, iim|petuos în exprimare și nu lipsit de coloritul formei, independent chiar față de fostul său maestru, Trivale ne-a dat cel mai adine studiu asupra dramei *Apus de soare*, ne-a prezentat cu căldură talentul dramatic al lui Sorbul (*Letopiseți*); a făcut procesul artistic al sim-

'''M 4~tf-i^srr% HA i /-6 t«T0-ry\*\*ti V h' i/Trcu n,cyJ-ai, •  
iitt\* ia. 'i v ' / ' - <y( L<f«-/tc <k- Uanja m ô/ok-J C \* A, / /ittt.

în î.e\* < / < « HumC \*' \*L\*><j') C eCUh a''nf <, /,, ,\*?'',, ' //, .

fu, sf fl-fh'cAAi^ , /A >U'' H\* (>li t\*' " iU4.Mn.TL J tf

>T»OXV/\*\* k « \*K\*JnCndi hti iTffuttu' tsU Uif- 'de a'tĂrxfi,

ttAMth^ tt , ' - \* < • < ' f \* > | £ \* Â f \* \* ftti

în caut \*\*' / - JUL - \* ^ - f \*\* » « w JtyuAue/.'sm. A' (4t  
£Jl onuitulc. -tc'utt- țx<i.tuj(r, cate pfictutr- . J<\_

-)M>Ut l\*\*\*-p<\*. J4.~ lUiyuu r >Vc;Uf tn;ur.«CJka,'<

h,the v-n\*H<L, at o 6v - r,,n 'u / - u ^ 'J / ^ V

/><\*/<•\*. H\*ktfi\*SretmW Tiu J(. hufl&mtt&

C i/yt cui /#\*v

iY>i\*fî(c, cr p, fa clc o fa^fa- i v, .

Manuscrisul autograf al articolului  
[Poezia lînără] (p. 1)

Co-ticb'rt.. jL rrr <Su£\*\*£-\*fc ^un Y\*fAț fu'n. iM\*//a7j<

Aicif' A 1\*\*\$\*At<t=ltr- 4' AltUc^t. ' .

. . . I . ' \*.

tr K4- a. IUJKUL I ' /

Jt \*

Uj I\*

U  
i o

2 •

● 5 2 \*\*\*\*\* MAU h<"Lu.

1 «\* - < 7^

f i i , / , \*^ rltuțil'

boliștilor noștri, san a izbit fără șovăire înjghebările convenționale ale unor fabricanți literari ca V. Eftimiu (*Coșul negru*) și A. de Herz (*Bunicul*).

În negațiune, irpetuozitatea lui se transformă în vervă caricaturală; ipornind de la o irituție justă, amplificând-o prin raționamente, Trivale nu se dă în lături de a întrebuința și mijloace literare de convingere, exponent al temperamentului său de scriitor.

Reală prin fond, impetuozitatea lui ia uneori, în expresie, un ton prea emfatic (*O. Goga*, mai ales începutul, sau Gr. *Alexandrescu în fața poeziei de azi*); alteori gestul expresiei se armonizează deplin cu fondul (seria *Remorca simbolistă* și *Două amfibii*).

Lipsit deseori de stil propriu-zis, cu fraza prea încărcată și tonul emfatic, temperamentul vioi și verva critică dau totuși scrisului său o mișcare nu lipsită de farmec.

Deși activitatea lui e relativ redusă, printre criticii post-maioreșcieni — Ion Trivale e o serioasă promisiune. Ghendi, stilist fin și ironist temut, prin superficialitate și ieșiri vehemente e prea vecin cu foiletonul ziaristic; d- Ibrăileanu, încurcat prea mult în Stufișul teoriilor gheriste și cu o activitate puțin întinsă, stă departe de critica militantă.

Trivale, dacă ar fi trăit, ar fi devenit cel mai caracteristic critic raționalist.

Evocându-i amintirea, ne-am strecurat și regretul, izvorât de pe urma unor temeinice promisiuni sfârșite de vitregia soartei!

1925



**RADU TUDORAN :**

**„ANOTIMPURI”**

**(roman) \***

După un debut incert în nuvelă, după un prim roman, care l-a impus atenției critice, și la al doilea roman d. Radu Tudoran dovedește destul talent, ca să începem cu rezerve și să semnalăm primejdiile oe-l amenință- Tânărul romancier a câștigat toate sufragiile și desigur că va face carieră ; e bine deci să nud încurajăm în concesiile pe care a pornit să le facă gustului obștesc și să-l supunem unei judecăți literare fără eufemisme și reticențe amabile ; de asemeni, îi vom elogia și deosebitele însușiri, care-i confirmă originalitatea și, pînă la un punct, noutatea.

Cînd apare un talent proaspăt în romanul național, astăzi o indiscutabilă realitate, să nu uităm că genul n-a ajuns la o înflorire de calitate, de unde i se poate îngădui o rapidă industrializare. Există și o categorie de manufacturieri epici, oei mai mulți din incapacitatea de-a se sustrage fabricației ; ei își au cititorii asigurați, și nu e nevoie ca și alții să cocheteze cu instinctele neliterare ale unui anumit public.

Romanul-fluviu nu este o apă mare de pagini, cum cred unii editori și cititori, adaptați la traducerile din romanul rusesc și englez. Dacă substanța, viziunea, multiplicitatea planurilor, numărul personajilor, complexitatea lor intimă și varietatea lor individuală justifică debitul fluvial la

\* Editura „Socec”

mulți romancieri, să nu ne facem iluzia că superfetția scrisului poate simula densitatea. Romanul *Anotimpuri*, redus la cel puțin jumătate, ar fi câștigat tot ce-a pierdut prin aparența de multiplicitate. Mă întreb ce rost are, în economia lui internă, existența maniacală a lui Amedeu, tip convențional și fantoșe automatizată, ce rost împlinește medelenizarea minoră, manierată, din faza de provincială a Manuelei, ce semnificație are soborul de rude, prezent la moartea bunicăi eroinei, văzut într-un film facil și în dependență de d. Cezar Petrescu, ce alt sens decît cel frivol are expediția capiilor din mahalaua lui Amedeu la o casă rău famată (mahalaua e văzută prin prisma și manierismul lui G. M. Zamfirescu), ce explică figura de mister cinematografic a Giovannei și ce viață au interioarele aranjate și compozite ale diferitelor medii și familii, simple simulacre, artificiale pînă la refuz. La fel, de ce atîtea tipuri secundare fără relief (Guriță, Baba Irina, soțul ei, devenit adventist), de ce accidentul mortal al Jeanei, fără nici o repercusiune în psihologia Manuelei, de ce atîtea convenții și clișee, care sporesc paginile romanului, dar nu-i adîncesc volumul ?

De ce, de asemeni, toate mijloacele de comunicație concentrate, ipe lîngă cel esențial al aviației, de ce casă de mahala, de bloc, de bordel, de provincie, de burlaci și familiști, învăluite în mistere fastidioase, în cea mai mare parte ?

La tot atîtea, un sigur răspuns : d. Radu Tudoran înclină spre o formulă comercială a romanului, impunîrdu-și să facă o carte foioasă, și nu una substanțială. Și *Un port la răsărit* conține destule convenții, dar mult mai voalate, mai literare; chiar acea turbină de vorbe, care sugerează turbina de valuri a mării, cu certe efecte de atmosferă, de poezie, chiar leit-nnotivele de mediocru și năting sentimentalism al rusoaicelor oscilînd între prostituție și idilă, ca și **tot** ce este tip și atmosferă slavă, aduceau ecouri în parte livrești, în parte foarte abile calcuri psihologice, învăluite într-o persistentă și seducătoare atmosferă.

În *Anotimpuri*, calcurile sînt prea directe, prea la suprafață, ca să nu supere și să nu atragă atenția retrospectiv și asupra celor din primul roman. Temelie, corespondențele

unui scriitor prin autenticitate se luminează, se adâncesc, configurează o structură, reapariția lor desemnând o lume personală ; când însă sunt minate de convenții prea vădite, au ciudatul efect că se repercutează și asupra operelor mai bune, scoțând procedeele ffln relief, divulgând meșteșugul în dauna creației.

Totuși, d. Radu Tudoran este un literat foarte dotat și, dintre tineri, poate cel mai personal și mai format ca tehnică și sugestie a scrisului. Noutatea romanelor sale este de-a exploata medii neexploatate în epica noastră, pasiunea navigației marine și aeriene, cu poezia, cu emoțiile, cu tehnica și atmosfera lor specifică, ceea ce echivalează cu un subtil parfum de exotism, în care aventura tare se dezlănțuie cu o forță remarcabilă.

Am subliniat cu tot entuziasmul idila tragică a Nadiei din *Un port la răsărit*, seducția ei feminină, disponibilă la risc și pasiune, cu o abandonare genuină și de amplificate rezonanțe. D. Tudoran are o intuiție proaspătă a feminității, sugerează o poezie fermecătoare a instinctelor ei, tipul evocat nesuprapunându-se altor tipuri din romanul nostru.

Manuela este o soră a Nadiei, mai puțin patetică, mai simplă, strict instinctivă, de o cochetărie de găsculiță simpatcă, disponibilă și ea pentru iubire, deși cu o viață interioară redusă. Femelă în căutare de mascul, oaie pascală, ce se va sacrifica, fără multe complicații, pe altarul amorului, timidă cu un timid, delicat și dezabuzat (ce fantomal, în fond, este Vlajdimir Antal !) și poate și emaseulat, îndrăzneț, impulsiv și de o ingenuă depravare cu un *homme à femmes* ca Ades, care, deși erou cam convențional, star de film cu recorduri aviatice, este totuși destul de viu față de Vladimir ; că Manuela termină foarte burghez, iubindu-și copilul născut din beția simțurilor, cumițindu-se (o mică d-năBovary pocăită și ireimtrîrid în condiția ei de burgheză provincială, fără a fi un calc după celebra eroină a lui Flaubert), este foarte firesc, în lipsa ei de complexe une sufletească; mai puțin firesc este vladimir, care există numai prin excelentele pagini de înaltă emoție și luciditate în emoția zborului, dar care uman nu există.

în creația d-lui Tudoran, Nadia nu se confundă cu Manuela, dar nu are nici farmecul ei poetic, nici patetismul, nici rezonanța amplificată a sensibilității ; are totuși prospețimea feminității, disponibilitatea pentru iubire și acel mister biologic (imai curând fiziologic, la Manuela) care o gravează în memoria noastră literară și mărturisesc însușirile atât de autentice ale romancierului. Pe Nadia ai și iubi-o, pe Manuela numai ai dori-o ; un mare merit al scriitorului, care trebuie prețuit cum se cuvine, în ficțiune, firește.

1943

TRISTAN TZARA :

„PRIMELE POEME”

(urmate de Insurecția de la Zurich.  
prezentată de Sașa Pană) \*

Este prețioasă și *plină*, de pietate grija prin care d. Sașa Pană, acest dîrz pionier al suprarealismului autohton, caută să îngroașe rîndurile tot mai rare ale închinărilor lui Dada. Prin străduința sa a apărut o plachetă cu proza grotescă a lui Urmuz, spirit de vervă ubuescă, prin aceeași tenacitate s-a publicat o altă plachetă a lui Aurel Zaremba, iar astăzi se adună într-un modest mănunchi cele cîteva poeme scrise în românește de Tristan Tzara, poet de frenezie rimibaldiană anexat definitiv literaturii franceze.

Bineînțeles că pentru cunoscătorii lui Tzara din ultima vreme aceste începuturi sau rare contribuții autohtone, la intervale care echivalează cu semnificația unui îndemn și a unui manifest, nu reprezintă decît o palidă icoană a bogăției dezordonate și a delirului cosmic ale acestui imagist, pe care numai d. Ilarie Voronca îl ajunge în prodigalitate. Sunt atîția poeți ai suprarealismului național care l-au depășit în îndrăzneală pe Tzara, în raport ou aceste puține poeme în limba română, încît ni se pare inutil a insista asupra lor. Transcriem totuși *Îndoieli*, inedită pînă la publicarea în prezenta plachetă :

*Am scos visul vechi din cutie*

*cum scoți tu o pălărie*

*Cînd te gătești în haina cu mulți nasturi*

Buc, Edit. „Unu”

*Cum scoți iepurele de urechi  
Cînd te-ntorci de la vînat  
Cum alegi floarea dintre buruieni  
Și prietenul dintre curteni  
Uite ce mi s-a-nîmplat  
Cînd veni seara încet de tot ca un gîndac  
Bună multora ca leac, cînd mi-aprind în suflet  
foc de vreascuri*

*M-am culcat. Somnul e grădină  
hotărnicii cu îndoială*

*Nu știi ce-i adevărat, ce nu  
Ti se pare că-i un hoț și impușii  
Pe urmă ți se spune că a fost un soldat  
Cu mine tocmai așa fu  
De-aceea le-am chemat să-mi spui — fără greșală  
Ce-i adevărat — ce nu-i*

care se pare a fi într-o formă destul de dclasică, față de evoluția ultimă a elanului cosmic pe stihurile căruia se-n-  
\iiteste lirica dezordonată a lui Tristan Tzara.

D. Sașa Pană merită toate mulțumirile pentru această osteneală ; placheta își păstrează tot interesul în istoria lirismului nostru mai nou ; am fi voit să-i aducem antologistului aceleași mulțumiri și pentru informațiile asupra *Insurecției de la Zurich* ; regretăm că n-o putem face, nu numai fiindcă este prea sumar prezentată, dar mai ales pentru faptul că nuiși citează cu probitate și izvoarele de informație. Am identificat citatele din Gilde, din Valery, în sensul adevăratei suprarealism, ca și din Dostoievski, precursor al explorării subconștientului, traduse, fără semnele citării convenite, din admirabilul studiu al lui Marcel Kaymond — *De Baudelaire au surrealisme*, apărut în 1933, în editura R. A. Conrea, Paris.

Să fie de vină oare starea de transă a dioteului suprarealist, sau în istoria literară clasică memorie livrescă să îndemne la plagiat ?

POST-SCRIPTUM. O scrisoare și un răspuns.

Din partea d-lui Sașa Pană primim următoarea întâmpinare, căreia îi facem loc aici, în baza dreptului de apărare :

Stimate domnule

Pompaliu Constantinescu,

Cronica literară pe care o semnați în ultimul număr din *Vremea* (334 din 22 aprilie crt), relativă la *Primele poeme* ale lui Tristan Tzara, urmate de *Insurecția de la Zurich*, prezentată de subsemnatul, cuprinde își următoarele fraze : „Am fi voit să-i aducem antologistului aceleași mulțumiri și pentru informațiile asupra *Insurecției de la Zurich* , regretăm că n-o putem face, mu numai fiindcă este prea sumar prezentată, dar mai ales pentru faptul că nu-și citează cu probitate izvoarele de informație. Am identificat citatele idin Gide, idin Valery, în sensul adevăratei la suprarrealism, ca și din Dostoievski, precursor al explorării subconștientului, traduse, fără semnele citării convenite, din admirabilul studiu al lui Marcel Raymond — *De Baudelaire au surrealisme*, apărut în 1933.”

Pentru restabilirea adevărului și prezentarea unui punct de vedere, țin să vă arăt că :

1. Toate citatele încriminate sunt imprimare așa cum se obișnuiește, adică între ghilimele și cu numele autorului

2. Prezența acestor citate și în studiul d-lui Marea Raymond nu mă obligă, și m-am menționat-o deoarece

a) Nu d-sa e primul (care a „descoperit” adevăratele primilor doi la suprarrealism, iar în ultimul un precursor a metodei psihoanalitice. Pentru cunoștințorii de la noi (puțini) ai mișcărilor literare de după război, constatarea e veche și elementară.

b) Cuvintele lui Valery, ide pildă, au apărut în primul număr al revistei dadaiste (de acesta chiar botezată în derâdere) *Litterature*, în 1919. De atunci și mai ales în urma virajului spre poezia ermetică, multă cerneală s-a consumat în jurul fostului dada Valery.

La fel și pentru Gide și pentru alții.

c) Nimic nu mă poate sili a înscrie numele tuturor comentatorilor și infinit mai puțin al celui mai recent dintre aceștia, icbiar dacă fraze, perfect cunoscute, mi le-ar fi rememorat.

d) Cine vă poate învinui de plagiat pe dvs. — critic prin vocație și de meserie — că lîn aceeași cronică literară ați citat și v-a reținut mai mult, dintre poemele lui Tzara,

loeea intitulată *Îndoilei*, fără a pomeni numele altui critic, care a procedat la fel în altă revistă acum câteva săptămâni.

Vă rog a da publicitate acestei scrisori în numărul proxim al *Vremii*.

Cu salutări leale,

Sașa Pană

#### 21.VI.934

La apărarea d-lui Sașa Pană, care ar părea întemeiată, fiindcă, în cronică noastră trecută, n-am adus și dovezile textuale, răspundem, tocmai pentru restabilirea adevărului, în primul rând, analogia cu noi, folosită ca o insinuaie (în punctul d) este de o falsitate evidentă : a cita mai mulți critici aceeași poemă a unui scriitor nu înseamnă nici pe departe plagiat, ci coincidență sau preferință, care poate fi uneori unanimă. După d. Sașa Pană exemplificarea, într-un articol critic, ar însemna drept de exclusivitate. Ceea ce este o enormitate, căci o poemă, un pasagiu etc. poate fi citat de o sută și o mie de ori, de tot atîția critici, fără a constitui un plagiat. După d-sa nimeni n-ar mai putea cita din *Luceafărul* lui Eminescu, pe motivul că atîția critici anteriori au făcut-o între reproducere și plagiat este o diferență care nu mai trebuie să fie accentuată.

Cum a procedat însă d. Sașa Pană, în prezentarea *Insurecției de la Zurich*, și cum se apără vom vedea. Mai întîi a se scuza că „toate citatele încriminate sunt imprimare așa cum se obișnuiește, adică între ghilimele și cu numele autorului”, este a atribui aceste citate cui de drept aparțin. D. Sașa Pană nici nu putea să-și însușească glosele lui Gide, Valery și Dostoievski, fiindcă d-sa făcea un istoric, nu aducea argumente personale în sprijinul suprarrealismului. Prea ar fi fost imprudent să nu citeze pe autorii cărora le aparțineau afirmațiile. Deci această scuză cade de la sine.

Ot privește cele două motive (de la punctele a și b) ale numărului 2 din răspunsul său, cad și ele de la sine, în fața probelor ce vom da că d. Sașa Pană a luat citatele respective din studiul lui Marcel Raymond — pe care nu-l

citează nici o singură dată, deși pe alții i-a citat, dar pe care îl și traduce uneori, încadrând citatele din Gide, Valery și Dostoievski în textul necitat al lui Raymond.

Iată probele, de data aceasta fără puțința susținerii nici „unui punct de vedere” :

1) „Deja Dostoievski, dans la *Voix souterraine* et dans ses grands romans, posait en face des affirmations de la conscience commune le plus audacieux des «peut-etre» : J'admets que deux fois deux quatre est une chose excellente, mais faut tout louer, je vous dirai que deux fois deux cinq est aussi une chose charmante.”

(M. Raymond — pag. 256.)

D. Sașa Pană traduce aproximativ jumătate din fraza lui Raymond, fără semnele citării : „Nu scrisese deja Dostoievski în *Vocea siibpămînteană* sau în alt roman al său” — renunțând la rest și punînd între ghilimele numai citatul din Dostoievski (pagina 47).

2) „Enfin ces hommes entrèrent en rapport, à Paris, au cours de l'année 1919, avec quelques jeunes écrivains que leur esprit de suspicion universelle avait déjà rapprochés et qui venaient de faire paraître (en mars) le premier numéro de la revue intitulée par antiphrase *Litterature*”.

M. Raymond — pag. 310, pe care d. Sașa Pană îl simplifică în :

„La Paris, *Dada* continue après la dislocation par les revues *Cannibale*, première série de *Litterature* (à la manière de la revue *antifrază*)” — pag. 45 — în care caracterizarea titlului ultimei reviste este luată, fără citație, din același Raymond.

3) „Pour ce qui est du poème — *Dada absolu*...” începe un alineat nou, la pag. 321, Marcel Raymond...

iar d. Sașa Pană, fără să-l citeze pe criticul francez, scrie la pag. 41 :

„Poate pentru poemul *Dada* «absolut»” (aci ghilimelele corespund cu *absolu* cursiv din Raymond, deci nu e citat, ci o accentuare copiată după criticul francez).

4) Marcel Raymond scrie la pag. 311 :

„Vache définissait l'humour : «un sens vide l'inutilité théâtrale et sans joie de tout, quand on sait»”, iar d. Sașa Pană amplifică, fără să citeze, la pag. 44 :

„Umorul, componentă a dadaismului, trebuie primit așa cum l-a înțeles Vache”... punînd, mai departe, numai respectiva definiție sub semnele citării.

5) Tot Marcel Raymond caracterizează pe Gide, la pag. 253 :... „maints propos perturbateurs d'Andre Gide”... iar d. Sașa Pană, reluînd un citat din Gide (citat existent și în Raymond, la pag. 320), cu falsă memorie îl califică, fără să citeze, evident, „iar perturbatorul Gide se întreba” (pag. 46).

Toate aceste dovezi credem că nu mai pot îndreptați pe d. Sașa Pană să afirme apodictic : „Nimic nu mă poate sili a înscrie numele tuturor comentatorilor și infinit mai puțin al celui mai recent dintre aceștia, chiar dacă fraze, perfect cunoscute, mi le-ar fi memorat”.

Noi credem că Marcel Raymond nu a „memorat” citatele utilizate de d. Sașa Pană, ci i le-a pus direct și inedit la dispoziție, fiindcă, în grabă, l-a ciupit și pe criticul francez de unele expresii și jumătăți de frază pe care nu le-a mai citat.

De altfel, d. Sașa Pană nu a negat și nici nu poate nega folosirea cărții lui Marcel Raymond, pe care nu l-a citat o dată, deși pe alții i-a citat din belșug în josul paginilor prezentării *Insurecției de la Zurich*.

1934

## URMUZ \*

Cea mai solidară și persistentă mișcare de avangardă literară, gruparea din jurul revistei *Unu*, deși cea mai războinică și ostentativ iconoclastă, a ncput să-și caute strămoșii. Cel mai recent este răposatul Urmuz, promotorul unui umor construit pe absurd, popularizat mai demult prin câteva producții, dintre oare unele au făcut ocolul circulației orale prin cafenea și cenacluri.

D. Sașa Pană, care a îngrijit editarea fragmentelor lui Urmuz, le însoțește, într-o sourtă prefață, cu explicarea : „Pentru lămurirea unei legende, pentru dărâmarea unui simbol devenit prea limpede, pentru o nouă neliniște a propriei noastre existențe” — care afirmă orgoliul cunoscut de singularizare al grupării. La o lectură puțin atentă, îndrăznelile de fantezie ale lui Urmuz par glume sinistre sau fantomaticele jocuri ale unei minți alienate. într-o bună măsură, absurdul acestor povestiri participă la ambele impresii. Exercițiile închipuirii lui extravagante, dacă ne apropiem mai bine de intențiile lor satirice, ascund și un sens literar. Aerul de farsă al scrisului lui Urmuz e semnul creației minore și încă haotice al unui începător care n-a posedat și mijloacele depline ale artei, spre a-și fixa o personalitate trainică, dincolo de ciudățenii și mistificări voite. Titlul de precursor îi aparține ca o meritată medalie, fiindcă Urmuz a încercat o evadare din platiu-

\* Colecția Edit. „Unu”.

dinea burgheză, prin grotesc și illogic, susținut de o ingeniozitate în care se străvede și intenția de artă. Cu bunăvoință, găsim o atitudine în țesătura de absurd a situațiilor și eroilor săi neverosimili. în *Pîlnia și Stamate* satirizează burghezul fără imaginație, în jocul de pitoresc absurd din *Ismail și Turnavitu* se ascunde schema sufletească a politicianului. Perechea fantezistă *Cotadi și Dragomir* travestește viața avară a comerciantului, ca și emblema celor doi asociați *Algazy et Grummer*, primul, simbol al negustorului ambulant, al doilea, al răbdării sedentare, care identifică pe vânzător cu Obiectele din magazin.

în forme de apolog, *După furtună* mărturisește revolta în contra constrângerii soaiafe, iar *Fuchsiada* este un elogiu învăluit în stângăcii poetice și absurdități voite al libertății în artă.

Urmuz, acest boem care și-a terminat viața prin gluma tragică a sinuciderii — după cum ar fi scris o fantezie cu un spânzurat de crengi imaginare — a avut simțul unui pitoresc placat pe absurd și uneori umorul stilistic al asociațiilor disparate.

Expresii ca : „soția tunsă și legitimă a lui Stamate”, sau : „reluându-și locuțaunile cotidiene și poziția verticală”, sau despre un erou astfel caracterizat : „El are gât-lejul totdeauna spart și moralul foarte ridicat” — au intrat în practica unor scriitori contemporani ca un procedeu des repetat.

Fantezliștii umorului de situații absurde pot saluta în Urmuz un interesant premergător ; d-nii Arghezi, Ion Călugăru și chiar Mircea (Damian au dus, icu mijloace proprii, mai departe, veleitățile acestui fragmentar Umorist.

I. VALERIAN

„STAMPE”

(poezii) \*

De la *Caravanele tăcerii* la *Stampe*, poezia d-lui I. Valerian a străbătut un drum exact între cele două capete opuse ale sale ; ceea ce era tensiune spre interiorizare acolo s-a difuzat aci în aspect exterior ; evoluția se presimte, în mod firesc, și în expresie.

De o vădită preocupare simbolistă, *Caravanele* suiau și coborau pe dunele unui lirism instabil, cu pulbere îndelung risipită, alături cu popasuri de mai lungă durată. În pasta unui material descriptiv, în genere cosmic, în cel puțin oțeva poezii (*Liniște, Singurătate, Flacăra*), id. Valerian a putut topi o emoție lirică, pendulând între starea ei pură și tendința de a se generaliza, nu în simbol 'construit, oi într-o combustie a elementelor exterioare, la flacăra internă a sensibilității.

Ceea ce era esențial liric lîn fibra sa intimă ise completează în *Stampe* cu pitorescul nou al reportajului dobrogean, animat de un susținut panteism, nuanțat cu nota idilică, epurată de orice artificiu.

În proporții mai micșorate, elementul cosmic spațial convertit în temporal retrospectiv îl găsim și în colecția prezentă, ca, de pildă, în acest *Joc de iarnă*, pe care-l cităm în întregime :

Editura „Viața literară”.

*Perdele mari de pluș ai tras pe albul zilei  
Și ai aprins arome și focul în cămin,  
Știai că-n plinul iernii am să vin.  
De-aceea în iatacul, stampă de harem.  
Iți legănai visarea pe irupul sculptural  
Mai Icnevoasă ca un cânt oriental.*

*Cînd am intrat cristalul sufletului s-a aburit ;  
În brațe de penumbră m-ai cuprins,  
M-ai dus la geam ca pe-un dușman învins ;  
„Privește, primăvara este-n toi !  
Flori albe am pus în vase la fereastră,  
Și soarele a răsărit mai viu în noi”.*

*Te las cuminte să rîzi și să mă minți,  
Uitînd că-n depărtări m-așteaptă drumuri  
nînse ;*

*Pe sticla înflorată răcim buze fierbinți  
Și iar le încălzim pe gurile nestinse,  
În timp ce flăcările se joacă prin unghere  
Aș vrea ca ceasul ăsta să ne împietrească  
Uitați într-un ghețar, în iarnă și tăcere...*

În care elementele descriptive polarizează în jurul unui lirism ce ocolește drumul jenant direct.

Sau aceeași fuzionare a externului în imagina interioară, din *Inotare*, în care panteismul înglobează în sine și divinitatea :

*Lacul desfată oglindă de pastel italian :  
Pe țărml din față, Zibilul, turme de :case  
adapă,  
Norii zugrăvesc deasupra întins paravan,  
Tămiind poporul ce mișună în apă.*

*Magia din smîrcuri m-atrage zilnic pe unde,  
Gîndurile țin. goana pescărușilor din zare.  
Prăpastia lichidă felin în coapse pătrunde,  
Și-mi las trupul, delfin înofînd pe spinare,  
Tipsia de lac valurează pretutîndenî stăpînă,*

*Deasupra liber se umflă cupola imensă de eter ;  
Cu ochii țină-n spațiu, privesc cum mă îngină,  
Imaginea mea proiectată pe undele din cer.*

*Amurgul mă-nvăluie pur în plasă de cer și apă,  
Afundul mă-ndeamnă la el, văzduhul în nemărginire ;  
Cu ochii de jar strivesc pe marginea pleoapelor în mine •  
Lacrimi de apă, de cer și de dumnezeire...*

Am amintit, la-nceputul acestor rînjiduri, de pitorescul pe care-i descoperim ca pe-o nouă față a poeziei d-lui Valerian ; maniera intenționat prozaică și stricta notație din aspectele sale dobrogene, nota bucolică și culoarea locală se suprapun prin armonioasa lor veracitate :

*De jur împrejur dinozauri stau tolăniți pe labe,  
Au fost odată munți, vremea i-a închircit dealuri ,  
Măruntaie albe de sfînci vădesc aduceri-aminte,  
Din ele oamenii cioplesc ziduri de case și morminte.*

*Pădurile aștern pe spinări zeghe mișoasă și verde  
(La turci doar Babadag înseamnă tata pădurilor).  
Mărturii bătrîne întind la tot pasul mîinile :  
Lingă lac, Heraclia, cetate greacă de-odinioară,  
Pe muchia unei prăpăstii își profilează ruinile.*

*Noaptea se fînguie doine în căruțele dobrogene,  
N&luce fug vuvuind, caii înghit pămîntul.  
Clinchetul clar de oșele din osiile indigene,  
Razna o ia înainte la întrecere cu vîntul.*

*Fugarii s-au dus, dar mult timp din stepă revine  
Sunetul înfigînd metalic monotona melodie,  
Și simți un flaut nomad cum picură veninul în tine :  
Vraja pustiiilor calde, îndemnul de pribegie...*

unde versul ultim aduce și o nuanță lirică peste imagina veristă.

Astfel, *Stampele* d-lui Valerian reprezintă o răscruce între tendința de interiorizare din *Caravane* și tendința spre notația aservită realității : în ele vedem o unitate de temperament, mai ales în preocuparea constantă pe care poetul o depune de a se îngemăna cu pulsul vital al unei naturi neoontrafăcute ; această notă distingîndu-l atît în cercul propriei sale inspirații, idit și în cercul concentric al confrăților săi de [generație.

1928



## I. VALERIAN :

„CARA-SU"

(roman) \*

Descoperit ide pictori, peisagiul dobrogean intră prin romanele d-lui Emanoil Bucuța și în literatură, cu poezia orientală și cu misterul lui nesfârșit, servind drept cadru unor puternice pasiuni erotice. Nu este deci surprinzător că unii din tinerii scriitori, printre care d-nii I. Valerian și Radu Boureanu, merg pe urmele d-lui Bucuța, localizând întâmplări romantice într-o atmosferă atât de puțin folosită și într-o literatură în care peisajul este aproape un principiu de existență.

Autor a două volume de versuri, în care flacăra poeziei a pîlpîit uneori, conducător de un deceniu al revistei *Viața literară*, d. Valerian a izbutit să recolteze destulă simpatie, chiar dacă n-a ajuns și la notorietate. O pasiune stăruitoare și indistinctă pentru debutanți i-a asigurat acestui modest camarad de litere o actualitate continuă, deși mijloacele sale artistice nu izbutiseră să4 fixeze prea sigur printre valorile contemporane. Ar fi prea ușor de compromis primul său roman, prin numeroase citate, care să-i arate impreciziunile de cultură, stângăciile și bombastioismul expresiei, împins adesea pînă la grotescul pueril. Firea 'blajină a d-lui Valerian ne îndeamnă să-i privim toate aceste neajunsuri eu bonomie. Romanul *Cara-Su* e alcătuit dintr-o substanță modestă, iar observația scriitorului nu este nicăieri revelatoare. Oamenii înșiși se

\* Edit. „Cultura Națională”.

mișcă prea izolat, în legătura strictă a subiectului, cînd nu sînt chiar de contururi prea șterse, ca însuși eroul principal, inginerul Mantu, adus de capriciile slujbei din București în Medgidia. Imagina provinciei cade pe al doilea plan în romanul id-llui Valerian ; cele cîteva siluete secundare care ne atmosferizează cu mediul locali, deși sumar schițate, au o precizie de linie care le scoate din convențional. Faptul că autorul nu stăruiește prea mult asupra lor este nu atât o deficiență, cît mărturia unui instinct ce l-a ferit să naufragieze în pitoresc moral de speță sămănătoristă. Poetul din d. Valerian izbutește să sugereze o atmosferă orientală, în tonuri stinse, dar cu unele notații fericite ; în cadrele ei evocă, cu destulă lîlnidemSnare și cu tensiune remarcabilă, o scurtă și nefericită idilă între Mantu și tătarcă Menaru. Și nu este inutil să precizăm că specificul etnografic îi servește d-lui Valerian, cu multă dexteritate, să exprime senzația de cerc vicios, de fatalitate a unor moravuri milenare și ale unui tradiționalism negativ. Omul și peisagiul dobrogean se completează într-o atmosferă închisă, apăsătoare, învăluind lucruri și suflete. Simpatia scriitorului pentru vechea Turcie, ne-a amintit, fără să vrem, ceva din atitudinea lui Pierre Loti, iar tema însăși a romanului, ca și silueta tulburătoare a tinerei Menaru, ne spun că d. Valerian **niu is-a** putut scutura în totul de obsesia tulburătoare Maitrey, eroina d-lui Mircea Eliade.

Cu deosebire ultimele trei capitole din *Cara-Su* formează cele mai închegate pagini ale romanului : notația lirică a peisagiului și atmosfera de tragism desemnat a tinerei Menaru formează aci un mic poem, de suavități potolite și de filtrată voluptate.

Pentru reușita acestor pagini, se poate spune că d. I. Valerian afirmă un surprinzător debut în proză.

1936

## TUDOR VIANU: „FRAGMENTE MODERNE”

Spirit hrănit eu o nobilă substanță filozofică, d. Vianu e un iubitor de idei generale, chiar cînd își exercită curiozitatea în [domeniul criticii. De fapt, preocupările sale ideologice ne opresc să-i considerăm drept critic, fiindcă investigațiile ce face asupra operelor plastice și mai ales literare cuceresc prin abstracțiunea abilității nînuită, și totuși evazivă, în concluziile de valorificare estetică. O carte de poezii sau ide nuvele, un roman chiar, e pentru d-sa un pretext de a degaja o idee generală, în jurul căreia brodează interesante asociații speculative : un spirit metodic, ce lucrează cu relațiuni cerebrale, cu forme sintetice, în loc de pătrunderi analitice. Din totalitatea impresiilor sugerate de operă, d. Vianu extrage una mai pregnantă, de obicei o problemă tehnică, prinzînd, de pînza ei, agrafa sigură a unei idei abstracte. Nu e însă un spirit cu armură dialectică, căci în raporturile colaterale față de critica literară, fără a părăsi, inițial, terenul datelor concrete, arta multiplicată individual în opere, ise unifică în **cîmpul** comun al teoretizărilor estetice. Spre această comprehensiune metodică pentru abstracțiuni își îndreaptă cercetarea predilectă d. Vianu, dovedind o intelectualitate elastică, evitînd dogmatismul **Steril**, între un raționalism ponderat și un individualism temperat de justificarea criticistă a tuturor curentelor artistice.

Astfel, în *Fragmente moderne* îmbrățișează problema expresionismului, a cubismului, sau își întinde curiozitatea

asupra *Esteticii cinematografului*, cînd nu caută o aplicare a ideilor în opere anumite, ca în *Trei plastici*, sau în *Ch. Baudelaire ca poet sentimental*.

Pe măsură ce d. Vianu se abandonează abstracțiunii, putem aprecia mai stăruitor ușurința cu care se orientează în mijlocul speculațiilor ; îi întrezărim simpatia pentru ideologie și bogăția informației în mișcarea contemporană a esteticii apusene, mai ales germane. (*Spiritul nou în estetică ; Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu.*) Acesta e domeniul în care își autentifică predispozițiile intelectuale.

Vînjos în expresiune, uzitînd un stil tern, dar cu virtuți de ideologie, atitudinea d-lui Vianu păstrează însă o prudență puțin stînjenoare. Conciliant, grav, fără a li pedant, e ide o excesivă circumspecție meditativă. De aci, un aer de gravă încruntare de isprîncene, acldo unde ar trebui reliefată, mai degrabă, o soluțiune. Desigur, aceasta nu e poză, ci reală preocupare de spirit meditativ : totuși, peSte prudența sa timidă, simți, instinctiv, că ideile sunt susceptibile de mai mult contur.

Între acei care se ocupă cu speculațiile estetice, d. Tudor Vianu e un spirit serios informat și care, în domeniul abstracțiunilor, nu naufragiază ; în cultura noastră, saturată de afinități cu literatura franceză, e și un distins reprezentant al influenței spiritului german ; d. Blaga, hrănit la aceleași izvoare, aduce o personală imaginație constructivă pe schela unei ideologii estetice ; d. Vianu numai sistematizează ; proeminent sub acest aspect, în *Dualismul artei*, prin *Fragmentele moderne* continuă linia acelorași preocupări.

1926

## TUDOR VIANU:

„MASCA TIMPULUI”; „POEZIA LUI EMINESCU”  
„ARTA ȘI FRUMOSUL”; „ARTA ACTORULUI”

Pxintr-o anticipativă judecată a facultăților d-lui Vianu, d. E. Lovinescu credea cândva că își-a găsit un continuator ; activitatea ulterioară a d-lui Vianu s-a abătut însă de ia o profetizare ce a rămas în stadiul de virtualitate. Criticul e o autoritate activă ; el e un temperament pragmatic, înfruntând opinia publică prin negație categorică sau promovare generoasă. În tot ce d. Tudor Vianu scrie se vede, însă, o *via media* : reținut în entuziasm, ascuns în dosul unei rezerve prudente, dna stabilește neutre trăsături de unire între fenomene ; spirit abstract și interpretativ, învăluit în gravitate, d. Vianu locuiește iui cel mai adăpostit apartament al criticii : generalizarea. Venind după ce s-a răcit terenul de ecoul atitudinii militante, ponderat, evitând riscul afirmației sau all negației categorice, d. Vianu păstrează relațiuni cu critica numai în stricta funcțiune de a-și extrage fapte pentru o rețea de sistematizare.

*Masca timpului* este, în fond, stilizarea îngrijită a unei fizionomii literare, în cadrele unor constatări de fapte estetice definitiv caracterizate de critică ; rezerva d-lui Vianu nu avansează noi concluzii, după cum nu aduce completări în privința caracterului de specifică originalitate a artei naționale ; când, în preocupare directă de recenzent, d. Vianu promovează o judecată estetică, se pune-n conflict ou părerea generală a criticii, ca în cazul analizei *Omului din vis* al d-lui Cezar Petrescu ; în interpretarea lui *Ion*, romanul d-lui Rebreanu, e drept că stăruie cu justă vedere asupra

• fcracterului dramatic a temei [fundamentale ; contribuții **nh**-adevăr noi aduce în articolul despre *Teatrul d-lui lila ga*, scoțând în evidență fiiliațiunile de ideologie ale autoi ului lui *Zamolxe*.

Mai tineresc în căldură e articolul consacrat lui D. Iarubescu ; cu prestanță de stil și totuși comunicativ în unda «lc simpatie pe care o revarsă asupra omului își a poetului — este evocarea lui A l. Macedonski ; iar 'dînd d. Vianu îmbracă platoșa polemistului, ca în chestia „limbii literare”, ni care atacă pe d. Camil Petrescu, deși surprinde prin neobișnuință, își reazimă autoritatea pe același fond de idei generale, în cercul cărora se adaptează cu sigură familiaiitate.

în *Masca timpului*, d. Tudor Vianu impune prin calitatea literară pe care o credem pregnant cuprinsă în expresia de ținută și abstracțiune stilistică.

Un mare creator de valori artistice își răsfrânge icoana pe două căi paralele ăm spiritualitatea unui popor ; în influențele repercutate asupra urmașilor și în oglinzile multiple ale interpretării critice.

Această permanentizare Si menține continua revalorizare care fecundează cu sugestiile ei iforțele latente de creație .de unei literaturi. De o parte acționează asupra creației de artă pură, alimentată din izvoarele primordiale ale unui geniu dominator, de allta întreține o comprehensiune care se vrea deplină, căutând să mefacă succesiv și mental o hartă spirituală și expresivă.

De patru idecenii de când opera eminesciană îiși urmează cursul de înrâurire asupra spiritualității noastre, n-au lipsit străduințele nobile de a-i înțelege sensul adânc. Istoria literaturii ine arată că, timp de cel puțin două decenii, erninescianismul a stăpânit poezia română cu o tiranie ce tindea să devie pustiitoare. Sensibilitatea și expresia lui au trecut ea o nouă realitate în spiritul discipolilor, îngăduindu-le să-și cruțe eforitul unei impresionate înnoiri. Faza aceasta de Obsesie literară, de idolatrie subconștientă a eminesoianismului a făcut apoi loc unei alte forme sub care valoarea spirituală a poetului a fost revalorizată : sociologia lui reacționară. Sămănătorismul, care prin Coșbuc și Goga își creează o sensibilitate pnoprie, deși limitată, în

poezie, se desfășură sub obsesia ideologiei politice eminesciane. De Ha influența din transcendent a acestei sensibilități, sămănătorismul trece la revalorizarea ei în istoric și temporal. I

Paralel cu acest cult activ al eminescianismului, critica I națională a trecut și ea prin câteva etape de înțelegere a fizionomiei lui omenești și poetice. Referințele biografice au început să abunde, căutând o apropiere elementară de marea personalitate a poetului. Din incidentele unei vieți bogate în contraste și peregrinări, zguduite de pasiuni și de frenezie intelectuală, s-a născut o întreagă literatură de amintiri. În prefața studiului său despre *Poezia lui Eminescu*, I d. Tudor Vianu se plânge pe drept de lipsa comentariilor estetice mai ample asupra operei marelui poet, (despre care știm pe cine a iubit, câte cafele negre lua zilnic, eite aocese I de subit romantism ambulatoriu a avut, ce profesioni modeste și pline de penibile peripeții a schimbat în cursul unei existențe scurte și de un mișcător dramatism. D. Vianu atribuie sărăcia studiilor estetice asupra lui Eminescu unei insuficiente metode de cercetare critică: „în cele patru decenii, de când e așteptată caracterizarea lui Eminescu, studiile literare au iStat sUb zodia disciplinei istorice”. E în această explicare o bună parte de adevăr, dacă privim fenomenul sub un aspect mai global; dar nu trebuie să uităm că aceia care au furnizat cel mai prețios material biografic au fost în genere spirite modeste, cărturari streini de problemele criticii, unii chiar de afle literaturii, prieteni întâmplători, foști colegi își admiratori zeloși, dar diletanți — impresionați de ciudățeniile omului sau entuziasmați de inteligența ilui excepțională. Cam în aceeași zonă de înțelegere au rămas și un George Panu, un Slavici și Iacof Negruzzi, scriitori care, în amintirea lor, nu și-au pus și problema mai adâncă a caracterizării geniului eminescian, dintr-o lipsă de aderență cu spiritul lui, și nu din vina unei metode de cercetare. Alături de referințele biografice, au existat și câteva încercări de apropiere de țesătura intimă a sensibilității și gândirii eminesciane. Cea dintâi intuiție a valorii ei a avUt-o Tiltu Maiorescu, în prefața la ediția *Poeziilor*, ca și în studiul *Criticelor* sale. Metoda istorică nu mai e singura cale de înțelegere în interpretarea maioresciană; ea este prima prezentare estetică a eminescianismului; de-sigur că astăzi nu ne mai poate (mulțumi, purtând ou sine

insuficiențele unei lipse de perspectivă în timp a înțelegerii și ale unei metode estetice rămasă în faza principiilor generale. Interpretarea lui Maiorescu apare didactică în parte, când nu este o rețea de generalități, o zugrăvire tipologică a personalității poetului, în cadrele romantismului, cu fizionomia redusă la notele pesimismului și fixată în portretul convenit al geniului idin filozofia schopenhaueriană. Liniile mari ale cercului Ide gândire și sensibilitate eminesciană apar chiar și în această schiță de interpretare. Nu metoda chiar și istorică l-a împiedicat pe Maiorescu să ne răsfrângă icoana adâncă a poeziei eminesciane, ci însăși structura spiritului său, de critic mai mult Ui generalului, ide pedagog al estetismului, într-o fază inițiatoare a criticii artistice; el a considerat critica un element subordonat unei vederi de filozofie generală aplicat icullturlii românești, amenințată de o îndelungă confuzie a domeniilor spirituale între valorile etnice și patriotice și Ide permanentă transcendență ale adevărului si ale frumosului.

După el, Gherea a încercat o nouă interpretare, cu altă metodă și eu alte țeluri; spiritul generalizator, în sensul sociologic de data aceasta, l-a împiedecat și pe el să dea interpretarea adevărată a lui Eminescu. Dogmatismul lui s-a complicat cu un temperament combativ, de propovăduitor al unei arte socialiste, de viziune optimistă asupra lumii. Ca și în articolele despre Coșibuc și Caragiale, metoda lui sociologică aspiră, și ân Studiul asupra lui Eminescu, la o împletire de general și individual, de istoric, de psihologic și estetic. Lacunele criticii lui Gherea provin nu numai din metodă; ele se datorase unei intenții apriorice de a contraface psihologia poetului pe schema unor teorii care făcea abstracție de atmosfera morală a romantismului filozofic și poetic german, în care el se formase. Gherea a căutat o explicare a pesimismului eminescian pe structura unei psihologii care nu era a poetului; motivele iui de gând și de simțire au fost răstălmăcite în sensul idealurilor sociale ale criticului, care a suprapus o falsă imagine morală peste imagina reală a spiritului eminescian. Dacă I. Gherea ar fi avut o adevărată metodă istorică, nu cădea în eroarea de a contraface Structura pesimismului eminescian, iar dacă ar fi adâncit critic motivele poetice în sensul romantismului din care s-a desprins, ar fi putut da o inter-

pretare poate mai adâncă decât cea imaioresciană. I-a lipsit tocmai acel simț istoric de atmosferă morală din care a crescut poezia eminesciană. Metoda estetică n-a paralizat sub ofensiva istorismului, căci, pe urmele lui Maioresou, d. Mihail Dragomirescu reia în *Critica științifică și Eminescu* principiile critice ale întemeietorului „Juniimei”, ducându-le până la consecințele lor absolute și absurde. D. Dragomirescu n-a împins totuși cu nimic mai departe înțelegerea proprie a lui Eminescu ; a stabilit numai câteva idei generale, pe care le-a reluat în atecereările sale ulterioare de a stabili o altă „știință”, peste aceea a lui Gherea, știința literaturii. În Eminescu, d-isa s-a căutat pe sine, și nu sensul poeziei pe oare-l căutăm noi ; critica sa a fost un act de simplu narcisism pretins „științific”, (dogmatizat apoi în labirintul zadarnic al unor sterpe formule tripartite, din care s-a născut o monstruoasă concepție medievală despre critica literară. Dar nu intenționăm a discuta aici ideile „științei literaturii” ; menționăm că studiul amintit n-a adus o lămurire nouă a eminescianismului în sine.

O etapă a înțelegerii poetului se încheie cu aceste trei încercări de valorizare, fiecare purtând lacunele spiritelor care au practicat metoda estetică, de care n-a fost strein nici Gherea, căci aduce o problemă mai modernă în critică, privită ca o sinteză a factorilor externi, sociologici, cu individualitatea creatoare a scriitorului.

În epoca sămănătoristă, Eminescu ia o nouă strălucire ; printr-o latură restrânsă a operei lui, proza politică, e considerat spiritul tutelar al mișcării. Marie Chendi îl interpretează și în legătură cu (tradiția poeziei populare și a materialului folcloric, utilizat de fapt ca simplu motiv poetic, depășit și în expresie și în problematica internă ; dintr-un izvor autohton și limitat, Eminescu a scos, prelucrate prin geniul lui, valori de artă europeană, în cercul mării poeziei romantice. Interpretarea lui Chendi e simplistă și e mai onulă o cercetare de izvoare autohtone decât o valorizare critică. Eminescu e mutilat, dacă îl socotim ca pe un fenomen local ; din materialul elementar poporan el n-a luat decât lepezile pentru un edificiu Clădit după legile proprii ale geniului său poetic. Poezia lui impune prin depășirea oricărei tradiții locale și prin integrarea ei în lirica universală. (Critica sămănătoristă a exaltat numai

aderențele fatale, subconștiente ale geniului eminescian cu ambianța lui națională ; a văzut numai poalele muntelui, piscul lui fiind prea sus spre a oferi un popas de mare înțelegere. Simultan cu Ilarie Chendi, id. Iorga a reactualizat latura pragmatică a eminescianismului, sociologia lui reacționară. E aceasta o simplă greșală de metodă istorică sau o absență de comprehensiune critică ? Este mai ales o deformare de viziune, care a redus un spirit de valoare universală la problematica lui limitată, locală. Revalorizarea lui Eminescu pe fundamentul strict al autohtonismului e o răsfrângere de mentalitate culturală, datorită unei percepții înguste, și nu unei simple metode de cercetare critică. Am putea spune că sămănătorismul e lipsit de sensul valorii estetice, critica lui fiind în funcție de idteva principii militante, între etnic și naționalism pragmatic.

Patru decenii de timide și incomplete încercări de explicare a geniului eminescian și ide sufocantă biografie anecdotică n-au stins încă lumina unei opere care a trăit, sub interpretări diferite, în neîntreruptă contemporaneitate. Când simbolismul, bazat pe o nouă estetică de simțire și expresie, barează vulgarizarea eminescianismului, farmecul lui adânc rămâne o valoare independentă, care își așteaptă fixarea în raport cu întreaga lirică românească, pe care o domină și astăzi, de-acum nu în influențe vizibile, dar ca realizarea neîndoioasă a celui mai mare poet național.

D. Tudor Vianu mărturisește în prefața studiului său dificultatea de a caracteriza poezia lui Eminescu ; pentru a merge spre o relativă biruință, adoptă o metodă mixtă, de interpretare estetică și raportare de isurse istorice, de teme și ideologie, căutând să înregistreze eminescianismul în aerul firesc al ambianței sale universale. Credem că interesul capital al studiului prezent cade pe elementele noi de izvoare tematice și ideologice descoperite în Eminescu și pe lămurirea câtorva caractere comune și diferențiale din filozofia și ideea romantismului eminescian. Cercetătorul abstract, spiritul orientat în problematica filozofică primează pe critic. D. Vianu rectifică unele erori de înțelegere conceptuală a pesimismului eminescian, rău înțeles de Gherea, descoperă liniile complexe ale adevăratei psihologii romantice a poetului, completează sursele din etica lui

Schopenhauer, sporindu-le cu ecouri ide filozofie antică, și diferențiază precis felul sensibilității pasive a pesimismului eminescian, integrat în matură, spre 'deosebire de individualismul revoltat, izvorât din conștiința intelectuală a pesimismului apusean. D. Vianu plutește încă în generalitate, se orientează în ideologie și istorism de bună calitate, fără însă a pătrunde cu intuiția critică în particularul univers al farmecului eminescian. Studiul său completează în linii mari sigure, fizionomia problematicei din poezia lui Eminescu cu virtuozitate remarcabilă, dar se oprește în pragul acelei recreări din adâncuri a valorii ei expresive. Ultimul său capitol, tratând despre *Armonia eminesciană*, este și cel mai șters, când de la înțelegerea elementelor conceptuale ale poeziei vrea să treacă la înțelegerea farmecului ei intim. Cu acestea nu micșorăm cu nimic importanța studiului său, îi precizăm numai natura; mai exact s-ar fi putut intitula „filozofia poeziei lui Eminescu” decât „poezia” lui. Eseul d-sale se menține pe planul elevat al ideilor, dar n-adece și interpretarea expresiei lor poetice. Să reluăm periodic cele câteva limpeziri de oomceptualitate ale eminescianismului, pe care d. Vianu le desfășoară cu prestigiu necontestat. Combătând imagina deformată a unui Eminescu optimist inițial și decepționat de neizbînda unor idealuri sociale, așa cum îl interpretase Gherea, d. Vianu conciliază revolta și scepticismul cu o categorie firească a simțirii romantice. D-sa crede că pînă în preajma anului 1870, producția poetică a lui Eminescu în primele lui poeme retorice s-a format în atmosfera romantismului francez. Anumite înrudiri tematice și amestecul de idealism și dezgust, iubirea contrastelor interne și de factură se pare că vin dîta frămîntarea romanticilor francezi, pendulând între revoltă și Oboseală. Din clipa în care Eminescu ia contact cu filozofia schopenhaueriană, sensibilitatea lui se fixează într-o definitivă „reacțiune morală quietistă și meditativă”. Așadar, d. Vianu vede în prima fază a romantismului rebel eminescian mai mult o influență literară decât problematica unui spirit deplin format. Pasivismul simțirii poetului va fi rezolvat profund în epoca de maturitate. Prin aprofundarea lui Schopenhauer, etica pesimismului eminescian își asimilează atitudini și rezonanțe care se vor prelungi în toată poezia sa, ca note fundamentale. Chiar temele ei

economico au fost trecute prin același filozof. „Voința de a trăi” devine la Eminescu „dorul nemărginit”, sublimat apoi în „dorul” poeziei populare. Prin intermediul lui Schopenhauer, Eminescu adoptă „structura statică a realității”, însușindu-și concepția eleată a vieții, după cum descifrează d. Vianu în *Glossa, Cu mine zilele-ți adaugi și Te duci*. Împletirea de motive filozofice, în care trecutul apare ca o existență iluzorie, prezentul fiind singura lui realitate, apare și în *Melancolie*, elegia depersonalizării — „nevroză” comună literaturii bîntuite de pesimism în lirica secolului trecut. Deși d. Vianu găsește un text din Epictet care utilizează chiar materialul figurativ al *Glossei*, crede că elementele eleate au fost resorbite de Eminescu prin Schopenhauer, care adaugă la ataraxia stoică o etică a ascezei, cum se vede și-n filozofia din *Rugăciunea unui dac*. E drept că referințele noi pe care d. Vianu le aduce din Schopenhauer pledează pentru o înrîurire imediată a filozofului german asupra pesimismului eminescian. Cunoștințele de sanscrită ale poetului se pare că l-au ajutat și ele să-și galvanizeze aspirația spre Nirvana, dar altoirurile cele mai puternice ale ideologiei lui au crescut din adâncirea *Lumei ca voință și reprezentare*.

Pună aci, d. Vianu s-a mișcat mai ales între confruntări de texte, elocvente de altfel, și în stabilirea de izvoare ideologice. Capitolele următoare ale studiului său aduc și o încercare de sinteză în explicarea eminescianismului; spiritul său, înclinat spre un proces de raporturi, stabilește, cu acest prilej, câteva puncte de interpretare ale lirismului eminescian în legătură cu sensibilitatea autohtonă și cu fuziunea elementelor de cultură clasică în simțirea lui romantică. Capitolul *Pesimism și natură* respiră o îndoită preocupare: să interpreteze farmecul descripției interiorizate din poezia eminesciană și să fixeze Integrarea pesimismului său într-o categorie de sensibilitate națională, prietenă cu natura; mângâierea, pe care poetul o găsește în elementele firii, afirmă o adeziune cu spiritul cosmic și-l pune-n legătură ou budismul. Diferențierea de pesimismul apusean o vede d. Vianu în această pasivitate, ca o calmare contemplativă a orgoliului rațiunii, pe care un Vigny îl opune naturii impasibile. Observația e remarcabilă și putea fi adîncită cu o sumă de referințe din toți liricii pesimiști

ai veacului trecut. Spunem aceasta, fiindcă ni se par oțioase clasificările luminii de lună, pe care d. Vianu le stabilește ca trepte de posibilă percepție a mării sugestivității de expresie (eminesciană ; peisagiul lui e străbătut de fiorii unei transoenderi a materiei, și nu poate fi înțeles decât într-o succesivă reirituire a stărilor ce exprimă. înțelegerea poeziei laminesciane nu se poate avea ca o simplă înțelegere de evidențe iraționale. D. Vianu consacră un capitol întreg interpretării *Luceafărului*, considerat ca o sinteză a puterii de creație eminesciană și de elemente ideologice variate. Cu dialectică subtilă, ou raportări de filozofie schopenhaueriană și de mitologie greacă, d. Vianu dovedește neîndoieinic profundul istrat de păgînism și elementele demonice care fuzionează în concepția *Luceafărului*; observația făcută de Maiorescu, ce afirmă cultul pentru clasicism, de la primele opere ale poetului, o extinde d. Vianu ca pe un principiu central al înțelegerii antei eminesoiane : „cine nu primește adevărul că lîn formula morală eminesciană au fuzionat adine elementele romanticei (germane cu ale înțelepciunii antice, nu poate afla cheia unei înțelegeri adecvate a poetului nostru". Interpretarea aceasta a *Luceafărului* e cu atît mai însemnată, opuniîndu-se unei contrafaceri de circumstanță, ortodoxizantă a d-ului Dragnea, care, cu o neserioasă stăruință, căuta elemente creștine în poema lui Eminescu,^ conceput ca un ascet ignorant, cu o spiritualitate redusă la post și rugăciune.

Studiul d-lui Vianu nu este desigur decât o lămurire de izvoare și de motive poetice ; interpretarea critică, de adîncire în farmecul eminescianismului, stă încă nerezolvată ; dar dintre toate ultimele contribuții asupra lui Eminescu, credem că este cea mai valoroasă, prin situarea în rețeaua de probleme născute din atmosfera de formație a poetului. Schema conceptualității eminesciane e lucid prinsă în interpretarea d-lui Vianu ; pentru înțelegerea structurii spirituale a lui Eminescu, studiul său e plin de sugestii revelatoare, într-o cercetare de ansamblu, de motive și izvoare ideologice.

O predispoziție anterioară carierei sale universitare îl determină pe d. Tudor Vianu să se (fixeze în zona problemelor abstracte. Poet de scurtă inițiere în tainele expresiei,

critic de distinsă ținută, dar de intermitență stăruință pe bordul agitat al scrisului contemporan, mai des eseist cu predilecții ispre generalizare, cercetările sale s-au specializat în minuțioasa informație estetică a timpului. Astfel, necesitățile impuse de recenta sa carieră s-au împletit cu înclinațiile sale temperamentale.

Din firele (diverselor sale manifestări s-a alcătuit țesătura unei minți amatoare ideei, dar încălzită și de straturile ascunse ale unei simțiri care s-a căutat cîndva în acorduri directe sau și-a confruntat ecoul cu producția literară a **vremii.**

Prin vocația sa profesorală, d. Vianu și-a consolidat o liniște expozitivă, cu metodele înlănțuiri, cuirasată cu referințe bogate. Minte clară și ordonată, spirit măsurat și disert, și-a păstrat luciditatea critică și lîn (largile referate asupra tendințelor, sistemelor și ideilor cardinale ale disciplinei pe care o practică.

Studiile adunate aci, unele, sunt de importanță istorică și informativă ; luminate și de reflexie critică, converg spre Obiectul disciplinei pe care vrea s-o închege într-o vedere coerentă ; lîntre ele sunt *Lip și normă în estetică*, *Arta și jocul*, *Psihanaliza și teoria artei*, *Ideii noi despre sentimentul estetic* și, mai ales, excursul (plin ide sistematizare și de subtilă analiză numit *Autonomizarea estetice*. Aceasta sunt un (fel de tablă rezumativă a problematicei celei mai recente, ide care e însuflețită știința frumosului, complicată și incertă pană acUm, dar în pragul unei constituirii ou un obiect și o metodă proprie. D. Vianu remarcă felul eteroclit prin care s-a căutat să se explice arta și frumosul, din antichitate pînă în veacul trecut.

Estetica a fost cînd remorcată ide filozofie și prezentată ca un fragment al unui ciclu [dogmatic de gîndire, cînd ca un element de sinteză sociologică, aservită relațiilor exterioare artei, cînd ca o ramură anexă a psihologiei. Ceea ce d-sa numește „autonomizarea estetice" se poate reduce la raportul acestor trei întrebări capitale, de strictă relație între ele și singurele care formează domeniul cercetării estetice : ce dste creația artistică, ce este sentimentul estetic și ce este opera de artă. Dacă cele două dintîi comportă și o lămurire pe baze psihologice, ultima se referă numai la determinarea unei valori autonome de intimă structură

tehnică și de existență Obiectivă ; organizarea unei discipline a frumosului, conchide acest studiu, în linia „sa centrală, nu e (posibilă decît prin aplicarea metodei fenomenologice : „Ce va descrie însă metoda fenomenologică în aplicarea ei la eseistică ?

Ea nu va descrie obiecte concrete, ci obiecte ideale, așa cum ^ele apar intuiției pure. Fenomenologia distinge în adevăr între obiecte ale intuiției. Cdele dinții sunt date de experiență, pe cînd cele din urmă există într-o regiune suprasensibilă, de unde împrumută înțelesul lor și celor din urmă" (pag. 141).

Precizarea metodică a directivei fenomenologice e drept ^ă deplasează centrul esteticeii într-o ușoară vecinătate metafizică ; cu toate prudentele ei de a se feri să cadă într-o atmosferă filozofică, oarecum neguroasă și impalpabilă, din moment ce caută fixarea operelor după „tip și normă", își poate ușor depăși limitele. Fixarea cercetării estetice în obiect și în analiza formei are contingențe în pante cu critica literară, care este aplicarea individuală a judecării de valoare asupra operei. D. Vianu găsește viitorul disciplinei estetice în descătușarea ei de psihologie, de sociologie și filozofia culturii. Vechea estetică subiectivă, formulată pe psihologism, s-a discreditat, ca o confuzie a două domenii care abia acum se văd disociate. Aplicată la realitățile istoriei noastre literare, disjungerea operată cu tact și metodă, cu pătrundere^ critică și informație de d. Vianu aruncă o lumină neșovăielnică asupra nerezolvatei polemice dintre Maiorescu și Gherea. Cel dinții lucra, cu mijloacele vremii, la „autonomizarea" artei, celălalt o anexa psihologismului. In această disociere descoperim coloana vertebrală a acestui ciclu de studii, cît și aluzia teoretică la faza celor două concepții opuse din critica noastră : artei pentru artă și a artei cu tendință.

Mai categoric, găsim în concluzia monografiei *Arta și jocul* calificarea artei **cu** tendința ca o reminiscență a artei primitive : „Rezultatele cercetării moderne ne îndreptățesc deci să vedem în joc unul din motivele primitive ale artei, funcționîrtd **icu** o eficacitate sigură alături de muncă. Motivul autonomie se îmbină deci, în epoele cele mai îndepărtate ale artei, **cu** motivele practic-eteronomice (fie ele magice sau economice). Aceste două motive vor determina

și formele mai înaintate și mai tîrzii ale artei. «Arta pentru .ll tă» și arta care a fost denumită «tendențioasă», pentru că ea urmărește în adevăr să influențeze caracterul individului și structura societății, înfățișează o alternativă care amintește de îndoitul motiv al exercițiului artistic la popoarele primitive" (pag. 86).

în primul său studiu, despre *Eternitatea și vremelnicia artei*, d. Vianu ajunge la concluzia că eternitatea unei opere rezidă în forma ei individuală. Dacă între conținutul ei sufletesc și noi se depune un strat de zgură, eernutde vreme și de diferențele istorice dintre epoe, există însă un consens de acceptare al fenomenului estetic, impus de expresia neanulabilă : „fortma este unificare a diversului ; expresie a sintezei psihice, generatoare a conștiinței. Prin formă, gîndul artistic rămîne consecvent cu sine și poate deveni obiectul unei comunicații interumane" (pag. 22).

Prin această afirmație se legitimează nu numai independența esteticeii, ca disciplină cu domeniu propriu, jdar se confirmă utilitatea premergătoare a criticeii concepută ca o aplicare la individual, în timp ce estetica aspiră la stabilirea timpurilor interioare. Astfel, în *Emoție și creație*, d. Vianu reia dezbaterea percepției impresioniste a operei de artă și a celei raționaliste. Fără a contesta realitatea impresiei ca punct de plecare și stabilire de contact cu opera, d. Vianu contestă numai eficacitatea metodei pur impresioniste, care prin evocare afectivă vrea să retrăiască emoția artistului din imomentul actului creator. Critica intervine însă la limpezirea tehniceii, la judecata obiectivă a fenomenului artistic, raționalizîndu-i impresiile, dintr-un adîne instinct de motivare și din incapacitatea de a se indentifica cu momentul de transă al creației : „Analiza ne arată astfel că dacă contemplatorul, abandonat cu totul emoției sale, se identifică vreodată cu artistul, aceasta se petrece numai prin ceea ce în aceasta din urmă este ou totul rudimentar și nedefinit. Orice încercare de^ a cuprinde mai adînc sufletul artistului trebuie să întreacă acest moment și să înțeleagă acea specifică luptă a motivelor din sufletul său, al cărui rezultat este potrivita adaptare a operei materiale la intuiția formală din care ea decurge. Această încercare de comprehensiune nu mai este însă o emoție, ci un act rafinat de reflecție" (pag. 35).



Am căutat să legăm o punte logică printre diversitatea studiilor d-lui Vianu ; prezentate ca niște capitole izolate, ele mărturisesc însă și o preocupare de a sistematiza reflexia autorului despre artă. De altfel, acesta este și scopul său, afirmat în *Prefață* : „În varietatea problemelor înfățișate aci, punctele de vedere statornice din care ele sunt tratate prefigurează acea grupare sistematică a capitolelor estetice, pe care autorul ar dori acum s-o întreprindă”.

Promisiunea la aceste preludii ar fi deci să se împlinească în construcția unei discipline, plină acum mai mult indicată. Despre rostul estetice scrie d. Vianu și în studiul final, *Arta și școala*, care, deși este mai mult o desfășurare pedagogică, prin (tonul elevat își prin acea intimă convingere care-l animă, exprimă totuși o aspirație de doctrină, afirmată în cadrul preocupărilor ei autonome.

Vorbeam de diversitatea scrisului d-lui Vianu, insistând asupra începuturilor sale, care aveau un contact mai viu cu rezervele sale de sensibilitate. Spiritul de meditație calmă, de abstracție senină al literatului, care a scrutat în sine zburciunile celui care încearcă să se exteriorizeze, străbate în eseu *Personalitatea artistului*. D. Vianu constituie aci un fel de etică a nobleței intime a creatorului, consumat pe arderea lui (lăuntrică, solitară și netransmisibilă. Explicațiilor prezumptive și meschine ale așa-zisei „critici genetice”, care încearcă să suprapună conținutul ideal al operei cu un mărunț anecdotism, d. Vianu le opune această perspectivă de adâncire mândră în conștiința izolatoare a artistului : „Nu cumva biografia este interesantă abia în lumina operii ? Nu cumva opera ne ajută la interpretarea biografiei ? În cazul acesta mult căutatele legături genetice nu peitnilt procedarea de la cauză la efect decât după ce spiritul a purces de la efect la cauză și, departe de a ajuta la adâncimea semnificației Operei, își primesc ele însele semnificația de îa operă” (pag. 55).

Meditație de pătrunzătoare și delicată atenție în psihologia personalității creatoare, ea se desprinde din ariditatea celorlalte studii, ca o pulsație de simțire, într-o arborescentă de abstracții migăloase.

Reprodusă din volumul *Fragmente moderne*, cercetarea despre *Ideile estetice ale lui Iitu Maiorescu* și recită la un răstimp destul de apreciabil, corespunde impresiei ini-

țiale de cea mai temeinică analiză a teoriilor hegeliene ale maestrului criticei noastre. Insuficiența conceptului estetic ← spre poezie și contradicția între idealul clasic de artă și aplicarea la producția romantică a timpului rămîn achi-ziții nedeținute în caracterizarea estetice maioresciene.

D. Vianu e o conștiință orientată în problemele contemporane ale frumosului și se menține într-o atitudine de •i^reabilă idisertare abstractă, într-un domeniu de recalci-nuită investigație, în care a știut ocoli uscăciunea repulsivă a datatului clasic.

Studiul scurt al d-lui Vianu despre *Arta actorului* s-a născut dintr-o serie de conferințe, ținute la Academia de indii dramatice a Teatrului Național din București, de cui-înd organizată. Considerând pregătirea auditorului și nou-ilitca inițiativei, în mod necesar tonul acestor pagini are un .ui' didactic, în sensul bun al cuvântului, de îndrumare melodică în problemele cardinale ale artei actoricești. D. Vianu și-a împărțit expunerea în cinci capitole distincte, cu sub-impărțirile respective. În cel dintâi caută să definească „esența artei actorului”, ca un principiu specific de creație, izvorât din nevoia umană de travestire și de transpunere într-o individualitate străină. Punctul originar al artei actorului e situat în divertismentul primitiv al mascaradei ; de la această explicare sociologică sub aspect genetic, d. Vianu se apropie de esența oarecum permanentă a teatrului, foimulînd-o astfel : „Aspirația de a ieși din invidua-litatea proprie și de a intra în forma unor individualități Străine este tendința fundamentală pe oare o dezvoltă arta actorului” (pag. 14). Gu 'alte cuvinte, actorul ar fi prin excelență un spirit bovaric, provocator el însuși al unei stări de bovarism colectiv în sufletul 'spectatorilor. Dar acestei definiții i se poate Obiecta foarte ușor că esența întregii arte este ibovarică. Un roman, spre a lua un exemplu de operă literară mai preferată de colectivitate, nu este altceva decât o impulsie de bovarism imaginativ asupra lectorului. De la croitoreasa de ignar sentimentalism, care savurează un relativ literar roman de aventuri, pînă la intelectualul analist își rafinat, care urmărește cristaliză-rile psihologice din opera lui Proust, în esență ne găsim în fața unui identic act de bovarism. Astfel explicată,

creația actorului se integrează într-un principiu general \ aii artei, indiferent dacă se mai pot da și alte interpretări metafizice acestui instinct de superioară umanitate. Desigur, avem în vedere că d. Vianu trebuia să dea o certitudine, fie și discutabilă, unui auditor inexpert, mai ales că spațiul restrâns al unei conferințe publice nu e prielnic dezvoltării ample și controverselor prea abstracte. Sub beneficiul didactic al simplificării, soluția sa poate fi momentan acceptată.

În cel de al doilea capitol, d. Vianu disociază calitatea literară a operei dramatice, drama propriu-zisă, de creația actorului, de ceea ce ne-am obișnuit a numi teatru. Observațiile sunt judicioase în genere și reduse la certitudini de bun-simț, intrate astăzi în conștiința obișnuită a culturii. Unde nesiguranța noastră începe să înalțe capul interogativ e în această definiție : „Marea problemă pe care o pune drama constă astfel în mijloacele care trebuie găsite pentru a transforma acțiunile trecute sau viitoare în acțiuni prezente, pentru a menține drama într-un prezent neîntreput” (pag. 42). Recunoaștem că pentru un auditoriu de jingene și de prim-amorezi pasagiul e puțin abstract și necesită exemplificări și lămuriri suplimentare. Dar sub tonul grav și încruntarea filozofică a acestor rînduri noi citim principiul de mult afirmat al „motivării” acțiunilor psihologice. Un prestigiu de adevăr acceptat există în această definiție ; dar și aci Obiectăm, desigur facil, că „motivarea”, și deci intensitatea prezentă și organică a unui personaj formează un postulat cel puțin al romanului realist. De aceea, îndrumările binevenite ale d-lui Vianu nu explică în specie esența teatrului, oferind numai un principiu comun și acestui gen, în măsura în care este creație artistică.

Următorul capitol, care tratează despre „rolul sentimentului în arta actorului”, cuprinde un instructiv rezumat critic al nestinsei controversate asupra actorului apolonic și a tipului opus, actorul dionisiac. Cu exemple și mărturii, d. Vianu respinge în concluzie absolutismul fiecărei formule. Soluția sa este aceea a unui intelectualism înțeleș ca un corectiv tehnic, mai aproape de concepția prezentă a creației în genere. De data aceasta, specialitatea problemei se apropie, prin înșeși datele ei, de o explicație generală a actului de creație artistică : „singurul sentiment

despre care se poate vorbi în cazul actorului este unul pur atitudinal și capabil în chip firesc de a se însoți cu orientările inteligenții” (pag. 65).

Tipul dionisiac al actorului credem că e mai degrabă dovada unei limitări de creație și se găsește de obicei la actorii așa-numiți „monotipi”, impresionanți numai în două sau trei roluri de adeziune sentimentală cu mijloacele lor de expresie. În continuare cu acest capitol este cel următor, în care d. Vianu combate „tipizarea” actorului ca o rămășiță a vechei *commedia dell'arte*, ca și virtuozitatea lui, ca pe o inadaptare la sensul literar al dramei. Încadrarea devine astfel principiul de disciplină al actorului modern, căci : „forța sa creatoare trebuie să se pună în serviciul dramei ca întreg” (pag. 78).

Capitolul final al cărții d-lui Vianu cuprinde un fel de Ctică a actorului, cu reflexii judicioase și de atenuată morală privitor la „situația socială și morală a actorului”.

Scrisă în vederea unui scop direct educativ, *Arta actorului* este o îndrumare de distinsă utilitate tuturor ucenicilor teatrali ; poate și anultor vedete create de gustul public.

1926—1932

**TUDOR VIANU:**  
**„IMAGINI ITALIENE”**

Prin specializarea în problemele de estetică teoretică, d. Tudor Vianu părea (definitiv lăndapărtalt de beletristică, cînd *Imagini italiene* îl readuc la literatură, sub forma impresiilor de călătorie. Spirit generalizator și abstract, d. Vianu n-are simțul pitorescului și nici curiozitatea în-J dreptată asupra prezentului. Itinerariul său italian este numai o plimbare printre opere de artă, iar cînd observă peisagiul, atunci îl analizează ca pe o armonie artistică de culori și linii. Pănînd a se abate din linia preocupărilor proprii, d. Vianu se regăsește sub un alt orizont, cu toate înclinațiile sale meditative. Aceste rînduri de confesiune, scoase din imemorialul său de călător, confirmă impresia noastră : „Călătoria este în mare măsură un astfel de joc al afinităților elective, un excitant al imaginației și al memoriei ereditare a spiritului cultivat, probînd în om suplețea și universalitatea culturii lui. Nu călătorim pentru a ne instrui, dît pentru a ne regăsi în posibilitățile noastre tainice și multiple” (pag. 129).

Astfel, Italia evocată aci este un venerabil muzeu de artă, deci un pretext de activare a imaginației și de confruntare a unui „spirit cultivat” cu imagini de viață transpuse în opere de pictură și sculptură. Nu vom întălni în paginile d-lui Vianu nici Italia arheologică, prelungire în timp a civilizației romane apuse, după cum nimic din viața

Edit. „Vreamea”.

socială prezentă nu străbate în contemplația sa, refractară la senzația trăită direct.

În *Imagini italiene* se manifestă un spirit livresc, un critic de antă care-și impune o educație intuitivă, într-un stil de o noblețe academică. Există o continuitate între acest itinerar artistic și unele pagini din *Fragmente moderne*, carte în care d. Vianu îmbină reflexii în jurul literaturii și artelor plastice. N-am greși, credem, dacă i-am recunoaște un maestru în Odobescu, cel dintăi critic de artă român, care în *Pseudokineghetikos* descrie cu eleganță atătea tablouri și sculpturi cu subiect vînătoresc. Iar cel mai mare elogiu pe care-lI putem aduce d-lui Vianu este acela de a fi izbutit uneori să prindă în pîmza cuvintelor, cu puritate de expresie, idîteva opere ale plasticeii italiene.

Iată o pildă : „Este *Cavalerul din Rhodos* al lui Pinturicchio, îngenuncheat pentru rugăciune lîn apropierea unui palmier a cărui graeilitate consună minunat cu aceea a trupului strîns în armură. Cavalerul a lepădat mănușile de zale, a depus coiful împodobit, și ceea ce a ieșit la iveală sunt un obraz plin de igingășie, două mîini subțiri și prelungi împreunate în gestul rugăciunii” (pag. 97).

Dar nu numai imagina prinsă lîn artă îl interesează pe d. Vianu. Natura însăși este un pretext de observație estetică. Paginile închinat Venetiei și caracterizarea arhitecturii ei specifice, într-o meșteșugită „asociație dintre piatră și apă”, ca și considerațiile despre „cetate și natură”, se datoresc aceleiași înclinații spre contemplarea fenomenelor artistice.

În același sens, o cascadă nu mai este un simplu și măreț spectacol natural, ci expresia unei legi estetice. D. Vianu, inapt is-o perceapă prin simțuri, o definește ca pe o cante sau un tablou : „Cascada este acea înfățișare în care elementul fluid apare transformat în atributele lui, în așa fel încît natura, abătîndu-ise de la propriile ei moduri de a fi, introduce în rigoarea și monotonia necesității ei accentul unei libertăți fermecătoare. Curgerea apei an matca nurilor nu sugerează în mod obișnuit ideea greutateii ei. Cascada ne face însă a regăsi ideea greutateii apei, și faptul că uriașa ei masă fluidă se prăvălește ca un corp solid oferă imaginației populare iluzia unei libere variații a procedărilor obștești ale naturii. Reprezentarea apei este legată apoi

de (direcția orizontală. Faptul deci că în cascade întâlnim un râu care curge vertical întărește impresia eliberatoare a fanteziei care se joacă. Prăvălindu-se de pe pragul căderii în mari pânze line, este de-ajuns un colț mai ieșit de stîncă, și cursul ei se modifică, ramificînd o nouă panglică strălucitoare. Cascada izvorăște astfel din toate punctele ei și se compune liber într-o structură complicată de planuri care alunecă, arcuri care se îndoaie deasupra lor. Prietenia noastră pentru natură sporește cînd asistăm la această muncă a inventivității ei" (pag. 137—138).

Dacă nici acum n-ați simțit ce este o cascadă e profund regretabil. D. Vianu, care a văzut-o cu un sentiment inalterabil de specialist („sînt profesor de estetică în țara mea și m-am consacrat acestei științe încă din anii primei mele tinerețe", mărturisește d-sa unui vizitator, care i-a plimbat știința prin Italia), a încarcerat-o într-o serie de definiții în care și-a anulat caracterul fluid și natural.

Totuși, d. Vianu a luat cu sine și pe poetul „din anii primei tinerețe" și atîtea pagini ide stilizată descripție și senină contemplație o atestă cu prisosință; este de ajuns să trîmitem pe cititor la evocarea ce se numește *Noapte în Assisi* sau *Închinarea* în versuri cam laborioase, dar de factură clasică, pusă în fruntea *Imaginilor italiene*, ca să apreciem și pe literatul de eleganță academică.

1933

**TUDOR VIANU:**  
„**IDEALUL CLASIC AL OMULUI**" \*

Anul acesta, d. Tudor Vianu a publicat nu mai puțin de trei volume: unul de eseuri, sub titlul general de *Idealul clasic al omului*, cuprinzînd studii mai vechi asupra lui Goethe, Ibsen, Nietzsche, Paul Valery, Pârvan și B. Croce, unificate pe o viziune etică și estetică a omului, un studiu critic asupra poeziei d-lui Ion Barbu și primul volum din sistemul *Esteticii*, care încoronează activitatea sa de cercetător în domeniul artei.

Nu vom putea, într-o singură cronică, să ne ocupăm de toate cărțile sale, fiecare necesitînd o analiză specială, dată fiind nu numai importanța lor în sine, dar și diversitatea punctului de vedere din care sunt alcătuite.

D. Vianu este un spirit cultivat deopotrivă în domeniul filozofiei generale și în cel artistic. Această dublă orientare îl solicită spre critică și estetică, împletind analiza cu sinteza, într-o personală fizionomie intelectuală. De altfel, studiul artei i-a servit mai mult ca pretext aproape întotdeauna, fiindcă d. Vianu se simte structural atras spre ceea ce este problemă, atitudine filozofică, în opera artistică. Vechile sale culegeri din *Masca timpului* și *Fragmente moderne* ne-au indicat destul de precis unghiul de vedere sub care privește fenomenul artistic, după cum studiul său despre *Poezia lui Eminescu* ne-a fixat în convingerea că elementul conceptual, arganicitatea ideologică este planul

\* Edit. „Vreamea

superior din care îl interesează valorile estetice. Se găsește deci în studiile sale anterioare un fel de prefigurare a evoluției sale și a temeiului unei personalități care avea să-și afirme plenitudinea în domeniul esteticii, ca știință generală a frumosului.

Astăzi, critica literară aproape a renunțat la idei generale, nu dintr-o incapacitate de a-și mai construi sisteme, cum procedase în veacul trecut, ci din experiența unor vaste deziluzionări prin năruirea tuturor sistemelor, ca fiind parțiale și mutilatoare a originalității individuale. Ideea că valorile estetice sunt fenomene ce trebuiesc privite în unicitatea lor, afirmarea din ce în ce imai frecventă a esteticilor personale ale creatorilor, care au început singuri să reflecteze asupra esenței și mijloacelor propriilor creațiuni, au tăiat aripile criticii dogmatice, pulverizînd-o în foietonism și, în cel mai bun caz, limitînd-o la monografie. Unii au văzut în aceasta decadența criticii, anarhizarea ei, printr-un fel de impresionism, care acceptă, ca singur criteriu de valorificare, impresia subiectivă. Critica a cîștigat totuși un mare principiu de libertate, acela al valorificării calitative, dincolo de orice dogmă estetică și de înțelegerea artei redusă numai la clasicismul greco-roman și creația națională. Un Sainte-Beuve — care și-a negat „sistemul”, ca să-și satisfacă o curiozitate universală, apropiindu-și antichitatea, neoclasicismul, romantismul, Renașterea și multe din aspectele literaturii contemporane europene — a însemnat cel mai strălucit moment al criticii moderne; iar un Ernst Curtius, care a depășit cadrul limitat al studierii valorilor naționale, ocupîndu-se și de Proust, Balzac sau Brunetiere, este dovada aceleiași eliberări de dogmatism. Cu toată concepția elementară a unui historicism împins pînă la detaliu, eritiau! danez Brandes, în veacul trecut, s-a îndreptat spre atîtea valori artistice europene, lărgindu-și comprehensiunea, în același sens al literaturii universale. Chiar Brunetiere, cu tot dogmatismul lui, n-a neglijat valorile esențiale ale timpului, și unele studii ale lui de literatură comparată ni-l înfățișează ca pe un spirit mai cuprinzător decît voia el însuși să pară.

Problemele oricărei critici naționale se vor dezvolta în legătură cu literatura respectivă. Literatura română, în înțelesul ei cel mai apropiat de valoare creatoare, se naște

în secolul al XIX-lea. Oricîtă enormă însemnătate are literatura populară și oricît de prețioși sunt cronicarii, nu vom putea să considerăm geniul nostru creator decît de la apariția lui Eminescu, cel dintîi scriitor național care înalță un fond etnic la expresie universală.

Toate aceste considerații preliminare s-ar părea că nu au nici o legătură cu studiile adunate de d. Vianu în *Idealul clasic al omului*. Obiecția este numai aparentă, căci d. Vianu, ocupîndu-se de cîțiva mari scriitori europeni, nu țintește altceva decît să ne dea pilda unor spirite universale, creatoare de valori esențiale în cultura modernă, aordîndu-le o mărturisită însemnătate normativă pentru tînăra noastră literatură, lipsită de un puternic fundament clasic.

În *Prefața* sa, acest scop este direct dezvoltat:

„Mișcîndu-se deopotrivă în sfera de probleme a clasicismului antic și modern și legate prin unitatea aceleiași tendințe, Studiile care urmează cereau prezentarea lor laolaltă. M-am hotărît deci la întrunirea lor, cu însuflețirea sporită de conștiința că întărirea temeliiilor clasice ale culturii noastre este unul din mijloacele care o pot apăra cu mai mult succes de primejdiile care o amenință din atîtea direcții.”

Așadar, prezentarea valorilor din acest volum nu este o întâmplătoare culegere de studii, ci afirmarea unei convingeri, a unei etici a omului și a unui ideal estetic întrupat în cîteva personalități de prim plan ale literaturii și cugetării europene, izvoare mereu vii de regenerare spirituală.

Literatura modernă română începe să se dezvolte sub influența romantismului. Umanismul n-a însemnat pentru noi decît o vagă înrîurire, suferită de unii cronicari, prin contactul cu umanismul polon, iar în timpul Școalei ardelenene n-a fost decît o armă de luptă, un fel de rasism, înțeles ca un prestigiu și o potență de dezvoltare spirituală.

Cantonați în filologie și istorie, erudiții ardeleni n-au avut și noțiunea valorii etice și estetice a umanismului.

Un Grigore Alexandrescu, spirit clasic prin disciplina lui, prin intelectualismul inspirației, n-a cunoscut decît influența clasicismului francez, iar Budai-Deleanu, în Ardeal, prin *Țiganiada*, a-nțeles clasicismul antic mai mult

ca un model de procedee retorice, pentru a-și scrie epopeea eroieomică.

În veacul trecut, numai Eminescu a pătruns valorile etice și estetice ale dasicismului. Eleatismul ca atitudine cosmică, manifestat în unele poezii, și mitul *Luceafărului* sunt indicii de infiltrații sigure ale clasicismului în structura romantică a spiritului său. Odobescu, oricât de livresc, de estetizant ar fi, prin o anume euritmie interioară și a expresiei este tot un spirit clasic.

Nu stă în intenția noastră să rezumăm fiecare studiu cuprins în colecția d-lui Vianu ; informația lor, preciziu-nea, puterea de sinteză, în câteva pagini, le recomandă suficient ca o prețioasă inițiere în spiritul „idealului clasic al omului”. Ușurința de a desprinde esențialul, de a compara, asemănând și diferențiind, ținuta abstractă și sobra fluentă, unite cu expunerea metodică, sunt calități care fac instructive și agreabile studiile d-lui Vianu. Ele sunt dovada unei culturi filozofice deplin orientate, a unei minți clare, ordonate, care dincolo de simpla erudiție știe descoperi miezul substanțial al ideilor.

Asemenea cărți de valoare culturală pot fertiliza ori-când spiritele și sunt cele mai bune îndrumări spre universalizarea unei literaturi lipsite de fundamentul umanist, nu numai antic, dar și modern.

Dacă studiile d-lui Vianu sunt prezentări aproape im-personalizate — prin conștiinciozitate, prin economia lor iriternă — articolul liminar despre *Idealul clasic al omului* este o manifestă precizare a unei atitudini etice și estetice. D. Vianu își însușește „idealul clasic”, considerându-l ca un corectiv salvator al individualismului anarhic modern, al agonismului lipsit de demnitate, sau a tendințelor de aser-vire a personalității armonice [...] ; de asemenea, prin el respinge tendințele unor filozofi ca Berdiaiev, ce caută o ieșire din criza civilizației contimporane cerînd o revenire la „un nou ev-mediū”.

Este cu atât mai important să subliniem atitudinea d-lui Vianu cu cît ea îl fixează ca pe un spirit orientat spre euro-peism și spre Renaștere, moștenitoarea idealului clasic al omului, scoțîndu-l din dubioasa ambianță a unui „tradițio-nalism” ortodoxist și a unui ruralism Uaționai, care și-a redus idealul etic al omului la instinctul teluric și ia o

absurdă extirpare a sentimentului tragic, de natură meta-fizică, în fața existenței.

Desprindem acest pasagiu, categoric prin tonul său și definitiv prin claritatea lui, ca să precizeze poziția spiri-tuală a d-lui Vianu față de tradiționalism, de misticism, de individualism și simplul conformism burghez :

„Nici integrarea cosmică a misticilor, lipsită de con-știința foarte netă a individualității, nici limitarea prin insuficiență a micului burghez, comod și laș, nesprijinită așadar de conștiința totalului cosmic în care rolul fiecărui din noi este indicat, nici individualismul solipsist, dezint-tegrat din marea armonie a naturii, nu sunt într-un fel oarecare dlasice. Clasică este numai gruparea armonioasă și solidară a tuturor acestor însușiri. Clasic este omul pe care jocul tuturor forțelor realului îl determină, fără să-l absoarbă în unitatea lor. Este clasic omul care trăiește în îndoita conștiință a dependenței sale față de totalitatea forțelor naturale și spirituale ale lumii și a individualității sale puternice și mândre” (pag. 14).

Prin *Imagini italiene și Idealul clasic al omului*, d. Tu-dor Vianu a ieșit dintr-o impersonalitate ideologică, pe care a practicat-o multă vreme, raliindu-se la clasicism, ca la un tip de supremă formă a realizării etice și estetice. O normă culturală, care este și norma unei personalități.

1935

## TUDOR VIANU:

### „ION BARBU” \*

Monografia critică a d-ului Vianu vine (după o serie de cronici și studii asupra poeziei d-lui Barbu: interpretări, analize subtile și chiar negațiuni violente au trecut lirisul barbian prin variate perspective. E normal ca d. Vianu să se întâlnească în multe puncte cu înaintașii săi, e firesc ca glosările lor să fie adâncite, simplificate sau contrazise. De obicei atât ideile decât afirmațiile sale, înconjurate de un exces de referințe, în lucrările de specialitate (și d. Vianu este cel mai orientat spirit în problemele estetice), de data aceasta criticii folosiți nu se bucură nici măcar de mențiunea unor note în josul paginii. Să fie atât de neinteresante comentariile anterioare, făcând în jurul poeziei d-lui Barbu, încât să nu găsească d. Vianu nici o idee deosebită? Precum vom vedea, realitatea e cu totul altfel. Fără îndoială că o monografie critică poate avea un îndoit scop: să dea o interpretare nouă unui scriitor sau să coordoneze anumite rezultate, parțiale și risipite, într-o sinteză complexă. Lucrarea d-lui Vianu face parte din această categorie. Fiindcă în esență ea este descriptivă și istorică, vom urma și noi succesiunea capitolelor și a temelor din studiul său asupra d-lui Barbu.

D. Vianu începe prin a face distincție între obscuritate și ermetism, disociind categoric noțiunile și considerând obscuritatea o deficiență. Credem însă că obscuritatea este

\* Edit. „Cultura națională”

consecința normală a ermetismului. Căci ce înseamnă ermetism la d. Barbu, ca de altfel și la Mallarmé? Înseamnă efortul de a strângula retorică, ideea de a se exprima eliptic, de a arunca umbre peste lumina prea directă, de a spune ocolit ceea ce se poate exprima clar. În acest sens, obscuritatea este implicată în ermetism. Numai în cazul unei simulări sau mistificări se poate vorbi de obscuritate ca de o deficiență. Dar atunci nu se mai ia în considerație un asemenea caz. Că în poezia d-lui Barbu obscuritatea este mai presus de orice discuție; ele pot fi clarificate, încercând să le limpezi, într-un mod sau altul. Însăși puțința variațiilor interpretării ale unei poeme, ale unui vers, ale unei imagini și chiar ale unui cuvânt, într-o operă ermetică, atestă obscuritatea ei. Să fi lămurit d. Vianu toate sensurile ermetice ale poeziei d-lui Barbu? Chiar în acest caz, sensurile descoperite sunt subiective și logice numai în măsura în care se acordă cu interpretarea sa generală.

Trecând la „etapele poeziei lui Ion Barbu”, d. Vianu conchide după laborioase comparații, când putea numai să constate, ca o evidență, că: „Trinitatea (manierelor poetice ale lui Ion Barbu mi se pare că rezultă dintr-o astfel de structură plurivalentă, capabilă să se orienteze felurit și să renască de mai multe ori” (pag. 19—20).

Un capitol întreg este consacrat parnasianismului d-lui Barbu. Afirmând că descrierile din acest ciclu „au totdeauna adâncimea unei semnificații imorale”, d. Vianu socotește a fi diferențiat parnasianismul barbian de cel apusean, la care face numeroase referințe; dar și în Leconte de Lisle și în Heredia, cel mai pictural dintre parnasieni, există un substrat liric al descrierii. Contestata lor „semnificație imorală” este atât de vizibilă la poetul *Poemelor tragice*, încât ne întrebăm dacă, pusă astfel problema, d. Vianu nu s-a lăsat lămurit de predilecția sa de a generaliza prea ușor.

În descrierea „ciclului baladă și oriental”, sugestivă ni se pare analiza poemei *După melci*; comparația între naturalismul d-lui Barbu și al altor poeți autohtoni e convingătoare, în diferențierea aspectului ei grotesc. Iar (definirea poeziei în *memoriam* prin senzația unui „farmec piur și frigid al dimineții” este revelatoare, după cum apropierea dintre *Domnișoara Hus* și *Pena Condoșă* din *Craii de Curtea-Veche*, atestată și de d. Barbu, servește unor pre-

țioase asociații. D. Vianu identifică și unele elemente de magic, oarecum textual precizate, din [folclorul nostru, în strania poemă a d-lui Barbu.

Cea mai interesantă parte a monografiei ar trebui să fie, firesc, aceea privitoare la *Ciclul ermetic*. D. Vianu încearcă aici o serie de interpretări. Dacă metoda descriptivă se aplică prea neted în prima parte a studiului, efortul de a explica valorile poeziei barbiene susține a doua lui jumătate.

Revenim acum la ceea ce afirmasem la începutul articolului: d. Vianu nu face altceva decât să coordoneze interpretări, analize, sugestii din cronici și studii anterioare monografiei sale. Dar nicăieri nu se citează un pasagi, o idee, o interpretare din criticii pe care-i folosește. Ne miră cum scrupulozitatea citatului l-a părăsit, de data aceasta, pe d. Tuidor Vianu, obișnuit să dea autoritate afirmațiilor sale, pe un pedestal de referințe. Vom privi mai de aproape analizele cuprinse în această parte a studiului său, ca să restabilim toate punctele de contact între glosele sale și ale altor critici.

D. Vianu își subdivide punctele de vedere cu o metodă care într-adevăr are oarecare clarități spiritului său; ea ne va ajuta cu prisosință să reconstituim asemănările dintre alte interpretări și a sa. Astfel, constată că „mitul oglinzii” este o temă comună la Edgar Poe, Guyau, Mallarmé, Valéry și d. Barbu. Dar acest „mit al oglinzii” nu este decât o variantă verbală, imai vagă, a cunoscutului „mit al lui Narcis”, din simbolismul francez. Mărginindu-se la o serie de apropieri de istorie literară, mitul nu primește și o interpretare potrivită cu poezia d-lui Barbu. De identificat nu era prea greu, căci însuși poetul și-a definit fraza ermetică drept un „act pur de narcisism”. Metoda descriptivă și istorică nu mai este astfel fecundă, când rămâne la suprafața lucrurilor.

În cele mai multe interpretări ale valorilor interne ale poeziei barbiene, d. Vianu urmează cu strictețe pe d. G. Călinescu, al cărui studiu amplu, publicat acum cîțiva ani în *Vremea*, stabilise caracterul matematic, vizibil și în vocabular, aspirația spre astral, ca și cele trei trepte (de cunoaștere, în absolut, ale metafizicii barbiene. D. Vianu nu

depășește interpretarea d-lui G. Călinescu; și-o asumă, cu liniște, fără a se referi la înaintașul său.

Fiindcă am pornit pe această cale **ia** reconstituirii unor referințe neindicate, în studiul său, ne permitem a aminti și unele sugestii din articolul nostru, publicat în *Vremea*, posterior d-lui Călinescu, și reprodus în volumul de *Critice*. Vorbeam acolo de o „posesiune de esențe”, de „ideea platonice”, de „spiritualismul”, de sensul „ideativ” și de „expresia unui principiu cosmic” a erotismului barbian, de „dublă figurație” a viziunii lui lirice — sugestii pe care, cu bucurie, le vedem reluate și amplificate în studiul d-lui Vianu. Sub denumirea de „joc” (punctul *d* al metodice sale interpretări) era mai propriu să se fi înțeles față de „suprerealismul” viziunii d-lui Barbu, amintit și de alți critici.

Sîrguința d-lui Vianu de a coordona este mai multe sugestii și interpretări îl face să reia, din masivul studiu al lui Thibaudet despre *Poezia lui Mallarmé*, ideea formulată sub capitolul al XIV-lea din cartea întâi, aceea a „ordinelor negative”, aplicînd-o d-lui Barbu în ceea ce denumește „negația spiritualistă a lumii”, iar fără cunoașterea adînoită a capitolului al IV-lea (Cartea II) din același studiu, intitulat *Les mots*, d. Vianu n-are să pută întreprinde interesantul său capitol despre *Limba*, în care explică nuanțe, sensuri, accepții personale ale cuvintelor tipic barbiene, înseamnă oare că monografia d-lui Vianu este lipsită de merite și că ne putem dispensa de serviciile ei, în înțelegerea operei lirice a d-lui Barbu? Nicidecum, fiindcă lămurirea sa de spirit, organizarea metodică a capitolelor, netezirea abstracțiunilor și seninătatea academică a expunerii dau toată garanția unei bune inițieri a poeziei dificile a *Jacului secund*. Dacă d. Barbu a găsit imitatori (și cîți încă), iar ermetismul formal a devenit un blazon suspect al multor debutanți, adevăratul sens al ermetismului său nu-și află mulți prețuitori.

Utilitatea studiului, poate prea puțin dens, al d-lui Vianu, va fi la îndemîna tuturor aceluia care m-au timpului și priceperea să și clarifice, din cronici și eseuri risipite, imaginea acestei poezii.



**TUDOR VIANU:**  
**„GENERATIE ȘI CREAȚIE” \***

Vreau să vorbesc, cu ocazia volumașului d-lui Vianu, despre articolul de idei. Să nu-l confundăm cu ceea ce se numește „cronica ideilor”, care, mai adesea, e un rezumat asupra unei cărți, o recenzie ou multe sau puține observații, fără altă pretenție decât informația. La noi, oricine scrie un articol imai lung, în care plutește și o idee, e considerat eseist. Toți tinerii spun că scriu eseuri, când comit câteva pagini de ideologie mai confuză și mai aproximativă. Nu e acum potrivit să vedem cam ce-ar fi eseul ; dar articolul de idei nu e un eseu, ci un foileton alcătuit liber sau în jurul unui text. Mă gândesc că atâtea spirite serios orientate asupra problemelor de cultură n-au disprețuit articolul de idei, în publicistica streină. Un Pierre Las-serre, un Julien Benda, un Albeirt Thibaudet, un Andre Suares și aș îndrăzni să-l socotesc printre ei și pe ferme-cătorul Alain, cu ale sale *Propos-ari*, au scris asemenea articole de idei. O meditație concisă în jurul unei cărți, sau o reflecție liberă, o intuiție literar formulată — iată articolul de idei. La noi, l-a cultivat Paul Zarifopol (ce sunt altceva articolele din *Registrul ideilor gingașe* ?), d-nii Ioan Petrovici, Lucian Blaga, Tudor Vianu. Dacă ne-am referi la Maiorescu, ce sunt meditațiile din *Progresul ade-vărului* și *Din experiență* decât articole de idei ? Chiar re-

„Biblioteca pentru toți”, nr. 1441—1442.

flecțiile despre *Poeți și critici* sau *Comediile d-lui Cara-giale* intră în aceeași categorie.

D. Blaga și-a publicat foiletoanele ideologice, adunate în volumașul *Ferestre colorate*, în subsolul unui ziar. Și-au pierdut cumva din originalitate și din substanță ? Le consider printre cele mai spontane, mai agere intuiții ale gîndirii sale, îndreptată mai târziu spre eseu și sistem. Prestigiul articolelor de idei vine dintr-o cultură temeinică și din afirmarea unei structuri intelectuale. Citite într-un volum, succesiunea lor se leagă, perspectiva lor se lărgește, iar modesta lor propoirtie nu exclude o anume adîncime de gînd. Cugetarea nu se afirmă numai pe spațiul a numeroase tomuri, și noblețea ideii, care este dezinteresarea abstractă, nu este mai autentică în 200 de paginii decât în două. O idee are o respirație, un ritm ; exprimată în limitele ei organice, e mai vie decât în ocolul rarefiat al unui spațiu excesiv.

D. Tudor Vianu își subintitulează articolele de idei „contribuții la critica timpului” ; este indicația unui fir conducător. Căci dacă ne referim la conținutul lor, ar părea o adunare arbitrară de fragmente, ca să alcătuiască un tot. Citez din ele, ea să se vadă cît sunt de disparate în fond : *Specialiști și diletanți*, *Prioritatea documentului*, *Psih-analiza și morala*, *Arta copiilor*, *Ideile lui Goethe despre artă*, *Thomas Mann*. D. Vianu trece drept un spirit cam rigid ; foarte devotat informației, foarte înclinat să facă uz de ea, înconjurat de pirudențe, care isunt totdeauna în-cadrate în texte, pare unui spirit superficial mai mult un erudit, care nu e lipsit de arta de a diserta în jurul ideilor. Impresia aceasta se desprinde însă mai ourînd din studiile sale de specialitate strictă, din monografiile sale încărcate de referințe. D. Vianu are însă un anume girad de vervă a ideilor, un fel de liberă petrecere printre abstracțiilor. Cine a avut plăcerea a-l cunoaște personal i-a descoperit mai ușor această înclinare. Omul de bibliotecă devine academie în scris, unde gravitatea și informația conspiră în contra improvizației. Dar d. Vianu, care-a început prin poezie, cunoaște lirismul abstract al ideilor. N-aș aminti decât de cartea sa de *Fragmente moderne* și de *Arta și frumosul*, unde disertația devine un agrement, cînd

scapă din constrângerea lfeextelor. Meditațiile sale în jurul problemelor de cultură, de artă, de morală converg spre o problemă pe care o surprinzi permanent : problema personalității. D. Vianu e un raționalist, care crede în demnitatea inteligenței și într-o armonie a personalității. Studiile sale din *Idealul clasic al omului* i-au fixat această atitudine. O regăsim și în aceste articole ide idei, solidaritate între ele prin problema personalității, considerată ca o problemă etică. Unele analize, ca cele despre Goethe și Tihoonas Mann, privesc creația artistică ca iun Instrument de cunoaștere și ca expresia etice personalității ; sunt exemple de critică abstractă, în care voluptatea senzației artistice e înlocuită cu reflexia. Pentru d. Vianu opera de artă e o problemă și realizarea unei fizionomii etice și intelectuale. Dacă nu s-ar aplica la personalități variate, aș socoti această normă drept dogmatism.

Deși titlurile articolelor de idei ale d-lui Vianu au o formulare prea științifică, cele mai multe nu fac din idee o expunere tehnică ; ca să simți viața unei idei trebuie să-ți provoace o sugestie, ca un început de vis abstract; citez acest fragment, din *Prioritatea documentului*, pentru a surprinde acea fluentă a ideii existentă în cele mai libere din cmediitațiile sale :

„Figura obiectelor reale prin semnele lor grafice a sporit în lume cunoștiința cuvintelor, nu a lucrurilor. Există încă și astăzi capete dintre cele mai învățate, minți pline de teorii și stăpâne pe un limbaj făcut din nomenoliatura cea mai bogată, care nu pot distinge un spic de grâu și unul de orz și nu pot recunoaște dintr-odată frunza stejărilor sau a paltinului. Mii de obiecte ne înconjoară în fiecare moment al vieții noastre. Pe cînte le cunoaștem însă cu adevărat ? Facultatea noastră de a observa, de a reține și reproduce imagini rămâne nespuse de inferioară față de tezaurul formelor naturale sau al acelor pe care le întruchipează hărnicia și industria omenească. Știm oare cu adevărat cum este lucrată broasca unei uși sau caroseria unui automobil ? Am trecut de mii de ori prin fața Ateului din București, fără să fi observat șirul de coloane plate care înconjoară cupola lui. Pentru toate aceste lu-

cruri, am la dispoziție cuvintele corespunzătoare, dar nu și icoana lor. Cuvântul pronunțat are pînă la un punct facultatea de a trezi substratul lui sensibil. Ce dezamăgire însă când trebuie să constatăm că imagina pe care o vrăjește ochiul interior este făcută din semnele tipografice cu care o reprezentăm în scris. Nesfârșit este visul oamenilor care pronunțînd cuvântul Napoleon, în loc să vadă vreunul idin portrtele împăratului, așa cum el este înfățișat în tinerețe sau la maturitate, își reprezintă numai numele lui tipărit cu caractere aldine sau elzevire. Putem spune în adevăr că vorba ascunde lucrurile și ființele și că scri-sul le tănuiește încă mai mult.”

1936

## CRITICA UNIVERSITARĂ

În generațiile trecute, calificația de critică și critic universitar era foarte neprecizată; faptul că Maiorescu, G. Ibrăileanu, N. Iorga, Ovid Densusianu, M. Dragomirescu au fost și profesori universitari era socotit ca un accident; spiritul lor era atât de divers, ideologiile literare atât de diferite, încât nimeni nu-i socotea drept exponenții unor discipline oficiale, ci reprezentanții unor curente care se-ritrețeau în evoluția viei a literaturii. Toți acești critici, din generațiile vechi, erau mai curând socotiți niște dogmatici, fiindcă militau în numele unor idealuri exclusiviste. Titu Maiorescu și M. Dragomirescu înfățișau critica estetică, Ibrăileanu milita pentru o critică sociologică, N. Iorga pentru o critică de norme naționaliste, iar Ovid Densusianu pentru critica estetică, în cadrele unui singur curent, simbolismul. Ga temperament, Maiorescu era un raționalist, Ibrăileanu un dialectician, în domeniul ideologiei și un analist în practica propriu-zisă critică; raționalist, în continuarea spiritului maioreseian, era și M. Dragomirescu, în timp ce critica lui N. Iorga era expresia unui violent impresionism, în limitele operelor pe care le exulta, și a spiritului pamfletar, față de tot ce repudia. Impresionist era și Ovid Densusianu, când propovăduia, cu un fel de religiozitate estetică, simbolismul francez; în practica unei critici aplicată la scriitorii români, Densusianu adaptase un ton de șicană polemică și se-mchisese în carapacea spiritului de cenaclu al *Vieții noi*.

În măsura în care toți acești critici au fost depășiți de momentul literar pe care-l sprijineau și propagau, au în-oeput să fie socotiți, cel puțin de literatorii care inovau, reprezentanți ai criticii oficiale și oficializate și drept critici universitari. Prin opoziția față de literatura modernistă, calificativ de critici universitari li s-a dat, mai ales, lui Ibrăileanu și M. Dragomirescu; opoziția lor era și cea mai sistematică, unul susținând-o cu argumente sociologice, altul ou restricțiile dogmatizate în „știința literaturii”.

Dar adevărata critică universitară nu apare în epoca de militantism critic, pe care și Maiorescu și Ibrăileanu și Iorga și Ovid Densusianu și M. Dragomirescu au ilustrat-o; toți acești critici își întâmplător profesori universitari au coborât în actualitate, au participat, prin dezbateri din cele mai virulente, la luptele literare ale vremii. Polemioa este o armă comună a tuturor, și cine va scrie, cândva, o istorie a criticii române va trebui să dea un loc de frunte nu numai ideologiei și realizărilor critice ale acestor înaintași, ci să rezerve (pagini întregi, de interes psihologic și documentar, polemicilor violente pe care le-au alimentat. Un critic ca E. Lovinescu, aparținând la două epoci, una cuprinsă între anii 1904—1916, alta între 1918 până în zilele noastre, aparține el însuși acestui spirit militant, cu toată diversitatea operei și cu toată comprehensiunea pe care și-a doibîndit-o, evolutiv, în înțelegerea fenomenului literar, de la valorile trecutului până la cele mai contemporane.

O.ricît air părea astăzi unora destul de curios, critica universitară se constituie în generația următoare a „maeștrilor” amintiți (cuprinzând în parte și pe E. Lovinescu), adică în acea generație intermediară (generației Lovinescu și a criticei postlovinesciane. Ea este eminent reprezentată prin d-nii Tudor Vianu, M. Ralea și iBazil Munteanu. Nu simplul fapt ică toți I trei lapaltrîn irtvâțămîntuui universitar îi poate asocia în aceeași categorie de critici; în primul rînd o anume neutralitate a spiritului (M. Ralea face oa-recum excepție ca militant pentru poporanism), o anume tendință Ide-a se orienta printre idei generale, erudiție și un contact mai direct cu anumite discipline — le constituie o fizionomie înrudită. Deși d. Tudor Vianu a pornit

de la poezie (prin imaceidonskism), ca și d. Bazil Munteanu (prin *Viața nouă*), totuși evoluția ulterioară l-a îndreptat pe unul spre studiul adâncit al esteticii, iar pe celălalt spre studiul literaturii comparate. Fără să fie pornit din beletristică, d. Ralea este un specialist în filozofie, cu mai vădită înclinație spre sociologie și psihologie și cu mai puțină aderență pentru estetică. (De da filozofie derivă și criticului Maiorescu, dar militantismul lui de idei estetice și critica generală aplicată culturii române îl situează în afara criticii universitare, cel puțin prin participarea la un moment istoric al militantismului lui de idei estetice și critica respectivă ; astăzi distingem în Ibrăileanu pe fostul socialist, în N. Iorga pe istoric, în Ovid Denisusianu pe filolog și-n M. Dragomirescu pe profesorul de filozofie, cu aplicație la domeniul esteticii ; dar, cum spuneam, militantismul lor critic îi asociază într-o configurație a evoluției critice naționale.

Critica universitară de astăzi, la noi, este amatoare de idei ; de idei estetice e preocupat d. Tudor Vianu, de idei sociologice și psihologice d. Ralea, de idei și metode critice și istorico-literare d. Bazil Munteanu. Structural, d. Vianu are farmecul de-a fi doct și de a-și desfășura ideile oratoric, dispuse-u trepte ierarhice, ordonate în jurul unei idei centrale ; expresia sa stilistică este amplă, gravă, imprimând ceea ce s-ar putea numi demnitatea ideii. D. Ralea are farmecul asociativ și disociativ al Meilor, volubilitatea și oarecum familiaritatea expresiei. D. Bazil Munteanu are farmecul francez al limpezimii, al desfășurării nuanțate și al formulelor fericite, ca expresie. Informația sa e ușor digerabilă, fiind diluată de cursivitatea expunerii.

Dacă intuiția sainte-beuviană despre existența „familiei lor de spirite” nu este vană (și Credem a nu fi), în afară de caracterul universitar al criticii d-lui Tudor Vianu, cea dirigită întrebare ce ni se pune este aceea de a-l fixa într-o „familie de spirite” ; a-l desemna când poet (peritru începuturile sale), când critic literar, când estetician, când critic plastic, când monografist al ideilor, când profesor și conferențiar de prestigiu, după alternanța cărților și manifes-

tărilor sale, înseamnă a-l prezenta parțial și a nu-l fixa în însăși structura personală. Că d. Vianu este o figură proeminentă a culturii noastre e un fapt neîndoios, după cum este evidentă activitatea sa, susținută, de peste două decenii ; alcătuirea sa intimă este maioresciană ; expresie antică, atitudine gravă sau solemnă, ușurință și fermitate în a se mișca între idei generale, conformație spirituală doctă și totuși cu referințe la faptul artistic — sunt trăsături care se împletesc în toate sectoarele sale de activitate. Mai divers informat decât Maiorescu, în domeniul artei, cu o arie de specializare mai definită decât el (Maiorescu era familiarizat în mai multe specialități, fără a fi un specialist), d. Vianu nu este totuși un spirit de directivă, un animator și nici un critic al culturii. Este, cu toate acestea, un spirit orientat, prin multiplicitatea cunoștințelor sale artistice și filozofice, în neaontenită cercetare și asimilare, care se cristalizează în demnitatea primatului rațiunii. Spirit lucid, dar și comprehensiv, d. Vianu nu este un dogmatic, erudiția sa fiind un mijloc de informație, iar curiozitatea intelectuală un sitaș selectiv al valorilor, indiferent din ce epocă, din ce cultură și tendință spirituală s-ar desprinde.

În alcătuirea lor mozaicală, *Criticele* lui Maiorescu îmbrățișează politica și poezia, dreptul și filologia, estetica generală și critica culturală și literară, portretul și esul, aforismul și polemica de idei, străbătând mai multe specialități, fără a se fixa definitiv în vreuna, dar și fără a da impresia de diletantism. O unitate de expresie și de atitudine fac dintr-un cărturar divers și un scriitor, eu precise însușiri și limite.

Oricât de felurite ar fi volumele d-lui Tudor Vianu, altemînd între informația și critica ideilor estetice și între studiul de aplicație literară sau eseu, domeniul său de specialist, oricât ar fi de larg, este imai precis caracterizat decât în opera maioresciană. Specialistul în estetică e precumpănitor față de critic, chiar amatorul de idei, fie numai estetice isau mai general filozofice, este mai proeminent decât criticul, Care derivă din aceste idei.

Opera lui Maiorescu, Ou iStruatura ei personală știută, e ancorată într-un anume moment istoric de evoluție al culturii și -criticii noastre, iar tipul lui sufletesc aparține el

însuși unei structuri mai generale, spiritului junimist; tipul sufletesc iall Id-ului Vianu, înrudit ou tipul maioreseian, prin ținută, e totuși (alcătuit din elemente imai abstracte, din mai puține adevăruri istorice. Colaborator credincios >al *Gîndirii*, nu aparține totuși gândirismului, în mod structural, așa cum Maioreseiu aparține junimismului. Eclectismul său de orientare și simțul selectiv al valorilor îl îndreaptă spre un anumit tip (de cultură europeană, spre un umanism modern, în care universalitatea spiritului este țelul suprem spre care tinde ; structura stilurilor naționale e subordonată unei structuri mai generale, mai universale.

Din acest motiv, cînd d. Tudor Vianu a realizat opera sa cea mai sistematică, excelentul tratat expozitiv și critic din *Estetica*, a îmbrățișat o specialitate în toate evoluțiile, articulațiile și problematica ei, ipropunîndu-și să justifice autonomia fenomenului estetic.

Cam în același timp cu d. Vianu, d. Lucian Blaga, în *Artă și valoare*, își expunea sistemul său estetic, înțeles ca o articulație a unui sistem mai general și ca expresia unei metafizice, dedusă din structura subconștientului etnic și spiritual, el însuși expresie, la rîndul iui, al stilului cultural românesc.

Despre natura criticeii, d. Tudor Vianu s-a pronunțat în felurite ocazii, dar în același mod. În *Arta și frumosul* citim : „A face critică înseamnă prin urmare a ocupa punctul de vedere al artistului care își consideră opera terminată. A face critică mai înseamnă însă a înăbuși emoția nudă, în avantajul comparației ei cu tehnica artistului. Se vede bine acum de ce este insuficientă situația criticului impresionist, care speră totul ide la simpatia emoțională cu opera, menită să-i deschidă și ultima adîncime a sufletului artistului, pe cînd acesta pare a fi numai un punct de pornire pe care reflecția tehnică trebuie să-l completeze, pentru ca sufletul artistului să-și destăinuiească natura adevărată a proceselor care l-au cutreierat.

Analiza ne arată astfel că dacă contemplatorul, abandonat cu totul emoției sale, se identifică vreodată cu artistul, aceasta se petrece numai prin ceea ce în acesta din urmă este cu totul rudimentar și nedefinit. Orice încercare

de a cuprinde mai 'aldine sufletul artistului trebuie să în-treacă atest moment și să înțeleagă acea specifică luptă a motivelor din sufletul său, al cărui rezultat este potrivita adaptare a operei imateriale la intuiția formală din care ea ideoerge. Această încercare de comprehensiune nu mai este însă o emoție, ci un act rafinat de reflecție" (pag. 35).

Poziția față de critică, afirmată aci, este neîndoios raționalistă ; în *Prefața* ultimului său volum, d. Vianu reia același punct de vedere, cu și mai multă fermitate : „Trebuie exprimat ou toată energia adevărul că scopul esențial al lucrării critice este cunoștința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămîna mai puțin completă decît aceea oare se exercită asupra datelor naturii moarte!" (*Arta prozatorilor români*, pag. 10.)

Sau, tot în aceeași *Prefață* : „Prezența iraționalului în lume iși opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativa rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continue investigația și să strîngă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitățile rațiunii" (pag. 11).

Am reprodus aceste citate spre a risipi orice confuzie în ce privește convingerea despre raționalismul principial al criticii, ca și sensul conceptului ide „știință" și „cunoștință", în care critica este înglobată. Ne-amîntim de vechea dispută metodică dintre E. Lovinescu, partizan al criticii impresioniste, și M. Dragomirescu, partizan al criticii raționaliste ; superficial, s-ar părea că d. Vianu se-ntoaree la același moment și că ar fi un continuator al autorului *Științii literaturii*. Cum și E. Lovinescu și-a teoretizat impresionismul și relativismul critic, în *Mutația valorilor estetice*, reținem azi din vechea dispută nu numai două metode temperamentale deosebite, dar și două moduri felurite ale dogmatismului estetic. E. Lovinescu și-a (fundat relativismul critic pe concepția psihologică a esteticii și a ifrumo-

sului, ^ variabile >de la epocă la epocă, M. Dragomiresou acordă esteticii și frumosului o valoare absolută în sine, statică își atemporală. 13. Tudor Vianu se deosebește de airribele atitudinii. în volumul al doilea al *Esteticii*, unde tratează pe larg problemele esențiale și modurile existente ale criticii, ajunge la următoarele concluzii, egal depărtate și de psihologismul impresionist și de dogmatismul normelor prestabilite : „Orice structură morală este în adevăr un ansamblu de limite și fatalități, în raport cu dare idealul criticii reprezintă țirtta unei depășiri și a unei însumăm mai bogate. Grltica cea mai bună este daci aceea care reușește să înfrângă fatalitatea Structurilor, aceea care se dovedește aptă a reflecta opera cu cît mai multe mijloace și din oît mai multe puncte de vedere. [Criticul cel mai bun este acela oare nu^opune nici io rigiditate operei, care se Oprește să-i răspundă cu un .aparat de rezonanță care nu emite deaît un singur sunet. Este cel mai bun criticul care nu e prizonierul unei singure structuri și acela care, reușind 'să se depășească pe sine, poate intra și răsfrânge dinlăuntru structurile de opere cele mai diverse. După cum a observat cu multă finețe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conștiinței este o condiție indispensabilă a criticii" (*Critica artistică*, pag. 194—195).

Și ice altceva este critica istorică și psihologică, ide moralist, a lui Sainte-Beuve, dacit o critică aplicată la cele mai diverse structuri sufletești? Metamorfozarea sensibilității lui, de care vorbește mereu, este un mod de a răsfrânge cît mai multe structuri, iar .Scepticismul de care-a fost acuzat de Spiritele dogmatice este însuși „liberalismul Conștiinței" critice, de care amintește Thibaudet. Sainte-Beuve se sprijinea pe biografism și pe psihologism, în conformitate cu atmosfera dominantă a științelor din vremea lui, dar esența lui de critic nu se rătăcește în această ambianță, în veacul nostru Thibaudet se sprijină pe imobilismul bergsonian, ca să-și justifice liberalismul critic și să răsfrângă, în conștiința lui comprehensivă, cît mai felurite structuri morale.

Acest lung ocol spre a ajunge la critica d-lui Tudor Vianu ne luminează totuși asupra însăși practicei sale critice. Fără a fi un critic profesionist, eomplăcîndu-se mai

mult în eseu și în articolul de idei, ca forme ale strudturii sale reflexive, renunțînd la impresia imediată a foiletonismului, care, prin natura lui de-a se pronunța asupra opreelor, izolat .cercetate, nu poate înfățișa întreaga structură a unui .Scriitor, d. Vianu a practicat, la intervale, studiul și monografia critică.

Dar, între imagina criticului ideal, așa cum îl definește în *Estetică*, și între propria sa aplicație critică, există diferențe remarcabile. Drept este că individualitățile de care s-a ocupat sunt foarte diverse : Elminesou, Ion Barbu (în *Fragmente moderne*) ; Rebreanu, Blaga (despre teatru); D. Iacobescu, Macedonski (în *Masca timpului*) ; Baudelaire, Maiorescu (în două eseuri mai largi) ; Macedonski, Matei Caragiale, O. Goga, Ion Pillat, Lucian Blaga (în *Studii și portrete literare*), Goethe, Ibsen, iNietzsche, Valeiry, Pârvan și B. Crace (în *Idealul clasic al omului*) ; Thornas Mann (în *Generație și creație*). Cu excepția câtorva portrete (Macedonski, Matei Caragiale, D. IacObdscu), toate celeilalte Sunt [Studii asupra personalității scriitorilor ; poate prea condensate, prea schematice, în desfășurarea lor limitată, studiile d-lui Vianu corespund mai bine idealului critic de a-și apropia structuri felurite, analizând elementele constitutive ale individualităților creatoare. în aceste analize Sntîlnim însă spiritul său .abstract, amator de idei ; personalitatea scriitorilor prezentați se desprinde mai ales din indicațiile conceptuale și mai puțin din valorile expresive pe care le reprezintă; semnificația lor etică și intelectuală predomină asupra semnificației estetice. Critica de structură e mai curând substituită de critica de orientare ideologică ; și, în această direcție, (remarcăm totuși absența dogmatismului, căci ce poate fi imai opus decît Nietzsche și Valery, dedît Ibsen și BaUddlaire, de pildă. Spirit reflexiv, raționalist, id. Vianu aderă cu deosebire la structura ideografică a scriitorilor.

Alteori, critica sa se referă, cu discernămînt, la studiul motivelor și la înlănțuirea lor, adică la categoriile de curent estetic, fixînd pe scriitor în ambianța generală a unei epoci ; nu e vorba aci de istorism literar, căci d. Vianu desprinde totdeauna, Idin perioadele istorice, mișcarea ideilor generale, a temelor .fundamentale și .speaifice. în cele

două eseuri, închinată respectiv 'lui Eminescu și d-lui Ion Barbu, d. Vianu practică o Critică a motivelor ; seuturîndu-se de isitorismul literar, sub care epera eminesciană părea sufocată, o integrează în tematica ei specifică : „Lup-tând însă cu niște piedici care se strecurau pînă în inima celui Care o scria, caracterizarea de față și-a propus să arate cum lirismul eminescian a ajuns la cunoștința originalității lui, eliminînd tot ce îi era străin, care sunt temele cele mai reiprezenhatirve ale acestui lirism, care sunt tendințele ideale care îl străbat și serftimentul de viață care îl însuflețește" (*Prefață*, pag. 8).

La fel a procedat și cu poezia d-lui Ion Barbu, văzută în aspectul ei parnasian, în ciclul baladic și oriental și în ciclul ermetic, laidică în desfășurarea ei de „teme", de „tendințe ideale" și de „sentimentul de viață" de care succesiv e animată.

În volumul *Portrete și studii literare* întîlnim mai multe aspecte ale criticii d-lui Vianu : studiile despre *Poezia lui Ion Pillat* și despre *Lucian Blaga poetul* sunt cercetări în același spirit a! analizei „temelor reprezentative". Articolele despre *Octavian Goga, O. Goga vorbind studenților* și *La mormîntul lui Panait Istrati* îmbracă problema temelor în Iton panegiric, ddivulgînd și expunerea oratorică a stilului său, de solemnă retorică maioresciană.

Eseul despre *Conceptul omului în filozofia d-lui C. Rădulescu-Motru* se clasează printre studiile din *Idealul clasic al omului* numai ca procedeu de-a analiza ideea de personalitate în opera unui gînditor, nu și ca tendință spre un „ideal clasic".

Cele două portrete, ale lui Maedonski și Matei Caragiale, îmbină aspectul descriptiv, pitoresc al omului cu structura lui artistică și categoria estetică în care se realizează ; niște portrete-idei, nu în sensul portretelor lui Taine, care reducea omul la acea „Ifacultemartresse", deducînd din ea toate nuanțele, ci portrete deduse dintr-o idee estetică, din care decurg și nuanțele ce complinesc o individualitate.

În sfîrșit, cele trei eseuri, *Criza lirică*, *Ce s-a schimbat în literatura românească* și, cu deosebire, *Structura juni-*

*mistă* — prețioasă și indirectă autodefinire (pag. 131—132) a unor note structurale comune ou junimismul — se situează între cele mai caracteristice eseuri ale sale, în bună tovărășie cu *Fragmente moderne*, *Masca timpului* și *Gene-rație și creație*.

Critic de idei, culturale, etice și estetice, personalitatea d-lui Vianu se regăsește, în aceeași unitară expresie de gravitate și demnitate, în aceeași ținută sobră și în aceeași organizare metodică a spiritului.

Volumul închinat *Artei prozatorilor români* are constituția și chiar expresia unui curs universitar, deși d. Vianu nu precizează nicăieri acest caracter ai lucrării. Dar, oricum ar fi, este un exemplu tipic de critică universitară,, prin înlănțuirea metodică a expunerii, prin gustul clasificărilor generale, prin desfășurarea evolutivă a temei centrale, prin abundența citatelor pilduitoare și prin aerul de inventar al unor bunuri spirituale ; este o carte de critică așezată, venind pe urma criticii profesioniste, a foiletoniștilor, a inițiativelor și controverselor, a impresiilor vii, a criticii ce se face paraleii ou opera literară. Faptul că înglobează proza națională, de la Heliade-Rădulescu pînă la iGamill iPetrescu indlusiv, este semnificativ pentru lărgimea de spirit a |d-llui Vianu, care — am văzut și în *EstetiOa* sa, și în studiile critice — se mișcă pe o llargă arie de idei și fenomene artistice. Dintre toate cărțile noastre de critică universitară (de altfel puține la număr), *Arta prozatorilor români* este cea mai obiectivă, cea mai comprehensivă. Lipsită de tonul polemic față de contemporani, mărturisește un spirit egal, o justă redare a ansamblului și a părților componente, un adevărat model de ceea ce trebuie să însemne asimilarea literaturii celei mai recente în patrimoniul învățămîntului superior. După M. Dnagomirescu și discipolii săi (între care cel mai remarcabil e d. Conslt. Bmililan, cu al său *Anarhism poetic*) și după G. Ibrăileanu — care au barat intrarea în universitate a oricărei originalități, afară de cele ale cenaclului respectiv — d. Tddor Vianu falce înltr-adevăr primul pas sigur de-a împăca învățărntul și literatura contemporană. Și cîș-

tiigul este, fără îndoială, al criticii universitare, prima oară dezbărată de ostilitate, de pedantism și de suficiență dogmatică. D. Vianu inaugurează, la noi, tradiția profesorului luminat, receptiv, grăbind modernizarea cursului de literatură națională, rămas la sămănătorism și poporanism, când nu era, și mai în urmă, făoînd astfel tranziția firească între valorile care s-au stratificat și valorile care trăiesc în conștiința contemporană a cititorului neprevenit și neviciat ide rezistențe impermeabile. Este cu atât mai demn de stimă norocosul său început, căci nu vine pe calea istoriei literare, împotmolită la Eminescu, ci pe drumul, mai subtil și mai rapid totuși, al esteticii. Ne amintim că răposatul G. Bogdan-Duică, specialist pînă la infinitezimal în istoria literară a veacului al XIX-lea, a încercat să înfățișeze la catedră și cîțiva poeți contemporani ; dar spiritul în care i-a comentat a fost -puțin recomandabil și -pentru noile valori literare și peritru profesor. Toată critica de catedră a vechii generații, în frunte cu Iorga, Ibrăileanu, Dragomirescu, Bogdan-Duică și chiar Ovild Densusianu, n-a făcut altceva decît să prejudicieze literatura română contemporană, pe care, în sectoare diferite și parțiale, e drept, o servise, diridva, în critica profesională ; între profesor și publicist se săpase parcă o prăpastie, și anii adăugau în ostilitate ceea ce ar fi trebuit să adauge în generozitate. Acești critici s-au -blocat, la catedră, în spiritul de cenaclu, beoretizîndu-și parțialitatea și streourînd-o în sufletul studenților, sub falsa aparență de știință și obiectivitate, de adevăr și frumos. iAșa se explică de ce critica universitarilor a pierdut, la un moment dat, autoritatea disciplinei, pe care socoteau a fi (monopolizat-o ; a trecut însă în mîinile foiletoniștilor, a criticilor profesioniști, care au asistat, cu exclusivitate, progresele uimitoare ale scrisului românesc, din 1918, pînă azi. Iar ca un semn al decadenței însăși, a criticii universitare, demisă și din critica la zi și din misiunea ei de nobilă animatoare a noilor valori, este că mai toți criticii profesioniști au luat asupra-le și sarcina ce revenea, de drept și de -fapt, universitarilor. Istoria literară, edițiile critice, monografiile și studiile asupra clasicalor au revenit, ca o cinste suplimentară, tot criticilor pro-

fesioniști, ea d-nii E. Lovinescu, Berpessiclus, Șerban (ioculescu și Vladimir Streimu. Cu excepția d-lui G. Călinescu, a cărui activitate originală, bogată, a legat critica universitară de critica profesionistă, prim talent excepțional, prin putere ide muncă și -realizare, dacă nu și prin obiectivitate, numai d. Vianu a participat la redresarea, cu material nou, a criticii universitare, căzută în dogmatism steril.

Lucrarea despre *Arta prozatorilor români*, deși urmărește în succesiune istorică stilul individual al celor mai importanți scriitori, nu este un tablou istorico-literar al prozei naționale din veacul al XIX-lea și al XX-lea pînă în zilele noastre. Totuși, d. Vianu e călăuzit ide sentimentul istoric -al școlilor și -curentelor literare, cărora prozatorii aparțin. Judecați în cuprinsul categoriilor estetice respective, mai bine spus în timpul relativ al acestor categorii, clasificările pierd rigiditatea dogmatică a -canoanelor de poetică și retorică ; cum spune d. Vianu însuși : „Pentru cercetătorul -de azi există nu numai stilști, dar și stiluri ; nu numai scriitori individuali, -dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

în lucrarea de față, consacrată artei prozatorilor români, am ținut seamă de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curente Stilistice care îi cuprind.”

Studiul său ar fi deci „o încercare de estetică literară evolutivă” — un fel de istorie stilistică a prozei românești. Raportați la expresia văzută ca o funcție structurală, scriitorii sunt poate cam schematizați, o asemenea metodă pare să simplifice uneori lucrurile icu oarecare nu zicem ușurință (calificația nu se poate aplica unui spirit grav, reflexiv ca d. Vianu), ci prea repede generalizare. Să luăm cazul lui I. L. Caragiale, pe care-l înglobează în oategoria estetică a realismului ; prin oralitatea stilului (I. L. Caragiale e un geniu structural dramatic) e neîndoios că aparține realismului, deși prin tipologia personagiilor eSte un clasic ide cea mai aubentică mancă, iceil puțin în comedii. Limbajul dramatic caragialian e realist pînă la zona argoului de ma-



hala ; estetica lui este însă, în substanță, a unui clasic. Redusă numai la fața stilistică, Opera lui Caragiale e văzută prea la suprafață ; categoria esteticii realiste, în care e-nsumat, îl schematizează. Metoda analizei pur stilistice a unui scriitor e o metodă exclusivistă, parțială, a esteticii mai ales germane ; aplicația d-lui Vianu, oricât de seducătoare ar fi și oricât de subtilă și fructuoasă — față de confuziile grandilocvente ale unui alt universitar, oare face atîta caz de „arta cuvântului” deși in-are intuiția proprietății cuvântului însuși și limpezimea teoretică a inteligenței — este stînjinită din cauza striatului paralelism între individualitatea stilului unui scriitor și structura categorială a stilului văzut în prea schematică clasificări.

D. Vianu a evitat ocazia Poeticei și Ritmicei clasice, care cataloga stilurile în nici o dependență cu structura individuală a creatorilor ; dacă face apel la ele, din când în când, se referă numai la tropi și numai cînd tropul este și o modalitate organică și frecventă în stilistica unui scriitor. Estetician, și nu retor și gramatician, cade însă în extrema cealaltă, a rigidității categoriilor stilistice, socotite drept niște realități obiective ; oeva cam în felul concepției despre fixitatea și puritatea genurilor din estetica lui Boileau. Clasificările sale sunt cam arbitrare, cînd sunt făcute sub semnul categoriilor estetice ; sub titlul *Realismul artistic și liric* sunt clasați B. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Al. Vlahuță, Brătescu-Voinești și sămănătoriștii Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gîrleanuși M. Sadoveanu. În aceeași structură Stilistică se cuprind Duiliu Zamfirescu și Sadoveanu, Delavrancea și Brătescu-Voinești ! Alteori, iclasificarea nu mai aparține categoriei estetice a stilului, ci grupării istorico-literare : *Prozatorii „Junimei”*, în care intră Maiorescu, Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale. Sau, în grupa *Scriitorilor savanți*, se clasează Hasdeu, Gdobescu, Angliei Demeitrescu și N. Iorga.

Dar ce-au a face Hasdeu și Gdobescu, Demeitrescu și Iorga nu numai ca stiliști individualizați, dar ea structură stilistică generală ?

Nu vom «împinge pînă la epuizare asemenea confruntării ; ar fi și inutil, fiindcă altul e meritul cărții d-Qui Vianu.

M.n puțin de „estetică evolutivă” și, mai ales, de analiză individuală — monografia sa este sugestivă prin uli crvațiile de nuanță, prin filiațiile și disociațiile ce stabilește între feluriți scriitori și stilurile lor, prin anume . n. ictenizări generale sau circumstanțiate, prin tot ce conliimă, din sugestiile și analizele altor critice, prin ceea ce infirmă sau completează. Privirea evolutivă a prozei **TO-III**livești între Heliade și d. Camil Petrescu schițează și o nUM-ie sub apectul ei estetic, dar și o serie de rezecții și **III**lize, aplicate la obiect, de o netăgăduită și comprehen- il a pătrundere.

[MIHAIL VILLARA :  
„FRUNZELE NU MAI SUNT ACELEAȘI”]

În marele armistițiu dintre 1919—1939 s-a vorbit de atâtea ori despre un nou romantism, în literaturile apusene. Istovirea morală și materială, după un aprig război, neliniștea și nesiguranța unei societăți, incapabilă să-și (găsească un echilibru, au făcut să se străvadă un nou „rău al veacului”, mai ales în romanul apusean al celor două deoenii de pace înarmată.

Și chiar în poezie, suprarealismul a întreținut o stare de „revoluție permanentă”, ea însăși semn al dezechilibrului postbelic.

În literatura noastră, generația aare singură s-a denumit de la 1928 a importat o sumă de neliniști, pe cale livrescă, dar a fost ea însăși bîntuită de cele mai contradictorii aspirații ; primatul autenticității în artă, ruperea limitelor rațiunii, goana mistică după felurite „trăiri”, vitalismul frenetic, agonismul și experaențialismul cel mai divers au oglindit îndeajuns același nou romantism, de care Europa a fost serios convulsionată.

Ca o mărturie întârziată a aceleiași perioade apare astăzi romanul d-lui Mihail Viillara, *Frunzele nu mai sunt aceleași*, distins cu premiul „Culturii naționale”. Desigur, epocile literare nu au limite matematice în timp ; ele se prelungesc uneori mult peste convențiile de date, iar momentele inițiale ale unei noi stări psihologice nu sunt și cele mai rodnice din punct de vedere artistic.

N<sup>^</sup>am putea preciza dînd a fost redactat romanul d-lui Villara, deși confesiunea sa se desfășoară înainte de anul izbucnirii celui de-al doilea război mondial.

Am spus cuvîntul confesiune ; e cert că ne aflăm în fața unui material autobiografic ; mai mult chiar, am putea afirma că participăm la un jurnal romanțat, în care realitatea și ficțiunea se dispută ou egală putere ; în tot cazul, se simte în tot timpul că nu s-a făcut acel necesar decalaj dintre viață și contemplație ; creația presupune o delectare, care este și o purificare în sensul estetic, fi-rește și, dacă voiți, o tăiere a cordonului ombilical dintre viață și reconstituirea ei pe plan imaginar.

Cu toate aceste prelungite dificultăți, debutul d-lui Villara este remarcabil din toate punctele de vedere ; înlsăși autenticitatea experiențelor isale este o garanție a vocației, deși romanul său pare, adesea, un fel de minuțios dosar literar al tuturor experiențelor de care romanul european a fost preocupat în ultimele două decenii. Lector pasionat (de aci excesul livresc al reminiscentelor sale, care într-o ficțiune mai mult Strică ideeît sporesc prestigiul artistic), e foarte adevărat că uneori ai impresia că eroul care-și povestește la persoana întâi întâmplările ar fi el însuși deprins din filele atâtor romane, al căror ecou și se trezește involuntar în memorie. Justificarea excesului de referințe cărturărești e absolut, pînă la urmă, de ținuta intelectuală a expresiei, de luciditatea mereu trează, ca și de cinismul atitUdinei ; un cinism care parcă purifică o atmosferă interlopă, de boemă internațională, de veleități și compromisuri în care eroul trăiește, dar cinismul transpune pe dUblu registru faptele și siluetele personagiilor, cu care își întretaie existența ; eroul se menține neconținut pe ambele planuri : ale actorului și spectatorului. Farmecul inteligenții pare mai persistent decît al evocării ; pe frontispiciul romanului s-ar putea înscrie emblema : dezagregare morală și luciditate intelectuală.

Tip instinctiv, dornic de voluptăți erotice, în care se diluează pînă la pierderea personalității, și o recompune numai grație facultății critice de a analiza, de a compara și a judeca Oamenii și stările sociale cu care vine-n contact ; nemulțumit ân permanență, de sine și de toți, e adesea pradă unui nihilism moral de estet lezat în dorințele

lui secrete de echilibru, de cristalizare a vieții lui și a celor din jur.

Experiențele erotice și sociale îl înviîrtesc într-un cerc vicios, din care reeditează numai o exasperare a simțurilor și o golire a conștiinței ; societatea însăși este un veșnic provizorat ; nu aderă la formele ei inerte și nici la problemele ei difuze, confuze și deznădăjduite ; egoismul individual i se pare a fi fondul tuturor lucrurilor ; atomismul societății este un spectacol mai evident decât aspirațiile ei colective.

De aceea am putea spune că Itoate perisonagiile care defilează în Cartea d-lui Villara surit mai eurînd pitorești și ciudate, o (colecție de mai mari și mai mici egoiști, oscilînd între acumularea de senzații erotice își lascensiunea într-un sector social, indiferent cum și unde ; spectacol dezabuzat, văzut de un spirit și mai dezabuzat.

Am uitat să spun că eroul participă la viața unor medii străine, deci mai complexe și ca tipuri și ca probleme sociale ; începutul romanului se petrece la Londra, iar restul la Berlin, în perioada republicii, pînă în momentul venirii la putere a nazismului.

Spirit liber și aspirînd mereu la libertate, eroul judecă mai puțin ideile și mai mult oamenii care le promovează și le aplică ; experiențele lui sociale țin cu deosebire de ordinea contemplației decât de participarea directă, cu toate că, la Londra, intrase într-o mișcare de redresare a maselor, atras de o situație personală, nu de o ideologie. Fiind strein, privește cu ochi critic manifestările societății engleze și germane.

Experiențele cele mai numeroase (s-ar putea spune că prea numeroase) ise consumă pe planul erotic ; o foame a simțurilor îl scutură periodic și o obsesie a femeii îl acaparează fără pauze ; își-n acest domeniu e lucid și analitic, voluptos și cinic, fără să adere, ca și în ordinea socială. Inoformist, e veșnic disponibil (romanul e gidian ca filiație) din grija de a-și salva independența și personalitatea ; dar o (personalitate care nu se angajează decât în experiența simțurilor și la periferia aventurii, marea aventură riscă să nu-i iasă niciodată în oale ; poate nici n-o caută, fiindcă eroul este un temperament 'pasiv ; deși acu-

mulative, experiențele lui erotice sunt comune, ca și partenerele ; mai personală este atitudinea de sus, a inteligenții cinice. Și totuși, ultima experiență sexuală se umanizează de iubire își suferință ; e însă tot o experiență comună, cu o femeie tot atât de oenușie ; aventurile și elecțiunile acestui Nathanael cinic sunt de aceeași substanță ; marile tensiuni mu l-iau ispitit, așa cum l-au ispitit multiplele posesiuni.

Sbledad, ultima experiență, îi angajează și inima și-i atenuază cinismul ; îl umanizează și pune capăt unei existențe boeme, ca și romanului. Moartea femeii care l-a iubit dezinteresat îi umple sufletul de milă, sentiment neîncercat pînă atunci. Dar poate că eroul atîtor aventuri sexologice a obosit, umanizarea este semnul unei crize de disponibilitate, prin care trece în preajma vârstei de treizeci de ani. Viața s-ia desfășurat ca un film, la care a participat frenetic și pe care l-a contemplat lucid.

Experiențele lui și ale altora l-au dezamăgit ; inteligența singură i-a fost sprijin într-o serie de dezaxări.

Cum spuneam, farmecul acestui roman autobiografic, care îți lasă un gust de cenușe, se desprinde din atitudinea de cinism superior a comentatorului, fiindcă eroul se comentează ou vduptate și insistență, cu pasiunea crâncenă de-a scormoni în viciile și elanurile lui frânate.

Scris cu o mare stăpînire de sine, jurnalul romanțat *Frunzele nu mai sunt aceleași*, ca să nu Strige, își domină sensibilitatea, iar ca să nu-și declare disoluția morală, își dă un spectacol cinic din viață.

**Inedit**

ION VINEA  
„PARADISUL SUSPINELOR” \*

Mișcarea noastră simbolistă a avut să lupte în contra a două mari piedici de evoluție diferențială. În lirică, eminescianismul era perpetuat de o falangă de epigoni care îi imitau expresia și sensibilitatea, chiar (în plin triumf al sămănătorismului); acesta însuși nu putea depăși o poezie rustică, de natură socială și revoluționară, ca la d. Goga, sau idilică și descriptivă, ca la Coșbuc și St. O. Iosif. Simboliștii își icăutau o nouă sensibilitate și expresie, pe baze de larg idealism și individualitate. Generația simbolistă din preajma unui Macedonski, D. Angbdl și I. Minulescu a crescut în cultul unui misticism estetic a cărui realizare variată s-a concentrat în primatul poeziei. Poezii își revărsă fantezia, își aldinoesc sensibilitatea și își inovează expresia și peste tiparele îngrădite ale versului, insuficient să încapă în silabele lui disciplinate, transfigurarea unui eu bogat și capricios. În plin romantism încă, Eminesiu își Schimbă uneori lira pe armonia unei proze artistice de culoare și atmosferă transcendentă; *Sărmanul Dionis*, *Cezara*, *La aniversară* și basmul *Făt-Frumos din lacrimă* prelungesc peisagiile lunare și extazul tulburător al poeziilor pe planul neștirbit al subiectivismului său.

Dacă însăși proza sămănătoristă a fost de structură lirică, în evocările de natură și în romanele eroice ale d-lui M. Sadoveanu, ca și în proza lui Sandu-Aldea, romanul

\* Edit. „Cultura națională”.

social al -acestui curent s-a constituit pe determinismul moral al naturalismului.

Reacția mbdermistă a mers așadar în ambele direcții, ale poeziei, ca și ale prozei. Pilda d-lui Arghezi, creator de gen și născocitor ineputabil -de perle impalpabile de vis, a servit drept îndemn viu poeților mai noi. Ziaristica însăși, în care își macină talentul atîția literați, și-a înnobilit ținuta, și-a renovat vocabularul și mijloacele stilistice de pe urma invaziei poeților în proză. Critica nu poate rămîne într-o rezervă mUtă față de acest fenomen care mărturisește o însemnată creație expresivă a modernismului. Proza de structură poetică imprimă un timbru adînc unei apreciable părți din scrisul contemporan.

Eminescu, Angbel, d. Arghezi reprezintă matca autohtonă a prozei noastre artistice. Antinaturalismul susținut de simboliști n-a derivat însă numai dintr-un izvor local. La baza prozei poetice naționale stau influențele venite din-afară ale lui Villiers de TIsle-Adam și Edgar Poe.

D. Ion Vimea a început eu poezii, încă de prin 1913, în *Noua revistă română*, a mînuit cu subtilitate apoi poemul în proză, în ciclul *Flori de lampă*, Unde găsim și cîteva nuvele, cu subiect și analiză interioară, dintre care *Descîntecul* revela un prozator. *Paradisul suspinelor* aduce afirmarea deplină a unei metode de scris, a unei discipline artistice, si'tuîndu-l în vecinătăți de primul plan. D. Vimea trecea, nu demult, drept ^animator al modernismului de extremă stingă'; dar destinul său nu era de simplu experimentator; cele trei nuvele aci prezente îl înălță peste capul tuturor foștilor săi icolahora'tori, astăzi detractori în-jurioși, acuzînd de trădare de grup un scriitor cu o înaltă conștiință artistică.

D. Vimea are un guSt special pentru introspecțiune și analiză. Nuvela *Luntre și punte* dezvoltă problema de conștiință a unui furt, cu etapele ei de obsesie, de oscilare, cu înltortOcheri subterane de suflet, cu enigme și îndrăzneli singulare. Eroul are ceva de detectiv în atenția cu care își urmărește propriile stări intime, ca și în rezolvarea unui fapt de voită gratuitate. O dublă conștiință îl împinge la act: curiozitatea de a se analiza ludid și de a scormoni un suflet străin, închis și automatizat. Senzaționalul date-lor de la care d. Vimea pornește nu este decît un pretext

de psihologie. Sublota Edgar Poe, care a ispitii adesea fără izbândă și alii nuvelisti, d. Vinea izbutește să ajungă la un liman de artă.

Ultima poveste, *Cu inima-n cap*, e un isarcastic monolog interior, o luptă cu sine însuși a eroului hărțuit între faptă și analiză. Tâinărul care nu îndrăznește să culeagă rodul unei iubiri cert oferite suferă de viciul analizei paralizante. Un pretext senzațional apare aci sub forma unui agent de moravuri oare pune capăt șovăielii personajului. Episodul are însă un sens mai adânc : e un gest de sarcasm amar, o pălimuire a faptului, o irupere a realității în istușul în-tortocheat al gândului. D. Vinea atribuie eroilor o dublă conștiință : una în planul volițional, în impulsii își dorințe, alta în planul cerebral, comentatoare a celei dintâi. Cu luciditate, cu poezie, cu tehnică evident concentrată, scriitorul stăpânește un instrument precis de analiză. Fapta fizică e un motiv numai al dezlănțuirii de mobile și veleități. Sufletul personajilor se frământă în cascade interioare, se jalonează în reflexii și se consumă într-o ironică neputință. Gea mai lungă nuvelă din volum, *Paradisul suspinelor*, dovedea și celor mai personale calități ale scrisului d-lui Vinea, dar indică și limitele și inconvenientele metodei sale. Echivocul între real și ireal, amestecul visului și al treziei, atitudinea de permanentă ironie care maschează comentariul povestitorului se-nmănundbează bogat în cele peste 100 ide pagini ale acestui roman miniatural.

În *Paradisul suspinelor*, metaforă delicioasă a actului sexual, d. Vinea epuizează câte-va existențe, le observă în principiul lor fundamental, care este unic. Tirania sexuală e urmărită de la neliniștea adolescenței (Darie, oare este și povestitorul), la nevroza monomană (Lia), de aci la inconștiența simplă a instinctului animal (servitoarea Frosa) pînă la pasiunea tragică și degradantă (Wilily și imai cu seamă Axei). Varietatea psihologică a eroilor nu e prea mare, însă farmecul inalterabil al acestei nuvele capitale din proza d-lui Vinea stă în marea capacitate de transfigurare a faptului brut, a anecdoticului elementar.

O pânză subtilă și complicată de irealitate înfășură sexualismul eroilor. Copulația care le desfată cu o frecvență exclusivă viața e redlată cu o acuitate rece, dar e poleită de o feerică poezie. Realul obiect e ridicat la po-

huc **imateriale** ; o promiscuitate de instincte prinde tonuri de halucinantă tragedie. Smârcurile vieții plutesc pe aripi (h vis ; trivialitatea e neconținut protejată de grația virilă a unei expresii de o bogăție și o noutate metaforică de l...ordin. Intriga **Se** simplifică, descripția se diafanizează, anecdota este eliminată sau concentrată avar ; faptele se auored **ica** pure stări lirice ; ceva de buimăoală savant „u”.ciută învăluie aatele personajilor ca la adolescenții de 0 perversitate candidă din *Les enfants terribles* ai lui Cocteau. O încălecare de planuri contradictorii, de realitate și vis alternează pe axa unei intense ironii. Excesul de **ico-în** ntar al scriitorului e însă în parte dăunător ; d. Vinea **putea** renunța la intercalările cuprinse în cursive și care **Wdează** direct și teoretic atitudinea sa spirituală și **mo-lulele** ei estetice. Luciditatea **sa** artistică împinge scrutarea **im** |l(acei proprii la o limită cam extremă ; o calitate viguroasă cînd e în dinamism artistic **se** transformă într-un **exces** de autorizaționalizare. Stilul său de o subtilitate metaforică, metaforismul său disciplinat și cu străluciri de piatră >rețioasă îi dau un prestigiu suficient Ide scriitor original, •i în *Paradisul suspinelor* un libertinaj înalt poetizat, o .mă purificată a expresiei, care așează această povestire în fruntea ultimelor producții de proză artistică. Dar dacă <l. Vinea realizează o metodă de scris, nu era nevoie să **ii**ntervină și s-o explioe ; putea numai s-o practice, s-o topească în aliajul de preț al exaltării sale poetice ; luciditatea **sa** e o lamă care taie nu numai în sufletul personajilor ; cu al doilea ascuțit sângerează uneori însăși arta **linelului** Vinei.

HM

G. M. VLĂDESCU :

„MENUETUL”

(roman) \*

Romanul *Menuetul* al d-lui G. M. Vlădescu este o încercare de a surprinde o anume psihologie a provinciei, în oare se neadreaiză și o patetică tragedie a dragostei materne, înțeleasă ca o exclusivitate tiranică asupra copilului.

Bătrâna Angelica Manolache, mama viitorului muzicant de renume mondial Paul Mano, cedează cu resemnare insistențelor profesorului de muzică Anibal Ionescu din orașul provincial fără nume în care se țese acțiunea, trimițându-și băiatul la Paris, unde o urește rapid o glorie precece. Ionescu e un pitoresc ratat, cufundat într-o căsnicie vulgară, cu fiica gazdei, Victorița, părăsită de primul soț, un picher, care-i lăsă o amintire concretă în Olimpia, odraslă mediocră, adoptată de noul tată.

Procesul de convingere al dezadaptatului maestru de muzică și transformarea subită a d-nei Angelica, sub atmosfera scrisorilor lui Paul, care-și povestește succesele și explică dascălului său impresiile muzicale, alcătuiesc un fel de intoxicare morală, extinsă pînă la gradul unei psihoze colective. Ga în *Madona cu trandafiri*, a d-lui G. M. Zamfirescu, tîrgul se animează sub acțiunea unui eveniment excepțional, cafeneaua devine o plasă vie de opinii și supoziții, menuetul cîntat de Paul se infiltrează ca un leit-motiv emoțional al orașului, inerția morală a provincialilor se descătușează un moment din mediocritatea lui esențială. D-na

Edit. „Bucovina”, I. E. Toroutiu.

Angelica devine centrul atenției în urbea sa placidă, iar Victorița Ionescu prepară, ou abilități și instincte vulgare, terenul pentru o eventuală căsătorie a lui Paul cu Olimpia ; între timp, cultivă și amorul tîmărului Ispas, logodnic cu anticipative drepturi maritale asupra Olivpicii ; în fața rușinei patronate de soția sa cicălitoare, Anibal reacționează, pleacă de-acasă, în urma unui scandal, și termină printr-o relevatoare sinucidere a mizeriei lui sufletești, după ce se vede înșelat în cinstea paternă și uitat de foșbul lui elev, care-i scrie mai rar și cu zgârcenie. Colportajul mahalalei provinciale, comentariul scandalului conjugal al familiei Ionescu, interpretarea unui leșin al d-meii Angelica drept un simptom de sarcină, deși bătrâna se extenuase într-o așteptare deznădăjduită a lui Paul, suferind prea mult de îndepărtarea lui, pregătirea sub presiune oficială a unei recepții sărbătorești a gloriosului muzicant, care-și anunțase sosirea în urbea natală, contramandarea ordinului de la centru, cerînd grabnic să se renunțe la pregătirile de primire, sunt filmate de d. G. M. Vlădescu ou amănunte și într-un ton de evidentă satiră și cu intenții de caricaturizare. Intuiția provinciei tinde la un aspect simbolic, la o înverșunată ripostă, în care se vede toată antipatia scriitorului.

În măsura capacității de vulgaritate, personagiile din *Menuetul* trăiesc ou o psihologie rapid prinsă ; Victorița, țata Aglaia, mătușa și mentorul ei, Mateeș, directorul liceului, tipurile secundare, de atmosferă locală, au o existență mai concretă.

Deși centru al acțiunii, Paul e o fantoșe, convențional prezentată, un fum crescut din imaginația lui Anibal, care-iși substituie toate aspirațiile lui muzicale în băiatul cu talent excepțional al d-nei Angelica.

O retorică emfatică urmărește etapele carierei răsunătoare a tîmărului Paul. Exprimată indirect, ea aparține stilisticii d-lui G. M. Vlădescu și diminuează astfel din vitalitatea pitorescului Anibal.

Cînd tonul de lirică acumulare a stărilor sufletești dispare, îl înlocuiește reportajul direct și caricatural. Cu toate aceste inconveniente, tragedia d-nei Angelica schițează un tip și reproduce un document de patologică dragoste maternă.

Însă d. G. M. Vlădescu și-a conceput romanul pe schema unei comedii. Tipurile sale se grupează pe acte ; primul rezolvă faza de incubație a entuziasmului pentru geniul lui Paul, convingând pe Id-ma Angelica să-și sacrifice iubirea egoistă pentru gloria copilului ; al doilea fixează momentul de beatitudine al maestrului și al mamei, în urma succeselor tînărului muzicant; al treilea prezintă manevrele matrimoniale ale Victoriței, care o determină pe Angelica să-l recheme urgent pe Paul, prea înstrăinat de tîrgul natal ; actul al patrulea dizolvă magia sub care au trăit atît Angelica, Victorița, cît și Anibal. Mama își așteaptă în zadar fiul, oare murise în străinătate, Victorița renunță la visul de a mărita pe Olimpia ou Paul, fiindcă Ispas accelerase oortraCittul priutr-o sarcină premaritală, iar Anibal sucombă sub rușinea pe care i-o provoacă familia.

Un melodramatic final aduce în brațele veștejite ale d'nei Angelica pe secretara lui Paul, adevărata aUboare a uMimeloir scrisori, venită ea din partea lui, redîndu-i o fiică în looul băiatului pierdut.

împărțit între analiza unui caz patologic de iubire maternă și între cronica mediocrității unui oraș provincial, *Menuetul* d-lui G. M. Vlădescu oscilează între analiză și document pitoresc ; o ambiguitate de metode, care prejudiciază un autentic material de observație și un roman cu însușiri parțiale netăgăduite.

1933

#### AL. VLAHUȚĂ ȘI EVOLUȚIA ROMANULUI \*

Au trecut două decenii ide cînd d. H. Sanielevici afirma că „*Dan* ieste creațiunea Unui mare talent și îndeosebi a unui mare psiholog”.

Destinul literar ial lui Vlahuță a suferit rigorile tuturor scriitorilor de tranziție : dlogiat, adoptat ca o necesitate aderentă psihologiei unei generații, astăzi opera lui odihnește în cripta pioasă a istoriei literare. Gei mai mulți dintre noi am strecurat fiorul primelor lecturi lîrtre filele poeziilor și nuvelelor sale ; el ne-a servit ca punte de legătură spre opera 'lui Eminescu, el a repetat, obsedant, prologul lamentelor ^adaptabilului social, devenind, prin contrast, și în mOd pasiv, precursor al ddoziunii de primitivă sensibilitate a sămănătorismului.

De structură eminesciană în lirică, personalist în satiră, și limitat la revolta față de soarta scriitorului în societate, iubitor al trecutului răzășesc al neamului, pe cae l-a preamărit, în *Din trecutul nostru*, îndrăgostit de frumusețile naturale ale pămîntului natal, cântat în *România pitorească*, reluînd, neobosit, același sentiment de dezolantă neputință și dezgust în icare e cufundat inadaptabilul, Alexandru Vlahuță, cu labile ingeniozități de psihologie generală, a vrut să fie, în *Dan*, romancierul ce încrustează în concret sensibilitatea unei generații.

\* Cu ocazia reeditării lui *Daji*.

Tâmpul nostru își creează alt suflet ; inadptatul des-campul prin pasivitate începe să devie o figură a trecutului ; psihologia lui nu imai este și a noastră. Depozitară a stărilor interioare dispărute, arta le concentrează în esența creațiunilor ; în lumea iluziei, tipurile ce încarnează sentimente istorice ne impun prin existența artistică ; ce s-a volatilizat în sensibilitate se refugiază în creație, pe care o putem înțelege, dacă nu o putem identic retrăi.

În configurația unui gen, ajuns la metodică și obiectivă realizare a operii d-lui Rădulescu, între culoarea evocatoare și nostalgică a romanelor lirice și eroice ale d-lui Săvescu, între iriteledualizarea și /diseția atentă de senzații din proza d-nei Papadat-Bonicescu, între nervoasa trepidăție a scrisului d-lui Aderca, între efuziunea imagistă și frăgezimea d-lui Ionel Teodorescu, între naturalismul violent și subiectiv al d-lui Dem. Todorescu, sau ca un arc de armonie dlaskă, între eleganța stilizată și idilicul senin al lui Duiliu Zamfirescu, pînă la excesul de ingenios estetism al d-lui Minulescu, locul pe care Vlahuță îl ocupă în evoluția romanului se micșorează, prin nereușita artistică, la confluența preocupărilor unui spirit nemulțumit, ce-și travestește aspirațiile și resentimentele sub forma literară.

I-a lipsit lui Vlahuță vederea clară și dezinteresată a creatorului ce se transformă în vehicul de expresie a fiziionomiei morale a contemporanilor. *Dan* e gîfîitoarea melodramă a scriitorului neînțeleș de societate și iubită ; e demonstrația, cu artificii de meșteșug, a unei teme scumpe scriitorului : eonflitidul interminabil între poet și coledtivitate. Exortația naivă și satira, aproape suspeată prin personalism, își dau întâlnire pe fiecare pagină : școala, familia, societatea, viața politică și literară, intimitatea vieții casnice, tot ce e organizație plurală e caricaturizat cu accente de monotonă predică. Personagiile sunt înjghebări de carton, înseilări de alternative accente retorice, de simpatie sau antipatie, sumar schițate, într-o aburită atmosferă de socialism dulceag și anecdotic, de individualism pueril și pasiv pînă la vegetare. Fiecare din ele e un *port-parole* al unei idei pragmatice, Streourată cu insistentă insinuare. Situații false și nemotivate lăuntric, dozare meșteșugită, dar inestetică, de scene care țintesc un efect imediat, clișee sti-

listice și reminiscența procedeelelor de foileton, teoretizare directă, în varii domenii de activitate practică, naivități și dulcegării, lirism de esență mediocră transpus în roman, într-o sufocantă atmosferă de ratare și inadptabilitate deprimantă — iată la ce se reduce romanul lui Vlahuță.

Dan, eroul, e un învins *apriori* : e un spectacol întrisător, dar nu e o creație ; psihologia lui e o succesiune de itări lirice : peisagii interioare rarefiate, simulînd o vibrație epică, literatură enervantă de revoltați fără vigoare, fals idealizați, într-o inabilă pledoarie pentru sine.

Psihologia dorinții, iubirea pasională și mistuitoare, abstract și general tratată, își trage izvorul din poezia savant construită, dramatizată și retorică a poetului.

Reeditarea lui *Dan* nu găsește nici un ecou în sensibilitatea contemporană ; n-o găsește nici în comprehensiunea noastră critică. Rămîne un document al unei /dispoziții dezolante și al undi nemulțumiri stîngaci asimilată în construcția fabulei ; o artificială proiecție lirică (a celui care a scris *Liniște* și atîtea pagini de proză uscată, de plictisitoare lamente personale.

În baza unei concepții romantice perimate, care acordă artistului un rol profditic în societate, Macedonski a revendicat violent această prioritate pentru poet. Vlahuță a teoretizat-o didactic și a solioitat-o lamentabil.

1926



## V. VOICULESCU: „POEME CU ÎNGERI”

La al patrulea volum de poezii, d. V. Voiculescu prelungește și în *Poeme cu îngeri* vestigiile unei mentalități care, în latura mai sensibilă, porcede din didacticismul sămănătorist al lui VI-ahuță. Inconveniente se revarsă, copleșitor, și în forma versurilor sale, a căror limbă abundă în expresii ca : *liotă, zirnă, colastră, oibul, calip, smidă, ciopoare, mînzări, hrană, tefui* — și raite nenumărate regionalisme inestetice, -mărturie și a unui viciu de curent literar, dar și a limitelor expresiei sale poetice.

Cu acest excesiv vocabular poporan, n-ar fi fost inutil să-și însoțească volumul și de un glosar.

Dintr-o inegală și variată culegere ca cea de față, desprindem, totuși, o notă persistentă, ce traduce preocupări mai mult interioare decît expresive : dispoziția mistică, provenită din aspirația de -a crede ; misticism fără elan, sau naivitate a simțurilor ce percep lumea ca o minune : mai mult o neliniște interioară, plasticizată în aspre viziuni. Ecoul în sensibilitate e însă depășit de obsesia imaginativă : o atitudine formală ; dezastrul neoredinii se transformă în descripție ; aspirația spre divin e, în fond, aspirație spre purificare etică :

*Arar prin codrii negri mai scapără lumini;  
Sunt ochi aprinși de fiare, colți lucii de jivini,  
Ce, singure, uitatul domeniu mai străbat,  
Căci poftete-s la pîndă și urile se bat*

*Pe unde altădată, temut de vînători,  
Vrăjitul Cerb de aur păștea culcat în flori.  
Pe negre guri de peșteri el azi s-a mistuit.  
Albinele simțirii de foame au murit  
Pe fagurii vieții, mîneați de urși [greoi,  
Iar stupii amintirii, prădați, se surpă goi  
în scorburile unde burei miroase-a sfîrv  
Și umbra copleșește copacii pînă-n vîrf ;*

apoi dorința de izbăvire :

*Tu, Doamne, știi că-i bine și-i drept ceea ce-ți cer,  
Nu zăbovi la ruga uscatelor păduri :  
Trimite-un pîlc de îngeri, în spate cu securi.*

(în pădurile cu gînduri)

Tot astfel, sosirea primăverii regeneratoare oferă poetului -materialul ei descriptiv, stabilind această transpoziție, în care aspectul exterior ia tonuri de frămîntare morală :

*Ea (noaptea) intră și tîrăște alaiul tot de-afară :  
Se umflă-n fîmine ape, trec turme de țigăi  
Și aburii lăuntrici iau chip de Primăvară,  
Cu sini rotunzi de măguri și coapse moi de văi.*

*Sosesc, scăpați și teferi, din cușcile-ntristării,  
Cocorii bucuriei, solia-nfîiei berzi,  
Și șesurile minții, miriștile tîtării  
Le-mprouează iarba cu mii de gînduri verzi.*

(Noapte de marie)

Reversul dispoziției apare în *Toamna* :

*Grădinile-amintirii se scutură de roade  
Și pajıştile-amare îngălbenesc de poame ;  
Uitarea își trimite arar, cînd li-este foame,  
Furnicile ei negre și viespile-i iscoade.*

*Miroase pretutîndeni a mucigai și-a miere.  
O fructă ciugulită de pasărea durerii  
Mai spînzură scheletic de vreascu ros al Verii:  
Din hîrca ei sămînța rînjește în tăcere.*

Procedeul e unitar : (transpoziția elementelor descriptive, prin metaforă ; simbolica e formală.

Părăsind tendința de interiorizare, instrumentul plastic al d-lui Vioiculescu e firesc să se fixeze în pastel, în care găsim aspectul proaspăt al faunei sălbatice, viguros și original zugrăvit, ca în acest tablou hibernal :

*Dorm grași, în scorburi stupii, ticsiți de miere nouă,  
Miresmele din lume acolo-s strînse cheaguri,  
In timp ce ei (urșii), ca fîncii, sug etichetele-amîndouă  
Și mormăie, săracii (!) visînd că sug din faguri.*

*Cum ies acum bursucii cam nărăviți la lene,  
Cînd nu-s croite pirtii prin grelele omături ?  
Cum mai răzbat puiendrii și vulpile viclene  
Cu cozile învalte, tîrîș ca niște mături ?*

*De veverița însă chiabură și-nfoiată  
In vechia ei scurteică, nu-mi pasă orice-ar spune  
Ea fură toată vara și-ascunde la poiată,  
Iar iarna stă pe vine și sparge-n dinți alune.*

*(Gînduri de iarna)*

Remarcăm, în același sens, *Știubeiul din codri*.

1927

ALICE VOINESCU :

„ASPECTE DIN TEATRUL CONTEMPORAN” •

Oricîte forme de critică ar exista, în esență critica nu poate înceta să fie înțelegere și evaluare a creației artistice. Dar critica însăși riscă să se anemizeze, dacă rămîne în hotarele strict naționale și nu privește și dincolo de ele. Și nu e vorba numai de-a trage cu ochiul, să vadă ce se mai petrece prin vecini, ci itrelbuie să-și facă o adevărată educație la spiritul veaouflui, fixat în ceea ce ne-iam obișnuit a numi europenism și universalism. Ca și un geograf, care ar cunoaște numai geografia țării lui, un critic național specializat numai în relieful și constituția literaturii autohtone nu-și poate revendica dreptul la viziunea totalitară a semnificației valorilor din timpul său.

Fără să se aplece în mod special asupra personalităților europene din vremea lui, un Titu Maiorescu a judecat întreaga cultură și, deci, și literatura națională, „de la înălțimea veacului al XIX-lea” ; un iPaul Zarifopol, indiferent de atitudinea lui subiectivă și de judecățile lui de vialoare răsturnate, s-a mișcat pe planul creației europene. Dar chiar întreaga critică postmaioresciană, deși n-a atins prin studii directe plafonul universalismului și europeanismului, n-a părăsit nici un moment adevăratul la problemele de conștiință și de estetică ale veacului.

S-ar putea apoi consacra, în istoria literaturii noastre contemporane, un întreg capitol al influențelor fecunde,

Edit. „Fundatia regală pentru literatură și artă”.

exercitate asupra culturii române, prin intermediul luminat al câtorva germaniști, tanglioști și italieniști ; nu numai franțuzologii, ca să folosim un termen cu oarecare nuanță ironică, au abundat în cultura și literatura națională. E drept că opera acestor pionieri ai universalismului european, în cultura noastră, alternează între informație și critică, între propagandă și orientare ; dar, oricum ar fi, nu se poate ispune că ne-am închis numai între zidurile Scunde ale culturii și creației locale. Atâtea traduceri, studii și chiar monografii stau mărturie desipre nobilul efort de universalizare și europenizare al spiritului nostru național, care-și ascute și adâncește originalitatea specifică în interdependența organică ce face «din Europa nu numai continent geografic, dar și un continent deosebit ia! civilizației și spiritualității umane. Și poate că niciodată nu se pune mai acut problema solidarității spiritului european decît în momentele lui de criză tragică, așa cum se pune din 1918 neconținut și pînă astăzi, fără nici o soluție salvatoare.

Cunoscută publicului prin activitatea sa de conferențiară, iar unui cerc mai restrâns, prin cursul său de istoria teatrului, profesat la conservatorul de artă dramatică, d-na Alice Voinescu pornește inițial din filozofie ; Idacă nu ne-nșelăm, teza sa de doctorat tratează o problemă kantiană. Nu este de mirare deci să-n!tlnim în cele patru studii, reunite sub titlul general de *Aspecte din teatrul contemporan*, consacrate lui Wedekind, Shaw, Pinandello și Claudel, un punct de vedere filozofic, și anume, patru modalități ale cunoașterii, concretizate cu ajutorul ficțiunii dramatice. Să nu uităm de altfel că, în 1935, d-na Voinescu a închinat un înțelegător și nuanțat studiu lui Montaigne.

Pe cît de „inactuală" părea monografia sa asupra marelui moralist francez, într-o vreme de frenezie ideologică, prevestitoare de furtuni istorice, (tot pe Utăt de distanță, față de punctul de vedere comun, pare reunirea studiilor asupra a patru din coi mai opuși dramaturgi moderni ; căci d-na Voinescu nu-i judecă nici din punctul de vedere al publicului, iubitor de speataool, nici din punctul de vedere al actorului popular, ci numai din punct de

vedere critic, al textului. Și, chiar în această perspectivă, selecția dramaturgilor analizați se face pe o anume axă : a poziției spiritului modern, în care arta e privită -ca o modalitate a cunoașterii. De-aci poate tonul de pledoarie, insistențele și revenirile, o anume abundență abstractă, veaină uneori cu prolixitatea și raportarea la un punct fix, la o coordonată care este poziția spirituală a teatrului modern. Cu excepția lui Claudel, unde analiza estetică e mai accentuată, este caracteristic acestor studii de a nu acorda nici artei specific dramatice, nici tehnicei și nici expresiei decăt câteva observații generale ; în schimb, se acordă sensului spiritual, modalității de cunoaștere, cu ajutorul dramei, ca formă supremă de artă, toate onorurile și toată ingeniozitatea de interpretare și subtilitatea de analiză.

De altfel, în *Introducere*, d-na Alice Voinescu, filozofînd asupra esenției teatrului și asupra stilului spiritual, configurator al epocii moderne, acordă acestei forme literare virtuțiile cele mai înalte. „Actul dramatic, spune d-sa, e realizarea unei tensiuni în sine, e realizarea de dinamism sufletesc, ân afară de conținutul stărilor de conștiință. Fața subiectivă a acestui fenomen e *durată vie*, ce trebuie deosebită, pe de o parte, de timpul fizic, cel ce scaldă pe dinafară devenirea fenomenelor, iar pe de alta, chiar de durata psihologică, luată în sens bergsonian. Căci aceasta din urmă e conștiința curgerii, a succesiunii stărilor noastre psihologice, pe când *durata vie* e însăși conștiința în sine, așa cum o realizează eroul dramatic în actul său : conștiința generatoare din noi, adică conștiința spiritualității noastre."

Adică se acordă creației dramatice un exclusiv sens metafizic, dincolo de psihologism și chiar de poezie. Punct de vedere disaUtabil, desigur, ca și acela al identificării dintre creația filozofică și cea poetică, dezvoltat în prezentarea „sistemiului filozofie" Clauddlian. Dar datorita noastră e să-l privim momentan aa valabil, fiind el însuși punctul de vedere ex|clusiv al acestor studii.

în al doilea rând, d-na Voinescu vede în creația dramatică domeniul în care se configurează mai bine stilul interior sau spiritualitatea unei epoci. „Tot astfel, continuă

d-sa, în marea dramă contemporană, putem recunoaște aspectul psihologic și spiritual al concepției dinamice, care domină cugetarea științifică și psihologică de azi."

Iar ca o justificare a înmănuncherii celor **patru** spirite **atît** de aparent contradictorii, ni se comunică următoarele : „Dacă printre toți dramaturgii contemporani am ales pe Wedekind, Shaw, Pirandello și Claudel, n-am făcut-o pentru că îi socotim singurii autori dramatici desăvârșiți ai zalelor noastre, **ihă chiar** am putea **zice** că, din punct de **vedere** scenic și estetic, nu toată opera lor ar merita să fie relevantă. Cum însă ceea ce ne preocupă aci este fizionomia proprie a epocii noastre, socotim că acești patru **autori** s-au străduit, mai mult **decît** alții, să descopere chipul culturii noastre și să-i schițeze profilul ei caracteristic. De la Wedekind, care exprimă strădania duhului de a se deștepta sub formă de pornire instinctivă din somnul adînc al materiei, trecînd cu Shaw prin aventura faptei, cu Pirandello prin riscul cugetării, pînă la izbînda «actului spiritual» celebrată de Olandei, ni se înfățișează unul și același **elan** vital, în cei patru **lîmpi** fundamentali ai mișcării **sale** creatoare."

Am subliniat formula însăși a d-mei Alice Voinescu, spre a nu trăda concepția sa critică; pornind de la o idee prestabilită : „Tipul de **Om** veșnic și nou totodată", și /de la o premisă metafizică a modalității teatrului, ca expresie artistică, e firesc să înglobeze în /același stil interior patru personalități atît de opuse. Critica este hotărât dogmatică, cel puțin în cazul de față, iar realizarea ei este dialectică și logică. Acoepțînd punctul său de vedere asupra cunoașterii dramatice ca valabil, putem accepta și construcția sa dialectică în toate înoheidturile ei ; numai că fizionomia stilistică a unei culturi, în specie a dinamismului modern, nu se poate configura reducînd-o exclusiv la creația (teatrală. Asemenea sinteze critice sau înglobează totalitatea ariei, ca filozofia, literatura, știința, artele plastice și muzica, în idialiedtiea Stilului istoric al epocii, sau riscă să **apară** ca niște ingenioase apropieri ale **unei minți** subtile și subiective.

De aceea, **ne** oprim cu mai multă adeziune la paginile de analiză critică și de interpretare izolată ale **d-inei** Alice Voinescu decît la coeziunea de ansamblu a punctului său de vedere. Și sunt numeroase aceste pagini, mai ales acolo unde d-sa selectează cele mai caracteristice opere ale dramaturgilor, făcîrild un adevărat sondaj în sensul lor **ascuns** ; în asemenea cazuri, expresivitatea estetică și **semnificația** spirituală a lui Wedekind, Shaw, Pirandello și Claudel coincid, iar satisfacția noastră **oritică** e întreținută cu cele mai substanțiale analize și disocieri. Căci daică **există** un sens metafizic la fiecare din autorii studiați, el este **tot atît** de impermeabil, după cum și valorile lor **estetice** sunt intransmisibile. între inconștientul german al lui Wedekind și voluntarismul iriandez al lui Shaw nu vedem o treaptă evolutivă, ci două universuri **morale** diferențiate ; după cum între umorismul sicilian al lui Pirandello și catoliidiltatea franceză a lui Claudel nu poate **fi** nici o soluție de continuitate, nici o concluzie logică. De altfel, conceptul „elanului vital" și al dinamismului modern, în **jurul căroră** d-ma Voinescu încearcă să fixeze o fizionomie **Stilistică**, ni se **par** foarte vagi, **foarte** elastice. Ceea ce ne apare mai mult **în** evidență, cînd **Studium** izolat pe Wedekind, Shaw, Pirandello sau Glandei, sunt **aderențele lor** rasiale și reacțiunile lor înăuntrul societății și spiriitului contemporan respectiv, și nu unitatea lor, **în** cadrul spiritualității moderne. De ce atunci Wedekind, și **nu** Strindberg, de ce Shaw, și nu Ibsen, participă în mod egal la întregirea fizionomiei dinamice a timpului nostru ?

Dar, cum ne-am propus să acceptăm punctul de vedere al icărții și sinuozițiile dialectice ale autoarei, e inutil să mai începem o controversă.

D-na Alice Voinescu face un adevărat serviciu culturii noastre, prin prezentarea călduroasă, omagială, a celor patru dramaturgi de faimă 'europeană ; iar criticii noastre dramatice îi oferă unul din cele mai prețioase daruri. Informația directă la texte, 'cunoașterea limbii originale în care dramaturgii s-au exprimat și subtilitatea analizei sunt calități de mîna întîia, pe oare regretăm a le întîlni atît de rar. Garttea isa suscită gîndirea iledtoruiui, a actorului

și regizorului și inițiază pe plan într-adevăr european și universal pe amatorul ales de teatru. Lipsită de prejudecățile etice, estetice, tehnice și de gust, inteligența vie a d-mei Alice Voinescu, dacă-și impune o dogmă, ea este de natură atât de nobilă, încât nu poate prejudicia cu nimic pe aUtorii preferați ; mai -aurind îi avantajează și-i, promovează-n mod egal în stima noastră, ridicându-le arta pe același plan al cunoașterii.

1941

ILARIE VORONCA

„ZODIAC” ••

În d. Il-arie Vioronca modernismul de cea mai nouă formulă și-a găsit un propagandist neobosit în versuri și în indicații de proză destul de lirică, spre a pluti în entuziaste confuzii. Cu poemele adunate în acest *Zodiac*, este la a șaptea culegere de versuri. D. Vorouca uimește prin bogăția excesivă a imaginilor, prin acumularea lor neistovită dar dispartă, în poezii care iau proporții nuvelistice.

Printre versurile sale te poți plimba aa printr-un hățș nesfârșit, poți schimba direcția, fără teamă de a pierde firul călăuzitor, ite poți întoarce sau ești liber să sări de la sfârșit la-nceput și de-iaci la mijloc. Ca într-o pajiște de luxuriantă vegetație, te pleci să -culegi o floare, o pui la butonieră, sau o azvîrli, culegi alta sau renunți, căci n-ai ispita să iei un buchet întreg.

Nici în *Zodiac* nu surprindem disciplina interioară a poemelor acestui virtuos de metafore și excesiv amator de personificări.

Printre grindina de imagini a acestui v-Olum străbate și o nedezmințită aspirație poetică, un fel de apel cosmic, de confundare în ritmul interior al elementelor naturii. D. Voronca are un freamăt de sensibilitate înăbușit în risipa imaginilor. Avîntul său își caută un zbor și o intimitate în stihii și misterul pământului, însă rărnine mai ales la notație :

\* Edit. „Unu”

*Prin amintirea dreaptă, prin crestele de flăcări,  
7e urcă pe o targa de spume în petală,  
Distilează în voie aroma din stamină  
Cînd marinaru-și prinde la piept steaua polară,  
Cînd pe-nălțimi copacii se turbură ca vrăjitorii.*

Sau

*Ca prin(esele norii se tolănesc pe perini albastre.*

Sau

*Fluviile duc trena oceanelor ca pajii,*

semne ale unui autentic fantezism.

Cu tot aspectul de vapor încărcat și greoi, în unele fragmente de notație ies și undele unei ascensiuni lirice :

*Încet din minerale și plopi ridică luna,  
Și ondulezi nisipul pînă-n gingia mării;  
Te-ndepărtezi cu barca pescarului pe-o targa  
De valuri; în apuneri te-ntorci cu vînătorii,  
Și-mparți cosașilor pîinea, din lampă și din odihnă.  
Cu somnul ca un baldachin profilat pe creștet,  
Și-n nări păstrînd parfumul esenței de brad tare  
Glezn-a primit sărutul izvoarelor de munte  
Și visul care saltă pe frunțile-n dezlegare  
Cum pe bolovanii rotunji Trotușul în dantele.*

Și morile de vînt ale înlchiptuirii adună din cele patru puncte ale văzduhului un nedisicîplinat material cosmic, într-o virtuozitate iimagistă care devine o primejdie lirică, pentru poet, bineînțeles.

1931

ILARIE VORONCA:

„INVITAȚIE LA BAL" (1924-25) \* ; „INCANTAȚII"

**D.** Iilarie Voronca adună, într-o plachetă liliputană, cîteva poeme publicate între 1924—25, alese după atmosfera unitară în care au germinat și cu semnul unei formule de tranziție a artei sale poetice. Acest caracter de singularitate nu iconstă atît lîn structura mijloacelor sale, de prodigios și difuz imagism, icît în atitudinea interioară.

Am insistat, cu alt prilej, asupra fanteziei sale umoristice, generalizată de altfel și la urmașii săi întru integralism. într-un decor urban, ide civilizație modernă, de mașinism și Standardizare a vieții, în *Invitație la bal*, ne regăsim în momentul inițial al dadaismului, așa cum s-a manifestat și la Tristan Tziaira. Uin impresionism violent si incoherent, prin disparitatea imaginilor, defilează, într-un fugitiv jurnal cinematografic, succesive naturi moarte din atmosfera marelui oraș.

în această direcție de umor și acumulare senzaționistă, d. Iilarie Voronca a fost repede urmat ide falanga aderenților integraliști ; maestrul a fost completat și depășit de discipoli ; îi revine meritul priorității și al fixării istorice a unui moment din tribulațiile curentului.

Caracterul de notație al acestor versuri e dublat de citadinismul lui exclusiv.

Cîteva exemple :

\* Edit. „Unu".

\*\* Edit. „Cultura națională".

*Catalog de mașini agricole : Sena  
Ce cale ferată arterele tale cu singe și guri  
Ca bromura gestul tău îmi face bine uneori  
Drum, dinam bandajai excepțional...*

Sau :

*Miresmele se împart ca afiș electoral  
Te port la mine ca un registru copier...*

ne introduc îndată într-o atitudine de dizolvare a lirismului prin umor, după oUm o atmosferă ostentativ modernistă circulă în această transpunere a iubirii într-un peisaj mecanic :

*Sunt ochii tăi terenuri sportive,  
Cu câmpuri și sonde de petrol,  
Cu hipodromuri, cu hangare de avioane,  
Ce tipografii, ochii tăi  
Si pupilele tale, rotative imense,  
Cum se desfășoară din privirile tale  
Toată viața mea  
Ca un jurnal cu ultimele știri.*

În acest procedeu, lirismul e un simplu pretext pentru decor, o coardă plesnită, din care a murit melodia ; notația se precipită în senzații de o astfel de virtuozitate :

*In obraz vîntul îți aruncă vitriol  
Noaptea intră în odaie cu toată stîmă  
Zgomotele descresc ca prețul cerealelor  
Inimile noastre ar putea fi ca frații siamezi  
Frunzele colecționează autografe, parfum.  
Orașul s-a deschis ca un porte-cigarettes  
Pomii îți dăruie cărți postale autumnal  
Salcîmii: ce mașini de scris în culori.*

Prin insistență, toate solicită atenția spre amuzament și converg la transcrierea umoristică a peisagiului.

Din disparitatea de senzații urbane, poetul se reculege numai în piesa finală, care părăsește filmarea pură își se încordează într-un fior liric de neliniștită chemare erotică :

*Prin tușea orașului, stilet i?ivizibil, pas  
Îngeresc. Tu — pe umărul nopții, o amforă tîrziu,  
Sanie subțire cu armăsarii iuți, știu,  
O tristețe vine spre mine ca pe o sîrmă un glas.  
Apropiere tăcută, cu mîini — ferigă,  
Întind, asemeni unui gît, auzul atent  
Și deodată : muzica țipînd pe acoperiș strident  
Liniștea s-a rupt de mine, ca o verigă.  
Aci e sufletul peste cupole despletit.  
Greu, huruitul roților în beznă  
Și nebunia ca un noroi pînă la, gleznă.  
Nu auzi ? Rid pentru reprezentăția de sfrîșit...*

(SfUșit)

capăt din ciclu, care este în același timp și punte de legătură eu elanul din poemele Ulterioare, pînă la prezentele *Incantații*, prin care d. Voronoa este egal ou sine însuși ; același delir oosmic constituie atmosfera dominantă a universului său poetic, brăzdat de o ploaie uluitoare de stele, ca o abuzivă feerie în haos.

Poezia sa impune ca o avalanșe de stihii clătinate de furtuni neStăpînite, străbate cu aluviuni intemperante și se susține cu dezlănțuiri de forțe nedisciplinate. Ea se exprimă prin serii de imagini, zvîrle torerite de metafore, escaladează zările prin disparitatea plastică. Lipsită de principiul respirației normale, fără pauze interne, cu zăgazurile deschise pretutindeni, e o forță masivă, fiindcă ne cuprinde într-un dinamism de o rară bogăție ; nu cunoaștem, în lirica tîmpdlui, o mai autentică isterie verbală, scuturată de un senzaționism aproape exclusiv. Străbătută de o frenezie riimbaldiană a imaginii, poetica d-lui Voroniaa se anulează în înseși excesele ei, căci ne iknpune o ladbura intermitentă, oare să facă posibilă aparența unei discipline absente.

Evident că, în totalitate, se degaja idin ea un lirism de feerie cosmică, de haluciuatoare persistență a plasticii. Are toate asemănările cu un vulcan, din aare fișnește lavă nealterată, dar care se sedimentează în straturi înghețate, coinsumîndu-și temperatura lăuntrică în jocul neostenit al artificiilor.

în culegerea penultimă, *Zodiac*, d. Vononca și-a căutat o relativă disciplină formală, în utilizarea aproximativă a versului alexandrin. E, poate, consecința teoretizărilor sale din *A doua lumină*, în care anunța integralismul ca pe o artă clasică. Intenția provine numai dintr-o ignorare a propriului temperament. Oroarea de muzicalitatea simbolistă l-a dus la o fanfară de imagism romantic, la izgonirea melodiei închise în murmurul sdabelor; tehnica imagiinei a rămas aceeași, ca în primele sale poeme; închisă în clopotul vast al orizontului, o furtună nu e mai puțin dezordonată decât în limitele concrete ale unui parc. Este însăși iluzia d-lui Voronca, a cărui predilecție progresivă pentru alexandrin și folosința intermitentă a rimei n-a alterat și structura inițială a imagismului său.

În *Incanțații* circulă un elan erotic, ou înalte tonuri de odă; strofa închide singură un poem, iar în excesul de imagini te poți opri, ca în oaze succesive; încet, te deprinzi deguști un grup de acorduri, în disproporționata simfonie în care se zbate delirul liric al poetului, ca un șir de arbori desplețiți, sub bătaia grindinei și a fulgerelor aglomerate pe creștet.

La tatâmpiere, extragem acest fragment de imn, strop din frenezia unui poem unic, înglobat sub titlul de *Incanțații* :

*Ascultă : de-aș fi fost corăbier as fi răscolit  
Toate algele, toate vinturile să-ți închin  
Un continent nou, și țărini ți-aș fi dăruit  
Numele tău ca pe-un steag de sare și de vis.  
Giuvaergiu, în spumă aș fi smuls un oval  
Și vaste candelabre aș fi topit pe buză  
Ca păsări liberate frunțile din cristal,  
Corăbiile de gheață într-un inel în spuză.*

1931

ILARIE VORONCA:

„ACT DE PREZENȚĂ” \*

Cu d. Iliarie Voronca te îmbarci, în versuri sau în proză, spre un inevitabil uragan de imagini. În *Act de prezență* trecem prin șapte poeme, ca printr-o mare de stele căzătoare, uluiți și toluși indemni. Am căutat un timp și sensul prozei sale poetice și am găsit numai elogiul poetului, mag al cuvintelor, dezbrăcat de orgoliu social, romantic, năucit de elementele oosmioe în care se risipește.

Simțul miigrațiunii neconținute iată-i formulat în aceste rînduiri: „Voi pleca desigur și de-aici. Voi mătura cu coada de cometă a nedefinitelor mele doruri alte ținuturi. Și voi privi iarăși înspre trecut, mereu, ca un om oare se depărtează cu capul întors înapoi, pînă ce depărtarea îl înghite” (pag. 14). Nevoia de evaziune apare și ea, ca o necesitate Vitală: „Oilt de mult am iubit acel provizorat, acea incertitudine, acea libertate a călătoriei. Ești în tren: plutești între două lumi din care ești rupt — pentru cîtă vreme? — cînid nu mai saluți aceiași oameni, cînd nu mai figurează nici una din obligatiunile scrise pe agenda ta de om binecrescut” (pag. 22).

Pretutindenii aceeași goană fără repaos, într-iun abuz de imagism, care ne dovedește că d. Iliarie Voronca, muștrat pentru indisciplina interioară a versurilor sale, ne desfide, cu aceeași intemperantă, și în proză.

1932

\* Colecția „Cartea cu semne”.



ILARIE VORONCA :

„PETRE SCHLEMIHL”

cu ilustrații de Michome, Victor Brauner, S. Perahim

Titlul simbolic al poemelor d-lui Ilairie Voronca, deși împrumutat de zădărniciului Charnisso, nu este decât emblema unei solitudini, în care cel mai fecund și dotat temperament al integralismului autohton s-a refugiat, în urma unui conflict obișnuit în toate grupările de solidaritate revoluționară. Ajuns la notorietate și evoluat de la faza experimentărilor în gol, d. Voronca a fost repudiat de propriii săi discipoli și considerat un burghez parvenit și comod instalat în obezitatea succesului :

*Singur, singur,*

*Plutesc peste mahalaua depărtată...*

*Dar tălpile finfinilor ating cerul încuiat în pământ.*

*Sunt singur prin cositorul înviind cohortele de îngeri.*

*Fără umbra mea ruptă fărîme ca o scrisoare aruncată vîntului,*

*Fără umbra mea care era scara de mătase conducînd spre bal*

*conul altor oameni.*

*Și lotuși am văzut ce ascundeau ferestrele isemenilor mei :*

*masacrele, îngenuncherile.*

După această violentă despărțire din moluscă poetică în care diferențierea exista numai în raport cu celelalte curente de artă, d. Voronca s-a regăsit în identitatea estetice sale și în convingerea mesianică a unui martiraj poetic, plin de încredere în sine și în mirajul unui mesagiu fără

\* Tip. „Bucovina”, I. E. Torouțiu, 1932.

oscilații. Din frenezia îmbrățișării elementelor cosmice, poetul s-a întors în conștiința lui rănită de semeni, dar întărită de un orgoliu nu mai puțin hipertrofiat de izolarea care ascute simțurile și excită închipuirea.

Ca și în *Incantații*, d. Voronca e poet prin acea tensiune interioară, flacăra purificatoare, în care se mistuie vreascuri și legume, aștri și pămînt negru, cioburi și vase de preț. E în poetica sa o abundență de elemente atît de disparate, încît se poate spune că nu există figurație mai congestionată în toată lirica noastră ca în poemele sale. În *Petre Schlemihl* sunt reluate multe din temele și sugestiile din crezul absolut în destinul poetului și al poeziei pe care a ofiiot-o sacerdotal în manifestul din *A doua lumină*. Că uneori se poate întrevădea o relativă disciplină în Scurtimea unor poeme este incontestabil ; că alteori conținutul lăuntric al stărilor lirice e mai evident, iarăși este de remarcat. Îrisă structura imaginii și delirul metaforic al d-lui Voronca sunt tot a'tît de identice, încît excesul însușirilor sale este contrariat de excesul defectelor. Se Observă însă o mlădiere a tonului interior spre liniștea elegiacă, alternată au mesianismul orgolios în excelența poetului și a poeziei :

*Luați seama : cînd privirea voastră nu bate mai departe*

*decît o pușcă ruginită,*

*Cînd în creierul vostru anotimpul adoarme într-un fotoliu*

*confortabil,*

*Eu văd peste munții pleșuvi, sau peste vînturile tinere,*

*Cum vine înspre voi un fiu pe care cîndva l-ați izgonit.*

vanitate care se transformă dintr-un simțămînt personalist într-o profesie de credință, în artă :

*Dar am știut : versul e chivără fermecată*

*Care va face să trec nevăzut printre oameni*

*Prin noaptea ca o rază în jur desfășurată*

*Nimeni nu-și va mai spune, poetule, de-i sameni*

*Și poemele sunt ciubote de șapte postî*

*Care mă duc din cercul polar la caldul tropic,*

*Și-n vers ca-n geanta unui botanist recunoști*

*Ierburile atîtor distanțe sînd alături...*

sau concluzia din strofa finală a aceleiași poeme :

*Poet ești și de aceea, pururi Ahasverus,  
Fără umbră și cauți cheile șipotului,  
Iubirea sună-n tine ornic deșteptător,  
Ai cîntat și umbra s-a speriat fi a fugit ca o pasăre.*

Din tonul de înaltă frecvență al elogiului adus sieși și poeziei, d. Voronca se regăsește uneori într-o melodie de resemnată umanizare, ca în această elegie, remarcabilă și pentru sensibilitatea ei, dar și pentru aspirația sa de disciplină formală :

*Și totuși, tîrziu, într-o noapte ploioasă.  
Voi bate, omule, la geamul tău,  
Și nu vei ști : e liniștea umedă în oase,  
Sau e o veste pentru mai bine sau mai rău.*

*Păsări încetinite cu un amurg în vine,  
Obrazu-acestei umbre sfișiale de fulger,  
De unde sună-n cupă lingurița luminei,  
Strălucitor vestigiu tăind aerul-luger*

*Vă voi vedea pe voi oameni și uneltele voastre.  
Veți sta într-o tăcere în jurul unei mese,  
Și lampa ca o ceață prin respirația noastră  
Se va urca pe buze, prin vorbe, ca o tuse,*

a cărei continuare, deși nevertebrată, isugerează o stare lirică de reconfortare în umanitate, după zguduiriile unei nesfârșite evadări în zona celor patru puncte cardinale.

Între extrema unui individualism programatic și între aceea a unui potolit drumeț ajuns la limita forțelor, poezia d-lui Voronca e în plină desfășurare de imagini, dintre care unele sunt peisagii ou un contur mai cert. De altfel, egal ou sine însuși, d. Voronca e nou și totuși același.

1933

ILARIE VORONCA :

„PATMOS ȘI ALTE ȘASE POEME" »

Fecunditatea lirică a d-lud Ilarie Voronca pare nelimitată ; la al zecilea volum de poezie, într-un deceniu de activitate neîntreruptă, nu dezarmează încă. Din contra, cu fiecare culegere nouă, schițează și o evoluție. Evident că, în esență, poezia d-lui Voronca rămîne tot unitară. Excesul său de ianagism, ca și frenezia sa uneori numai formală, alteori substanțială, rămân substratul constant al inspirației sale. Evoluția se simte numai în materialul intern al poemelor sale. Dacă în *Invitație la bal* oireulă un peisagiu urban, deși într-o expresie depășită de mult de mișcarea poezilor extremiști, dacă în *Incantații* pîlpiie flacăra unui elan erotic neîntrerupt, în *Patmos* surprindem o elevație spre dematerializare.

Noul volum al d-lui Voronca cuprinde însă un material poetic atît de divers, încît regăsim multe din temele și procedeele sale anterioare, alternând cu poemele în care stăruie obsesia unei spiritualizări. Ultimele șase poeme, prin discontinuitatea lor iriternă, ca și prin tehnica metaforei, mai mult decorativă, aparțin unui ciclului liric mai vechi. Poate de-aocea le va fi separat de restul ciclului organizat în jurul unui titlu atît de sugestiv. Drept e că, pe lingă această discordanță, mai subzistă încă una, aceea a bucăților în proză, intercalate între poeme. Locul lor era poate mai nimerit în *Act de prezență* decât aci. În tot cazul,

\* Editura „Vremea”.

d. Voronca evoluează spre o dublă organizare, de conținut sentimental și de expresie. Mai întâi se observă o progresiune logică a poemelor, uneori bazată pe anecdotă. Vechea formulă care unanim era aplicată poeziei sale, ca fiind citibilă în orice ordine, de la început la sfârșit sau invers, nu-și mai găsește justificarea integrală. Dar dacă, în trecuta manieră, amenința ou primejdia unei diluări, prin aglomerare de metafore, a poemului, în noua sa formă, o vizibilă discursivitate este consecința utilizării elementelor de aneoadotă. Este situația idin *Întia apariție*, din *De ce atâtea priviri ?*, -din poema, jumătate în proză, jumătate în versuri, închinată lui Roger Vailland, din *Iristețe unanimă* sau din *Minunata călătorie*, care începe astfel :

*Ti-ai smuls mina mătăsoasă mică din mâinile mele  
Și te-ai înălțat sprintenă ca-ntr-o figură de dans  
Pînă la platforma tramvaiului înșesat de lume.  
In mișcarea aceasta rochia s-a ridicat puțin  
Și s-au oprit și alți călători să vadă tresărirea genunchiului subțire  
Eu am rămas năuc singur, în începutul de ploaie,  
Revărsare turbure, nisipoasă a vremii,  
Cuvinte de dragoste năpăstuite în gură  
Și dinții mei încleștați peste zvîrcolirea lor sălbatecă,*

început, fără-mdoială, prozaic, însă înnobilit de ridicarea pe un pian de vis a aventurii sentimentale a poetului, ca în acest peisagiu interior, întîlnit spre final :

*în orizonturi de unde vin anotimpurile în călești strălucitoare  
Păduri se-nfiorau ca de o boare, de rătăcirea noastră.  
Deveneam invizibili ? Florile se-nălțau pe tulpinele lor firave,  
Turme de curcubeie fumurii treceau prin zarea halucinată,  
Prin munții depărtați ca o marmură roșiatică  
Se vedeau vinele de metal, izvoarele minerale ale aurorii.  
Tăceri eterne. Păduri eterne. Cîntece eterne.*

Pirintr-o figurație nu mai puțin nouă, dar organizată, poetul reia contactul cu viziunea cosmică a liricii sale, în care se ivește și aspirația spre dematerializare de care am amintit. Sentimentul acesta de eteritate, într-un decor cos-

mic de puritate originară, este atît de consistent în prezența culegere, încît el astă tema ce simfonizează poemele ca mai frumoase ale d-lui Voronca. Insula Patmos, vedenie luminoasă în tîlloUl ei simbolic, este materializarea poetică a aspirației care străbate întreg ciclul.

D. Voronca ajunge uneori la o puritate de contemplație pe care n-am întîlnit-o în întreaga sa operă. Turbulenta filmare de imagini, din obișnuita sa poetică, face loc aci unei calme și înalte viziuni supraterestre :

*Merg spre apus. Sub respirație se aburește ca o sticlă azurul,  
Cer risipit în suflet. Și tu ca alt cer te risipești.  
Dar poate suntem chiar nourii ușot suiți în slavă,  
Clari, fără legături, cum sunt bulele de aer într-o apă  
Afît de senini. O pace apărînd treptat la orizont ca o navă,  
Și timpul ca un fum prin mîinile noastre de apă.  
Sus întîlnim păsări lincede ca niște valuri  
Liniștite. Suflet numai. Afît mai suntem. Și ce bine  
Ne simțim. O adiere calmă ne duce pe alte maluri  
Din plante întîlnim numai aroma.  
Numai zumzetul suav de albine.*

(Au fost oameni ?)

Aceeași descătușare, prin trecerea într-un peisagiu ideal, revine sub diferite forme :

*în urma noastră toamne și veri se risipesc  
Ca un nour de praf după trecerea mulțimii  
Vom călca mereu prin ierburile acestea incandescente  
La marginea terestră vom privi cascadele de stee căzătoare.  
Crinii loviți își răspund din loc în loc,  
Parfum subit tăcerea tăind-o ca un țipăt,  
Departa ne surîd prietenii și apusurile dispărute,  
Și noi vom merge fără să ne oprim prin această veșnicie suavă.*

(Păsări smulse eu rădăcinile)

După asemenea exemple, înclinăm a crede că sensibilitatea d-lui Voronca și-a impus o improprie frenezie rimbaldiană, în cele mai multe din poemele sale. Coarda elegiacă din *Restriști*, volum de debut și turburat de atîtea influențe, este mai conformă cu melodioasa lui simțire

decît cu zbuçiumul unei prodigioase invençii imagiste, adesea exercitatã în goi.

În ciclul liric lai acestui imaginar *Patmos* este o evoluçie de o remarcabilã puritate a imaginii, de o sensibilã voinçã de disciplinare a conținutului sentimental și a formei.

D. Voronca utilizează chiar strofe de facturã clasicã, cu ritm și rimã regulate, în diferite poeme ; desigur, le-n-tîlnim sporadic, dar nu mai puțin semnificativ.

Iată cîteva pilde :

*Ce pînze desfãcute !  
Ce navigãri ! Pleoapã  
Pe sufletul meu cute  
Tãind ca într-o apã.*

Sau :

*Aici, pe promontorii aștept acele treceri  
De insulã : pãsãri strãni care-au venit pe strune.  
Pãmînt zgãriat de pluguri fi netezit de seceri  
Prin migraçiuni de insuli vfeau insula minune.*

Sau, în isfilrșit :

*Pe ce creangã sã odihneascã seara ? Spre care  
Gurã sã se fîrascã ploaia ca o rãdãcinã  
Și unde sã te mai îmbie o plecare,  
O aventurã s-acopere ochiul cu o suavã ruginã.*

Iar ca o supremã trãdare a echilibrului de la *Unu* și ca un semn de academizare a suprealismului (și la noi !), d. Ilarie Voronca deschide și închide ciclul intitulat *Patmos* cu cîte un sonet. E drept cã, deși ortodoxe în forma lor clasicã, sonetele ddui Voronca nu sunt chiar antologice, mai ales cã o punctuaçie arbitrarã le strangulează respiraçia.

1933

## UN PROZATOR DISTINS

Corespondença dintre Duiliu Zaimfirestcu și Maiorescu stã mãrturie de cîtã rîvnã de romancier a fost cuprins autorul *Vieçii la țarã*; atît de mult l-a preocupat problema romanului românesc cã aproape am uitat cu toții de numele lui. Se pare cã el însuși le-a uitat, de vreme ce nu le-a mai retipãrit, pe cele mai multe, mulțumindu-se a fi prezent cu douã culegeri într-o bibliotecã popularã și cu un tîrziu volum de amintiri, din cariera lui de diplomat, într-un timp în oare niuveliștii abundau, Duiliu Zamfirescu și-a fãcut un țel suprem din ambiçia de a dota firavul nostru roman ou un ciclu în care, dacã n-a fost necontent egal cu sine, a 'dovedit o stãruinçã remarcabilã. Iniçiativa lui, transformatã într-o vastã întreprindere, ne apare astãzi mai eurind ca o succesiune de b.unãvoinçi decît ca o victorie ; cãci, orice s-ar spune și oricît ne-aon fixa în momentul de evoluçie al romanului nostru, din toatã seria de povestiri închinãte Comãneștenilor, numai *Viața la țarã* se desprinde ca o icoanã de lumini și armonie. Devenitã operã clasicã, ea îi asigurã un loc în proza trecutului veac și-i rotunjește figura literarã, prin tot ce-a înfãțisat ca delicatețe, ca poezie domesticã și ca distincçie a expresiei ; într-un fel și ca finalã strãlucire a ultimei echipe de prozatori junimiști, mai înainte de istovirea mișcãrii însãși. Gloria lui de romancier aici trebuie cãutã, și posteritatea îl va distinge, oricînd, pentru fericita îmbinare de însușiri din aceastã seninã evocare de viaçã.

D-na Mariana Zamfiresau-Rarinoascu și-a făcut un cult din reeditarea operei lui Duiliu Zamfirescu ; după *Poezii*, au urmat romanele, mai apoi un cuprinzător volum de *Nuvele* (Edit. „Scrisul românesc”), toate în aceeași colecție de „Clasici români comentați”, de sub conducerea d-lui N. Cartoian. Nu e vorba chiar de o culegere completă a nuvelisticii lui Duiliu Zamfirescu, ici de o foarte largă antologie. Editoarea adaugă la nuvelele tipărite în feluritele volume și câteva bucăți aa și necunoscute, părăsite în revistele timpului, ca *Literatorul*, *Convorbiri literare*, *Ate-neul român*, *Literatura și arta română*, sau în gazete ca *România liberă*.

Cît de inegale sunt între ele e interesant de remarcat mai înainte de orice. Duiliu Zamfirescu a avut o evoluție lentă și nu fără semnificație în cariera lui literară ; pînă a nu fi intrat în cercul *Convorbirilor*, adică sub priveghe-rea critică a lui Maiorescu, s-a căutat cu dificultate, a încercat cu nesiguri sorți de izbîudă, în poezie, ca și în proză. Aceeași corespondență, de care aminteam, este in-structivă nu numai pentru preocupările lui de romancier, dar și pentru raporturile dintre Un scriitor și un critic, pentru toate confesiunile și nedumeririle comunicate lui Maiorescu și pentru sfaturile pe care mentorul lui i le dă. Acțiunea cea mai Utilă, pe oare vigilantul Critic a desfășurat-o, în lunga lui seducătoare prezență, față de contemporani, e pusă într-o lumină puternică, în scrisorile pu-blicate ide id. Bucuța. Rolul de Boileau sever și scrupulos, ecoul de conștiință critică a timpului se reliefează atît de viguros în epistolele dintre creator și îndrumător, încît trebuie să-i fim recunoscători lui Duiliu Zamfirescu pentru serviciul făcut, poate fără voie, memoriei lui Maiorescu ; astăzi, cînd se pregătește sărbătorirea centenarului de la nașterea lui, va fi o datorie a criticii să desprindă, din co-respondența rămasă de pe urma părintelui criticii române, însăși esența acțiunii lui, autoritatea lui permanentă, sensul de regentare a scrisului național, în veacul trecut. Res-pectul, admirația de care Duiliu Zamfirescu e stăpînit față de ^sentințele lui Maiorescu au o semnificație mai gene-rală ; așa zice chiar că dominația criticului, căreia se su-pune, pînă la sfîrșit, este semnul înrăuririi maioresoiane, pe care timpul a prețuit-o pînă la idolatrie ; și oricîte ri-

poste, oricîte grele concesiuni ne întîmpină în scrisorile lui Duiliu Zamfirescu (de altfel o conștiință mult prea se-meață) adresate criticului, ele nu ne pot modifica imagi-nea ferului Aristarc ; rezistențele deseori înfrînte ale scriitorului la obiecțiile lui Maiorescu au valoarea unei și mai autentice mărturii a autorității lui, exercitată pe o rază mai întinsă deaînt lasă să se vadă corespondența ; cînd vom avea la îndemână toate scrierile, cîte s-or mai fi păstrat, între criticul *Convorbirilor* și literații vremii, îi vom în-tregi imaginea de Boileau al nostru ; dacă opera lui și-a fixat limitele, în evoluția criticii române, acțiunea lui directă, de sfetnic luminat, îl Va restitui, cu siguranță, ro-lului de profesor de gust, pe care l-a deținut, eu prisosință, în cea diribîi fază a criticii noastre. Prezența lui printre noi Va fi atunci și mai vie, pilda lui și mai feaundă, și tot ce-a risipit pentru contemporani se va putea capitaliza pentru urmași.

Și, într-adevăr, un studiu critic asupra lui Duiliu Zam-firescu va trebui să împartă în două etape spiritul și chiar expresia operei lui : înainte și după ralierea la oeraul *Con-convorbirilor*. Nu vrem să spunem prin asta că scriitorul for-mat, sigur pe sine, ar fi produsul exclusiv al influenței maioresoiane : va fi contribuit la maturizarea lui însăși meditația asupra propriilor mijloace, dar apropierea de ju-nimismul literar i-a rprimat, fără îndoială, tot ce era ro-mantism juvenil, lipsă de contur în concepție și mai ales înclinația spre formele declamatoare, atît de vădite în poezia și proza lui, din epoi“ *Literatorului* și a celorlalte reviste. Sunt, în culegerea editată de d-na Mariana Zam-firescu-Rarincascu, câteva bucăți oare nu depășesc prin ni-mic caracterul de exerciții literare. Compoziții meditative ca *Monăstirea Dealului* și *Singurătatea* nu ne spun mare lucru despre prozatorul ce va deveni Duiliu Zamfirescu ; iar câteva amintiri filmate, la voia întîmplării, din *Din Do-brogea*, nu cuoeresc nici măcar prin pitorescul observației, pe care ar vrea să se sprijine. Cu totul alt interes prezintă lungul episod romanțat din viața poetului Depărătaanu, din *Amintiri din vremuri*. S-ar putea face numeroase apropieri între poemele lui romantice, de filiație byraniană, sau rus-setistă, și între această poveste de dragoste nefericită a

cântărețului *Verii la țară*, cu exaltarea lui romantică, între stări alternative ide mistică amoroasă și de libertinaj dezamăgit, cu idealurile lui politice libertare, cu dezgustul pentru viață și cu frenezia care-l cotopește uneori, cu ră-tăcirile prin sltrăinătaJe și eu sifirșitul prematur, stigmatizat de boala fizică a romanticilor, ftizia. Nuvela este un document ilustrativ asupra începuturilor scriitorului, poetizând retoric pe marile teme -la modă, declamând despre sentimentul naturii și despre reveria singuratică, în cadrul ei. Dar nu știu cum, în sensibilitatea pașoptistă a acestei povești de iubire, în poezia cam convențională a eroului, în limbajul lui desuet, plin de naive neologisme, găsesc o patină a timpului, nelipsită de anume farmec. Nu știu dacă Duiliu Zamfirescu a *voit* s-o aibă sau i s-a întâmplat, datorită materialului folosit; oricum ar fi, episodul romanțat din viața lui Depărățeanu păstrează un atractiv aer de modă, în substanță și expresie, care-l face interesant.

Vă amintiți de acele crepusculare și totuși bărbătești nostalgii erotice, din cele mai multe poeme cuprinse în *Pe Marea Neagră*, ultimul iui volum de versuri.

Duiliu Zamfirescu a avut, udconținut, intuiția unei anume feminități, a unei poezii delicate a amorului, a unei pudicități firești a instinctului de dragoste, văzut și la eroindle din proza lui. Atâtea neuitate figuri, care ne-au ispitit adolescența și pe care le-am recunoscut fără dezamăgire și mai târziu, când observația a luat locul reveriei, între filele romanelor lui, mărturisesc despre cea mai autentică vină a acestui prozator.

Dacă în *Viața la țară* nu putem trece pe cineva în umbră, chiar după timp îndelungat, aceasta este, fără îndoială, Sașa, a cărei maturitate chibzuită n-a alterat totuși prospețimea instinctului ei femeiesc, n-a depoetizat-o și nu i-a secăt rezervele de adolescentă, chiar dacă i le-a comprimat.

Un amestec fermecător de sfiiciune și deliberare, de inițiativă și înfrinare, de sentimentalism și bun-simț, de delicatețe și fericire calmă împletește una din figurile cele mai originale din galeria feminină a romanului nostru. Sașa întrupează o anume reacțiune la viață, o anume oglindire a simțirii erotice femeiești, pe care timpul n-a făcut-o

nici ridicolă, nici demodată; este ceva din multiplul „etern feminin” surprins în chipul ei lăuntric. Aș spune că cele mai interesante personaje din proza lui Duiliu Zamfirescu sunt femeile; și poate că tot ce mai «nagndtizează pe cititor, în romanele iui inegale (exiceptînd *Viața la țară*), sunt tot numai femeile, cu siluetele lor ce lasă în urmă un parfum discret de senzualitate și omenesc, de poezie și realism. Tipul de parvenit al Scatiului, supralicitat la atîția romancieri naționali, e mai puțin viabil, pe zi ce trece; mai ales că pictorul lui l-a tratat destul de caricatural.

Romanul dare trebuia să fie al ciocoiului și-a deplasat interesul spre Tincuța, victima bătăriei lui, și drama femeii a trecut pe primul plan, față de ascensiunea bărbatului; aceeași Tincuța, naivă, de a cărei idilă ou Mihai, în *Viața la țară*, ne amintim ca de o idilă a adolescenței noastre, ne impresionează încă, prin muta și aspra ei suferință. Și însăși feminitatea mai s'tiungace, mai prozaică, a Porției din *îndreptări*, dacă nu ne îmbie să visăm, e mai simțită, prin discreție și sănătate sulfdtească, prin supunere, decît multe figuri șterse din același roman; iar medalionul distins al Elenei, din *în război*, salvează multe pagini de anecdotism mărunț, după cum silueta de școlăriță a Annei ne urmărește încă, oricît de inexpressivă ar fi pasiunea ei din romanul ce-i poartă numele; și chiar acesta, înecat în anecdotism și ușoară flecăreală dialogată, interesează prin cîteva scene de iubire și dîteva creionări feminine.

Dacă socotim roman și acele *Scrisori romane* 'din *Lydda*, sub materialul pedant filozOfilco-iStoric al cărții se zbate tot o figură vie de femeie, pe care ai fi voit s-o iubești, ca mai pe toate eroinele lui Duiliu Zamfirescu. El a simțit oriunde resorturile tainice ale sufletului femeiesc, i-a auzit sunetele ddlicate sau mai pasionale și le-a transpus nuanțat și prin poetice ddouri. Duiliu Zamfiresou nu e un romancier social dddit prin voință, prin ambiția de a crea un cadru epic unor narațiuni ciclice și prin acea convingere mai mUlt teordtică, anumie că viața societății românești, a buneii societăți, este destul de importantă ca să intereseze pe un scriitor și ddStull de completă ca să creeze o literatură urbană. în prefața la *Nuvele* (1888), își confirmă, ca pentru sine, aodst punct de vedere, divulgîndu-și,

oa și în corespondența **au** Maiorescu, intențiile programatice, atât de clare în romane :

„Societatea românească contemporană are, pînă acum, două manifestații puternice în proza literaturii propriuzise : stratul cel mare al țaranului, pe Slavici ; stratul mahalalelor și orașelor de provincie, pe Caragiale.

**Nu** știu dacă în succedarea acestor doi autori este o paralelă conștientă cu straturile pe care le reprezintă literatura lor, sau dacă nu cumva ei vin unul după altul fără voie-le și numai pentru că dezvoltarea straturilor s-a **ui**-mat așa și nu altfel trebuiau să se urmeze. Nu știu, cu alte cuvinte, dacă literatura lui Caragiale nu a trebuit fatal să vie după Slavici, și acum nu știu dacă literatura care va veni după Caragiale nu va fi total a stratului corespunzător stratului de deasupra."

Folosirea artistică a „Stratului de deasupra" și-a luat-o asupra-și Duiliu Zamfirescu, și romanele lui au voit să dea viață în ficțiune aristocrației rurale și burgheziei orășenești ; dar viața adesea a rămas în scheme, s-a condensat în portrete, s-a abătut înspre caricaturi sau înspre convenționale alcătuirii. Dacă n-a putut să creeze romanul ciclic al „stratului de deasupra", a deschis calea spre el, într-o vreme cînd intenția singură părea să fie o iluzie, atrăgînd atenția înspre un material nou ; prin asta rămîne un necontestat precursor, și istoria literară, ca și critica nu-i vor uita niciodată bunele lui intenții. Dar dacă n-a realizat ce și-a propus, cu premeditare, Duiliu Zamfirescu a izbutit fericit să se exprime în *Viața la țară*, să se definească în tot ce avea mai distins, mai armorios talentul lui de prozator și, cu deosebire, a intuit sufletul feminin în câteva figuri, dintre care unele nu se pot uita. Poet al iubirii, pictor al femeii, în tot ce ea are mai specific sufletește, pentru noi astăzi Duiliu Zamfirescu trăiește prin această fibră, pe care a cîntat cîteva note autentice, între delicat și pasional, cu nuanțe măsurate, ușor perceptibile.

Același amator de psihologie feminină ne întâmpină și în cele mai prețioase nuvele ; în povestea de dragoste a poetului Depărățeanu, interesul merge mai mult spre Măria Horea, a cărei alcătuire de poezie, de grație, de pasiune și de abdicare ne cucerește într-adevăr ; ceva din

sufletul Sașei și din drama Tincuței se împletește în existența eroinei ; în bună parte, nuvelele lui Duiliu Zamfirescu sunt niște preludii ale romanelor, prin anume figuri, prin anume obsedante preocupări. Episodul *Amintiri din vremuri*, apărut în 1881, în *România liberă*, într-o serie de foiletoane, dacă nu are siguranța expresiei, o are pe cealaltă, a intuiției sufletului femeiesc.

În studiul introductiv la *Nuvele*, d-na Mariana Zamfirescu-Rarincescu observă, cu bună dreptate, că „multe dintre problemele psihologice, dintre aspectele de cadru social și dintre figurile pe care le vom întîlni în centrul romanelor sale au fost începute, schițate și experimentate în nuvelele lui".

Observația se referă, desigur, numai la acele nuvele pe care el însuși nu le-a mai retipărit, părăsindu-le în primele volume sau în colecția revistelor unde apăruseră ; astfel, în *Subprefectul*, întîlnim schema lui Tănase Scatiu, în figura cam tenebroasă de satrap politic și de gelos a lui Maxențian ; dar în aspectul social al personajului ce prefigurează pe Scatiu nu identificăm decît sălbătecia față de țărani, căci Maxențian e un reprezentant al „vechiului regim", nu un parvenit. Pentru boierime, Duiliu Zamfirescu a manifestat o afecțiune constantă în romane, și nicăieri nu a înfățișat un boier odios. Mai mult se suprapun alte două figuri : a subprefectului Dumitrescu, tânăr cu studii în străinătate, omenos, cu dragoste pentru țaran, cu simțul legalității, din nuvelă, cu a lui Matei Damian, din *Viața la țară*.

Paralelismul se poate duce mai departe ; ciobanul schingiuit de Maxențian, fiindcă și-a permis să-i înfrunte soția, cerînd despăgubiri pentru o oaie călcată de trăsură, amintește și el de atâtea siluete de țărani, din același roman ; și, fapt și mai interesant, Duiliu Zamfirescu se dovedește stăpîn pe expresia autentic țărănească și pe psihologia rurală, așa cum se va dovedi și în *Viața la țară*. Tradiția didactică face mult caz, cînd e vorba de sufletul țaranului intuit de romancier, de baciul Micu ; dar Mieu e cetă mai convențional țaran din proza lui, prea poetizat și văzut în lumina unui extract de baladă, întrupînd prea multe însușiri ca să fie un om viu, și nu o emblemă : ceva

din închipuirea lui Alecsandri (pe care-l acuzase de contrafacere a literaturii populare în discursul lui de recepție academică) învâluie pe baciul Micu, pe care-l văd mai puțin autentic decât pe țărani episodici, surprinși în două-trei linii, în câteva crâmpie de vorbire firească și în unele gesturi instinctive. Duiliu Zamfirescu nu e lipsit de un anume realism în scenele în care apar țărani, în *Viața la țară*, și silueta lui Lefter, ide pildă, a acestui răzvrătit e mai Vie decât simbolul poetizat al baciului Micu. -Dar tirania tradiției în materie de sentimentalism rural e atât de puternică, încât a falsificat și gustul scriitorului, ne-a perpetuat și o opinie critică neîntemeiată.

Însuși peisajul din *Subprefectul* e mai puțin romantic, mai puțin declamat decât în alte nuvele tinerești ale prozatorului; suntem în tinda *Vieții la țară*, și anume conștrîngera înoep să se vadă, o anume stăpânire a materialului și a expresiei se anunță.

Dar mai cu osebire ne reține, ca (totdeauna, figura feminină a nuvelei, cea tânără amazoană cu suflet delicat, Dadiana, soția lui Maxențiu, care se va îndrăgosti, firească, de subprefect și care termină atât de senzațional, ca într-o nuvelă sămănătoristă. Nu judecăm aici nuvela în sine, sfințită de atâtea stângăcii; ne interesează anume figuri tipice, anume intuiții psihologice, anume evoluții ale lui Duiliu Zamfirescu, spre maturitatea lui de prozator. Scena întâlnirii lui Dumitrescu, întâmplător, dar parcă sub imboldul destinului, la stîna lui Duțu — unde zăcea bolnav ciobanul bătut de Maxențian — cu Dadiana, venită cu același tainic gând, amintește ceva din întâlnirile Sașei cu Matei; numai că Dadiana e mai temerară și mai ispititoare, mai romanțioasă și mai vicleană.

N-am vrea să poposim prea mult la alte povestiri mai puțin semnificative. O lungă confesiune de timid ca aceea din *Spre mare* nu spune nimic despre însușirile scriitorului și, dacă se pot desprinde din ea câteva pagini, ele aparțin aceluiași ton idilic, de dragoste, între un erou neinteresant și o eroină care se strecoară ca o umbră fugitivă; nici nu vom insista asupra dramei, sau mai drept melodramei, oare tîrăște în nenorocire o întreagă familie, din *Locotenentul Sterie*, schematică și nesigur scrisă, prea demonstrativă și precipitată, în toată desfășurarea. Mai sub-

stanțială este povestea tragicomică a lui conu Alecu Ză-'uiesou, deși nu trebuie să credem prea mult în înclinațiile spre umor ale lui Duiliu Zamfirescu; așa, de pildă, cele trei bucăți grupate sub titlul *Varia (în carantină, Cu bilet circular și Badea Cîrșan)* nu depășesc strictul interes anecdotic. O evidentă bună dispoziție se desprinde din toate, ca și din odiseea de tată fără voie a lui conu Alecu, dar de aici pînă la o viziune umoristică a faptelor și a oamenilor e un pas pe care prozatorul nu l-a făcut niciodată; a rămas la pitoresc, așa cum îl regăsim și în *Furfașo*, acest „tip de bețiv pitoresc”, bine denumit chiar de autor, sau în mediul boem, descris în *Petrică*.

Epoca de formație a prozatorului poartă semnele tuturor începuturilor și prefigurează atât de interesant pe romancier și pe nuvelistul ajuns la deplina posesiune a mijloacelor lui de scriitor. Poate că Duiliu Zamfirescu a fost el însuși conștient de nesiguranța acelor bucăți pe care nu le-a mai scos din reviste sau nu le-a mai reeditat; cele trei colecții cuprinse sub titlurile *Nuvele romane*, *Furfașo* și *O muză*, de mai largă circulație, i-au ajuns să-i menție imaginea de prozator distins, de expresie zveltă și de construcție armonioasă. Despre *Frica*, atât de bine gradată ca interes și povestită cu oarecare dramatism, m-am avut niciodată impresia să fi trecut din senzațional în analiză psihologică; prezentarea „sentimentelor etern omenești”, de anume acuitate, presupune o mare forță de creație, ca să înfrunte primejdiile faptului divers. Duiliu Zamfirescu e un scriitor măsurat, un literat de nuanțe și un rafinat al simplității; și te farmecă fără să te zguduie. De aceea ne lăsăm cu plăcere în voia unui val liniștit de simțire, a unui debit mijlociu de emoție, în toate acele nuvele în care îl regăsim intact, adică stăpîm pe contururile lui clare, precis definite. Iată de ce, idupă nu mai știm câți ani de la înțtia citire, *Alessio* ne reîmprospătează o dramă scurtă, petrecută într-un peisaj italic, cu aceeași poezie a locurilor și cu aceeași tinerețe a N-aninei, cântăreața îndrăgostită de un conte, pe care a preferat să-l știe mort decât la brațul Donnei Giulia. Și pasiunea naivei fete de pescar nu e nici nefirească, nici desuetă; instinatul l-a călăuzit sigur spre si-



lueta ei ușor evocată, pe care nici vremea n-a îmbătrânit-o. La fel și pitorescul Furfanțo, cu toanele lui de chefliu și cu idila oare-l paște, ne-a ieșit în cale ou aceeași veche bună dispoziție ca și d. Miitu de la Hotel „Patria”, ca și sprințara Sisilica, fata lui, pe care italianul o iubește pătimaș ; și tot așa și Petrică, gospodarul irătăcit între boemi, în viața căruia Ilenuța rămâne o lumină pură, după o noapte cu chef și peripeții.

O anume eleganță și discreție a tratării și a expresiei dau ținută acestor nuvele realiste în fondul lor ; scriitorul imprimă o firească distincție materialului, și pana lui, când atinge un subiect, îl înnobilează, nu în înțelesul fals sentimental al cuvântului, ci în acela de stilizare, de curățire de orice trivialitate.

Arta de nuvelist a lui Duiliu Zamfirescu se poate cuprinde în două esențiale însușiri : discreție și nuanță ; nimic nu e prea brutal dezvăluit, în sentimentele zugrăvite, iar povestirea lunecă pe nuanțe. De cîltă sobră duioșie e înconjurată figura de burlac a lui conu Dumitrache, în dragostea lui stângace pentru nepotu-său Iancu, în *Spre Cotești*, cît adevăr uman se zbate în sufletul acestui singuratec, numai o lectură neprevenită ne poate lămuri ; nuvela este una din cele mai caracteristice pentru meșteșugul de nuanțe al scriitorului. Și aici nu mai e vorba de nici o femeie ; e vorba totuși de nevinovăția Copilăriei, de farmecul vital al ei, de oare proza lui Duiliu Zamfirescu nu e străină, nici în *Viața la țară*, unde un fel de anticipat instinct matern al Sașei ocrotește pe frați și surori. Sentimentul matern și patern, cu poezia lui domestică și afecțiunea lui înduioșătoare, l-au trăit și coana Diamandula și Dinu Murguleț ; ușor deghizat îl simte și holteiul singuratec Dumitrache, deși n-a avut parte de familie și de bucuriile ei.

Cât de bună primire a făcut critica Ultimului volum publicat în viață de autor, *O muză*, e în mintea tuturor ; figura de poet și de original îndrăgostit al lui John James, aventurile lui amoroase, siluetele de femei care-i aruncă destinul sunt dovezi irecuzabile de siguranța la care a ajuns arta de a povesti a lui Duiliu Zamfirescu, de transparența expresiei, de lunecoasa ușurință de-a evoca oameni

și întâmplări, între ficțiune și amintire ; iar acea grațioasă, romantică și pură aventură de dragoste a lui Delia Revere, care-iși propune să arate unei societăți frivole cam ce-ar fi o „muză”, e, în tinereasca ei vibrație, un omagiu adus poetului și poeziei, un epitalam închinat acestei ideale îmbrățișări între bărbat și femeie.

Ce prozator distins, în ciuda timpului și a prefacerilor literare de după junimism, a rămas și va rămîne Duiliu Zamfirescu ; e însuși blazonul lui de argint, sub care îl vor recunoaște de aici înainte urmașii !

1940

## REMEMORARE

Chiar acum douăzeci de ani, în conștiința lectorilor, Filimon, Duiliu Zamfirescu și M. Sadoveanu reprezentau romanul românesc prin excelență. Cititorul selectează, cu sigur instinct, în domeniul epic și iutirzie totdeauna, cel puțin cu o generație, în selectarea poezilor.

Lirica lui Duiliu Zamfirescu, grațioasă, descriptivă și uneori pedantă (în evocarea antichității), însemnează prea puțin în opera scriitorului și deține un loc prea modest în însăși evoluția poeziei postmineseoane. Deși n-a renunțat la vers pînă în preajma morții, inspirația lui s-a istovit în meșteșugire metrică, înlocuind sensibilitatea ou scrupulul tehnic.

Și după douăzeci de ani de la moarte, meritele lui cele mai trainice sunt de prozator. Un loc comun al criticii și istoriei literare l-a fixat în continuitatea lui Nicolae Filimon; procesul social dintre cei care decad și cei care se ridică e, pînă la un punct, comun amiîndorura. Dar Filimon e un ochi ce vede pitorescul unei epoci, cu multă culoare și veracitate, în zugrăvirea moravurilor și a atmosferei timpului; romanul lui e un document artistic de frunte și precedează, împreună cu Ion Ghica (de fapt, un romanoier care-a preferat forma fragmentară a memoriilor unei construcții romanești), proza ide pitoresc balcanic a lui I. L. Caragiale din *Kir lanulea*, și aoea strălucită frescă de desfrîu și poezie a lui Matei Caragiale, din *Craii de Curtea-Veche*.

Filimon e însă un psiholog convențional și un foiletoul care nu se sfiește să folosească mijloacele tehnice și stilistice ale romanului popular.

r>uiliu Zamfirescu e total lipsit de pitoresc; spirit echilibrat, armonios, stilist sobru și fără culoare, ambiția lui a fost să creeze romanul psihologic al unei familii, a Comăneștenilor, și să fixeze etapele evolutive ale unei clase sociale, a boierimii, în reprezentanții ei cei mai reliefați. Figura parvenitului, a lui Tănase Scatiu, e, în intenția scriitorului, o figură episodică, deși i-a consacrat un întreg roman. însuși procedeu de contrast psihologic e de altă natură la Filimon și la Duiliu Zamfirescu; ciocoiul celui dinlții înlocuiește pe trîndavul, desfrînatul și antipaticul Kir Costea; dar Păturică e inteligent, cult, destul de fin în viclenie și are fermitatea de alcătuire interioară a eroului balzacian. Ciocoiul lui Zamfirescu e vulgar, incult, prost și bătăran, evoluat din mediul țărănesc spre mediul urban, în sensul tipurilor 'de mitocani avuți din galeria caragealiană. Artistic vorbind, Caragiale l-ar fi iubit și l-ar fi zugrăvit, în pitorescul social și de limbaj, în felul unui Jupin Dumitrache. Duiliu Zamfirescu îl detestă, îl caricaturizează, și-l simplifică în trăsături sufletești schematice. Nu-l tratează nici în modul caragialian, umanizîndu-l, nici în modul balzacian, aureolat de grandoearea monstruoșității lui structurale. Dinu Păturică trăiește în romanul lui Filimon dacă nu văzut prin focarul luptei de observator balzacian, prin totalitatea faptelor și posturilor în care e pus să acționeze. Fizionomia lui Păturică există, în timp ce fizionomia lui Scatiu e numai schematizată, fără viață artistică.

Superior, în construcția epică lui Filimon și chiar lui M. Sadoveanu (pentru epoca în care au trăit paralel), Duiliu Zamfirescu a avut o altă deficiență, păgubitoare creatorului românesc: lipsa de viață adîncă și complexă a personagiilor. Afară de *Viața la țară*, care e un tot armonios și care este răsfrîngerea luminoasă a unui mod de a simți viața însăși, toate celelalte romane, din ciclul Comăneștenilor, n-au viabilitate, fiindcă nu fixează precis nici chiar siluetele tipurilor. Duiliu Zamfirescu nu depășește portretul epic, în mișcare, în cel mai bun din romanele lui. Conu Dinu, coana Sofica, Sașa, Matei, Tincuța, Mihai,

baciul Miou, Eftimie și Aglaie, coana Diamandula, Tănase și coana Profira sunt siluete sufletești clar conturate, dar simple și fără adâncime. Romanul *Viața la țară* se valorifică în totalitatea lui, prin finețea amănuntului, prin atmosfera sentimentală, prin arta alcătuirii și a expresiei, prin înseși suprafețele lui limpezi și netede, prin toată acea fericită împletire de daruri, care poartă pecetea sensibilității unui scriitor ce nu se poate confunda cu altul. Aci se aude rezonanța timbrului său sufleteș, aci se cristalizează limitele și posibilitățile creatorului epic.

Născut în 1858, în același an cu Vlahuță și Delavrancea, din aceeași generație literară și cu I. L. Caragiale (deși îi depășea pe toți trei cu oinci ani), Duiliu Zamfirescu este astăzi superior ca valoare artistică lui Vlahuță, înghițit de istoria literară, e, cu toată opunerea temperamentală, egal ilui Delavrancea și depășit eu mult, cum sunt și ceilalți, de I. L. Caragiale.

Apartinând junimismului, Duiliu Zamfirescu, după primul și cel mai important moment creator, reprezentat de Eminescu, Creangă și Slavici, împreună cu Caragiale, formează al doilea moment literar al curentului; al treilea și cel din urmă se cuvine de drept și de fapt lui Brătescu-Voinești, după care junimismul își poate sooti încheiat ciclul, inițiativele trecând în seama sămănătorismului și a poporanismului. Și dacă un Slavici și un Brătescu-Voinești au vizibile intersecții cu cele două curente succesive „Junimii”, Duiliu Zamfirescu, în proză mai ales, a înfățișat, cu toate însușirile și prejudecățile, cea din urmă glorie a *Convorbirilor literare*, mai înainte de a fi devenit, dintr-o revistă de directivă artistică, o revistă pur și simplu venerabilă.

Corespondența lui Duiliu Zamfirescu cu Titu Maiorescu, publicată de Em. Bucuța, pe lângă valoarea ei literară, biografică și psihologică, este și un prețios document asupra esteticii romanului, așa cum a înțeles-o și practicat-o scriitorul. Nu vom face o expunere a ideilor și lecturilor lui în acest domeniu; dar credința în posibilitatea creării unui roman românesc, în existența oitorilor naționali de romane autohtone este atât de ferm exprimată,

în nenumărate rânduri, după cum se pare că Duiliu Zamfirescu era mai orientat decât Maiorescu în problemele romanului european contemporan. Și dacă ne gândim că *Însemnările zilnice* consemnează, pe lângă lectura unor romane de valoare și a unor efemeride ale genului, dacă ne raportăm la falsa „teorie a romanului poporan”, expusă în *Literatura română și străinătatea*, dacă imai ținem seama și de disprețul pe care Maiorescu îl aruncă romanelor „de felul Balzac-Flaubert-Zola” (în articolul despre Leon Negruzzi) și, în sfârșit, dacă mai socotim și faptul deosebit de important că Duiliu Zamfirescu prețuiește pe Tolstoi, Dostoievski și Turgheniev într-o măsură în care criticul nici nu bănuia că ar putea s-o aibă atunci, desigur că, dincolo de cât a realizat scriitorul, seriozitatea cu care s-a preocupat de problemele romanului trage și ea în balanța judecății noastre.

Afară de *Viața la țară*, care e mereu proaspătă și azi, o operă clasică a prozei noastre epice, Duiliu Zamfirescu deține titlul romanului național contemporan și prin toate încercările de teoretizare, prin sugestiile și prin pasiunea lui vie pentru aspectele romanului modern, cât a putut să le cunoască și să le răsfrângă prin inteligența lui critică.

1942

## [DOUĂ PORTETE]

Trei din fotografiile lui Duiliu Zamfirescu sunt mai cunoscute : una din tinerețe, cu părul puțin ondulat, cu mustăți negre și cu un obraz cam scobit ; atitudinea e semeață fără a fi senină ; și alta de la maturitate, cu părul tunis în perie, cu mâini la piept, cu o mustață mai redusă și cu o atitudine mai modestă j ultima este la bătrânețe : parul alb, lins peste cap, privirea mîndră, dar senină, mustățile tot albe ; expresia întreagă a figurii respiră o tinerețe prelungită, în contrast vădit cu podoaba capilară ; ciudat, însă, nu pare fotografia unui bătrân, respirând o maturitate deplină, o semeție de sigură conștiință de sine, fără ostentație, și o tinerețe senină, echilibrată.

Fotografia ultimă corespunde imaginii reale a lui Duiliu Zamfirescu prin 1915—16 ; pe vremea aceea aveam pasiunea discursurilor de recepție ; azi n-o mai am, dar niciodată nu voi uita figura de leu învrăjbit a lui Delavrancea, patetizînd după căderea Turtucăii, și mai ales figura lui Duiliu Zamfirescu : cap de medalie, bust bărbătesc, cînd ședea în fotoliul academic, siluetă elegantă, dreaptă, pas ferm, fără a fi rigid, ochi limpede și un roz natural în obraji, necongestionat. Înfațișarea lui îmi producea o proaspătă plăcere estetică, și omul se suprapunea firesc operii. Cîteva sonete de evocare italică, unele poeme de senină melancolie erotică, armoniosul roman *Viața la țară*, *O muză* și corespondența eu Maiorescu se asociază neconținut cu

fotografia lui ultimă și cu eunitmia siluetei academice, pe care o căutam cu ochii lacomi ori de cîte ori adolescența mă mîna să văd de la distanță pe „nemuritorii” noștri.

Am recitat într-o nouă ediție, la „Casa școalelor”, corespondența lui Duiliu Zamfirescu ou Titu Maiorescu ; și cum nnam scris, îmi pare, decît o scurtă notă elogioasă despre ea, la cea dintâi ediție, cred a nu greși amintirtdu^mi acum de silueta armonioasă a omului și de arta lui epistolară, oare întrupează, în spirit, toate trăsăturile Omului fizic pe oare l-am văzut într-o adolescență ce se îndepărtează din ce în ce.

Cei care l-au cunoscut personal pe Duiliu Zamfirescu ne-au transmis o imagine puțin contrazicătoare a omului, prea distant, prea semeț și distonant uneori în atitudine ; la fel, unele polemici prea orgolioase și tranșante ne-au alterat, cu stridența lor, armoniosul portret al omului văzut de departe și al scriitorului din cele mai realizate opere.

Și, totuși, asperitățile se atenuază, se șterg, cînd compari imagina din ultima fotografie a omului cu ce-a lăsat mai temeinic, mai armonios, în scris ; este cazul corespondenții lui cu Maiorescu, om de rece orgoliu, intelectual și scriitor armonios, olimpiian chiar în resentimentele și polemica lui, efigie goetheană a începutului de cultură modernă românească ; e vorba, firește, mai ales de întreaga structură spirituală maioresciană și mal puțin de schematicile scrisori către Duiliu Zamfirescu, unde olimpiianul ^este mai neglijenț și mai practic, fără sentimentul posterității ; sigur că Duiliu Zamfirescu a corespondat cu marele lui prieten și patron literar avînd ferm acest sentiment, deși nu șina contrafăcut naturalețea, împingînd-o la poză.

Stilizat, dar fără stilistică vădită, mîndru, ^dar cu o deferentă împletită cu afecțiune, personal jară personalism, atent fără a fi obsecvios, glumeț fără ^familiaritate supărătoare, ferm fără rigiditate, senin fără epioureișm vulgar, reflexiv fără pedanterie, informat și discursiv, fără prolixitate și falsă erudiție, interesîndu-se neconținut, deși fără a avea aerul, de propria-i carieră, dar interesîndu-ise și de alții, cu simpatie și insistență care să nu sufoce, solicitînd cu ușoară modestie, care să nu scoată în evidență nici că i se cuvine, dar nici că disprețuiește cele solicitate,

prevenitor și atent, fără să facă prea mare caz, de o trează curiozitate față de tot ce este mișcare literară și politică în țară, dar cu judecată limpede personală și fermă, ou elogiul pentru opera și activitatea publică maioreșciană, sincere, afectuoase, nesărind dincolo de cal, niciodată, cu un firesc orgoliu pentru opera lui însuși, pe care și-o apără, și-o explică sau asupra căreia primește obiecțiile întemeiate ale criticului, prietenos respectînd distanțele și nuanțele, Duiliu Zamfirescu este un pailtner încântător în dialogul epistolar cu Maiorescu și un artist care știe să pozeze, cu grațioasă iscusință, cu armonioasă mlădie tot ceea ce dinteresează personal și interesează, sau poate interesa pe olimpiu.

Regreți profund că, la un moment dat, cînd scriitorul avea mai multă nevoie de sprijinul și autoritatea morală a lui Maiorescu, în cariera lui întunecată de un incident penibil, corespondența se curmă brusc și pentru totdeauna ; motivele se străvād în scrisorile Ultime ale criticului, aidînc iritat de poziția antagonistă, în privința opiniilor despre „poporanism” și în ferma lor susținere, pe care literatul se pregătea să le dea ours în discursul de recepție, la care trebuia să-i răspundă criticul, în incinta Academiei. Dacă olimpiuul îi tolerase independența, într-o corespondență particulară la acea vreme, nu i-o mai poate tolera, în imod public, cînd avea să-și expună părerile într-un for în care Maiorescu era exclusiv „criticul”, „îndrumătorul”, „teoreticianul”, și el numai scriitorul.

Lecția de rece dar sângeroasă ironie pe care academi-cianul ce primește o dă noului-venit este o pagină de Stră-lucită polemică maioreșclană, așa cum ne obișnuise din tinerețe, dar este și o jignire publică adusă unui scriitor ajuns la maturitatea carierii lui ; o prietenie excepțională se sfarmă pentru totdeauna, o corespondență care este un capitol de cultură modernă se curmă definitiv, și două temperamente ferme se ciocnesc în arenă, fără putință de reconciliere ; disputa a fost în domeniul ideilor, pentru adevăr, adică în pur domeniul maioreșcian, de totală dez-interesare practică și de violență impersonală, fără ecouri penibile în publicistică, între probagonișbii principali, lăsîndu-se o cortină demnă, peste o dramă de o reală conștiință intelectuală.

Dureroasă despărțire, după un drum încîntător, stră-bătut împreună timp de aproape trei decenii, dar și lecție de frumoasă ținută etică, între două firi mîndre și două spade încrucișate o singură, dîrză și iremediabilă dată.

Am în față cele două portrete : al lui Maiorescu, la bătrînețe, cu păr și barba albă, semeață, cu ochi vioi, scă-părători, și cu frunte mare, cu nas cîrnos, de am volun-tar, cu bust legat, respirând o netă conștiință de sine și o vădită autoritate ; al lui Duiliu Zamfirescu, cel din ultima fotografie : cap de medalie, bust bărbătesc, sigură con-știință de sine, ochi vii și senini, frunte semeață, mustață virilă, fără a fi belicoasă, respirând echilibru și maturitate deplin închegată.

Era firesc, era fatal de firesc să se-ntîmple ocea ce s-a întîmplat ; în felul fiecăruia, n^aș putea spune care mi-este mai aproape ; poate că amîndoi, văzuți și iubiți, deopotrivă, în conturul lor spiritual și literar, azi, cînd posteritatea îi unește sub aceeași arcadă.

#### Inedit

GEORGE MIHAIL-ZAMFIRESCU:

„MADONA CU TRANDAFIRI”

(roman)\*

Printr-un „motto” liminar, d. George Mihail-Zamfirescu ne avertizează că „ceremonialul aoesita pentru *Madona cu trandafiri* nu e un roman realist și, ou atît mai puțin, autobiografic”.

Indicația autorului ne previne, fără însă a ne lumina ; dacă intenționează să deplaseze optica simplificatoare a cititorului și a criticeii, care-l cunosc sub aspectul unui talentat dramaturg, de viziune realistă și de atitudine detașată în evocarea prețuitei *Domnișoara Nastasia*, ne obligă la o mai atentă disceinare a mijloacelor sale de reînnoire artistică.

Principial, suntem înclinați a recunoaște unui scriitor o elasticitate de viziune multiplă ; un spirit realist poate plana în zona fantasticului, după cum un poet aerian poate poposi în smârcurile vieții. În linie obișnuită, însă, categoria de percepție artistică apare cu mult mai unitară și rosteînsă. Nu vom recurge la nume străine ; în literatura noastră e concludent cazul d-lui Rebreanu, observator lucid și creator masiv de viață în *Ion*, dar deficient în evocarea fantastică din *Adam și Eva*. Debutul de romancier al d-lui George Mihail-Zamfirescu rezolvă negativ disocierea dintre realism și poetic. Lectura fragmentară pe capitole a *Madonei cu trandafiri* pendulează între nedumeriri care nu echivalează cu dominatoare surprize ; abia la sfîr-

\* Edit. „Cultura națională”.

sit prindem firul tăiat al temei centrale a romanului, dorit ca un caleidoscopic joc de psihologie pirandeliană. Apărat de realism și autobiografie, vrea să se situeze în planul filozofic și în evocarea dublei personalități. Gazul s-ar prezenta în spiritul lui Octav, asediat și buimăcit de imprevizibil, palmuit de fapte ilogice, dar redus la o vagă unitate internă. Octav peicepe din evenimente numai esențialul, care e Viața (pentru circumstanță cu majusculă) divergentă în încorporările ei fenomenale, ca o mască tragică sau comică, ascunzând permanent un suflet străin de formele înșelătoare. Octav e însă o fantoșe teoretică, un abulic ziarist din capitală, căzut în mijlocul unui anonim oraș provincial, unde venise la înmormântarea Luciei, nefericit poetizată „madona cu trandafiri”, și al cărei amor e sustras de voința unui vag „unchi Ludovic”, politician de autoritate acceptată în alb, suflet de răzăș neclintit, oare-și găsește continuatorul tradiției în magistratul Ștefaniu, ridicat din straturi umile și impus ca soț Madonei. Toți aceștia sunt umbre azvîrlite pe un plan secund al acțiunii, personajii tainice cu manifestări claustrate, într-o voită perspectivă fumurie. Împreună cu Octav, mai just cu modul abstract, pirandelian al conștiinței acestuia, ar alcătui camera obscură a primului grup de personajii. Încercăm aci să descifrăm numai datele conceptuale ale romanului. Dacă ne referim la ecoul lor în spirit, le percepem (mai ales pe Lucia, pe Ludovic și pe Ștefaniu) ca pe niște scheme literaturizate de eroi infernali și angelici din adolescente reminiscențe de roman polițist. Impresia ne provoacă inaptitudinea de fuzionare a realului cu fantasticul și evidența de procedeu artificial de a încadra fluxul imaterial al actelor de conștiință ale lui Octav, emblemă pirandeliană, în circumstanțe directe, de mediu provincial. Astfel, planul realist al romanului suaombă în grotesc neverosimil și în șarje deformatoare. Trei părți din *Madona cu trandafiri*, afirmă ostentativ percepția realistă a scriitorului, acaparatoare și anulând imperceptibilul nex al ficțiunii -cu adevărul. Provincia nu mai e un simplu cadru, în care evoluează o tragedie ca o ciudată menajerie de tipuri, începând ou cel mai consistent, Mănăilă, regizor de zvonuri și organizator al neverosimilei mascarade de parodiată înhumare a Madonei. În jurul lui, d-ra Firfirica,

Sandu, amicul legat ca o umbră de pașii lui Octav, silue-tele caricaturale ale câtorva matroane provinciale și ale de-crepiților prietenii ai restauratorului gării, unde e cartie-  
rul general al înscenării improabilului ceremonial, din mahalaua calicilor, se grupează ca un convoi satiric de ti-  
puri caragialiane. Dramaturgul e prezent în veracitatea dialogului, în incoherența verosimilă a limbajului persona-  
giilor, în repetarea formulelor cu duh de autenticitate. Iată cum, fără voie, mondialul Pirandello e concurat fructuos de autohtonul Caragiale !

Noutatea *Domnișoarei Nastasia* stă în unghiul tragic și verosimil sub care e pictată mahalaua ; cu material de extracție caragialiană, d. George Mihail-Zarriflresou a iz-  
butit să se scuture de influența marelui comic, convertind în viziune dramatică lumea periferică, intuită pînă acum numai în deformațiile ei morale și intelectuale. La această observație limpede, a placat grotescul neconvingător al maisaaradei înjghebate de Mănăilă și a întors binoclul real-  
ismului tragic cu lentila opusă a comicului.

Primul inconvenient al acestei transformări de percep-  
ție artistică e tangenta fatală cu viziunea caragialiană ; pa-  
rafa ei indelebilă a însemnat structura și expresia celor doi amici, Dinteă și State :

„— Ce zici, a fost bine discursul ?

Dincă îl felicitează încă o dată, îl asigură că Mănăilă n-o  
să-l ierte, pentru că :

— Dragă, ce-a spus el a fost vax ! Gu discursul du-  
mitale, căpitane, l-ai făcut marț !

State e trist pentru Mănăilă :

— De, cine l-a pus ?

Se lovește cu palmele pe genunchi, cu ciudă :

— Rău îmi pare, nene ! Rău îți pare că n-am vorbit  
azi, în centru, în fața poporului ! Ascultă-mă pe mine,  
dragă ; ce-a vorbit Iancu a fost vax ! Dacă vorbeam eu,  
acum eram în plină revoluție...

Dincă nu contrazice. Dimpotrivă, simte și el că un  
discurs al căpitanului pensionar, în piață, ar fi fost peri-  
col național.

— Te pui cu voința populară, maiorule dragă ?

State oprește un oftat, cu tot viitorul țării pe umeri —  
viitor pe care îl salvase tăcînd...

— i Mare lucru e să știi să taci cînd ești, ca mine, un  
tribun al poporului ! E rîridul lui Dincă să ofteze :

— Te cred ! Mie-mi spui ? Da, da, sigur că da..."  
(pag. 207).

Textul dintre replici pare indicație regizorală, iar si-  
lueta interlocutorilor ne transpune în atmosfera cunoscută  
a lui *Conu Leonida* și a *Noptii furtunoase*.

N-am avea nimic de **Obiectat** unei experiențe de ino-  
vare artistică, violent contrazisă de o congenitală intuiție  
realistă a vieții. Dacă d. George Mihail-Zamfirescu scapă  
o sinteză urmărită, ne putea cuceri cu o evoaare autentică  
a provinciei, deși îi repudiasse principial ispita de a realiza  
un roman realist. Un talent care dezmente o teorie e tot-  
deauna preferabil deviației bovarice a conștiinței. In pre-  
zentarea caricaturală a provinciei, d. Zamfirescu utilizează,  
mai ales în pasagiile dialogate, tehnica teatrală ; acestea  
sunt și cele mai obiective, conturul interior al personajilor  
deșpiinzîndu-se din gesturi și incoherențe de gîndire, din  
reacții spontane și automatism sufletesc. Instinctul său dra-  
matic e atît de puternic, încît apare și în stil indirect, în-  
tretînd narațiunea cu monoloage intercalate în expunerea  
directă, ca în această caracterizare a dezaxării din dra-  
goste a lui Octav: „Numai cînd se îmbăta (în ultimul  
timp foarte des și crunt) găsea accente tragice ori de do-  
jana. Se urca pe mese, prin localuri și lansa adevăruri  
«crude», cu părul vilvoi pe ochi : prima dragoste nu mioare  
— ai să mă uiți tu ca mîine — Madona nu ești tu și n-a  
fost nimeni. Madona cu trandafiri e un sentiment care a  
rămas numai al meu, că voi, femeile, pentru voi nu există  
prima dragoste — dacă nu-s procuror sunt Octav și să-i  
fie rușine la nas, că nu se uită, dbamnă, prima dragoste —  
tăcere : am o dragoste, o mare părere de rău și o presim-  
țire" (pag. 73).

Există un stil al monologului interior, al lui Schnitzler  
de pildă, din *Domnișoara Elsa*, nervos, reconstituind pre-  
cipitate sufletești. Stilul d-lui Zamfirescu e o penibilă al-  
ternare de narativ și vorbit, cu efecte neartistice și cu in-  
tenții de comentat satiric. Dacă-n ansamblul romanului pi-  
randelismul cedează caragialismului, acesta e alterat de  
șarje neconținute. D. Zamfirescu merge pînă acolo, încît  
își substituie stilul vorbit al personajilor acolo unde ar

trebui să găsim expresia sa. Dintr-o elementară inadvertență a condițiilor romanului, utilizează stilul lui Pristanda, când se impunea să-l folosească pe al său :

„Înta Ynplătar, însă, Mănăilă *nu știe mare lucru*. O *valsase* o singură dată pe Madona, la un bal, la prefectură. Era *ceva frumoasă*, însă glacială. Spune Mănăilă : glacială, cu un gest semnificativ și un dispreț profund. *Tipesa nu-l interesase absolut!* Nici n-o mai văzuse de la bal. Oricum, o *neună cu fumuri*. *Făcuse pe contesa* cu oricine și în orice împrejurare" (pag. 27).

Sau :

„Mănăilă s-ar fi supărat serios pe Sandu pentru o insultă așa de gravă *la adresa lui de om și de amic* al lui Octav, dacă nu s-ar fi gândit, *odată mai mult*, că ar fi rușine să-i găsească mosafirul mâine, *în relațiuni rupte*. *Pe lângă acest considerent de natură sentimentală, erau probleme de natură practică, pe cari nu le soluționaseră încă*" (pag. 21).

Convenim că *Madona cu trandafiri* nu e nici roman realist, nici autobiografic ; ce e atunci ? Desigur, o regretabilă ignorare a observatorului veridic din *Domnișoara Nastasia*, pentru un pretext de fals literaturism pirandelian.

1932

GEORGE MIHA IL-Z AMFIRESCU :

„MAIDANUL CU DRAGOSTE", voi. I—II

(roman) \*

De câte ori am avut prilejul, am insistat asupra fenomenului atît de frecvent de la un timp în romanul național, care și-a concentrat o bună parte din atenție asupra evocării pitorești a mahalalei. Punctul de analogie și deosebire a fost opera lui Caragiale, considerat ca cel mai ascuțit observator satiric al periferiei. Schimbarea de atitudine sentimentală a prozatorilor conltemporani, față de această regiune geografică și morală a resturilor societății, privită în complicațiile ei tragice, a emancipat de caragialiam viziunea celor mai mulți pictori ai suburbiei. De aceea credem că a sosit vremea să se precizeze în ce anume Caragiale mai poate fi revendicat drept inițiator al mișcării de înnoire a prozei naționale, prin exploatarea unui mediu, astăzi atît de triumfal folosit de cîteva remarcabile nume. Nu este vorba numai de modificarea viziunii comice a mahalalei, prezentată de acum în aspectele ei dramatice ; se impune, din contra, o delimitare a ceea ce alcătuiește însăși psihologia suburbană. Mai întii, Caragiale a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor schematic ; cu escapția farsei *D-ale carnavalului*, unde lumea bărbierilor își găsește cel mai crud observator, mahalagiii caragialiani pot fi repeide identificați și scoși din ambianța celorlalte personaje. În sensul social, mahalagii sunt Jupîn Dumii-

\* Edit. „Națională" Ciornei.



trache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Vetta și Zița din *O noapte furtunoasă*, Cetățeanul turmentat și Pristanda, din *O scrisoare pierdută*, apoi nenumărații Lache, Mache și Mitici din *Momentele* lui și chiar Leonida și Efimița din *Conul Leonida față cu reacțiunea*. Ceilalți sunt „intelectuali” și politicieni, desigur de o specie imorală 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 anume mahalagism etic și intelectual, categorie abstractă în care intră și multe din personagiile lui de extracție burgheză, însăși structura lui de dramaturg — căci și *Momentele* sunt, în fond, niște concentrate comedii — i-a interzis să-și limiteze materialul la adevărata și pitoreasca suburbie.

În aceste considerații preliminare nu putem trata mai pe larg o problemă care ne preocupă de mult; o enunțăm numai, ca un eventual punct de plecare al unor disocieri necesare, în însuși corpul operei caragiiale, văzută pînă acum într-o perspectivă prea unilaterală. Qasioismul marelui comic, atît de izbitor în Compoziție și în eievarea la abstracție a tipurilor concrete pe care le-a creat, ca și în economia lui stilistică, îl izolează de toți prozatorii, care posterior au zugrăvit mahalaua, într-o atmosferă de colorat pitoresc, de realism autentic sau chiar de excesiv naturalism. În introducerile ce însoțesc admirabila ediție critică a operii lui Caragiale, întreprinsă de pasiunea d-lui Paul Zarifopol, acest neostenit comentator a insistat suficient asupra dogmei clasice, aplicată cu o îndărătnică strictețe în comedii și proza neuitatului satiric. Revenind la obiectul acestei cronici, romanul voluminos al d-lui George Mihail-Zaimfireseu este prima încercare de a prezenta mahalaua bucureșteană în proporții de tragică epopee. Predecesorii săi s-au mulțumit să evoce fragmentar suburbia, cu aplicație realistă împinsă pînă la plătitudine uneri, ou exces descriptiv și un pesimism de directă infiltrație zolistă, cînd nu s-au lăsat dominați de obsesii livrești, de proveniență rusească, cu ratați filozofi și declasați alcoolizați, căzuți în mărăcinișul mahalalei, ca *Diplomatul*

d-lui C. Ardeleanu, ca Sbilț din *Patima roșie* sau ca *Golanii* d-liui Rebreanu, cu reminiscențe din vagabonzii lui Maxim Gorki. Cu toate deficiențele de memorial dezlănat, *Feciorul lui nenea Lache Vameșul* poartă efigia de autenticitate a suburbiei bucureștene. În somptuoasa evocare a *Craior de Curtea-Veche*, d. Matei Caragiale, solicitat deopotrivă între poezie și trivialitate, a creat două tipuri de veritabilă psihologie suburbană în Pîrgu și Pena Corcodușa.

Este de asemeni interesant de amintit că prozatorii care au evocat mahalaua bucureșteană prezintă o varietate geografică în care se oglindește aproape totalitatea sectoarelor, într-un specific pitoresc de limbaj și peisagiu. Putem reface un itinerar prelungit asupra periferiei, ou d. C. Ardeleanu în cartierul Tăbăcari, cu Sărmanul KlopStock în Cuza-Vodă, cu d. Matei Caragiale în Filaret, iar acum cu d. George Mihail-Zaimfireseu în Cotroceni și cu deosebire în cartierul Griviței.

În *Maidanul cu dragoste*, d. George Mihail-Zaimfireseu împlătește trei grupuri principale de personagii. Gel dinții plan îl ocupă rememorarea copilăriei vagabonde, triste și măcinate de o nostalgie a libertății, a naturii și a propriului destin, care evoluează între maidan și „mahalaua rușinoasă”, între Atelierele Căilor Ferate, și „casa ou nebuni” a copilului Iacov, băiat de umil tâmplar, rob al muncii și al nevoilor. Puținătatea fizică a lui Puișor îl face inapt pentru vreo meserie, îngăduindu-i să-și prelungească astfel contemplația adolescentă peste lucruri și oameni, cînd nu și-o îndreaptă asupra lui însuși, în halucinantele lui obsesii de copil crescut într-un mediu de o trivialitate erotică dezgustătoare, între inoendii și accidente de muncă aducătoare de fiorii morții, între certuri și incidente Scabroase ale vecinilor, în mijlocul cărora e ursit să trăiască. E o necesitate de eliberare din determinismul suburbiei în sufletul acesta sensibil; și-o dobăndește în reveriile lui paradiziace, pornind să viseze de la imaginile întrupate în icoana din casa părintească, singura oază purificatoare într-o atmosferă de lături, de putregai și vulgaritate; și-o întreține în contact cu natura, mizeră și ea, în spectacolul apei murdare a Dîmboviței, în vegetația de bărăgan a ciu-

linilor și în tovărășia Fanei, fata lud Pasou și a oloagei Tinica, ale cărei alte două fete, Sultana și Dormnda, au luat drumul prostituției. Dar Fana însăși dospește în trupul ei ispititor, în creștere nesimțită, instincte de senzualitate care turbură spiritul idilic al lui Iacov. Un lirism de o învăluitoare melancolie înfășură evocarea acestei perechi nedespărțite, în care copilăria își trăiește totuși intens imperativul intim de libertate și vis, de curăție morală și bucolică înfrățire cu natura. D. George Mihail-Zamfirescu recapitulează cu emoție și cu reflecția maturității, care poetizează și explică, această fază defunctă a lui Iacov. Voit literaturizată, existența lui în „mahalaua rușinoasă” este o traiectorie de vis, cu etape de poezie și alternări de halucinante amintiri, între care zborul dezorientat al porumbelilor uoiși de flăcările incendiilor și carnea macerată de curelele de transmisiune ale mașinilor, devoratoare de vieți omenești, ucide ceva din iluziile copilăriei și mutilează din candoarea ei, coreotată de spectacolul tragic al vieții. Părăsiți în pragul adolescenței, înainte de experiența erotică proprie și de calvarul profesiei, Iacov și Fana rămân într-o dramatică suspensiune. Nu știm dacă d. George Mihail-Zamfirescu și-a propus o continuare ciclică a *Maidanului cu dragoste*, dar destinul întrerupt al acestor eroi presupune o reluare a firului unor vieți abia incipiente. În tot cazul, peste spectacolul de vulgaritate și realism documentar, peste furnicarul de patimi tragice sau triviale ale celorlalte personaje, copilăria tristă, într-o mahală sordidă, a lui Iacov și a Fanei înseamnă un câștig definitiv în lotul psihologiei infantile din proza națională. După copilăria băiatului de țară, evooată de Creangă, în figura zburdalnicului Nic' a lui Ștefan a Petrii, după copilăria bolnăvicioasă petrecută în mahalaua Cuza-Vodă a „feciorului lui nenea Tache Vameșul” și evocată de Sărmanul Kilopștock, d. Zamfirescu îmbogățește romanul autohton cu nostalgia și vagabonda copilărie a micului Iacov, născut și crescut într-un sector de suburbie bucureșteană. Confesiune de amplă stilistică, de pătrunzătoare umanitate, de sălbatecă poezie, biografia acestei simpatice haimanale este o prețioasă frescă în opera d-lui Zamfirescu. Nu aceeași fericită inspi-

rație l-a condus pe autorul romanului *Maidanul cu dragoste* să evocă viața celui de al doilea grup de personaje. Figura lui Fane, a „frumosului pușcăriaș” din Cotroceni, a metresei lui, Salomeia, drama de libidine perversă a lui Tino Stavros și a 'Soției lui, grecoaică Maro, născută dintr-un amor ilegal în Kandia, adusă în țară de sora ei vitregă, Salomeia, și măritată cu simigiul stors de vlagă, după ce duse o viață de aventuri și împerecheri animale cu hamalii, într-un mizer vagabondaj, pun într-o penibilă lumină un manierism stilistic și un fals literaturism al d-lui George Mihail-Zamfirescu. Existent și în *Domnișoara Nastasia* și cu precădere în *Madona cu tandafiri*, acest patos fad este unui din cele mai grave vicii ce oariază expresia sa literară.

Este inadmisibilă conversația lirică și în stil boieresc a pușcăriașului Fane, fante de mahală, cu o etică specifică a cuțitului și a iubirii periferice, după cum este cu totul improbabilă literatura desfășurată în tirade solemne și poetice a perversei Maro, dominată de vigoarea fizică a unuia din „ilfovenii” oocători ai lui Tino și satisfăcut în platonismul pur spectacular al simigiului, mulțumit să țopăie și să țipe, când bruta salariată îi posedă femeia. În însăși structura psihică a acestor ilustrații freudiene e un fals literaturism, agravat de o stilistică artificială. Dacă în evocarea copilăriei lui Iacov procedeul este admisibil și chiar de efect artistic, deși un vizibil manierism este prezent și aci, în descrierea tribulațiilor Scabrosului menaj Maro-Tino, manierismul devine principal reprobabil.

Pe cât de artificioasă este această parte din *Maidanul cu dragoste*, pe atât de patetică, de realist observată este a treia grupă de personaje și evocarea dramei casnice a hamalului Gore, animal satisfăcut mai întâi, apoi izbit mortal, în vanitatea lui ide mascul, de infidelitatea țigăncei Safiba, fostă Ciutăreață de grădini publice, femeie cu un trecut scandalos, devenită soție dintr-o prudentă retragere la timp din viața de „artistă”. Frământarea plină de suspiciuni a lui Gore, bănuiala corosivă în contra turnătorului Paler, găzduit la el și amant al Saftei, lovitura neașteptată, când își surprinde nevasta în brațele lui Stîrcu,

nașul lor, frângerea lui bruscă, alloo0liza<rea și părăsirea serviciului, răzbunarea contra delatoarei Sultana, vagabondajul în tovărășia lui Paler și dialectica lor de animale jignite, când se descoperă pluralitatea ibovnicilor Saftiei, înscenarea mascaradei vindicative, din final, cu sugestiva psihologie a mulțimii, care aduce și soluționarea tragică a conflictului și sfârșitul romanului — sunt ou atîta luciditate desfășurate, cu intuiția sigură a psihologiei lor rudimentare, încît această parte formează pictura autentică a mahalalei și contrastul realist cu poetica naivitate a micului Iacov.

Este greu de explicat cum d. George Mihail-Zamfirescu n-a avut atîta putere autocritică să-si salveze însușirile de Observator și psiholog realist, renunțînd la falsa literatură, care i-a minat și valoarea *Madonei cu trandafiri*. Datoria noastră este să-l facem atent asupra primejdiilor de care singur s-a înconjurat. Nici dkertațiile umanitariste și caricaturizarea satirică a autorităților care vin să ancheteze uciderea Saftiei și a Oiței, în „mahalaua rușinoasă”, nu-s mai puțin blamabile. D. Zamfirescu are destulă rezonanță în caracterizarea personagiilor, spre a-și mai turbura contemplația cu inutile considerații de sentimentalism sociali.

În aceeași linie de valoroasă prezentare realistă, cît de vii, de pregnante, sunt figurile secundare ce completează fresca *Maidanului cu dragoste* ! Tipurile mamei și tatălui lui Iacov, spălătoreasă Mădălina, Lenora, fata ei, Palscu și Tinda, Sultana și Domnica, cele două prostituate, Tănăsică, băiatul de prăvălie și filozof resemnat al evenimentelor stupide, victimă a autorităților care-l implică în omorul Saftiei și-l schingiuesc, ca și atîtea alte siluete episodice, mărturisesc adevărata vocație a d-lui George Mihail-Zamfirescu și viziunea sa, nefalsificată de retorică sentimentală și de gust îndoielnic.

Chiar ilfovenii, în identitatea lor simbolică, sunt suspecti de literaturism, iar Ivan, refugiat politic prigonit de țarism și cizmar evanghelic, un fel de UrSus, unanim respectat de mahalagii, îndrăgostit de Maro și scuturat de misticism erotic slav, deși mai puțin podtizat, este o umbră familiară lunecată din romanul rusesc în suburbia autohtonă.

N-am vrea ca d. Zamfirescu să aibă impresia că-l și-canăm ; dar sunt de enervant efect repetirea — tot poză literară ! — cuvîntului *pretutindenesc* sau a adjectivelor : *ceremonial, omagial, epilogal* și *blazonal*, într-o frescă realită a mahalalei bucureștene.

Peste rezerve și deficiențe, romanul *Maidanul cu dragoste* este, pînă acum, opera capitală în proză a d-lui George Mihail-Zamfirescu și evocarea de suflu epopeic a periferiei, văzută în aspectul ei de cerc închis, cu moravuri și o etică proprie, cu pitoresc specific și tragică umanitate, în aerul otrăvit de miasmele instinctelor primare.

1933

[G. M. ZAMFIRESCU:  
„BARIERA”]

Romanul postum *Bariera* al lui Georgie Mihail-Zairnfirescu, apărut în Editura „Fonum”, este datat „București, 9.IV.1925”; a fost așadar redactat cu mult înaintea ciclului epic *Maidanul cu dragoste, Sfinta mare nerușinare* și *Cîntecul destinelor*.

În prefața d-nei Florence M. Zamfirescu citim: „A început să sarie, la aoești vdlum, în anul 1925, gmdind la cidlul epic *Bariera*, urmărind nUmai acțiunea, viața muncitorilor premergătoare lui 13 decembrie 1918. Povestește îiitîmplările de atunci cu simplitatea și cutremurarea mar-torului ocular Oare a fost.”

Cu alte cuvinte, se explică evidentul caraaer schematic al romanului, de la oare scriitorul ar fi pornit probabil la o nouă și mai amplă redactare, fiindcă în aceeași prefață se spune:

„Cu numele personagiilor schimbate, ou puterea de în-telegere și aprofundare, cu spiritul de autocritică al matu-rității literare la care ajunsese autorul, materialul de față trebuia să formeze volumele șapte și opt din ciclul *Bariera*.” A r fi fost „toamna” — urmare la „primăvara” și „vara”, apărute cu *Maidanul cu dragoste* și *Sfinta mare nerușinare*. între timp, G. M. Zamfirescu a utilizat câteva personaje din romanul postum, a căror structură a fost uneori păstrată, alteori modificată; nu este acum momentul să facem o comparație amănunțită între schemele inițiale și realizările ulterioare; s-ar putea susține că, în ce pri-

v\*\*\* c . c x U~»T<+ c. \* (ai <htt, fr)cu N» » « C  
*cu dragoste*  
*nelor*

uXttJ \*Mc s<1'(<4. " , lum/u'fe^ numen" «et%om\*t tF'Uf  
i'ufatofih'u'd X' aTunu' cu fiM4it\*-{tf..i CuCttat/n\*tt\*. >'iait<sub>goc</sub>.  
Mu' 'md\*\*-' /'

li Mi nu  
y nit'H'  
Jtif>UHJL. •  
Hui, tu fUHniht'h ieMi'tiio^ , 6» jiu'tia\*

ceita^otus uL-t u'at/ u f h tu fuui  
/ }\*u<&A fin u'tac  
Lo-rt " — UtMt II iu a ri^t I\_j, i, yOA\* It  
cu tktu'h,  
Uu /<sup>1</sup>V: l T\*\*f " «sb^S Lfi'hr\* -fj(iJj>\*yu

veste elementul strict psihologic, G. M. Zamfirescu și-a anulat unele personaje din *Bariera*, amplificându-le în romanele ciclului apărut, mai ales pe cele de structură erotică.

Mahalaua evocată de el este o **mahala** romantică și aventuroasă, populată de curtezane frenetice, dintre care unele afirmă erotomania cea mai spectaculoasă, de fanți temerari și cu reputație de donjuani în toate periferiile bueureștene : alături de acest substrat romantic și romanțios, din care s-a desprins ca o vînă însăși drama *Domnișoarei Nastasia*, se desfășoară un altul, al mahalalei mizere, bîntuită de boii sociale și necazuri mărunte, de accidente de muncă și drame înăbușite, consecințe ale condiției economice în care se zbate o biată umanitate sortită unei existențe odioase. Pe un fundal de poezie și literaturism se zugrăvește, în cîrbune, și o viziune realistă a mahalalei ; aceste două tendinți n-au fuzionat, niciodată, în romanele lui G- M. Zamfirescu, mergînd pe drumuri paralele, fără nici o tangență. Un poet inundat de lirism era în aprigă concurență cu un pictor mohorît, verist pînă la depactizarea totală, în ciclul romanelor apărute în timpul vieții scriitorului.

Aceeași dualitate este prezentată și-n *Bariera* ; totul e însă redus la schemă, la notație ; lirismul la scara' sentimentalității, verismul la scara reportagiului ; noutatea romanului postum stă în materialul sdaial ; lucrătorii de la periferia măcinată de mizerie, boală și deznădejde își organizează un început de viață sindicală, o mică voință colectivă și o- manifestare, prin greva generală, care-i va duce la cunoscutele întîmplări din Piața Teatrului Național în decembrie 1918.

Nu vom judeca însă o operă rămasă între cartoane cu aceeași măsură cu oare am judecat ciclul apărut în timpul vieții scriitorului ; romanul *Bariera* este un document prețios și trebuie văzut sub această lumină ; cum spune d-na Zamfirescu, în aceeași prefață, prin publicarea lui : „sunt sigură că față de luptătorul care a fost G. M. Zamfirescu, îmi fac pe deplin datoria". Concluzie la care subscriem și noi, din toată inima.

**Inedit**

## PAUL ZARIFOPOL \*

D. Zarifopol e un „jouisseur” al ideilor, se amuză cu ele, după cum alții cu șahul ; le iubește sau le detestă, cu pasiunea împăspătată a unui Încercat cuceritor. Spirit interpretativ, cu bogate asociații și surprinzătoare disocieri în atitudine și exprimare, procedează prin mijloace de scriitor ; ideile îmbracă, astfel, aspecte pitorești sau se contorsionează în ischime caricaturate.

Paradoxul e categoria familiară a judecății sale ; cu diabolică plăcere își concentrează săgețile spre crusta înăbușitoare a marilor principii colective, a adevărilor comune, a spiritului comod gregar : pe acest plan, imitar în traiectoria funcțiunilor cogitative, variat, multiplu în țintele ochite, d. Zarifopol jonglează ou ascuțitul ideilor, ca un redutabil duelist.

Aristocrat ostentativ, nu prețuiește decât noblețea inteligenței : ei îi înalță un cult, zidit din entuziasm direct, sau o apără, cu demnă aversiune, în contra inuțiției amorfă, a elanului mistic, a impulsiei primitive și antiintellectualiste. Știința pe care o adoră nu e însă elixirul mântuitor al lui Renan, grafiat cu majusculă și ridicat la rangul de dogmă religioasă ; din contra, ea „nu dă decât nuanțe, rezerve și temperări”.

\* *Din registrul ideilor gingașe.*

Paul Valery, într-o confesiune încredințată lui Gide, considera sentimentalitatea soră gemenă cu pornografia, d. Zarifopol descoperă „sentimentul pudoarei”, de sursă exclusivă modernă.

Primatul rațiunii stă deci la baza ideologiei sale ; e purgatoriul incandescent prin care își trece toate ideile despre viață, despre artă și societate ; entuziasmul liric e tot atât de rău sfătuitor ca și sentimentalitatea. Intelectualul, entitate centrală între factorii comprehensivi, e categoria unitică de om complet pe care d. Zarifopol o poate opune, fără strângeri de inimă, primitivului intuizionist sau amorfului sentimental.

Exemplar rar prin indiferența lui contemplativă, acest tip pare inuman, prin suprasituare față de colectivitate, monstruos prin atitudinea de beneficiar pervers ce rîde elegant, cu schime abil disimulate, de prostia, mizeria și eterna forfotă, inutilă, dar meschină și rapace, a instinctelor imperialiste ale omului. Umanitatea e schematizată în două mari categorii psihice : *omul politic*, pragmatic, cu inteligența aservită apetiturilor, și *omul tehnic*, creator pasiv față de impulsii vulgare ; cel dintîi — o perpetuare a animalității noastre originare, celălalt — chintesența ideii de om. Acest portret ideal de dictator al inteligenței zugrăvește pe intelectualul raționalist și pe omul de știință visat de d. Zarifopol. Peste solidaritatea de clasă, de neam și de interese diferite, instaurează o supersitructură de mandarinat universal, fără graniți materiale, a solidarității inteligențelor, protegute de patriarhul abstract al Rațiunii comprehensive.

Intellectualist ca substanță, în procedee d. Zarifopol e un autentic artist : o inteligență ascuțită, cu rădăcini înfipte într-o sensibilitate irascibilă și o imaginație irondstă, caricaturală ; își propagă ideile temperamental : șarja și paradoxul, jocul ambiguu, între maliție și seriozitate, strâmbătura dimensiunilor grandioase, analiza minuțioasă, susținută în aerul tare al comprehensiunii totale și a reflecției pesimiste, atacul în contra originalității țipătoare prin bravarea cu originalitatea proprie sunt aspecte care-i conferă virtutea artistică a atitudinilor mobile și viguros susținute prin expresia literară.

Scrisul d-lui Zarifopol nu urmărește o sistematizare ; prea personal pentru aceasta, posedă un profund dispreț de încorsetare în dogmatism. I se poate, totuși, stabili o unitate temperamentală: în artă vede o destindere a individualismului și a noutății, a agrementului bazat pe „gust intim”, în contra tuturor eforturilor de științificizare a esteticei. ReJativiSt și mobil, aleargă spre poSturile avansate ale modernismului, mărturisind o aversiune senzorială aproape în contra ordonanței și a tipicului clasic. Lntelec-tualist stors de reziduul dizgrațios al «noțiunilor umane, iubește estetismul formal, fantezia acidă, satirică. [...]

Spirit divers cultivat, intelectual lucid și temperament individualist, amator de paradox și artist expresiv, emi-namente eu simț al cc^emppraneității, asociafcor și diso-ciator ingenios, d. Paul Zarifopol, piucticînd ironia pînă la ..grimasa inteligenții și pamfletul Ideologic, violent cari-catural, înfățișează elogios un gen literar, cultivat asiduu numai într-o societate saturată de cultură ; prin funcția, și prin situarea în timp a începuturilor sale,, acest original moralist și eseist apare ca un îndoit anticipator.

1926

#### D. PAUL ZARIFOPOL - CRITIC LITERAR

Conștiința publică literară păstrează, cînd este vorba de d. Paul Zarifopol, imagina unui proeminent eseist, glosator subtil și personal al celor mai însemnate fenomene de li-teratură străină. Într-o învălmășeală de polemism . națio-nal, de lupte, de școală și de campanii fratricide, critica d-lui Zarifopol și-a găsit un teren de nobilă neutralitate, ocupîndu-se de scriitorii altor granițe spirituale. Indife-rența sa pentru fenomenul literar național nu l-a scos însă din actualitate, fiindcă în preocupările sale primează un estetism intransigent. Estetismul său este izbitor prin ati-tudine.

Mai mult decît paradoxală, mentalitatea sa este profund individualistă. Oritica d-lui Zarifopol este o continuă vio-lentare a judecăților literare stabilite, a categoriilor psi-hologice și estetice cu pretenții de fixitate. între alți lite-rați, Taine, Renan, Maupaissant i-au servit ca obiective, căutînd să le dea o fizionomie inversată față de aceea zugrăvită de critioă. Iritarea aceasta i-a adus însăși învi-nuirea de pamfletar, de răsturnător diabolic ăl valorilor de primul rang. Paralel cu atitudinea sa corosivă aplicată la personalitățile artistice, d. Zariifopdl a desfășurat o activitate de neostenit moralist, tot atît de agresiv, ur-mărind cu tenacitate snobismul și prostul-guSt, grimasa de intelectualitate, moda și panașul literar, ca niște arti-ficiale împăunări ale colectivității. Un raționalism dîrz și un criticism necruțător l-au făcut să distrame elementele

de operetă ale inteligenții românești necoapte, iubitoare de asimilări superficiale. După cum Caragiale a văzut plastic semidoctismul unei anumite pături sociale, d. Zarifopol, printr-o optică analogă, și-a îndreptat satira pe planul abstract al ideilor și atitudinilor, al sentimentelor și gusturilor de artă. Caricatura literară este mijlocul său predilect de a surprinde deformările de inteligență descoperite în complexul vieții noastre culturale. Caricaturizarea practică aici în abstracția psihologică l-a condus și în judecarea multor figuri literare străine. Dacă d. Zarifopol ar fi avut simțul observației vieții, ar fi scris, cu siguranță, farse și comedii; fiind numai un cărturar familiarizat cu ideile și sentimentele, și-a extras un imaterial abstract, pe care apoi l-a prelucrat după normele schematismului teatral; d-sa vede numai comicul Ideilor și le biciuiește cu înverșunare satirică. Ou o asemenea structură spirituală, este firesc ca d. Zarifopol să aibă un gust pronunțat pentru genul comic; este gustul său intim, care-l oanduce și în scurta practică de critic aplicat la fenomenul autohton.

În faza dogmatismului, critica s-a luptat pentru stabilirea unei metafizici a canoanelor literare. Problema purității genurilor, regulile tehnice imuabile au fost monștrii abstracți care au obsedat dogmatismul. În faza impresionistă, criticii au afirmat relativismul cartoanelor clasice, însă și-au inventat și ei un fetiș: gustul. Acesta devenise un fel de concept metafizic, o cheie magică a autorității critice. Impresionismul n-a abdicat, cum credea, de la judecata critică; i-a schimbat numai numele, denumind-o gust. Nu există însă nici judecăți universale în materie estetică și nici un gust universal; există judecăți și gusturi. Relativismul criticii nu constă, așadar, în a renunța la judecarea operelor și nici în a nega gustul: relativismul ei este numai conștiința apriorică de a recunoaște caracterul individual atât al judecăților, cât și al gustului. Cultura, temperamentul, educația artistică nu sunt faatori metafizici: sunt rezultanta și sinteza unei personalități critice.

Într-un pasagiu din *Registrul ideilor gingașe*, d. Zarifopol pune fundamentul esteticii în „gustul intim”. În materie estetică, iraționalismul său teoretic coboară la simplu

**empirism**. Judecățile sale de **critic autohton** n-au deci altă valoare decât aceea a unui „gust intim”, în grațiile căruiă încap cu generozitate romanele d-lui MinuleSou, *Hronicul măscăriciului Vălătuț* al d-lui Al. O. Teodoreanu și opera comică a Hui Caragiale. Cu toată marea valoare a celui din urmă, va **conveni oricine** că d. Zarifopol **admira icam puțin din creația** autohtonă.

GuStul său intim ise poate ușor hipertrofia într-o selecție atât de isumară, **raza** sa de încercare fiind extrem de circumscrisă. O neîncredere principială sapă intuițiile sale critice, limitate la o categorie restrânsă de Opere.

Faptul **situării** d-lui Zarifopol pe un teren de pur estetism ar părea **contradictoriu** cu **teoria „gustului intim”**, **recunoscut** drept **criteriu** unic de **apreciere** critică. GuStul este însă **și o categorie psihologică**; d. Zarifopol detestă **sentimentalismul, literatura Itragică, și își hrănește** voluptățile artistice din opere **satirice**, grotești și **antisertimentale**. De aceea **judecățile** sale sunt **Simple preferințe**, dictate de o **strânsă iStructură ISUfletească**. Alceșit dificil **icu** literatură lui Renan și Taine **exaltează romanele** d-lui MinuleScu, căci: „Simbolistul **franțuzit** a scris, ca **intelectual bucureștean** (picantă **categorie** ide **intelectual** !),  *două cărți populare și foarte literare*”. Romanul *Roș, galben și albastru* nu este numai o „carte splendidă și diavolească”, d. Zarifopol **afirmând** că: „Tablourile **împreunate** cu **adâncă virtuozitate** lîn aoeaistă **strălucitoare cronică** a vieții **sedentarelor** tricolori **alcătuiesc cea dinții carte românească întreg și pur artistică**”. Iată o **judecată** critică ide pur „gust intim”, care nu **angajează** decât pe d. Zarifopol, **levoiuat** la **ciudate evaluări**, când iese din **domeniul** ideilor și se fixează pe o **anumită operă literară**.

Despre *Hronicul* d-lui Al. O. Teodoreanu, de altfel **scriitor autentic și savuros**, gustul său irrtim **hipertrofiat de predilecții antisertimentale** prevede: „Numele **acestui tânăr** artist poate fi de-iacum titlu ide **capitol în istoria literaturii narative românești**”.

D. Zarifopol nu este numai un isfarimător de idoli, cum îl cunoaștem din critica sa lasupra **iscriturilor** străini, axe și un cult pozitiv pentru zeitățile naționale, între **icare** d-nii Ion Minulascu și Al. O. Teodoreanu dețin llocul de onoare, **între** gust și inteligență critică, d. Zarifopol, valorosul



eseist și moralist, se pronunță pentru prima alternativă, ca supremă orientare în critica sa autohtonă.

Dar dacă în lăoeste două cazuri de analiză critică (gustul său coincide numai **icu** proza **d**-lor Minulesou și Al. O. Teodoreanu, articolul *Publicul și arta lui Caragiale* ne impune să aplaudăm **icu** toată adeziunea înțelegerea artistică alunei opere calomniate Ide imoralitate și politicianism, fiindcă și-a luat materialul artistic dintr-o zonă umană inferioară. Disputele d-lui Zarifopol **IOU** d. Ibrăileanu, critic sociolog și moralist, și chiar cu Maiorescu, bănuț de un verism neartistic, sunt binevenite să înlătore unele 'confuzii principiale **de** judecată estetică ; de asemenea, șarja gustului intim al unor „rafinăți” icare detestă lumea trivială **a** eroilor earagialieni, pe motive sentimentale, **aste** aci la locul ei. Interpretarea d-lui Zarifopol urmărește numai **efectele** artistice **ale** operei lui Caragiale, stilist lucid și observator original, creator Ide **prim-plan** în literatura **noastră**. Caragiale, prin **Imaterialul** artistic, «site, împreună cu Ion Creangă, cel mai (specific **Scrittor român**. Dacă tehnica lui dramatică '**este** comună tehnicei vremii lîn **care** a scris, viziunea **lui** de artist **are** atributele **celei mai pure** autenticități. Pledoaria d-lui Zarifopol pentru **opera** iui Caragiale vine **ca** un coreotiv **al** entuziasmelior sale deformatoare. De **data aceasta**, gustul său intim nu-i **imai** joacă **o** farsă ; criticul (**și-a** întâlnit „dublul” spiritual **pe o treaptă** de realizare artistică superioară.

1930

## PAUL ZARIFOPOL

Paul Zarifopol a murit în plină activitate literară. Când am aflat, din notițele necrologice **ale** ziarelor, că avea aproape 60 de ani, mi is-a părut că «**Ste** o glumă postumă a acestui ispirit vioi, luaid și atât de actual prin atitudinea lui de estet intransigent. Moartea lui bruscă lî-a salvat de penibila inactivitate, cea mai cumplită moarte pentru un scriitor obișnuit să nu-si arate semnele oboselii și ale bătrâneții. Căci Zarifopol reprezintă pentru noi una din cele mai rare specii de intelectual, aceea a izolatului *homo esteticus*, într-o literatură oare abia s-a emancipat de atâtea servituti.

Zarifopol n-a fost un scriitor popular, deși s-a risipit și în foiletoane săptămânale, ca și în publicistica democrată a subsolului ide ziar. Ceea ce l-a ținut departe de cititori au fost atât atitudinea lui individualistă, întorsătura paradoxală și mai ales manifestarea lîntr-'un (domeniu care nu atingea susceptibilitatea lîliterațiilor autohtoni. Zarifopol s-a războit, fățiș și fără obișnuitele politeți stilistice, cu scriitorii străini. Cele mai întinse, mai savuroase și mai limpezi în atitudine dintre studiile lui sunt acek eseuri corosive, publicate la răstimpuri, și în care a făcut procesul lui Renan, al lui Maupassant isau Sainte-Beuve. Aci Zarifopol s-a definit, cu toată amploarea de oare erau capabile cultura și temperamentul lui riguros, aci a avut curajul^ opiniilor, dar își lipsa de ecou, pe care de altfel nu il-a căutat.

Apariția câtorva din cele mai prețioase studii, strânse în *Pentru arta literară*, roe reîmprospătează 'toată atmosfera lui de intelectualitate, ide estetism și sarcasm, de subtilitate și înverșunare în același timp.

Ne putem pune astăzi întrebarea : ce-a însemnat Zarifopol pentru scrisul național ? N-a fost un cugetător, fiindcă n-a avut un sistem închis de idei ; n-a fost un critic, în accepția obișnuită a cuvântului, fiindcă n-a profesat o disciplină, cu toate răspunderile ei ; n-a fost un creator de valori, fiindcă Zarifopol era prea sceptic ispre a-și înălța idoli definitivi ; de aceea imagina lui literară s-a impus oarecum deformată, chiar în mintea acelora puțini care l-au urmărit, în cursul anilor, l-au gustat și l-au prețuit ica pe o minte de o distincție neobișnuită.

Multă vreme ne-a apărut ca un pamfletar, pe planul ideilor, ca un umorist rece, care jonglează cu invectiva mai mult iritată decât violentă.

Dacă refuzăm a-l fixa într-un compartiment sau altul, care este atunci farmecul lui, căci un farmec inalterabil se degajă din peisagiul lui intelectual atât de pitoresc. Paul Zarifopol este un spirit individualist și critic, un estetik care nu dă altă valoare artei decât aceea a propriei gratuități — și un cititor luminat cu un gust diavolesc pentru tot ce este subtilitate a expresiei și luciditate a minții. L-am putea denumi un voltairian, în sensul larg al cuvântului, adică o totalitate de vioiciune, nuanță și zeflema intelectualizată.

Firea lui a fost astfel construită, încât i-a plăcut să divulge mai mult ceea ce n-a iubit, ceea ce l-a jignit în fibra lui de estetik într-un ideal de nedisputată libertate a artei.

Zarifopol a reprezentat formula „artei pentru artă” nu numai ca pe un cult sentimental, dar ca pe o disciplină a sufletului își un echilibru al gustului.

Cum se iface totuși că Zarifopol, pe care îl considerăm voltairian, a jucat, în istoria culturii noastre, rolul ciudat de torpilă în contra scriitorilor francezi, într-o țară franțuzită, prin influențele ei literare, pînă la o departdenta unei exclusivă ? Aci răspunsul nostru trebuie să fie foarte circumspect ; este neîndoios că el s-a războit cu clasicismul, pe oare l-a acuzat de neiertata -vină a iloaului comun,

de mediocritatea siropoasă a fardului literar, de dogmatism osificat și retorism ieftin. Indiferent dacă Zarifopol a ivăzut mai pretutindeni, în literatura franceză, această plagă, indiferent dacă ne-a scuturat idiviva idoli, în care am avut naivitatea să credem, atitudinea ilui este clară. Și atunci, ca să utilizăm însăși nuanța cea mai distinctivă, după cum el însuși a practioat-o ca pe o metodă, trebuie să conchidem că a detestat clasicismul numai în ceea ce are el tradițional, adică spiritul normalian. Zarifopol a disprețuit pe profesorii de stil, pe esteții cu panaș, pe meșteșugarii clasicismului ; n-a văzut în clasicism decât o disciplină a minții, o măsură a bunului-gust, deci o metodă cerind scriitorului o sensibilitate autentică și mai ales o luciditate care să-l bucure ca cea mai mare virtute intelectuală. iNu-mai așa ne putem explica și rarele lui entuziasme, pentru Anatole France, iclasic și umanist, dar neconținut viu, cu spiritul critic treaz și cu ironia care orientează bunul-gust.

Zarifopol a avut ca unică normă de apreciere gustul, sau, cum i-a zis el, „gustul intim” — criteriu destul de vag, de impresionist în însăși accepția pe care el i-a dat-o. Căutând alți idoli, dintre puținii la care s'a închinat, trebuie să amintim pe Flaubert, pe care l-a apărut în contra lui Sairute-Beuve și a lui France însuși, l-a expliaat în cultul lui artistic, iau o înțelegere pe care nici un scriitor național n-a dovedit-o. Dar este Flaubert un clasic în sensul voltairian ? Nicidecum ; iaită deci că am căzut noi înșine într-o capcană latit de perfidă, pe care ne-a întins-o el singur. N-a mai admirat cumva și pe alți scriitori ? Se pare că da, și între aceștia sunt Villiers de l'Isle-Adam, riuymans, Pierre Louys și Henry de Regnier, romancierul. Nuanța, metoda lui Zarifopol ni se impune din nou. Conceptul prea sltrmrt de voltairianism și 'de estetism trebuie lărgit prin acela de aristocratism. Ne este teamă însă a merge pe calea acestor completări, care prea seamănă a concesioni ; ne temem mai ales să nu cădem într-o altă groapă periculoasă, pe care oricând lăcest perfid spirit e în stare să ne-o scoată în drum. Este mult mai prudent să ne mulțumim cu o 'simplificare, oricât ar părea de simplistă. Paul Zarifopol este cu precădere un estetik care se conduce după „gustul intim”. Meritele lui sunt altit de covârșitoare, în această atitudine de puritate estetică, încât ceea ce ră-

mine ca o trăsătură esențială, în fizionomia lui intelectuală, este grija, aproape spaima, de a nu amesteca, în gusturile lui, nici o materie 'streină' artei. Zarifopol a combătut tdi-dactismul, pragmatismul de orice fel, implicai în fenomenul estetic, s-a crispat în fața retorismului și a floricelelor lui de hîrtie cu o violență care l-a dus pînă la a-și alcătui o neștearsă grimasă ; s-a strîmbat în fața contrafacerii literare, ca un rafinat în fața unor mîncări dubioase și vulgare ; el a cultivat voluptatea refuzului, pînă la repulsia organică, și epicureismul satisfacției pînă la un fel de bucurie pudică, fiindcă n-a cunoscut delirul.

Paul Zarifopol a fost însă și un moralist, nu în sensul făuritorilor de maxime sau în acela al disecției pasiunilor umane ; moralistul se confundă la el ou ironisitul, cu biciuitorul locurilor comune, al snobismului, al confortului spiritual călduț, al falsului intelectualism și estetism. Considerațiile lui din aol „registru al ideilor îgiugase” îi completează temperamentul și ne lămuresc pe estetul capricios. Invectiva lui, suplețea, ideologia lui (mai precis o Stare sufletească) s-au răsfiat în aceste glose pînă la saturație și oarecare prolixitate.

Multora Zarifopol le-a părut un scriitor frivol, fiindcă a fost mobil, fiindcă stilul era parcă vorbit, dar cu o vorbă meșteșugită și icu deosebire fiindcă se amuza singur, cînd își urmărea adversarii gustului. Eroare profundă, căci eseurile lui dovedesc o informație serioasă, un contact direct cu textul pe care-l analizează și o cultură cu multiple posibilități de referințe. Părerea aceasta s-a risipit cînd și-a asumat sarcina să alcătuiască ediția critică a operei lui Caragiale.

Pregătirea lui fiollogiică — era doctor de la nu știu care universitate nemțească — pasiunea și disciplina pe care a pus-o în cele trei volume apărute n-au nimic din improvizația diletantului. iNotele și munca aprigă de identificare a unor articole ale lui Caragiajle, neiscălitte sau semnate cu inițiale numai, scoaterea la iveală a atîtor pagini uitate din revistele timpului ne-au dovedit că Zarifopol posedă tot aparatul arid al cercetătorului. Suntem în fața unui Caragiale inedit aproape, prin acele articole scoase din puhliațiile prăfuite, după cum prefetele care

însoțesc fiecare volum schițează, cu o neobișnuită claritate, fazele prin oare a trecut talentul marelui comic. Cultul lui Zarifopol pentru Caragiale (el însuși un Clasic) ieste unul dintre cele mai autentice titluri de merit ale acestui dificil estet, care nu s-a sfiit totuși să scoată lîn evidență o valoare națională pe care a înțeles-o cu o integrală simpatie intelectuală.

Am afirmat că Zarifopol n-a fost un critic ; nu este o contradicție cu noi înșine, după ce l-am elogiut pentru estetismul lui neîntinat și l-am caracterizat ca pe unul din puținele exemplare ale acelu *homo esteticus* ? Zarifopol a avut preferințe artistice și înclinări temperamentale, dar n-a avut și simțul valorilor. Critica iui aplicată la producția națională este o ciudată dezmințire a estetismului său ; idolii lui naționali 'sunt atît de minusculi față de victimele lui europene, încît te-ratrahi dacă a fost posibilă o atare deviere.

Zarifopol a fost un subtil analist, un eseist al propriilor lui senzații artistice, dar n-a fost un critic. Uimitoarele lui complezențe și entuziasme pentru cîțiva scriitori români sunt inexplicabile, dacă ne referim la cultura și la exigențele lui ; atunci există o singură explicație: Zarifopol n-avea inițiativă decît lîn negație. Sau poate explicația este și mai simplă ? Afiliat unui grup literar, Zarifopol a păcătuit penibil prin acele infirmități, pe care le vedea atît de clar la alții, dar și le tolera lui însuși. Spiritul lui înclinat spre bufonerie nu l-a cruțat nici pe el. Din nefericire, i-a lăsat năpasta postumă a unei comedii care odată se va sicrie poate, cu vervă și nddumerire : Zarifopol, europeanul mutilat de complezentul și contagiosul nostru balcanism literar.

Pentru limpezirea imaginii lui, ni-l revendicăm numai pe cel dintâi.

1934

ÎN MARGINEA LITERATURII UNIVERSALE

## CROCE ȘI CRITICA LITERARA \*

S-a tradus și în românește — și ne grăbim a spune că foarte greoi — *Elementele de estetică* ale lui B. Croce.

Breviar al cunoscutei *Estetice*, ele tratează cu mai puțină anmură dialectică, pe un ton de popularizare, câteva probleme esențiale, (între care își (despre *critică* și *istoria artei*. Cu toate nuanțele dobândite posterior, în fond, cugetarea estetică a (lui Croce rămâne hegeliană. După el, arta e un element integrant în succesiunea devenirilor istorice ale spiritului omenesc. De aci oscilările de metodă și timiditatea de a se opri la un punct ide vedere consecvent de *doctrină critică*.

Șovăind între metoda estetică și cea istorică, trecând apoi la atitudini ide umilită exegeză față de opera de artă, pe care o consideră un produs istoricește necesar, Croce ancorează, în sfârșit, itot în portul hegelian. Explicarea acestei atitudini stă într-o eronată privire asupra eficacității critice, în *judicata* căreia Croce se pare a nu prea crede ; neîncrederea își trage origina tot din doctrina hegeliană (despre artă, integrată într-o concepție filozofică în care „critica adevărată și desăvârșită este senina povestire

\* **Sucesiunea articolelor referitoare la literatura universală urmează criteriul cronologic al publicării antume sau — în cazul celor inedite, cele mai multe radiodifuzate — al elaborării. Capitolul se încheie cu câteva pagini de jurnal (n. ed).**

istorică a ceea ce s-a împlădit, și este singura și adevărată critică ce se poate exercita asupra faptelor omului". Dar mirarea noastră crește când Croce adoptă cel mai elementar empirism față de critica estetică. Dacă în fapt n-o neagă, principial îi spulberă orice existență.

Iată cum argumentează 'criticul italian : geniul artistic, prin însuși actul purificator al creației, discerne frumosul de urât. Intuiția estetică și puterea autocritică sunt certa cheazășie a valorificării operei de artă. Creațiunea implică astfel judecata estetică. Și atunci distincția între *urât* și *frumos* rămâne, după Croce, o inutilitate critică, căci se întreabă mai departe : „Ce folosește sentința criticii când sentința a fost dată de către geniu și gust ? Și geniu și gust sunt legiuni, popor, aprobare generală și seculară.”

Adevărat colectivism critic !

Cultura artistică, finețea gustului estetic, viziunea critică și puterea de analiză sunt fantome zadarnice. Instinctul estetic e înăscut în orice om ; nu criticii au stabilit valoarea lui Dante, Shakespeare sau Michel-Angelo : poporul, tineri și bătrâni, tîrîți de un entuziasm dionisiac, au consacrat în realitate pe marii creatori. Gritioii profesioniști sunt glasuri răzlețe, ce se topesc în marea delirului colectiv în fața Frumosului.

Iată concluziile dezolante ale lui Croce !

Nu vom recurge la contraprobe istorice ; ar fi un răspuns de pură simetrie empirică ; cu fapte poți clădi orice. Realitatea, în fenomenele ei izolate, poate fi privită din puncte de vedere care-ți convin alternativ ; obiecțiunea e ceva mai adîncă : e principială. Croce fuzionează valoarea estetică cu etapele istorice ale spiritului uman, noțiunea valorii o reduce la simplul „gust intim”, sclav -al timpului ce-a impus-o ; precizarea creației artistice se coboară la un impresionism vulgar, ridicat drept suprem principiu de orientare.

Fie că lasă disocierea esteticului de inestetic pe seama geniului creator — ceea ce ar coincide cu negarea de fapt a criticii — fie că-l reduce la un primitiv îndreptar exegetic, sau la o chestiune de ordin intim, sinteza istorică a filozofiei artei apare la Croce ca o construcție curioasă, ea

însăși sprijinindu-se pe nediferențiere de valori. Critica, prin valorificare, anticipează judecata istorică asupra operei ; prin analiză, distinge individualul estetic, stabilind raporturi de ierarhizare pe care tocmai filozofia artei trebuie să le aibă-n vedere.

Indiferent de metoda critică adoptată, nimeni, paralel cu problemele colaterale valorificării estetice, n-a coborât factorul artistic pînă la rolul subsidiar pe care i-l atribuie Croce, negînd utilitatea criticii și dăgrădînd-o la un fenomen psihic al colectivității.

Nici critica psihologică și anecdotic-istorică a lui Sainte-Beuve, nici formula geometrică a celor trei factori — rasa, mediul și momentul — a lui Taine, nici metafizica evoluției .genurilor, aplicată de Brunetiere la studiul operelor literare, și nici impresionismul bazat pe teoria relativistă a cunoștinții, adoptat de Jules Lemaître, n-au coborât problema valorii estetice la un simplu empirism, fie individual, fie sprijinit de opinia publică a istoriei.

Păstrînd singura consecvență a integrării manifestărilor artistice în devenirea istorică, după Croce confundată cu însăși lumea, în cele din urmă izgonește și cea mai slabă umbră de valorificare, căci : „ceea ce pare gustului respingător și urât, fiindcă nu-i artistic, nu va fi, în considerarea istorică nici respingător, nici urât, fiindcă dînsa știe că ceea ce nu e artistic este totuși altceva și are dreptul său la existență dat fiindcă există”.

Arta e deci un fenomen cu existență brută, înregistrată de istorie ca apariția malacofului și a tocurilor Louis XV, produse ce „au dreptul la existență dat fiindcă există”.

Obiecțiile noastre nu s-au referit la însăși activitatea critică și estetică a lui Croce ; am discutat unele principii, surprinzător de eronate, care duse la înfăptuire ar realiza absurdul, iar teoretic expuse răiri în o nedreaptă umilire a criticii, cu atît mai mult cu oît vin de la un cap speculativ cel puțin remarcabil.

1925

## DISCRIMINĂRI ESTETICE

### 1. Proză și poezie. 2. Glose la „poezia pură”

#### I

Cuvântul, în imediata lui funcțiune, e un translator ce face inteligibilă o cunoștință între doi isau imai mulți oameni.

Limbajul, în genere, e un element de coeziune socială, fiindcă facilitează raportul idintre indivizi ; prima lui funcție e deci practică. Pe o scară imediat superioară, activitatea științifică și literară — una eăutmd adevărul, alta frumosul — devin funcțiuni independente ale minții, necesități de ordin spiritual, descătușate de jugul pragmatic.

Mijlocul comun de transmitere al substanței cerebrale îl formează, 'atît în artă, cît și în știință, expresiunea : într-o societate civilizată este expresiunea scrisă. Primul sens, accepția logică a noțiunii de proză, e mijlocul inteligibil de raportare al unui complex de cunoștințe. Proza, în orice manifestare științifică, acumulează, dasificînd și abstractizînd, un tezaur cît mai vast de cunoștințe. E un aspect ce nu ne interesează aci decît ca o delimitare.

În literatură, proza și poezia sunt două categorii distincte ; nu numai expresia lor le diferențiază, ei și natura lor originară. Epică și deci detașată de Obiectivitatea autorului, proza traduce o *viziune externă* a lumii ; de la epopee la poema epică de cea mai redusă proporție, proza își menține același caracter unitar. Lumea dinafară e transpusă în laboratorul artistic al scriitorului > punctul de plecare e un model concret : natura umană, mișcarea, culoarea, descrierea, acțiunea și individualitatea caracterelor aparțin

obiectului. Subiectul prelucrează aceste date, în furnalul său creator, unificând, ca un meșteșugar superior, multiplicitatea realității externe. Viziunea lui armonizează, construind această realitate.

Creatorul în proză presupune deci o structură psihică bine definită, în sensul descris, alimentându-și forța generatoare dintr-un material obiectiv existent. Un paralelism geometric se stabilește astfel între creator și operă : romanul și tragedia isuwt expresia acestei viziuni externe a lumii.

Poezia — și prin **accSt** ouvînt înțelegem esențial lirismul — e io cufundare în **sine**. Lirismul e o *viziune interioară* ; el e prin definiție muzical ; aci sensibilitatea **personală e o undă vibratorie** căreia **Obiectul** extern **îi** servește oa simplu contact electric, pentru un circuit întreg de fluidică energie. Ultima jumătate **de** veac ne-a obișnuit a crede că simbolismul e singura formulă poetică în **care** muzicalitatea e inerentă ; în fapt a fost numai o accentuare a ei ; lirismul a fost (totdeauna muzical. Eminescu este expresia cea **mai** profundă a melodiei interioare din poezia noastră. Este el, pentru aceasta, un simbolist, cum căuta d. Davidescu s-o dovedească ?

În realitate, în cuvântul „poezie” există o contopire de noțiuni : muzicalitate și lirism fac sinteză indisolubilă. Nu mergem pînă la extrema concepție a lui Mallarme de a acorda cuvântului, în compoziția lui sonieă, o valoare muzicală ; cuvântul este exclusiv semnul exterior al unei **noțiuni**. Muzicalitatea lirică rezidă în melodia expresiunii interioare. Imaginile traduc melodia sentimentală prin **rezonanțe** ce se integrează succesiv într-un acord simfonic. Contradicțiile materiale dintre imagini sunt aparente ; de fapt, le unifică, lîutr-o atitudine sentimentală, fluidul unei **rezonanțe** interne, legîndu-le tainic, pe **sub** șerpuirea ce izvorăște **din** matca 'inteligibilă a noțiunii. E oare ceva **mai** profund disparat, în diversitatea națională a imaginilor, **ca** tablourile din *Melancolia* lui Eminescu ? Și totuși, prin accentul fundamental al rezonanței sentimentale unice, muzica internă a temei se întregește în pătrunderea simfonică, variată, dar reductibilă la unitate a dispoziției generale. Anecdota ce se leagă de aspectul material al -imaginilor se topește, se elimină, pentru că pe scheletul ei s-a grefat

excrescența interioară a sentimentului, asociat în jurul te-meii centrale.

Tot astfel, o plimbare pe lac, noaptea pe lună, o con-fesiune erotică, o durere izvorită dintr-o situație nu con-stituiesc *poezie* prin materialul extern, chiar organizat, ci prin asociațiile sentimentale de esență muzicală, adecvate acestui material. Lirismul e inițiere de scafandru în pro-priul eu, e goană după coralul unic al tenebrelor inte-riore, e viziune în sine, iar sensibilitatea o membrană, ce-i modulează vibrațiile după natura sa proprie ; realitatea externă e un pretext, realizarea sentimentului e un refu-giu în celula intimei noastre ființe.

Sacerdot viciat de ispita literaturii profane, Abatele Bremond a iscat cea mai aprinsă discuție a timpului asupra poeziei ; pornind de la expresia de *poezie pură* a lui Paul Valery, a stabilit o disociere între proză și poezie, chiar peste marginile existente ; altoind o puternică mentalitate mistică — de natură teologică — interpretării sale vioaie, dar amplificate ca o exegeză biblică, Abatele Bremond a trecut dincolo de posibilitățile reale ale muzicalității sufle-tului uman. Valery însuși, tip reflexiv prin excelență, prin „*poezia pură*” n-a înțeles decât o reîntoarcere la sursele muzicale interioare ale poeziei. Nimic mistic în acest efort de introspecțiune ; nimic nou în reamintirea naturii liris-mului, afară de mijloacele personale, de formațiune lentă și metodică, ale unui spirit. Geometric în compoziție, Va-lery, prin *poezia pură*, a desemnat numai precizarea pro-cesului de viziune interioară, din care se alimentează atit-udinea lirică, spre deosebire de viziunea externă a struc-turii prozaice.

## II

Spirit neliniștit, Abatele Bremond e un neofit al litera-turii laice ; descoperind-o pentru sine, plutește în iluzia de a fi primul călător descins în domeniul lunar al poeziei. Arabescurile încurcate ale ideții lui vor să Tecontopească două categorii, părăind pînă acum arbitrar despărțite : dar abatele frivol, cochetînd asiduu cu interzisa voluptate a es-

teticeii profane, pășește pe aleele circulare ale infernului poetic în obișnuita lui sutană.

Ce s-a putut enunța despre „*poezia pură*” a spus-o mai întîi Paul Valery, a documentat și analizat apoi Thibaudet, în volumul închinat poetului, în compactul studiu adus pri-nos ermetismului eroic și tragic al lui Mallarme și în arti-cole adiacente îndelung dezbătutei probleme.

Poezia pură e o alchimie a esențelor. Cum însă poetul lucrează pe o 'claviatură interioară infinită, o limitare a sferii motivelor ce ascund narcoticul lor ultim e și imposi-bilă și arbitrară. În visul de a captajfluidul poetic, în în-trecerea dură dintre tehnica ce vrea să-l prindă în retortele ei și esența pură, poetul, misionar halucinat al insondabi-lului, rămîne adesea într-un stadiu intențional ; cuvânt ac-ceptat nu în limitatul și vechiul așteies de contradicție între intuiție și expresie, ci însemnând de data aceasta, prin în-săși natura stărilor sufletești urmărite, maxima tensiune de a depăși mijloacele medii de realizare, lucrînd în absolut.

Înainte criticului (exeget meticolos înarmat eu lupa rațiunii), poetul însuși e primul exeget al propriei dispozi-ții ; dacă aceasta în nebuloasa intimă e muzicală, în efor-tul de a fi petrificată în expresie, duce la efectul contrar comprehensiunii muzicale. Infinit în forme finite, poezia pură e un silogism, o dialectică alambicată a sentimentului. Inefabilul, supus introspecțiunii și fixat prin generare poe-tică, devine un act de cunoaștere, printr-o serie de intuiții, ou smpensiuni voite sau involuntare, cu fulgerări multiple de rezonanțe refăcute de imaginația colaboratoare a lec-torului ; vagul muzical devine esență cerebrală.

Metoda de creație mallarmeană (cel puțin în cele mai dificile poeme) și investigația poetică a lui Paul Valery nu sunt mistice abandonări pe oceanul capricios al inefabilului, ci jalonări inseriate sau frânte în hiaturi interioare ale unui mister ce vrea să se înțeleagă pe sine. Poezia e, în acest caz, o creație reflexivă pe altoiul subconștientului ; o pră-bușire pur estetică în tenebrele lui ar duce la o iremedia-bilă și absurdă (mistică a inefabilului, sugerat ca atare. De aceea, unii critici au putut vorbi, cu ocazia lui Valery, des-pre o „*poezie raționalistă*”, deși s-ar părea un joc incon-gruent de noțiuni, o derogare esențială ide la principiul de



existență a poeziei situată în vibrațiile sentimentalității. Paradoxal aparent, „poezia pură” e o experiență raționalistă, aplicată la absolutul stărilor interioare.

Confuzia Abatelui Biemond constă în reducerea vieții sufletești la religiozitate și la identificarea actului poetic (el însuși agregat mistic, dar neconținând implicit extazul în fața divinului) cu actul religios. Pe când actul identificării omului cu divinitatea e o dispersare a eului în vagul ostatic, experiența înțreprinsă pe aleele foșnitoare ale subconștientului e aplicarea și dominarea prin inteligență a dezorganizării eului. Experiența religioasă e o evadare din eu, și identificarea lui cu o categorie exterioară, proiecție halucinatoare a conștiinței 'scăpate din propriul for ; actul poetic e, din contra, o interpretare lucidă a eului, în limitele lui flotante și esențiale.

în identificarea celor două „experiențe”, Abatele Bremond amestecă un rudiment de transcendenballism ou un creștinism elementar, într-un **Stufos** aparat exegetic, înăbușind cotropitor o ideologie și așa destul de confuză ; atins de daltonism al cunoștinții, el vede literatura prin origina-ra-i lunetă teologală, și esența poeziei prin ritualul ecleziastic. Estetica bremondiană rămîne o mistică și delirantă comuniune, cu toate aparențele ei profane.

1927

## FERDINAND BRUNETIERE

Aniversarea a douăzeci de ani de la moartea lui a trecut, în opinia literară a Franței, sub o tăcere aproape jignitoare ; faptul nu se explică decât prin totala lipsă de contingente între preocupările criticului defunct și tendințele literaturii contemporane, pe care a privit-o cu puțină simpatie sau a dojenit-o aspru.

Din seria marilor critici ai veacului trecut, Brunetiere e ultimul arhitect de sisteme. Format la „critica științifică” a lui Taine, îmbibat de teoriile naturaliste ale lui Darwin și Haeckel, la care a adăugat pozitivismul lui Aug. Comte, își completează educația estetică în dogmatismul clasic al secolului al XVII-lea, de unde resoarbe și filozofia teologală a lui Bossuet.

Erudit cu multiple puncte de analogie, dominat de ambiția obiectivității și luptător vehement pentru drepturile indestructibile ale rațiunii, Brunetiere a tras viguroase tablouri istorice ale literaturii franceze, a reconstituit masiv filiația dasicismului, în alternanța seducătoare a metafizicii estetice pe care a numit-o „evoluție a genurilor”, din convingerea de a statornici criticei ultimele elemente ce o pot ridica la rangul de știință. Cu o armură grea și complicată, e investit, în aparență, cu toate precauțiile obiectivității ; în fond, elementele heteroclite din care și-a alcătuit sistemul mocnesc în surde dezbinări intime.

Raționalist, prin cultul clasicismului, ou aparat științific dobândit prin educația centrală a spiritului vremii, Brunetiere drapează-n liniile rigide ale arhitecturii lui critice un orator pasionat, un dialectician pervertit de subtilitățile argumentării și un polemist masiv, obișnuit mai eurînd cu lovituri de berbece decît cu discernămînt analitic. Cînd nu explică și aonstruiește impunător, critica lui e o pledoarie sau un rechizitoriu : un avocat ce susține și respinge procese de idei. Chiar în lucrări ce-și asumă responsabilitatea obiectivității senine, ca *Evoluția poeziei lirice*, Brunetiere stă pe piscul polemicei.

Setea lui de certitudine e mai ales dorința de a crede ; însuși clasicismul lui nu e o dogmă Strict literară, ci se bazează pe o anumită concepție despre om, raporturile lui cu societatea și factorii spirituali. Totdeauna, Brunetiere oficiază : în critică, în morală, în religie și politică, iar în istoria literară construiește castele de idei, cu instinct poetic de metafizician.

Nu e propriu-zis un moralist ; n-are observația voluptoasă și scepticismul necesar de a scruta abisul oe zace în om ; spiritul lui robust e prea voluntar ca să nu-și caute un obiect de cult. E un ideolog pasionat, fanatic, ca toți credincioșii, și convins că formulele pe care rațiunea lui subiectivă le furnizează sunt universal valabile.

Secolul lui Voltaire, care a prezidat la formarea ideologiei moderne, confirmă în veacul următor primatul științei : Taine o aplică în -critică și istorie și o 'transplantează în morală ; Renan, în religie, iar scepticismul lui etic, de o elegantă indulgență, aduce un relativism dacă nu identic cu anarhia, plin, totuși, de cele mai turburătoare neliniști. Prin inițiativa lui, cugetarea modernă se dramatizează ; vechile discipline încă n-au sucombat, în conștiința cîtorva idealști, iar știința, noul idol, e o religie care a încăput să dezamăgească.

În ritm cu ambianța timpului, Brunetiere își încredințează sufletul științei ; o aplică la critică și istorie literară, însă n-o acceptă integral, fiind dăunătoare concepției lui

despre om, religie și morală. Astfel, își încape a doua perioadă intelectuală ; conflictul elementelor eterogene, din care-și organizase sistemul, izbucnește violent ; și fiindcă e un spirit de convingeri absolute, ne rezervă spectacolul unei conversiuni care e aproape o răsturnare de valori. Drama intelectuală a lui Brunetiere se naște din necesitatea credinței ; se transformă brusc în misionar laic al catolicismului mergînd pînă la **Utopia** unui „socialism catolic" ; în estetică, evoluează spre un fel de „tolstoism", în care scrupulele morale devin fantomatice **semne** de întrebare ; n-a acceptat oare simbolismul mai mult ca o revoluție ideologică decît poetică, văzând în el, sau pretinzînd că va deveni : „une metaphysique manifestee par les images et rendue sensible au coeur" ?

Știința și rațiunea, în numele cărora pornise, se clatină și ele ; lapidările polemici — ce travestesc confesiunea lui de credință — din puternicele *Discours de combat*, sau încercarea de a reconstitui o filozofie nouă a timpului, manifestată și în artă (*La renaissance de l'idealisme*), ne dezvălnesc adevăratul temperament al lui Brunetiere : moralist afectat de atitudini mistice, găsind în pesimismul schopenhauerian o recomfortare etică și pentru care certitudinea științifică s-a transformat într-o categorie metafizică. Temperamentul lui liberat, în fine, e paradoxul ideologiei inițiale.

Tradiționalist și clasic, Brunetiere e mai aproape în critica epocii lui de catolicismul militant și tendenționismul psihologic al lui Bourget decît de limpiditatea și aticismul lui France, de fermecătorul estetism moral al lui Renan și de impresionismul vioi al lui Lemaître.

Drama ideației lui schematizează tendințele diametrale de la sfîrșitul veacului apus ; 'credinciosul, care a pornit de la supremația științei, ca să ajungă la „falimentul" ei ; raționalistul, care și-a prosternat zeitatea la picioarele lui Leon al XIII-lea, împăoînd arbitrar pe „papa de la lena" cu Vaticanul ; dogmaticul, care a practicat specia cea mai violentă a subiectivismului, oratorul și dialecticianul cu re-

surse totdeauna impunătoare, e un poet romantic al Rațiunii, pe care a târît-o în aventurile cugetării lui.

Erou balzacian al ideilor, cap pasionat de cunoștințe și ambițios ce s-a ucis lent, prin otrava acumulată a lecturii, Brunetiere oferă un grandios și tragic spectacol în istoria ideologică a secolului trecut. Dacă ar fi scris o nouă serie, Faguet l-ar fi așezat, cu siguranță, în (galeria sa de *Politiques et moralistes*.

1927

## CONTINUITATEA ROMANTISMULUI

Privit ca festivitate pur istorică, centenarul romantismului n-ar depăși caracterul obișnuit al unei rememorări. În recapitularea unei atitudini luate în fața vieții și transpuse în literatură, ne interesează însă puterea latentă sau continuitatea adaptată spiritului contemporan, a perspectivei în care existența interioară a umanității își-a conturat liniile și planuri originale. Romantismul e nu numai o revoluție a mijloacelor expresive ale sensibilității literare, ci însăși modificarea acestei structuri, proiectată într-un nou aspect. În fundamentul nostru etic și metafizic, creștinismul și-a săpat, mai întâi cu virulență revoluționară, apoi prin tradiție, semnele indelibile : în spiritul modern, otrava doctrinei evanghelice a picurat în esențe tari ; tot astfel, sensibilitatea estetică modernă s-a modelat într-o nouă formă, amestecînd pasta veche cu proaspăta argilă a individualismului.

Clasicismul antic și cel evoluat al veacului al XVII-lea a respirat în schemele convenționale ale „general-omenesului” : omul e o unitate subordonată colectivității, tiranică prin autoritatea ei ; clasicismul nu cunoaște decît *omul social*, într-un sens, această concepție îngădită în protocolul psihic impus de societate duce la o artă ipocrită ; nu-i negăm sinceritatea și mai ales valoarea creatoare, însă eul uman apare stilizat cu o grijă împinsă pînă la extracția abstractă, conștient distiliată de impuritățile individualiste.

Eul e însă o continuă compunere și desfacere de unități ; el nu e o entitate constantă ; în isulstratul intim, singura lui unitate rezidă în însuși principiul dinamic ce-i permite diferite contracțiuni și destinderi.

Romantismul individualist eliberează mintea de entitatea petrificată, abstractă a eului imuabil. Descoperirea lirismului și individualismul sensibilității e consecința firească a acestei premise. Astfel, dacă atitudinea clasică ne-a zugrăvit „omul social”, atitudinea romantică, izbînd, în primul rînd, în protocolul și (Stilizarea sentimentelor, ținute în limitele convenționale ale „generalului-omenesc”, ne-a aruncat la polul opus, constituind entitatea *omului-pasiune* ; byronismul este expresia maximă a acestei concepții.

De aceea, dușmanii romantismului, pentru stabilirea unui echilibru rupt de fapt pentru totdeauna, au atacat însuși principiul vital al curentului : Brunetiere, Maurras, Lasserre și Benda sunt de acord în privința anarhiei individualiste, scăpate din cătușele „rațiunii” clasicilor.

În atare condițiuni, camphrensiunea aceluia voluptos al inteligenței, care e Sainte-Beuve, e imai modernă decît a contemporanilor amintiți ; elogiul romantismului se confundă cu elogiul lui ; spirit divers, maleabil, Sainte-Beuve ne-a eliberat înțelegerea de formulele rigide ale cartezianismului critic.

t

Individualismul promovat de romantici a rămas un principiu de multiplicitate ; literatura s-a îmbogățit în perspective, însemnate didactic sub numele de „școli” ; clasicismul și romantismul, în puritatea lor antinomică, și-au pierdut înțelesul în mentalitatea noastră. Libertatea în artă e singurul centru unificator al vremii, și chiar în cea mai organizată atitudine a timpului, în simbolism, individualismul rămîne tot principiul fundamental ; deși reaționînd în contra romantismului, desfășurat în lumina exotică și sublimul aventurii, sonorizînd retoric și pleeîndu-se adine pe altarul confesiunii, simbolismul, pornind din același principiu nobil al individualismului, e o scoborîre pe scara interioară a eului ; libertatea proclamată în sine, dar ostentativ agitată, a romanticilor se concentrează aci exclusiv în sine ; sim-

bolismul e romantismul subconștientului. Aventura exterioară e înlocuită cu aventura interioară ; atitudinea simbolistă aduce viziunea *omului-mister*.

Clasicismul modern există numai ca o disciplină pur artistică ; de aci anacronismul dogmaticilor care cer o reîntoarcere la însăși concepția clasică a omului. Andre Gide, cel mai individualist scriitor al timpului, e un clasic ; clasicismul lui e numai *expresiv*. Paul Valery, care a încremenit simbolismul în densitatea „poeziei pure”, și l-a încatenat în forme clasice, prin puritatea liniilor prozei sale e, de asemenea, un scriitor clasic.

În substrucția sensibilității moderne, individualismul romantic trăiește ; continuitatea lui s-a multiplicat în noi forme ; centenarul romantismului coincide deci cu centenarul sensibilității individualizate ; libertatea romanticilor n-a fost o anarhizare, ci prima deschidere de perspectivă spre libertatea deplină, principiu fecund de inspirație artistică.

1927

## CONTEMPORANEIZARI \*

Plutim pe apele pline de surprindere ale prezentului artistic. Față de marile opere ale trecutului, ofranda omagială pe care nu încetăm a le-o aduce, de cele mai multe ori o ciudată și complexă atitudine. Idolul tradiției și al respectului pentru valorile devenite bunuri universale împinge pe clasici spre unghiuri obscure ale sensibilității. Admirăm cu mintea și eu memoria : opera clasică e un holocaust al devoțiunii generațiilor ; păstrăm pentru ea condescendența impusă de perspectivă. Ga într-un vast tablou de valori, clasicii domină cu aspectul lor 'de bloc. Să ne închipuim o clipă că, printr-o tainică lege intimă, în perspectivă s-ar exercita o bruscă schimbare de situație ; ceea ce era îndepărtat s-ar apropia pînă în pragul sensibilității contemporane ; suntem astfel siliți să luăm o atitudine. Din măreția statică, general acceptată, opera clasică pretinde o violentă confruntare cu modul de simțire prezent : ne aflăm în fața unui proces de revalorizare.

Am fost la reprezentarea *Phedrei* cu o teamă amestecată cu admirație ; teama era a momentului — admirația se înălța dintre filele lecturii și ale memoriei. Urmărind tragedia, mă urmăream pe mine însumi. Așteptam o zguduire de obiceiuri intelectuale ; și, de ia început, am avut impresia de categorică diferențiere între spectacol și ecoul lui

\* *Phedra de Racine ; Nora de Ibsen.*

în suflet ; mai ales deosebirea de ritm al modulațiilor interioare s-a lămurit **Stăruitor**. O formă nouă, fără consonanță cu pulsul sensibilității contemporane, țîși desfășura solemn și ou o stilizare ce repede păru artificială volutele pline de ritual. Spre deosebire de teatrul modern, unde pasiunile se ciocnesc cu zguduiri de scurtcircuit, tragedia raciniană abuză de timp, ca pentru un cataclism cosmic. Linii mari și prelungi cuprindeau zbaterea pasională a eroinei ; fapte, care-n teatrul actual se epuizează-n cîteva replici, luau aspectul de dispute, de pledoarii academice. Iubirea Phedrei se înlănțuia cu metodă lucidă ; părea a fi mai mult un prilej de frumoasă conversație decît o pasiune reală. Începusem să mă îndoiesc de înțelepciunea adevărilor universale, care ne pun în lumină pictura neîntrecută a iubirii, a pasiunii coplesitoare din teatrul racinian.

Succedau situații conținute sau chiar false (o declarație de iubire cu martori), o politețe, în expresia instinctelor, pe care o bănuiam ipocrită sau lipsită de virtuți artistice, în acest dureros joc de impresii, personagiile se desenau — fiecare un soliioc cu propria-i pasiune.

În timp ce actorii declamau armonioasele tirade, aveam puțința să urmăresc, dar să și fiu furat de reflexii laterale ; și atunci mi-am amintit de Racine, nu de poetul venerat de manuale, ci de contemporanul lui Ludovic al XIV-lea, de Versailles, de protocolul Curții, de viața mondenă. Pagini înflorite din Taine, istoricul Franței, îmi trimiteau ecoul unei lumi care a trăit în etichetă, ca într-o sărbătoare a formalismului. Pe nesimțite, am început să înțeleg formula streină de mine a teatrului clasic. Am priceput de ce e pasibilă o scenă de mărturisire a iubirii cu martori, cînd Regele Soare își exercita funcțiile cele mai umile înconjurat de curteni ; mi-am explicat politeța exagerată, discursivitatea replicelor, solemnitatea stilată ; mintea mi se împăcase. Căutam însă fiorul **uman** ; ca de un fruct ascuns, după ce l-ai dezghiocat cu mîgălă, am simțit că mă apropii și de azeziunea emoțională. Phedra iubea profund și ucigător. Ipolit era torturat ide propriei lui puritate și pasiune incestuoasă ; în tragedia lui Racine am

regăsit pe om. Într-o arhitectonică de o geometrică simetrie se zbăteau două grave monologuri interioare.

Poetul și psihologul biruise ; sub crusta rece a discursurilor stilate am regăsit fondul emoționant omenesc ; formula teatrului clasic dispăruse în coloratul panoptic al istoriei, în care marchizi pudrați și prețioase marchize au încremenit, cu zîmbete isfaldiate pe buze și în atitudini de grație protocolară.

## II

Jucată magistral, de o artistă cu variată și complexă expresivitate temperamentală, Nora a vibrat cu înfiorări de coardă, prelung și intens, în interpretarea Emmei Gramatica. Dacă adesea un deficit de creație dramatică e salvat de un actor mare, în echivalențele de creație dintre actor și scriitor se pot însă lesne desprinde și elementele moarte ale unei opere de valoare.

Astăzi suntem departe de vremea cînd Ibsen era un autor de experiențe temerare ; devenit un scriitor clasic în repertoriul teatral (am putea spune că adaptarea e valabilă și pentru publicul nostru), Ibsen solicită o reflexie involuntară aproape în jurul viabilității unei laturi a realizărilor sale. Jules Lemaitre îi contestase originalitatea ideologiei, susținând că ea ar fi o repatriere a temelor sociale romantice ale literaturii franceze. În evoluția dramei moderne, Ibsen s-a impus însă nu numai prin o ideologie dezbătută scenic, ci prin tragicul interiorizat, prin patetismul auster înlănțuit în prăbușiri de conștiință, printr-o formulă tehnică personală, în care se aliază o surprinzătoare simplitate de expresie cu o viziune nouă a sufletului uman ; teatrul ibsenian, hrănit lacom din ideologia individualismului contemporan, reprezintă deci o dublă poziție : artistică și ideologică.

Gen social, teatrul e totdeauna ispitit să transpună scenic conflicte nu numai de pasiuni, ci și de idei. În ambianța care le-a născut, ideile țesute în poezia dramatică pot ușor

ascunde o indigență de creație, devenind animatoare de tendinți practice, într-un fals plan de perspectivă, mai mult psihologic decît estetic ; aaceasta mai ales la scriitorii mediocri. Dacă scrutăm mai de aproape structura umană și viabilitatea de creație a Norei, nu putem ocoli o impresie, mai puțin insistentă în lectură, covârșitoare însă în înfățișarea scenică. Astfel, viciul piesei lui Ibsen se dezvoltă tocmai într-o interpretare de primUL rang, așa cum marea artistă italiană a izbutit să realizeze. Geeajce e artificial în psihologia Norei, *porte-parole* al emancipării feministe, s-a demascat în diferența de „tempo” interior ce rupe în două drama ideologului scandinav. După cum în primul act (prea lung tocmai fiindcă tinde să epuizeze întiiUL „eu” al Norei) am admirat viața de profundă ingenuitate feminină a eroinei, în ultimul am asistat la agonia trenantă a unui alt „eu”, alcătuit printr-o arbitrară alchimie de componente. Și fiindcă interpreta a ținut la un egal nivel de realizare ambele fragmente psihologice ale Norei, cu atît mai ușor s-a dissociat viața de ideologie, viziunea artistică de frazeologia socială.

În primul act Nora era feminitate nudă ; în ultimul e o anostă teoreticiană a emancipării. Gu toată abilitatea tehnică a scriitorului și cu toată sfortărea artistei de a umple golul dintre un personaj viu și umbra lui abstractă, înfățișarea spectaculară descoperă falsitatea psihologică a personajului. Inconvenientele nu se opresc numai aci ; însuși soțul Norei, autoritar și rigid, se transformă, în final, într-un obedient interlocutor teoretic, într-o umbră contradictorie cu logica lui lineară ; despărțirea lor nu mai e o despărțire umană, ci o pură antinomie de idei : pe ușa pe care a plecat Nora a ieșit numai o nălucă. Umanitatea e stoarsă din personajii și filtrată în argumentare teoretică, drama e scindată în două planuri, psihologia — subtilizată în regiuni de ideologie și arbitrar omenesc.

Ceea ce pleda Ibsen, prin deghizarea propriei lui ideologii în personajii, nu mai aonstituie o nouate ; individualismul pragmatic al vremii a depășit temeritatea ideologiei ibseniane. Nora e o fanteză artistică, puerilă prin automatism-

mul neconvingător, prin care brusc itrece din „casa de păpuși” în aerul tare al vieții.

Acolo unde individualismul ibsenian nu se realizează în consumare tragică, își dezvăluie insistent scheletul și sucombă prin dezbateri abstracte; tragedia sa înfioară numai în piesele în care individualismul se fărâmițează prin paroxism, ca în *Brand*, poemul idealismului absurd și sublim, în *Rosmersholm* și *Hedda Gabler*, sau în degradarea lui prin ratare, ca în *Rața sălbatică*. Prin derogare de la viabilitatea estetică, Nora e o ratată inexpresivă.

1928

## ROMANUL DE RĂZBOI

Într-o ipoteză de supremație a genurilor literare, romanul a înregistrat în veacul nostru cel mai răsunător triumf. Criticii, ca și romancierii au dezbătut în atitudine contradictorie fenomenul acesta atât de copleșitor, fără ca să ajungă totuși la o soluție general acceptată. Unii au văzut în eflorescența genului un cert simptom de decadentă, alții cred că o fixare principială a limitelor și metodei romanului duce la un dogmatism retrograd. Clarificarea ar fi valabilă numai în raport cu legile intime impuse de fiecare categorie de roman, chiar de fiecare roman în parte. Dezbaterile pot oricând fi reluate, fără pretenția unei definitive lămuriri.

În sugestiva sa carte, *Le liseur de romans*, Albert Thibaudet a adoptat o metodă mai simplă; am putea-o numi descriptivă, căci ea cuprinde o justificare și o caracterizare a unor destule de variate tipuri de roman.

Thibaudet a căutat să scape tocmai de orice umbră de dogmatism și a întreprins o plimbare erudită și comprehensivă prin largile culoare ale romanului francez și uneori străin. Desigur că nu toate clasificările lui sunt întemeiate; dacă nu sunt arbitrare, unele sunt prea (specioase, iar, în genere, n-au unitate de criteriu; unele sunt caracterizate după conținut (romanul bătrâneții și romanul durerii), norme mai mult sentimentale, altele după metodă și structură (voiajul interior), altele după materialul uman utilizat (romanul domestic și urban). Acest fel de clasificare poate

trece drept ingenios, însă multiplicitatea adesea periferică a categoriilor ocolește înseși problemele capitale ale genului.

Nu voim aci să înlocuim clasificările criticului francez, fiindcă romanul nostru nu ne poate încă oferi o varietate și o cantitate de opere care 'să ne îndemne la aceasta ; partea cea imai substanțială a cărții amintite se referă la metoda, materialul și compoziția romanului. O problemă de tehnică și deci de artă-

între numeroasele sale categorii, Thibaudet a uitat să menționeze una foarte importantă și care de 'Cîțiva ani are o recrudescență echivalentă cu o modă ; e vorba de romanul de război'- Problematika romanului nu se poate reduce numai la o didactică etichetare pe categorii. Mai esențiale pentru viabilitatea genului — astăzi diversificat uimitor — sunt metoda, prestigiul lui de artă și, în al treilea rând abia, compoziția.

Există o banală formulă de circulație obștească : aceea care derivă romanul din epopeea antică ; la drept vorbind, e aci o simplă problemă de evoluție ; un gen istoric astăzi — epopeea — s-a transformat într-un gen cu fațete ntameroase, care nu se lasă încă presate în ierbarele celui muzeu estetic care este istoria literară. Dacă ne raportăm numai la material, romanul de război este tot atît de vechi ca și epopeea ; ce este altceva *Iliada* decît un vast roman de război versificat și plin de monotone replici oratorice ? Dar astfel privită chestiunea, nu vom depăși un proces de pură analogie și de filiație. Cu toate procedeele convenționale ale epopeei, *Iliada* e animată de o viziune realistă a omului, a vieții și chiar a zeilor umanizați. Faptele povestite, reacțiunile intime ale eroilor omerioi exprimă sentimente care și-au păstrat un substrat de etern omenesc. Prietenia, răzburarea, emulația între războinici, cupiditatea inerentă faptelor de arme formează un fond sufletesc nealterat pînă în zilele noastre. Ceea ce ni se pare anacronic astăzi este amestecul naiv al 'divinului în acțiunile omului și o anumită atitudine de paradă care preamărește eroismul, cu vădite intenții pilduitoare. Gen solemn, epopeea traversează totdeauna o intenție patriotică, străină de auto-

nomia estetică a povestirii. Romantismul a cunoscut, ca și antichitatea, romanul de război, dar l-a numit „roman istoric". Acest gen de literatură a cultivat pînă la istovire pitorescul exterior și cavalerismul, transfigurând într-o aureolă de sublim personagiile. Romanul istoric al romanticii este de fapt un nesfârșit cod de eroism, o neîntreruptă evocare de modele ideale, în Care omul războinic e prezentat ca o ființă excepțională.

Realismul și naturalismul modern dezbara romanul atît de prejudecățile moralizatoare ale epopeii antice, cît și de convenționalismul romanului istoric cultivat de romantism.

Stendhal apare ca un mare precursor al romanului de război, așa cum se înțelege astăzi ; celebra metodă anecdotică, pomenită de toate manualele de istorie literară, după care în *La chartreuse de Parme* marele analist reduce războiul solemn și plin de paradă la o banală învălmășeală de bivuac, este prima încercare de a-l înfățișa uman, sincer și neconvențional. Pozitivismul ou repercusiunea lui puternică asupra romanului modern a distrus definitiv epopeea și a clătinat romanul istoric. Dacă cea din'tîi a rămas o formă exclusiv istorică, ultimul a dăinuit încă și în faza naturalistă. *Război și pace*, *Quo vadis* și pînă la romanele eroice ale d-lui Mihail Sadoveanu mențin prestigiul convenționalismului romantic. însuși Fiaubert, care s-a documentat cu o tenacitate de erudit asupra vechei Cartagene, n-a scăpat, în *Salammbô*, de pitorescul consacrat al romanului ; de asemenea pontiful naturalismului, Emile Zola, amestecă un realism crud și o frenetică viziune imaginativă, de esență romantică, în al său *La debacle*.

Vremea noastră a modificat desăvîrșit genul ; seria ne-terminată a romanelor de război se caracterizează printr-o totală eliminare a procedeelelor de școală și normelor convenționale. Naturaliștii francezi, ca și Tolstoi, au scris după o suficiență depărtare de timp, ca să-și fi permis o 'iluzionare a războiului. Unii critici au crezut într-o vreme că războiul nu poate fi material artistic decît de la o anumită perspectivă în timp, generatoare certă de literaturizare a carnagiului omenesc. Noutatea primordială a romanului de



război contemporan o formează confesiunea directă, reacția morală a combatantului care a uitat orice reminiscență de literatură și orice canon de școală artistică. Romanul de război anterior suferea de un fel de academism al emoțiilor, care stiliza sau elimina atrocitățile și mai cu seamă ocolea senzația permanentă de degradare a individului civilizat împins la o sălbăticie nedorită, chiar dacă morala naționalistă o consideră sacră.

Cea dintâi consecință a acestei noi perspective este sinceritatea nudă, realismul nefalsificat al situațiilor, reacția spontană și trăită a sensibilității.

Barbusse, Duhamel, Dorgeles, Remarque, Ranm, Junger și, recent, romanul de război al d-lui Camil Petrescu, el însuși combatant, au pus eu o luciditate tragică problema unei sincerități artistice și de experiență umană în prezentarea atrocităților și zguduirii morale datorite acestui infern pământesc, războiul.

Romanul de război contemporan afirmă deci drama omului civilizat azvârlit de împrejurări într-o dezolantă regresiune morală. Nu ne interesează aci tendința umanitaristă sau naționalistă a unora din martorii care s-au confesat în scris, blestemând sau exauind războiul. Problema care ne preocupă, din punctul nostru de vedere, care este exclusiv artistic, e tot atât de importantă ca și reflexiile de ordine morală ce le deșteaptă latura înfricoșetoarelor jurnale de război. Prima remarcă ce ni se impune după citirea cărților de căpetenie asupra războiului este aceea a raportului dintre sinceritatea umană, specializarea materialului de inspirație literară și mai ales a potențelor lui artistice. Nu ne ispițește în aceste reflexii nici chestiunea veracității romanului de război, așa cum a dezbătut-o, într-o mare anchetă, un fost combatant, profesorul Norton Cru. De altfel, din moment ce războiul a devenit obiect de artă, singura problematică care ne atrage în limitele activității noastre critice nu poate fi decât aceea estetică; socotim deci romanul de război ca o vastă și nouă secție a romanului în genere. Sinceritatea scriitorului este un principiu general de artă, și credem că în cazul speciali ai romanului de război se rezolvă în aceeași mod ca în orice altă operă literară; ea

nu modifică decât viziunea scriitorului, strângându-l în cătușele unui realism nefalsificat de rețete și nealterat de nevoia unei reconstituiri integrale. Reconstituirea realității, a ambianței rămâne o operație de strictă proporționare tehnică, fiindcă arta se bazează pe postulatul sintetizării. Romanul de război, chiar când afectează forma de jurnal, dacă aspiră la rangul de literatură, este el însuși o reconstituire a unui material difuz, prea aglomerat și uneori plin de amănunte ne semnificative. *Pe frontul de vest nimic nou* este incontestabil un roman, nu numai fiindcă evocă un fragment de viguroasă și tragică realitate, dar fiindcă are acea simplificare condiționată de postulatul recreerii artistice; de asemeni, compoziția romanului lui Remarque e de o savantă, deși discret disimulată, armonie.

O impresie precumpănitoare se desprinde însă din lectura romanelor de război; este cvasi similitudinea situațiilor, marea înrudire a sentimentelor care le însuflețesc, a omnesoului, cum se zice în genere, ca și a experienței limitate la o viață cam aceeași pretutindeni. Marea primejdie care amenință romanul de război este însăși noutatea lui, veracitatea lui nefardată de iliteraturism. Nu negăm că el este cel mai fertil teren de dramă interioară a individului; descumarea, ca după o maladie, a vechiului eu social, civilizat, și apariția unui eu rudimentar este o temă comună care străbate romanul de război. O prăbușire de conștiință face loc, în mod dureros, unei alte conștiințe, care se agregă din frică, superstiție, egoism sau spirit de camaraderie, indiferență la durere și coborâre pe treapta unui insintinctualism rudimentar. Ca psihologie, romanul de război termină într-un fel de similitudine a conștiinței; dintre filele nenumăratelor apere de acest soi se înalță același tip, același om, invariabil fixat de condițiile speciale de experimentare, la un mecanism intim inapt de evoluții. Războiul este cel mai implacabil factor de determinism moral. Pericolul acestei zone sufletești înguste poate duce la un fel de roman în serie.

Dar și mai revelator în romanul de război este triumful integral al naturalismului, așa cum l-a conceput Taine, ca o colecție minuțioasă de fapte, de documente asupra anima-

Mui om. Romanul de război este suprema expresie a naturalismului, cum nu l-au putut realiza teoreticienii obsedați de magia pozitivismului. Faptul divers, deși -tragic și de adîncă valoare documentară, este materialul lui exclusiv, iar ceea ce n-a putut desăvîrși o doctrină literară și un stimulent programatic a impus simpla realitate.

Romanul de război va fi nu numai victoria naturalismului, dar și (lichidarea lui ca doctrină de artă intransigentă. Nu problema veracității ni se pare chinuitoare pentru gen, ci însăși problema supraviețuirii literare.

1930

## GOETHE ȘI IUBIREA

Pentru spiritele comune, lungul șir de femei ce a străbătut viața marelui olimpien, văzut anecdotic și cantitativ, e cel mai uluitor spectacol de fuste. Nu însă prin pitoresc și aventură interesează multiplele și mereu înnoitele iubiri ale lui Goethe. Ele clarifică o structură temperamentală și afirmă o filozofie a pasiunii cum nu găsim o alta asemănătoare în istoria literaturilor. Erosul goethean este o etică a personalității creatoare, în care reflexia și contemplația artistică au cules roadele experienței umane, cu o liniște uimitoare a geniului ; din iubire și-a extras o substanță permanentă, fără amărăciune și dezastre incalculabile, ca atîția alți poeți mari ai lumii. Psihologia literară a lui Goethe participă la două atitudini opuse, romantismul și clasicismul, îmbinate într-un aliaj în care elementele despărțite s-au contopit într-o fizionomie inedită.

Romantismul a inaugurat cultul pasiunii amoroase ; i-a dat exclusivitate de țel al vieții, înălțînd-o la potente de aspirație absolută. Byron a trăit-o vijelios și demoniac ; dezabuzat, și-a anulat repede, întru-o aparentă sinucidere eroică, individualismul pasional. Nevropatul Musset, produs tipic al romantismului, s-a zbatut între leșinuri isterice și vicii ostentive, pe rugul aceleiași iubiri absolute. S-a consumat prin ea și și-a ucis personalitatea, pe însăși esența ei viabilă. La celălalt pol al dragostii romantice a crescut însă și floarea bolnavă a dorului novalisian, satisfăcut în metafizică și neguri idealiste, în vis și pasiune eterică, după

ouim Shelley și Edgar Poe au simțit impulsia nealterată de a crea iubite de ceață și fantome proiectate din halucinantă lor închipuire.

Simțirea erotică a lui Goethe s-a format tot în atmosfera romantică. După biografi, dragostea pentru Lotte a nefericitului Werther, deși a treia experiență în ordinea timpului, este cea dintâi ciocnire gravă cu pasiunea. Comentariul poetului a urmărit toate fazele deznădejdiei unei iubiri refuzate. Romantici prin situația soaiallă a tinereii logodnice a lui Kestner și prin violența sentimentală a importunului său prieten, această iubire e însemnată cu toate caracterele neliniștii integrale. Dar geniul literar goethean prezidează cu disciplina lui creatoare primejdiile pasiunii o dezagregă personalitatea.

Obiectivată în *Suferințele tânărului Werther*, toxina se elimină prin contemplație, pavază apolinică și triumf al clasicului asupra romanticului.

Dragostea romantică coincide paradoxal cu negația vieții, prin intensitate și uniaitatea ei absorbantă ; la temperamentele mai Slabe, ca în cazul lui Musset, era și un principiu de feminitate, fiindcă se rezolvă în lasmente și înfrângeri. Demonicul goethean, spre deosebire de acel al lui Byron, otrăvit ou propriul sînge, apare oa o superbă liniște egoistă, în care personalitatea crește din propria ei destrămare. Sensul de pngare prin transpunere artistică salvează romantismul feminin al pasiunii inițiale și pur omenești, existent la baza oricărei experiențe amoroase a lui Goethe, afirmînd un principiu viril de disciplină și analiză liniștitoare. In vitalitatea prelungită și în prospețimea surprinsă în fiecare iubire, geniul goethean se confundă cu însăși indiferența naturii. Suferința premergătoare devine o axă a personalității lui lirice, necesară ca o lege de viață, în care impulsiiile negative provoacă pe cele pozitive, într-o neobosită învingorare. Olimpianismul simbolic al măștii interioare a lui Goethe nu este deci o simplă atitudine literară ; dobândit organic, prin chimia ascunsă a sensibilității lui bivalente, romantică în fervoare și clasică în disciplina de creație, participă la seninătatea implacabilă a naturii.

De aceea, egoismul lui e plin de ingenuitatea forței ce se autodetermină ; nu e repulsiv, căci nu e voit în chip artificial ; nu e anarhic, căci nu e o creștere a individualismului, nevropat și negator al vieții. Generator de viață, demonismul goethean e germeul masculin care fecundează disponibilitățile fără limită ale erosului feminin, supus in esență și naiv în abandonarea lui firească. între absolutul sentimental din faza wertheriană și episodul crepuscular al idolatriei frenetice în care îl înfășoară pasiunea Bettinei, antiteza dragostei goetheene se-ndulcește și se armonizează în limitele ei supreme.

Etica iubirii se-nfățișează definit ca o regenerare a artistului prin pasiune, **mesagiUl** erotic fiind **numai** un preludiv al **meSagiului** de poet. Bătrânul Faust, reSntinerit de Mefisto, părăsește absolutul romantic al cunoașterii, oare amenința să-l (**Sterilizeze** și să-i ucidă personalitatea încremenită într-o obsesie. Puterea demoniacă a principiului viril, descătușată **dintr-o** pasiune unică, își recapătă vigoarea în **contact** cu viața și experiența alternativă. Naiva și frageda Margareta nu e însă victima unui infernal senzualism, și nici un episod de **cucerire** trivială. Ea este instrumentul natural ial triumfului personalității, scăpate din psihoza cunoașterii integrale și pusă în legătură normală cu existența. Faust conciliază romantismul și clasicismul, pasiunea distrugătoare cu disciplina creației. în ciclul (lui complet ide experiențe se-împacă contemplația și reflexia cu postulatul **pasiunii**.

Conceptul iubirii la Goethe se-mpletește melodios din absurdul dorinții lui Don Juan, care urmărea satisfacția în descoperirea simțurilor, naufragiind în dezgust, și din înțelepciunea prezidentă și liniștită a lui Faust, salvat de sinucidere prin abstracție, prin eohilibrul vieții gustate cu măsură și al cunoașterii ce purifică **de** robia senzualității.

Prin experiențele lui de dragoste, Goejthe instaurează umanismul și în domeniul pasiunii, acolo unde romanticii puri au fost pustiiți de dezamăgire, cînd nu s-au izolat in magia supraterestră a iluziei.

## CREDINȚA ÎN FRUMOS

Nu-mi plac articolele tematice ; riști, în cele mai multe cazuri, -să te rezumi la o serie de solemne banalități sau să treci pe lângă marea problemă opac, stângaci și neesențial. Meditația adâncă nu este o operație de toate zilele. Ți trebuie ani, o viață întreagă adesea ca isă culegi rodul pîrguit al gândurilor. Ce-aș putea spune nou, vorbind aci despre credința în frumos ? Că este o necesitate spirituală a omului, de pe cea mai joasă treaptă a civilizației, pînă la cea mai înaltă? Că idealul de frumusețe este variabil, după timpuri și locuri, și chiar după indivizi ? Toate se știu, s-au spus de atîtea ori, încît au devenit locuri comune în publicistică. O onofesie directă s-ar potrivi mai mult cu poziția unui creator de artă, care a ars toți idolii primejdioși, rămînînd credincios unui singur idol — acela al propriei lui viziuni estetice.

Sunt vieți care s-au consumat integral pe rugul artei, voidnd să imprime cotidianului ritmul excepțional al frumosului. Isadora Duncan a călcat în picioare prejudecăți de sex, de morală, chiar uzate prejudecăți de artă, ca să-și făurească visul ei de frumusețe. Oscar Wilde și-a creat o legendă a estetismului impus realității, încît arta lui cea mai impresionantă a fost însăși viața lui, atît de mizerabil sfîrșită. D'Annunzio și-a îngăduit o superbă lăcomie de senzații, un cult atît de fanatic al marelui său egoism, că renunțarea la el, într-o claustrată reculegere, pare adevă-

rata lui farsă, față de credința anterioară, în universul multiplelor lui apetituri.

Altădată am acordat acestor vieți, salvate de mediocritatea înțelepciunii, printr-o ardere înălță, cea mai mare admirație. Simpli spectatori ai artei altora, fie întrupată în viață, fie în muzica vorbei, fie în ritmul dionisiac al dansului, credința noastră în frumos a luat aspectul unui adevărat pall'teism. Și nu era o trădare și o renegare a vechilor zei mutarea credinței după alte priveliști, tot atît de impresionante.

Singurătatea nordică a lui Ibsen, a cărui viață a fost ea însăși de o rară simplitate artistică, apostolatul primitivist al lui Tolstoi și patetica existență a lui Nietzsche și-au meritat o admirație tot atît de justificată, din partea noastră, ca și înaltă cumpănita savoare a vieții lui Goethe. Unde este atunci credința ultimă, absolută, în frumosul întrupat cu sîngele și nervii unor oameni latît de mari, de diverși și totuși atît de unificați prin acel tainic sentiment al depășirii unor vieți comune ? Am uitat pe acel mucenic al viziunilor amare și pe acel laborios mag al silabelor muzicale, pe neîntrecutul Flaubert ; și încă pe atîția alții, idoli care ne-au iscat credințe tot atît de intense de adevărate într-un ideal de frumusețe.

Dar viața noastră nu poate suporta o veșnică instabilitate spirituală ; o **pUtem** avea noi comun cu tragedia unică a unui geniu ? Nu suntem toți mari, indiferent de realizarea în opera ide artă, prin propriile noastre tragedii ? La ce am crede că viața lui Wilde ar fi mai de invidiat decît apostolatul lui Tolstoi ; ce ne face să credem că mizantropia lui Ibsen este superioară sociabilității lui Goethe ? Atunci, credința în frumos nu poate s-o impună nici un geniu, nici o formă individuală prea definită, oricît de imense ar fi proporțiile ei. Credința în frumos este un act pur intim, este un mod superior de a accepta viața ; îl numesc superior din punct de vedere pur subiectiv. Fiindcă liber este oricine să-și închipuie frumosul cum crede, în acțiune, în contemplație, în demența dezlănțuită a individului sau în smerenia renunțării.

Nu putem să ne transpunem, cu toată sinceritatea, decît în ipostaza unei contemplative credințe în frumos ; **eSte** poate aci o nevindecabilă sterilitate spirituală, este poate

# r

semnul unui scepticism iremediabil, care, ca să mi degenereze în năfingă negație, acceptă o stare de Vas feeric al existenței, ca un „spectacol într-un fotoliu”. Credința într-un frumos nelimitat, invariabil, este de o deformată umanitate. Oamenii unei singure credințe, oricât ar întrupa, la iun mioment dat, un grad suprem de umanitate, oricâte milioane de suflete ar țiru, în elanul personalității lor, sunt niște monștri. Contemplația este o demisie din viață, înțeleasă nu ca o lașitate sau ca o lipsă de credință ; ea este semnul unei neconținute neliniști, care nu se poate calma prin nici un absolut categoric. Este un fel de tragică conștiință a destinului omenesc, sortit unei nelimitate frământări. Frumosul purifică acest destin ; conștiința iremediabilului rău al vieții purifică absurdă ei suferință. Nu ni se pare deloc paradoxal să afirmăm că la baza credinței în frumos istă o viziune pesimistă a existenței. Fiindcă nu Ștj care este mai bună, mai puțin fericită, renunți s-o trăiești într-o formă unică, absorbantă. Viața e mai frumoasă, chiar în urîțenia ei, trecută prin filtrul artei. O cunoaștere specială, un fel de intuiție mediată, iată ce devine frumosul pentru contemplatorul vieții, sublime sau anoste, scelerate sau angelice, deznădăjduite (Sau luminoase.

Arta sublimează trăirea și o unifică într-un fel de armonizare a antinomiilor. Credința în frumos nu este deci numai vana iluzie într-un idol proteic; este forma unei dezamăgiri față de viață și acceptarea ei pe un plan unde un ritm nou, o viziune supracotidiană te salvează de anularea totală, printr-e serie de simpatetice înțelegeri a unui mare, difuz și absurd spectacol — acela al vieții însăși.

1934

## CRITICA LITERAȚILOR

NoUa colecție, *Critica*, inaugurată isUb auspiciile d-lui Perpessicius, cuprinde un vast program de lucru, dintr-o și mai vastă disciplină a spiritului ; dacă opinia curentă îndlină s-o vadă mai mult prin imaginea lui Zoi, cei care o practică și o iubesc o vād mai eurîud pUsă sub semnul lui Aristarc. D. Perpessioius — poet el însuși, și nu^ numai în vers, dar și-n domeniul celei de-a zecea muză — a eviitat extremele, reunind într-un volum compact douăzeci și cinci de scriitori francezii, care au făoUt și critică, alături de opera lor de creație. Cititorul se va fi mirat, poate, văzând trecuți printre critici atîția poeți și romancieri și-și va fi amintit ică Maiorescu, într-unui din studiile ilui, a delimitat categoric iStructura 'spirituală a criticului de a scriitorului. Pornind de la un incident publicistic — și anume de la rezervele pe care Vlahuță și Delavrancea, literați, le făcuseră asupra operei lui Aleasandri, punîndu-l în cumpănă cu Eminescu și ateStîndu-i inferioritatea de creație — Maiorescu fixa iun prag de metrecUt între *Poeți și critici*, cum sună titlul eseului său. Decretîndu-i pe unii temperamente refractare și pe iceialți temperamente transparente, aplioînd analogic o lege fizică în domeniul spiritului, pune o interdicție totală scriitorului să se ocupe de critică ; drept e că reciproca nu era valabilă. Și tot Maiorescu, răspunzând diatribei lui Duiliu Zamfirescu în contra literaturii populare și a poporanismului, ca izvor de inspirație cultă, cu eleganță academică, fiindcă lupta se da în

însăși incinta Academiei, deposeda părintește pe poet și romancier de armele criticului, depunându-l grațios în fotoliul nemuritorilor pentru meritele lui de literat. Dar poate că duelul acesta, de clasică amintire, figura toamă opoziția între Zoi și Aristaric, fiind o harță între critici și pe o anume temă. Prejudicata maioreșciană a avut atîta prestigiu, încît nimeni n-a discutat-o principial și în fapt; mai mult chiar, Ilarie Chendi, cu mult înainte de a fi faimos „tournoi” academic, luând drept „imOtfo” oondluziile maioreșoane, întreprindea o de altfel întemeiată refutare a opiniilor aceluiași Duiliu Zamfirescu în *chestiunea limbii literare*, încheind **icu** sfatul lui Goethe: *Bilde, Kunstler, rede nicht!* — după cum ar fi putut să termine ou avertismentul clasic al lui Apelles.

Dar fiindcă pomenirăm pe Godthe, nu e rău să știm că cel mai mare critic al timpurilor moderne, Sainte-Beuve, îl numește undeva „acest rege al criticei”, păstrîndu-și pentru el, cu modestie ascunsă, titlul de „prinț”, pe care nu l-a uzurpat încă nimeni pînă astăzi. Ca să revenim la ideea generatoare a tabloului de critici literați, oferit de d. Perpessicius, să nu uităm că și ea a născut din capul unui mare critic, al regretatului Thibaudet (cum de altfel ne avizează și d. Perpessicius, în luminoasa și entuziasta sa *Prefață*), el însuși imparțial președinte, în republiia literelor, consultând cu aceeași atenție dreapta, stînga și centrul scriitorilor, față de care și-a păstrat, cum singur își visează arbitrajul prezidențial, o „poziție neutră”; adică însăși poziția de imparțialitate a criticei, într-o vreme în care grupările și programele estetice, liderii și mandatarii frumosiului au dat cea mai complexă viață republicii lor întru spirit. Nu e dar de mirare că lui Thibaudet, adevărat spirit genevez al criticei contemporane franceze (iar fi mai drept să spunem europene) să-i fi apărut însăși Critica o republică, în care să aibă loc atâtea echipe active, care să se ajute între ele, lucrînd totuși separat și cu unelte proprii, în domeniul vast al disciplinei. Suntem deci atît de departe de restricțiile maioreșciane și de dogmatismul lui psihologic; dar suntem și la granițele unei alte dogme, tot atît de subiaotive, care și-a făcut apariția în veacul trecut, atacînd autoritatea „criticei profesionale”. Corectivul lui Thibaudet, el însuși critic de statură profesională, își

are desigur explicația în discreditul pe care poezii l-au zvrîlit asupra morocănoasei „la «ruse aux besidsk”, care a ignorat pe Baudelaire, pe Stendhal și chiar pe Flaubert, pe frații Goncourt și pe marele Balzac. Ironiile lui Remy de Gourmont și ale lui Gide, îndreptate în contra criticii universitare, ale lui Faguet și Brunetiere, care au molestat pe Baudelaire, ca și toată invazia poezilor simbolști în critică, spre a-și isușine poezia, căreia 'universitarii îi opuneau un categoric vdtu, lănid nu se retransau într-o masivă tăcere, au ruinat în veacul trecut prestigiul criticii profesionale, substituindu-i-se și ajungînd pînă la negarea oricărui drept de competență a „eunucilor literaturii”, cum i-a numit Gautier, de a vorbi despre creație, fără a fi ei înșiși creatori. Conflict care a dus la cealaltă dogmă, opusă dogmei maioreșciane, în care criticul profesional apărea ca un conservator de muzeu literar, ca un preparator de mumii, față de criticul literat, singur în stare să înțeleagă arta, de tainele căreia criticul profesionist ar fi străin. Și chiar Anatoie France și Lemaître, dușmanii dogmatismului și crainici ai impresionismului, nu s-au bucurat de o stimă prea mare din partea simbolștilor, fiindcă înțelegerea lor era marginală în poezia timpului.

Prestigiul criticii profesionale fusese cu mult mai înainte atins, încă din vremea marelui Sainte-Beuve, acuzat mai întâi de invidie față de romantici, adică de contemporani, și de nepricepere directă față de Stendhal, Baudelaire și de însuși Flaubert, pe care-l muștra pentru niște presupuse lipsuri etice în *Madame Bovary*. Jurnalul fraților Goncourt e plin de maliții la adresa criticului și, pasămite, amicului, treGut printre „*les faiseurs d'eloges des morts*”. Reactualizarea acestui întreg proces, care de altfel nu se va închide niciodată (și Corectivul lui Thibaudet nu l-a închis nici el), este cu atît mai binevenită cu cît el și-a igăsit repercusiunea și în literatura noastră. Și tot un critic profesionist, E. Lovinescu, l-a consemnat în filele *Istoriei literaturii române contemporane*, rezervînd un capitol criticei poezilor moderniști, care, în contra criticei oficiale, universitare sau muștră impus poezia nouă în conștiința publică. D. Lovinescu trece însă această specie în lotul „criticei partizane”, păstrînd tot prestigiul criticei obiective, profesionale, care vine în urma revoluțiilor literare, făcînd bilanțul valorilor și

măsurînd entuziasmul partizan prin balanța judecăților definitive.

În *Fiziologia criticei*, carte nu atît de dogmă, oît de clasificare și vivisectie, Thibaudet lustra „critica maeștrilor” prin trei nume și trei opere : Chateaubriand și *Geniul creștinismului*, Lamartine și „convorbirea” dedicată lui Mistral! și Victor Hugo ou Studiul lui despre Shakespeare. Critica literaților este totuși trecută într-o categorie (paralelă criticei profesionale : „Gette critique de imaitres, oile n'est pas une imagination de classifilcateur, une fausse ifonebre que nous isuppoisious pour faire pendant â la critique professionnelle. Elle existe au XIX-e siecle parallelement â l'autre. La chaîne icritique Chateaubriand, Hugo, Lamartine, GaUtier, Baudelaire, Barbey D'Aurevilly, peUt se comparer â la chaîne de La Harpe, Villemain, Sainte-Beuve, Taine, Brunetiere, Lemaître, Faguet (*Fiziologia*, pag. 1—8).

Nu e vorba însă de cîte nume amintește Thibaudet aci (id. Perpessicius enumieră 25 dinfer-un Idt imai avut, după cum putea să găsească mai multe în aceeași literatură franceză ; iar idacă i-iam socoti și pe ceilalți din alte literaturi...), cît de locul pe care-l fixează acestei categorii critice. Thibaudet îi acordă o existență *paralelă* criticei profesionale, care, cum spune mai categoric la începutul capitolului închinat „criticii maeștrilor” — ea stă „alături” („je ne dis pas au-dessus, cest d'un autre ordre”) de critica profesională. Punct de vedere care trebuie subliniat cu atît mai vîrtos cu cît d. Perpessicius, pornind de la sugestiile lui Thibaudet, deplasează totuși înțelesul conceptului, lărgindu-l, mai imult aș zice, dîndu-i o altă ordine, o altă semnificație, și anume un înțeles de revoluție : „Importantul pentru noi era intuiția — sugerată poate, sporită, fără doar și poate, de prestigiul unei atît de superioare autorități — în existența și îndreptățirea unei critici, alături, zicea el, *peste capul, am spune noi, criticei profesionale* (sublinierea noastră).

Ne-am dus 'atunci icu gîndul la atîtea pagini ale scriitorilor, unele incidentale, altele aparținînd unei activități continui, ide critică foiletonistă, fie din alte climate, fie de la noi. Rodul unei a'tari investigații a dus la alcătuirea acestui volum, aici de față : *De la Chateaubriand la Mal-*

*larne*, cu subtitlul distinct articulat: «antologie de critică franceză literară», și nu : «de critică literară franceză», nuanța putînd fi, credem, lesne de sesizat.”

Nuanță pe care trebuie is-o avem și noi în vedere, în primul rîrd, cînd va fi să prezentăm, adică să intrăm En însăși esența tabloului alcătuit de d. Perpessicius. Și e bine să fim lămuriți, icăoi însăși critica sa este iun încîntător peisagiu al criticei noastre contemporane și io Strălucită ilustrare de critică română literară. D. Perpessicius însuși practică ceea ce am putea numi „poeocritica”, adică o critică de entuziasm, de sensibilitate și fantezie, o critică „peste capul” 'Criticei profesionale, deși prin durată, prin organizare participă într-un fel, în imod fatal, și la destinele acestei critici.

Prin ceea ce rămîne un prețios „martor” (cum îi place să se denumească și să numească foiletonismul contemporan) al literelor, în diversitatea lor, lîn valorile care se fac, zi la zi, d. Perpessicius este deopotrivă un „imastru al criticeii” și un partizan al „criticeii maeștrilor”, adică al celor care pornesc din inima literaturii însăși, din (Străfundurile creației, cum d-sa a și pornit, de lla poezie la critică. Precizările noastre n-au deloc aerul unui prooas — ferească Dumnezeu ! — ci sunt simple delimitări de natură, de poziție, în critica noastră contemporană. La urma urmei (și Thibaudet pare isă fi observat-o), socotind-o^ „ide un alt ordin”, critica Scriitorilor aste de altă iStrUdură, deși țelul ei eslte să ia parte printr-un „dialog” (ca să folosim o idee scumpă, o obsesie aproape; tot a lui) la dezbaterele despre Frumos și variatele lui fețe.

Și nu știm dacã d. Perpessicius in-are de multe ori dreptate (în critica franceză, ca de altfel și într-a noastră) cînd spune că literații au făcut critică, nu alături, ci peste capul criticilor profesioniști. Cazul poeziei noi este prea apropiat lîn timp și prea cunoscut ca să mai poată fi contestată afirmația sa. Totuși, o problemă de structură se pune în legătură cu „maeștrii criticeii”. Voim^ încerca s-o limpezim gnUpînd după anume axe pe cei douăzeci și cinci de literați francezi, care au făoUt și critică, prezentați^ de d. Perpessicius. Fără să admitem despărțirea categorică și falsă a lui Maiorescu între poet și critic, vom face cîteva

deosebiri între structura criticului profesionist și a criticului artist, termeni oare ni se par mai potriviți decât cei introduși, prin asociație și 'contrast, de Thibaudet.

## II

Să nu căutăm totuși pe de lături deosebirile de structură între critica profesională și critica artiștilor ; să nu cădem, mai ales, în păcatul pledoariilor, într-un sens sau altul, și să nu ne aohităm conștiința prin ingeniozități. Fiindcă spiritul lui Thibaudet a patronat, prin sugestiile lui, opera de selecție și traducere a d-lui Perpessicius, să mergem direct la *Fiziologia criticeii* (carte de îndelungată meditație) și să extragem, din abundența ideilor ei, înseși conaluziile și reflecțiile unui maestru încercat : „Critica spontană reprezintă lotul celor care conversează și judecă ; critica artistului, icîimpul acelora care creează și strălucesc ; critica profesorilor este o critică practică de oameni care citesc, oare află și ordonează” ; sau :

„Vedeți toți scriitorii care au însemnat ceva în critica profesională, de la La Haipe și Nisard pînă la Lemaître și Faguet, pentru a nu vorbi de cei în viață, au rămas în genere (în întîrziere cu o generație” ; sau :

„Oamenii de treabă, jurnalele și mai ales artiștii au impus criticeii profesionale pe Flaubert, Stendhal, Baudelaire...”

Thibaudet constată și descrie structuri critice diferite ; experiența și poziția lui de fiziolog al disaiplinei se petrece în însuși laboratorul spiritului critic, văzut în multiplele lui modalități ; printr-o serie de subtile viviseccii explică funcția organică a fiecăreia.

Iată-ne deci pe calea cea bună, ica isă înțelegem sensul și aș putea spune și crezul întru critică al d-lui Perpessicius, ca și rostul distinct al tabloului său de critică franceză literară. Drept vorbind, rațiunea lui intimă este clar explicată în *Prefață*; dacă ne-am adresat unui maestru ca Thibaudet, am făcut-o dintr-un fel de obligație față de un înalt patronat ; și nu e rău să ne punem sub ocrotirea lui, fiindcă ea adaugă un nimb de prestigiu unei idei, cu atîta rîvnă, cu atîta imetodă și pasiune pusă-n lumină de

d. Perpessicius. Dar să-i dăm, în sfîrșit, cuvîntul deoisiv, ca să urmărim o demonstrație, cu argumentele ei proprii :

„Critica profesională, fie că e vorba de una striat profesională, fie că e vorba de acea legislație academică, așa de puternică mai ou seamă în Franța, e neîntreput în bătaia focurilor și luată țintă comodă de săgețile și sarcasmele literaților. Ceea ce dă cu adevărat impresia unui front de falangă oompaată, unde mai presus de disciplină prețuiește credința și solidarizarea într-un incoercibil ideal de libertate artistică. Din el se desprinde celălalt ideal, al drepturilor indescriptibile ale Poeziei, din care romantismul și-a tăiat Stindard, romantismul care tot el a creat și marea critică franceză și i-a comunicat acel ferment și acdl elan, proprii mișcărilor de regenerare.”

Dezbărată de prejudecăți și dogme, această critică a artiștilor este un ferment, în sînul literaturii însăși, un impuls și o deschizătoare de drumuri. Critica artiștilor este avangarda, critica profesională ariergarda, cea dintâi ușor înarmată, cealaltă trupa hqpliților, care vine își organizează metodic cuceririle ou elan săvârșite. Că însăși critica artiștilor, în numele libertății, poate deveni o critică partizană sau chiar seatarttă, nu este mai puțin adevărat. Dar există, în pendularea spiritului critic, o lege a compensației și a bunelor raporturi între valorile care există și cdle icare devin. După .critica franceză a veacului al XVII- l«a și al XVIII-lea a venit critica regeneratoare a ilui Sainte-Beuve, oare a legat -umanismul greco-latin de veacul al XVI-lea, pe acesta de clasicism și de romantism, într-o nouă ordine a valorilor, într-o perspectivă de universalism. Nu cunosc o mai instructiv eseu în critica lui decât acela despre *Ce este un clasic*, în care ideea de clasicitate nu se referă numai la vechime și la anumite norme estetice, înglobând toate valorile universale, care au contribuit într-o măsură apreciabilă la 'îmbogățirea spiritului omelesc. Și aceeași lege a compensației, după carența criticeii profesionale a lui Brunetiere, Lemaître și Faguet, față de modernism, a născut în critica franceză pe Thibaudet, care a reclamat valorile trecutului, punîridu-le într-o nouă perspectivă alături de cele contemporane. Critiaul profesional de rasă va trebui să consacre revoluțiile literare încheiate, într-un stat ideal al spiritului, întru acea republică a lite-



reitor în care insurecțiile de ieri devin forțele constituite de azi și de totdeauna, în viața spiritului, revoluția și ordinea sunt înseși principiile de existență ale creației, ca și în viața socială. Critica profesională, aa să fie viabilă, are nevoie de critica artiștilor. Fără ea, **icea** dintii ar rămînea într-o tristă scleroză a gustului și s-ar prăbuși în neant. Fără critica profesională, revoluțiile artistice ar fi în primejdie să se anuleze și isă cadă în anarhie. Negînd pe clasici, Victor Hugo a dat drept de exclusivitate romanticilor ; negînd pe romantici, Mallarme și Verlaine au transpus același drept simboliztilor. Departe de a se anula, curentele se completează ; și tot așa, departe de a se anula, critica profesională și critica artistică se complinesc ; de ordin diferit, ele își corespund scqului pentru care au fost create, printr-o disjuncțiune naturală, adică de naturi deosebite.

Idealul ide critică ar fi, desigur, acela al conștiinței-reflect a criticului, cuprinsă în cunoscuta imagine sainte-beuviană a fluviului care oglindește-n apele lui mișcătoare, cu egală strălucire, peisagiile din jur ; și fără-ndoială că starea pură a spiritului critic este o neobosită disponibilitate, în care entuziasmul și luciditatea, nuanța și relieful, puterea devinației și de reclasare să funcționeze într-un atît de armonios echilibru, încît să egaleze conștiința divinității. Dar atunci critica ar fi o forță metafizică, iar criticul însuși o întrupare a ei ; este mai normal așadar să rămînem în domeniul structurilor spirituale recunosoute, ca mai sigure, a criticului spontan, a criticului profesionist și a criticului artist. Nu pat uita vorba lui Thibaudet, din aceeași *Fiziologie*, de o amărăciune transcendentă aproape : „Dacă s-ar ivi un critic suprauman, în stare să săvîrșească de acum selecția pe care o va face posteritatea, ar trebui, fără doar și poate, să-l ucidem : altminteri, el ar ucide literatura”.

Și d. Perpessicius, admiratorul și executantul unei critici artistice de libertate și entuziasm, de strălucire și poezie, nu vrea moartea păcătosului ; e drept că nici îndreptarea lui n-o poate cere, recunosCînd dreptul de existență tuturor formelor de critică.

Dar mi se pare că am cam luat cîmpii, fie și înfloriți și aromitori, de dragul discuției, în jurul unor probleme

ulît de saumpe și, să recunoaștem, atît de rar suscitare în jmlilmistica noastră, unde un volum de critică este un mic . vinimerit. Să ne întoarcem (este și timpul) la cartea d-lui iViipassioius și la figurile prezentate. Lămurindu-ne în prin-  
ipiu, e bine să ne lămurim și-n fapt.

### III

„Și totuși, chiar dincolo de farmecele, ce constituie înliiul lor merit, intrinsece ale acestor texte, se pot desprinde cîteva note comune, ce leagă o pagină de alta și fac ca autorii lor să aibă un aer de familie spirituală, distribuită pe axa unui veac întreg” — începe un aliniat din *Prefața* d-lui Perpessicius. Afirmatia eSte atît de esențială, că mi se pare a fi însăși axa interioară a cărții. Acel „aer de familie spirituală” există, orieite deosebiri temperamentale, ideologice, estetice se pot constata între paginile de critică literară a celor douăzeci și cinci de scriitori, excerptați. Și deși ordinea lor este cronologică, aș înclina să restabilesc o nouă ordine, pe dedesubt, ca să zic așa, între ei, grupîndu-i după anume texte și anume preocupări ce se desprind din ele. D. Perpessicius a făcut, desigur, o antologie subiectivă, precum singur o spune, dar și una organizată pe anume centri nervoși, pe anume teme simfonice.

între Chateaubriand și Mallarme nu se scurge numai un veac de istorie literară, ci se frămîntă un spirit, se petrece o succesiune de revoluții, în sensibilitatea și expresia contemporană. Critica însăși își schimbă fața, trecînd de la dogmatismul idlasic și de la academismul unui Villemain și Nisard, prin vasba, variata curiozitate a lui Sainte-Beuve, fără de care înțelegerea modernă a literaturii, aș zice însăși modernizarea, prin simțire, a clasicienilor n-ar fi fost posibilă. Dacă e să-l credem pe același Sainte-Beuve, ade-vărata revoluție, în critică, n-o săvârșește *Geniul creștinismului*, Chateaubriand mergînd pe urmele tăiate de *Saloanele* lui Diderot, creator al criticii entuziaste, generoase, care exaltează frumusețile și trece peste defecte. Peste semnificația programatică a cărții întocmite de d. Perpessicius, adică dincolo de omagiul adus criticei artistice, ca un sector vrăjmaș al criticei profesionale, tabloul celor două-

zeci și cinci de literați critici prezintă o neștirbită unitate de ansamblu. Unitate lăuntrică pe care o vedem ca pe o neîntreruptă pledoarie pentru moderni. În fruntea lor era firesc să pornească Giateaubriand, adică un romantic dintre cei mai înverșunați, scuturat de „răul veacului”, ca de o neliniște metafizică. Și desigur că o ascunsă idee metafizică, a libertății în artă, a cultului ei integral și fără opreliști, dă „un aer de familie spirituală” personalităților atât de opuse, ca Stendhal și Baudelaire, Flaubert și Zola, Vigny și Maupassarit, Musselt și Mallanme, Banville și Verlaine, Balzac și Huyismans, Lamartine și Leconte de Lisle, Victor Hugo și frații Goncourt și ceilalți, ca să nu mai prelungim o opoziție care-n fond este o unitate.

S-ar putea, cu prea multă ușurință, alcătui câteva categorii distincte, în capul celor douăzeci și cinci de studii și fragmente traduse, de critică literară franceză; am întâlni astfel un lot al criticii de lansare, unul al criticii-manifest, altul al criticii de afinitate spirituală cu un anume scriitor, altul al comprehensiunii pentru cre-autorii străini. Clasificări care ne-ar duce la o tablă de materii organizată pe grupuri și care ar învălui adevăratul înțeles, axele interioare de care vorbeam, ale cărții.

D. Perpessieus și-a propus să ne desfete ou o varietate încântătoare în alegerea textelor; ceea ce a și reușit pe deplin; și numai faptul că trecem de la romantici la parnasieni, de aci la naturaliști și realiști, ca să sfârșim cu misticii Huysmans, de Fisle-Adam și cu estetul Mallarme, marele inițiator al simbolismului, este o dovadă prin câte „școli”, fără spaima prejudecăților inutile, suntem purtați. Dar și această varietate are un înțeles, (fiind un omagiu adus personalității creatoare, acelei misterioase forțe care își ipune-n față atâtea dificultăți, estetice și ideologice, ca să le spargă, să le lărgească în perspectiva realizărilor. Astfel că ideea de libertate artistică, prezidând pe scriitorii prezenți, este oarecum organic încorporată într-o dialectică a spiritelor și a curentelor, într-un joc Ide forțe adverse și totuși omogene, prin idealul de artă urmărit, dincolo de condițiile istorice ale școlii sau ale grupului.

A ne opri numai la acest aspect al vastului tablou, alcătuit cu atâta măiestrie de d. Perpessieus, ar fi să ne oprim numai la intrarea unei păduri, să ocolim cu privi-

rea o panoramă pitorească, refuzând să intrăm sub bolțile ei. Și d. Perpessieus nu s-a limitat la pitoresc, oricâte farmece ar fi avut qpera sa și astfel; ar fi fost un joc în aer, „de artificii, risipindu-și, cu dezinvoltură, cu grație și frenezie, crizantemele de bengal ale iStilului” — agreabil, fără discuție, și un spectacol desfătător, pentru care i-am fi recunoscători. Dar se vede că intenția sa depășește o demonstrație în albastru de „critică literară franceză”, căci tot d-sa spune, în continuare, în aceeași *Prefață*, încărcată de sugestii, că: „luminoasele lor proiecții (ale celor 25 de literați critici) n-au înscris mai puțin noi constelații în *cerul* de safir al unui veac de poezie și artă”.

Tocmai aci trebuie căutat adevăratul tîlc al cărții, semnul ei de campanie generoasă și concentrată în jurul cîtorva nume mari și opere nemuritoare; aci trebuie văzut și secretul, și masivul suflu polemic al criticei artistice în contra criticei profesionale. Carte de generozități și entuziasme, *De la Chateaubriand la Mallarme* eSte și un itinerar complex de revolte, de acuzări îndreptățite, de ironii aglomerate ale „unui veac de poezie și artă”, în contra dogmatismului, a obtuzității, a relei-credințe uneori și a inerției spiritului public. Campania generoasă are și celălalt revers, al campaniei mândre, disprețuitoare, a artistului în contra omului comun, a creatorului în contra tuturor degradatoarelor rutine. Marea, exemplara frumusețe a tabloului alcătuit de d. Perpessieus (și poate și mai marea ei lecție de independență și bun-iguSt) conStă în faptul de a gravita, până la obsesie, până la exasperare aș zice, în jurul Cîtorva spirite de geniu ale veacului apus.

Pledoaria pentru moderni este o pledoarie pentru cele mai strălucite minți și mai bogate, mai complexe sensibilități moderne. În fruntea lor Stă Baudelaire, deschizătorul de drumuri fermecate, de țări minune, al literelor franceze de după romantism. Căci dacă romantismul a corespuns unei stări colective de simțire, unei mode și unei revoluții care au mers mînă-n mână, elitele fraternizând cu masele (numai Vigny dintre romantici a cultivat turnul ide fildeș” și a fost cel mai puțin popular), modernismul a fost o mucenicie, o schimnicie dureroasă a individului, al cărui mesagiu s-a desăvârșit în singurătate și a pătruns apoi ou greu în spiritul public. Turnul de fildeș

și-a schimbat numai numele, devenind turnul „artei pentru artă”, în care artistul a fost un aristocrat izgonit de plebe în fortăreața lui interioară. Libertatea romantică coborîse pe poet în for, ca pe Victor Hugo, îl înrolase în corul libertinilor, ca pe Musset, îl transformase în reformator al societății, încă de pe vremea lui Rousseau, sau în fabricant de peisagii sentimentale și idealiste, ca pe George Sand. Naturaliștii, nici ei nu s-au bucurat mai puțin ca romanticii de favoarea publică. Succesele unui Zola și ale unui Maupassant au ratificat naturalismul, ca pe un triumf al democrației în antă, și, cu cel dintâi, a reactualizat, într-o altă variantă, figura scriitorului romantic, a poetului profet, impusă de Victor Hugo. Dacă romanticii și naturaliștii au avut adversitatea criticii profesionale, dacă Stendhal a pătruns prin deplasarea momentului social (și-a prevăzut singur destinul!), dacă Balzac a balzacianizat societatea, Gerard de Nerval, Baudelaire, d'Aurevilly, frații Goncourt, chiar Gautier, cel mai activ agent de propagandă al romantismului, Flaubert, ide l'Isle-Adam, Huysmans, Marcel Schwob și Mallarmé au înfruntat un dublu front, al atacurilor criticii profesionale și al impopularității. Numai Victor Hugo, în viziunea lui monumentală despre Shakespeare, și-a făcut din viață elogiul, multiplicându-se în oglinzile paralele ale geniului, pe care l-a proslăvit ca pe cea mai aleasă întrupare a divinității în umanitate.

Textele cele mai elocvente și adevăratele axe ale tabloului sunt așadar cele referitoare la Baudelaire și Flaubert, iar mărturiile criticilor literați în jurul lor capătă o-nsemnătate cu totul deosebită. Lor li se închină cele mai pasionante, mai condescendente pagini, așezându-i de drept în fruntea veacului ce se deschide. Privitor la Baudelaire, d. Perpessicius talmăcește, în ordine cronologică, studiul de data asta entuziast și reverențios al lui d'Aurevilly (de altfel cel mai nedrept critic, sau, cum spune Zola, într-un text din același tablou, cel care „a inventat critica ce nu judecă, dar ucide”), o bună parte din eseul liminar la *Florile răului*; din clasicul într-un fel omagiu al lui Gautier (și nu se cuprind oare în G. toate, sau aproape toate, intuițiile pe care le-a dezvoltat, mai târziu, critica nu numai profesională, dar și cea artistică despre B.?) și o *Scrisoare* a lui de l'Isle-Adam, Ifără să mai socotim frag-

mentul din *A rebours*, închinat tot marelui poet. Iar despre Flaubert, studiul lui Baudelaire însuși despre *Doamna Bovary*, al lui de l'Isle-Adam despre *Ispitirea sfântului Anloniu*, apoi un altul al lui Banville. Convergență echivalentă unei lecții de înaltă camaraderie într-un spirit își care, într-un fel, s-ar putea compara cu solidaritatea literaților noștri în jurul geniului arghezian. D. Perpessicius însuși fiind unul din cei mai activi admiratori ai lui, era firesc să aibă intuiția unor momente similare și anterioare, în Franța, și să-și axeze cea mai mare parte a cărții pe două din cele mai pure genii ale modernității franceze. Organizarea aceasta corespunde atâtor afirmații din *Prefață* despre critica literaților, și ceea ce acolo părea gratuitate, în cuprinsul textelor traduse, devine o elocventă ilustrare concretă, un adevărat fluviu de viață și entuziasm artistic, o demonstrație amplă a aceluși „alt ordin” de critică, de care vorbea Thibaudet. Gă organizarea textelor se face nu numai prin ideea de libertate și prin aceea de „primat al poeziei”, dar și prin ținta lor majoră, de a zidi monumentele vii a două genii, este tot atât de important; ea justifică natura fecundă, generatoare și regeneratoare a criticii artistice, cum d. Perpessicius ne și avertizase în prefață, și cum, între multiplele ei sugestii, n-o uită nici pe aceea de a indica un tablou asemănător și pentru literatura română. Fiindcă a și propus-o, nu vedem un mai bun realizator al ideii decât tot pe d. Perpessicius, care ne-ar putea oferi dacă nu un echivalent, ca valoare, în critica noastră artistică, cel puțin unul ca semnificație generală de spirit și tot atât de reprezentativ.

Desigur că varietatea tabloului, întocmit cu atîta gust, pricepere și pasiune, din critica literaților francezi, cuprinde numeroase alte probleme, e Străbătut de încântătoare oaze de poezie și reflecție și mai ales are atâtea interferențe cu actualitatea, încît ar însemna să prelungim peste limite o discuție amănunțită, de la caz la caz. Dar ar însemna să răpim cititorului un farmec intact păstrat în inșeși paginile alese și traduse și să refacem o carte plină de substanță și de insinuante învățăminte de artă.

Cît de proaspete, de autentice și de la zi, ca să zicem astfel, sunt opiniile lui Musset (v-ați fi așteptat?) din *Un cuvînt despre arta modernă*, ca și cele despre roman ale

lui Maujpassant, sau cele despre *Critica contemporană* și *Despre moralitatea în literatură* ale lui Zola, e inutil să mai insistăm; cât de actuale sunt **Studiile**, unul al lui Stendhal, altul al lui Banville despre Balzac, romancierul, pare un loc comun să mai amintim; și cât de ispititoare sunt cele câteva *Crîmpeie din „Corespondența”* din Flaubert, care el singur ar merita o antologie masivă, corespondența lui fiind o confesie, o estetică, un atelier de lucru, un florilegiu de critică, un manifest de generație și de structură spirituală, o metafizică și o igienă etică a creatorului, fără echivalent în multe literaturi. Și poate n-ar fi rău ca alături și în bună tovărășie cu noua colecție, *Critica*, să ființeze și una de *Corespondență* și *Jurnal intim*, a marilor scriitori, în care am vedea de pe acum pe Sainte-Beuve, pe Flaubert, pe Taine, pe Amiel, pe Renan, pe Jules Renard, pe frații Goncourt, pe Gide și atâția alții încă, fără-udoială nu numai din literatura franceză, ci din toate literaturile.

La capătul atîtor impresii, depănate în **jurul** panoramei de critică literară practică de artiști, se cuvine să consacram câteva cuvinte însăși ideii care prezidează colecția inaugurată de **d.** Perpessieus, atît de fericit inițiată, cât și traducătorului și comentatorului.

**A r p**Utea spune unii că o întreprindere de acest fel e, dacă nu inutilă, în tot cazul de importanță restrînsă; că opera criticilor, chiar cînd aparține unor literați, este un mandarinat care-și decernă ranguri și-și consumă adversitățile într-un cerc închis; că rarii cititori de critică, fie profesională sau artistică, se duc direct la izvoare. La care întîmpinări aș răspunde cu înseși cele din *Prefața d-lui* Perpessieus, despre necesitatea criticii și despre funcția ei fecundă într-o literatură. Dar aș vrea să știu d-ți **oare** cunosc toate textele aci prezente, cîți mai ales **au** o părere sigură despre covârșitoarea operă critică a unui Sainte-Beuve și cîți dintre cei care practică disciplina îi cunosc toate tainele, peisagiul variat și problemele. Critica modernă este ea singură un gen literar, o creație, de al doilea ordin, dacă voiți, a spiritului, lîngă creația artistică și un vehicul de cultură și de valorificare, fără prezența căruia literatura ar fi ea însăși păgubită. Desprinsă recent din făgăsurile străine, anexată de atîtea ori politicei, fie literare, fie

pur și simplu politicei, invadată de polemism aprig, sectar, critica română, întemeiată de Maiorescu și preludată de Heliade, a ajuns astăzi să-și consolideze nu numai un domeniu propriu, dar să-și lărgească perspectivele și să-și înmulțească slujitorii. Antologiile din critica universală sunt o dovadă a preocupărilor esențiale ale criticii noastre contemporane și încă una asupra problemelor multiple care se agită înlăuntrul conceptului de literatură. Nu e vorba să propunem modele de critică celor care o practică; dar cunoașterea lor nu poate decît să fecundeze inteligențele, să lărgească orizonturile și să deschidă criticii însăși toate virtualitățile, toate modurile în care se poate manifesta. Conceptul **criticii este atît de** variat, atît **de** cuprinzător, atît de tolerant în sensul respectului personalității, încît în priniui rînd disciplina pe care o iubim și în care ne străduim are de câștigat de la **aceste** antologii; argumente fegare, dar suficiente, ca să justifice pe deplin existența noii colecții.

D. Perpessieus a făcut, traducând textele de față, un act de exemplară modestie; a te supune unei munci de selecție și identificare, **a-ți** mlădia expresia, în 25 de feluri, a te lupta și a birui totdeauna îndărătnicia atîtor tipare variate, ce se vor turnate **din** nou, a zăbovi pe o imagine care-și cere echivalentul nesilit, a subtiliza în jurul nuanțelor, este desigur semnul unei **mari** pasiuni pertru critică și al unei înalte conștiințe scriitoricești. Înșușiri ânmanunchiate, care se pun în strălucită lumină în fiecare caz și-a totalitatea tabloului **aci** ântocmit. Și nu mai vorbim de acele delicate medalioane, **care** introduc fiecare figură, concentrând **cu** grație informația, caracterizarea și referințele surprinzătoare uneori la literatura română. Poetul, criticul și eruditul, care se-ntrunesc atît de armonios în fermecătoarea sa personalitate, și-au revărsat toate prețioasele daruri într-o **operă care, dacă este** numai o traspunere, nu exclude întru nimic originalitatea, prezentă în gustul, în măsura, în perspectiva și nobila gratuitate a înfăptuirii.

1938

## SAINTE-BEUVE

La 13 octombrie 1869, Sainte-Beuve, cu al cărui nume se identifică însăși critica literară modernă franceză, moare, lăsând în urma lui cea mai diversă, mai bogată, mai susținută și mai strălucitoare operă din câte a cunoscut, până atunci, disciplina pe care a profesat-o timp de aproape o jumătate de veac. S-au împlinit șaptezeci de ani de când patronul foiletonisticii și-a încheiat cea mai uimitoare carieră de critic, într-o țară în care genul a înflorit, înainte și după el, în reprezentanți de mare valoare și de faimă, unii, europeană. Și, cu toate acestea, însăși critica franceză, care este, poate, Critica prin excelență, se întoarce la acest mare înaintaș nu numai ca la un clasic, dar ca la un izvor și ca la un spirit tutelar, adevărat creator de valori și maestru inegalat, chip ideal al criticului, așa cum el însuși l-a visat și cum s-a străduit să-l întrupeze. Într-o substanțială *Introducere*, la o succintă și suculentă antologie (Desclée de Brouwer et C-ie, 1936) din opera literară și critică a lui Sainte-Beuve, d. Andre Therive nu se sfiește să spuie că : „Ori de câte ori *considerăm* pe Sainte-Beuve, observăm că a spus totul, că a cuprins sau a ghicit totul, asupra oricărui subiect important. Asta e atât de descurajator, încât nu-l consultăm prea mult. Exact pentru aceleași motive care împiedică pe romancierii în plină activitate să recitească pe Balzac.”

Într-adevăr, opera critică sainte-beuviană, care a fost comparată cu o *Summă*, închide în sine toate problemele,

boaite dificultățile, toate controversalele și toate ambițiile înalte pe care și le pune orice critic, de oriunde, pe care chiar trebuie să și le puie, în cursul unei cariere și ale unei irecuzabile vocații.

Despre critica lui Sainte-Beuve circulă numeroase și deseori simpliste generalități ; cele mai răspândite sunt acelea de : critică biografică, anecdotică, psihologică, impresionistă, ba chiar și aceea de științifică, în măsura în care a urmărit o posibilă clasificare a scriitorilor în „familii de spirite” ; iar unii au rezolvat toate dificultățile în care i-a zvrilit spiritul cel mai unduos ou puțință, privindu-l sub eticheta de moralist, de curios ce-a scormonit „omul sub operă”, fiindcă foiletoanele lui furnică nu numai de scriitori, dar și de generali, de oameni politici, de memorialiști, de femei celebre etc. Diversitatea a fost o piedică și, ocolind-o, l-au redus la o unitate prea puțin cuprinzătoare.

Despre gustul criticului, la fel, circulă alte generalități : că ar avea un gust exclusiv pentru clasici, că n-a gustat pe romantici, că și-a năpăstuit toți contemporanii, dintr-o nesatisfacută invidie, de literat dezamăgit, care n-a putut cuceri faima de poet și romancier la care aspira ; i s-au pus la îndoială caracterul și onestitatea profesională ; și când asprimile s-au epuizat, în ordinea aceasta, memoria lui a rămas ou ponosul de a nu fi înțeles cîbeva figuri, ca Stendhal, Balzac, Flaubert și Baudelaire, scoțîndu-se din „erorile” lui -o judecată fără aP1> î” fata posterității, și trăgîndu-se de aci o concluzie descurajantă despre însăși vocația lui de critic.

Nu mai vorbim de acel proces, de acea rană ide nevindecată, pe care alții o redeschid din cîrtd în Cînd, răscolind, cu noi documente sau pe baza celor vechi, drama sentimentală dintre el și Victor Hugo, și iubirea lui, socotită oulpabilă, pentru Adela Hugo, ale cărei ecouri nu se vor liniști, probabil, niciodată. I-a fost dat celui mai curios critic pentru documentul psihologic să cadă el însuși victimă, nu zic a unei metode, pe care el a folosit-o ou nuanță și precauție, cu poezie și delicatețe, deși cu luciditate neconținută, ci unei înclinații pentru cancan și indiscreție,

care a țintit să sape la temelia autorității lui critice, izbind în om, ca isă răsune ecoul în operă.

Toate aceste vicisitudini sunt, în fond, apanagiul oamenilor cu posteritate ; toate aceste controverse și vederi parțiale sunt inerente și sunt asemenea norilor ce acopăr și cele mai încântătoare peisagii, pe care natura le-a creat spre desfătarea noastră. Dacă le-am amintit, n-am făcut-o decît dintr-un îndemn hotărât; ele nu vor forma prilej de discuție pentru noi și nu vor întuneca o operă care, înainte de a fi respinsă sau admirată, merită să fie cunoscută. Elogiul citat al d-lui Tberive își are și el tâlcul lui : Sainte-Beuve este mai calomniat în măsura în care este mai rar *consultat*; (despre cei pe care nu-i cunoaștem sau îi cunoaștem mai puțin putem să spunem tot răul.

După ce ai frecventat timp îndelungat opera lui Sainte-Beuve, nu mai e cu puțință să cazi rob înrăuririlor de tot felul și să împrumuți o părere sau alta despre ea ; convingerea că într-adevăr a (gândit asupra (tuturor problemelor criticii și istoriei literare, că a întrevăzut toate posibilitățile lor, că a simțit toate metodele și că le-a practicat uneori cu nuanță, că le-a expus, mai adesea, exagerările și dificultățile, fără cruțare, se statornicește în spiritul cititorului atent. Sainte-Beuve a cunoscut atâtea oameni, atâtea feluri de a simți și de-a se exprima ; a oinoscult din opere și biografie pe scriitorii altor veacuri, ai altor țări, a văzut pe contemporani de aproape și în perspectivă (atît cît îi e îngăduit cuiva în timpul vieții), și a avut curajul gustului, al revenirilor chiar, poate cel mai mare al unui critic care nu se teme să-și mănuiască autoritatea, corectîndu-se, completîndu-se și, s-o spunem fățiș, uneori contrazicîndu-se ; a mai avut încă și celălalt curaj, atît de rar la critici, de a vorbi despre sine însuși, ou sinceritate, cu ton de mărturisire, lipsit de prejudecata de a se idealiza în fața posterității. Nu s-a sfiit să-și arate lacunele și să-și divulge repulsiile, să-și dezvăluie intimitatea minții și a simțirii, supunându-se și pe el, pe cît cu puțință omește, aceleiași neconținute anchete spirituale la care a supus și pe alții. Corespondența lui, atît de vastă, romanul lui, poeziile lui, carnetele intime ne oferă un material viu,

divers, din care putem să-l reconstituim, cu aceeași exactitate și poezie, așa cum și el a reconstituit numeroase personalități.

Dacă a căutat „omul în dosul operei” altora, n-a uitat să-l caute și după paravanul mobil al propriei lui opere, și ne-a divulgat, despre sine, tot ce un moralist, cu simțul complex al nuanțelor sufletești, poate afla în propria lui viață. Presupun că un tânăr cu vocație critică m-ar întreba ce să citească din Sainte-Beuve ; i-aș răspunde cu hotărâre : tot, absolut tot ; și mai presupunînd că la răspunsul meu mi-ar aplica, justificînd în principiu că a ceti tot dintr-un scriitor, oricît de reprezentativ ar fi, este și greu și, poate, și nefolositor, i-aș spune, cu și mai multă dreptate, că nimic nu este greu și nefolositor cînd e vorba să cunoaștem în toată complexitatea interioară (exclud ideea de întindere), în toate inițiativele și revenirile, în toate ascunzăturile și slăbiciunile un creator de primă mînă.

Nu e vorba aci să-l luăm drept model (este cea mai vană dintre iluzii), dar din opera lui Sainte-Beuve, în totalitatea și multiplicitatea planurilor ei, poți câștiga în experiență morală și intelectuală, îți poți fructifica inteligența și sensibilitatea, te poți umaniza și avea o idee mai dreaptă despre toate răspunderile cîte comportă o disciplină și o viață dedicată literelor. A fi critic nu e de ajuns să poți și să vrei să fii ; trebuie să știi cum să vrei și să simți cît poți fi. Sainte-Beuve a simțit toate acestea, cu intensitate, cu lucidă autocritică și ou farmec ; el n-a cunoscut epoci de dibuire (a oinoscut numai începutul) și nici de penibilă decadență, chiar dacă a cunoscut eroarea ; a stat neconținut pe poziție, scriind pînă în ultimele clipe ale vieții ; nu s-a retras și n-a agonizat ca publicist ; și-a întrerupt activitatea mare, bogată, egală cu sine prin moarte. N-a avut timpul să obosească, fiindcă n-a murit prea bătrîn, nici n-a avut răgazul să-și slăbească, prin indolență, atenția spirituală.

Ou toate acestea, există epoci distincte, perioade de evoluție în marea lui activitate ; și le-a însemnat singur, ca cel mai bun observator al lui, ne-a indicat el însuși drumul străbătut, popasurile, sinuoasele orientări, punctele culminante, tactica și strategia unor „campanii”, așa cum

i-a plăcut să le numească, și pe care a cerut, tot el, „să fie judecate în ele înșile și ca foranînd epoci diferite”.

Sainte-Beuve n-a fost prizonierul nici al unui curent, cu exclusivitate, nici al unei personalități, cu încăpățănare, nici al unei mode, cu snobism ; a fost o prea puternică personalitate^ critică, spre a nu fi înțepenit într-o unică atitudine. Mobilitatea lui, așa-zisul lui *scepticism* (din care un Faguet a făcut o verfoasă și penibilă explicație, dacă explicație poate fi) este, de fapt, forța în mișcare a unui mare val de înțelegere și de expresie. Care este jocul acestui val? Sainte-Beuve, a fost ceea ce el însuși numește, atât de des, în critica lui, o *natură*; o excelentă, o excepțională natură critică.

Veacul al nouăsprezecelea a fost, cum s-a spus, veacul criticii ; dar a mai fost, cum nu s-a spus îndeajuns, și veacul anumitor superstiții critice ; nu numai metoda, ceea ce este firesc la urma urmei, dar însuși obiectul criticii a variat la numeroasele personalități care au ilustrat genul. Era aproape un euvînt de ordine ca fiecare critic să-și aibă *sistemul* lui, brevetat sau de împrumut, așa cum s-a întîmplat mai adesea la noi, care am venit în urma criticii apusene,^ recoltând imetolde și aplicînd sisteme, ca în cultura rațională agricolă. După Taine și Brunetiere, nu se mai putea face critică decît cu sistem, și experiența literară fusese înlocuită cu ideile generale, comode, gustul cu teoria specioasă, comprehensiunea largă cu obstinația dogmatică N-am cunoscut și noi oare, în critică, toate sistemele facsimilate și toate teoriile în rezumat, care au bântuit veacul, și n-am asistat la lupte sterile de principii, în dosul cărora se ascundeau infirmități temperamentale, pasiuni de cenaclu, ideologii politice, rezistențe ale gustului și chiar false vocații, deghizate sub idei de import și teme seducătoare? Le-am cunoscut, desigur, și le-am schimbat, din deceniu în deceniu, cu iluzia că facem știință, că putem crea școli și curente literare, din teorii ; dar n-am cunoscut însăși esența criticii, de cele mai multe ori. Gînd vom vedea cari au fost raporturile criticii naționale cu opera și spiritul sainte-beuvian, vom încerca să precizăm mai de aproape lacunele noastre, pe care o cunoaștere directă, te-

meinică a creatorului criticii moderne franceze le-ar fi atenuat. Dar să nu anticipăm și să ne întoarcem la Sainte-Beuve.

În evoluția criticii franceze, locul lui Sainte-Beuve înseamnă o deplasare de centru ; el rupe definitiv ou dogmatismul clasicizant al veacului al șaptesprezecelea și al optsprezecelea ; canoanele lui Boileau, care au dominat două veacuri critica, încetează de a mai fi și normele lui. Cea dintâi lucrare a lui, *Tablou istoric al Poeziei franceze și al Teatrului francez în veacul al XVI-lea* (1828), scrisă la douăzeci și patru de ani, este o replică, peste timp, dată lui Boileau însuși, care socotea literatura veacului său descinzînd în linie directă din clasicismul greco-roman, afară de care nu prețuia nimic.

Sainte-Beuve căuta să restaureze un secol nedreptățit și să stabilească, totodată, un spirit de continuitate între el și veacul lui, al romantismului ; aspectul de critic militant al începătorului este îndoit: de anticlastic, de anti-dogmatic și de inițiator, de purtător de (Standard al literaturii contemporane. Dar nu numai ou domnia lui Boileau va sfârși noul critic, dar și cu un spirit care a continuat, în felurite variante : cu La Harpe și cu Villemain, cu critica sectară și academică, pe care le limitează într-un cerc de influență după el închis pentru totdeauna. Înaintașii lui (căci își revendică și înaintași) sunt Montaigne și Bayle, pe care-l socotește părintele criticii moderne, al jurnalismului, și ideal al criticului, curios, imobil, pasionat ide lectură și oglindă fidelă a cărților despre care informează.

S-ar putea spune că Sainte-Beuve detronează critica din Olimp, dintr-un Olimp sever sau numai academic, și o coboară pe pământul fertil al impresiei directe și al gustului viu, adaptat la toate felurile de individualități și la toate timpurile. Să nu uităm că el este un umanist, hrănit cu tot ce antichitatea greco-latină a lăsat substanțial în monumentele literare. De la Homer și Teocrit, și de la tragedia greci la Virgiliu, de la Horațiu la elegiacii latini, Sainte-Beuve se mișcă, pe linia timpului, cu ușurință, cu egală informație și gustă nestânjenit atâtea felurite moduri de simțire și expresie.

Cultura nu l-a împiedicat să fie un spirit liber și comprehensiv ; modelele eterne ale literaturilor clasice nu i-au întunecat orizontul; de la antichitate la evul mediu, de aci la Pleiadă, de la veacul lui Ludovic al XIV-lea (poposind îndelung între pustnicii port-royaliști) la cel următor și de aci la romantism și la cele dintâi realizări ale realismului, s-a plimbat ca printr-o grădină uriașe, de vegetație felurită, de parfumuri cât mai deosebite, gustînd de pretutindeni arome tari sau siuave ; plăcerea lui i-a rafinat înțelegerea, i-a subtilizat-o pînă la acea formă rară a inteligenții senzuale, care este însuși simțul excepțional al criticului de rasă. Opera lui este nu numai o mărturie asupra literaturii franceze, ci o vastă oglindă în care umanitățile clasice și cele moderne se resfrîng, cu deopotrivă strălucire ; și încă Sainte-Beuve și-a deschis, uneori, sensibilitatea la literaturile streine, la cea engleză, germană, spaniolă și italiană, pe care le-a cunoscut cel puțin în mării lor scriitori. Admirația lui pentru Goethe, criticul, pentru acela care vedea în literaturile naționale un corp al literaturii universale, ea o apoteoză a spiritului de contemplație, și pe care-l numește „rege al criticii”, i-a dat acest sens înalt al umanismului. Și prin *întindere*, critica sainte-beuviană depășește tot ce-a produs critica franceză mai înainte. N-aș vrea să fiu greșit înțeles : nu fac din Sainte-Beuve un erudit ; vorba lui, din *Mes poisons*. să ne fie gravată neconținut în minte : „îmi place erudiția, dar o erudiție Stăpînită de judecată și organizată de gust”. Dincolo de cărturar, care uimește și azi ca puțină de asimilare, Străbate totdeauna criticul, doborătorul de arbori, care nu se încurcă între trunchiuri și vreascurile culcate la pămînt, ci le cercetează esența cu uimitoare siguranță.

Dar dacă umanismul și informația istorică sunt bunuri tradiționale ale culturii franceze, pe care și el le-a posedat temeinic, gustul viu, suplu, intuiția critică îl deosebesc de tot ce poate fi obișnuit în cuprinsul acestei culturi.

Astăzi, desigur, informația lui a fost depășită în toate subiectele pe care le-a tratat ; nu ea face rezistența operei sainte-beuviene ; eăutînd să-l definim mai de aproape, să ne adresăm din nou lui însuși ; tot în *Mes poisons* spune : „Eu nu sunt un istoric, dar am unele laturi de istoric”. Cine rămîne la istorismul sainte-beuvian rămîne la supra-

fața criticii lui ; n-a fost, la noi, stigmatizat ca reprezentant al criticii istorice, de o anume critică universitară, ca anecdotist chiar, acoperit astfel, ani de-a rîndul, de un ponos care a scutit pe atîția să-l mai citească și să-l înțeleagă ?

Fără teama de a cădea în abuz, vom apela iar la propriile lui definiții, clare, concise, neîndoielnice ; să-l lăsăm să vorbească — în continuare — despre disciplina pe care a profesat-o ; nu voim fi, în nici un caz, induși în eroare, așa cum ne-au indus alții, judecîndu-l :

„Am voit să introduc în critică un soi de *farmec*, și în același timp mai multă *realitate* decît era mai înainte ; într'un cuvînt, *poezie* și totodată ceva *fiziologie*.”

Sau :

„Gîndesc despre critică două lucruri care par contradictorii și care nu sunt :

1. Criticul nu e altceva decît un om *care știe să citească* și *care învață pe alții să citească*.
2. Critica, așa cum o înțeleg și cum aș vrea s-o practic, este o *invenție* și o *creație* continuă.”

Iată, admirabil captată, însăși esența criticii lui ; nu suntem în prezența nici unui sistem și deci nici în primejdie a ne dezorienta prin acel fundamental scepticism de care a fost greșit acuzat. Mobilitatea inteligenții lui critice l-a ferit de sectarism și l-a făcut cel mai adaptabil spirit din cîte a cunoscut critica modernă ; așa că afirmația lui : „Critica e pentru mine o metamorfoză : încerc să mă absorb în personajul pe care-l zugrăvesc” — trebuie luată în înțelesul unei neconținute adaptări, prin *intuiție*, la individualitățile descrise și caracterizate. Iar despre cîtă *poezie* a împletit Sainte-Beuve cu *realitatea*, cu *fiziologia*, să nu ne turburăm ; talentul lui n-a falsificat valorile ; le-a transmis cu mai multă ușurință decît alții, ne-a insinuat judecățile, ne-a sugerat gustul.

Era firesc ca această concepție despre critică să-l ducă la *portret*; critica franceză posterioară lui a cultivat portretul literar eu multă stăruință.

Taine, Lemaître, Faguet, pe diferite proporții și cu izbinzi variabile, s-au folosit de portret ca de un instrument pe care l-au împrumutat vădit ide la el ; dar portretul lui Taine este simplificator și îngroșat pe axa acelei „qualité maîtresse”, pînă la o idee generală, figurina lui Lemaître e



vie, spirituală, nuanțată, dar fără complexitate, portretul lui Faguet e analitic, abstract și prolix, așa cum, de pildă, l-a aplicat lui Sainte-Beuve însuși în *Politiques et moralistes*.

Maestrul lor spunea modest, vorbind de portretistica lui literară : „Nu sunt altceva decât un *iconar* al marilor oameni”.

Sau :

„În critica mea încerc să-mi adaptez sufletul la sufletul altora : mă detașez de mine ; îmbrățișez, caut să intru în pielea lor și să fiu la fel cu ei.”

Și se întreba îndoielnic : „Am reușit oare ?”...

Nu numai că a reușit, dar portretele lui (și nu e vorba numai de cele trei volume intitulate *Portrete literare* și de acela închinat delicatelor *Portrete de femei*) sunt atât de complexe, de individualizate, de supuse la obiect și de vii, încât nu folosesc o metodă invariabilă, ci traduc intuiții nenumărate. Toată critica lui țintește la portret, fie eă-l practică fățiș, fie că, în *Causeries du Lundi*, face un drum mai ocolit, cochetînd, ca maestrul Montaigne, cu tonul conversativ, cu diversiunea și cu abundența digresivă. Aci aflăm darul neprețuit al moralistului, al psihologului curios de toate formele sufletești, doctor delicat al spiritelor, pe care le demontează și le surprinde, în cele mai subtile articulații. Portretul sairte-beuvian este uman, pînă în cele mai mici amănunte, este auimpănit în toate liniile lui interioare ; taina moralistului e să nu suprapuie o imagine convenită sau prea subiectivă peste imaginea reală : „*poezie* și totodată și ceva *fiziologie*”.

Oricît s-ar metamorfoza, oricît a „intrat sub pielea lor”, adică a individualităților descrise, Sainte-Beuve își dă seama de tot acel coeficient de subiectivism de la care orice critic se poate sustrage ; și astfel își corectează, ou sinceritate, idealul spre care tinde : „Fiecare critic în tipurile favorite pe care le înviază nu-și face decât propria lui apoteoză”. Nuanța, care l-a călăuzit în toată activitatea lui, apare și în tot acel mănunchi de observații referitoare la sine însuși. Și oînd ajunge la formularea aceasta mai apăsată : „Gîndesc de multă vreme un lucru. În criticile pe care le facem, judecăm mai puțin pe alții decât ne judecăm pe noi înșine” — trebuie să vedem aci izvorul, dogma, aș putea zice, întregii critice care s-a numit „impresionistă”, și care

a opus sistemelor copleșitoare, greoaie ale criticii „științifice”, de toate speciile, un adevăr căruia Sainte-Beuve nu i-a dat o formă absolută, dar pe care l-a presimțit, cum a presimțit toate adevărurile și erorile în care disciplina profesată alternează.

Dar bag de seamă că, fără voie, aduc apă la moara tuturor aceluia care vor să subestimeze criticul, recunoscîndu-i însușiri strălucite de moralist, de psiholog, de poet chiar ; niciodată criticul n-a fost înghițit de moralist ; a fost *dublat*, a fost *căptușit* de el. Critica sairte-beuviană nu se abate cu nimic de la esența criticii însăși, așa cum o înțelegem astăzi și cum fiecare din noi are credința că trebuie s-o practice. GuStul lui literar este prezent în orice portret, în orice foieleton, în orice carte ; nici psihologul, nici moralistul, nici istoricul literar nu acopăr pe critic pînă la dispariție ; și chiar în acele studii sufletești din vasta galerie a pustnicilor port-royaliști nu ațipește un moment. Ceea ce ne place să numim, cu abuz și ou oarecare emfază, caracterizare și judecată de valoare funcționează în orice pagină a lui. Referindu-ne la antologia noastră, am putea spune că am cam sacrificat pe moralist și pe psiholog, cu bună-știință, cu intenție vădită, desprinzînd acele fragmente în care criticul iese mai luminos în evidență ; am ținut seamă nu atât de complexitatea lui spirituală (cîteva volume abia ne-ar fi ajuns ca s-o prezentăm în toate nuanțele ei), ci cu deosebire de faptul că imaginea lui de *critic* a fost deformată în cultura noastră ; am avut în vedere să alcătuim o antologie pentru noi, nu pentru Franța, și să restituim, pe cît cu putință, criticii o operă care a fost, rînid pe rînid, concesionată psihologiei, moralei sau simplei istorii literare.

N-am vrea să trecem sub tăcere una din cele mai viu dezbătute controverse, privitoare la obiectivele științifice ale criticii sairte-beuviene ; el însuși și-a făcut o plăcere și o glorie din acest substrat al operei lui, pe care ar fi voit-o un prețios auxiliar al istoriei naturale. În nenumărate rînduri ne spune :

„Ceea ce fac eu este *istorie naturală literară*.”

A fi în istorie literară, în critică un discipol al lui Bacon va fi gloria mea.

Aș vrea ca toate aceste studii literare să poată folosi într-o zi la stabilirea unei clasificării a spiritelor."

Sau :

„Am o singură plăcere, să analizez, să herborizez, sunt un naturalist al spiritelor. Ceea ce aș voi să-ntemeiez este o *istorie naturală literară*."

E poate singura dată când Sainte-Beuve s-a înșelat despre sine ; gloria lui nu e de a fi „un discipol al lui Bacon", forța lui nu **Stă** nici într-o pretinsă „clasificare a spiritelor" și nici în întemeierea unei științe care să fie „o istorie naturală literară".

Sainte-Beuve n-a putut uita, desigur, că a făcut ceva medicină în tinerețe și că a „început sincer și brutal prin veacul al XVIII-lea, cel mai înaintat, prin Tracy, Dăunau, Lamarck și fiziologie" ; nici n-a putut uita că veacul în care el a scris vestea un *scientism* înăbușitor. Dar tot el și-a dat seama că această visată știință, această „istorie naturală literară", în care clasificarea ar trebui să stabilească „familii de spirite", este un deziderat, un proiect, în vederea căruia lucrează ; deseori își amintește de acest **țel** vag întrezărit, și se corectează, aproximează, exprimând mai mult o dorință decât o categorică înfăptuire. Mă mulțumesc numai ou o pildă, din câte se pot culege din toată opera lui, **dar** aceasta lămuritoare ; e vorba de concluziile la *Taine și metoda lui critică*, în care opune metodei logice a noului critic metoda științelor naturale, însă cu aceste restricții : „Dacă se poate spera să ajungem într-o zi a clasa talentele după familii și sub anumite numiri generice care să răspundă la însușirile principale, cu atât mai mult, în vederea aceasta, ar trebui ca mai înainte să observăm cu răbdare și fără spirit de sistem, să le cunoaștem deplin, unul câte unul, exemplar cu exemplar, să alegem pe cele asemănătoare și să le descriem !"

Este dar vorba numai despre o indicație metodică, și nicidecum de o știință încheată, de un sistem de clasificare a spiritelor, aplicat ou rigoare. Nicăieri Sainte-Beuve n-a fost mai circumspect decât în proiectele lui de a constitui o pasibilă clasificare a scriitorilor în „familii de spirite".

În definitiv, și această teorie saute-beuviană **este** tot o intuiție, aplicată în chip concret, ori **de** câte ori se ivește

cazul' ; din când în când își îngăduie apropieri, comparații, distincții, dar niciodată nu pune concluzii categorice și nu le înfățișează în mod sistematic. Psihologul și moralistul e atent la nuanțe, la specificul individual, iar omul de știință e prudent, lucrând în domeniul posibilității. Sainte-Beuve n-a împietrit în acest vis, n-a procedat nici ca Taine, explicînd geniul prin rasă, mediu și moment, nici ca Brunetiere, sedus de o iluzorie evoluție a genurilor ; dacă a simțit nevoia unor certitudini finale, a unor concluzii organizatoare, n-a pus vreodată concluziile generale înaintea cercetării mobile, nuanțate, adînci a individualului.

După cum *Eseurile* lui Montaigne sunt un neîntreput jurnal al omului, opera critică a lui Sainte-Beuve este și ea un neconținut jurnal al omului, surprins în expresie artistică ; varietatea individualităților este atât de uimitoare, încît poate fi socotit cel mai mare regizor de personaje literare și criticul ou cea mai lungă rază de cuprindere — „amatorul de suflete" cel mai curios, mai neobosit din cîți cunoaștem. Ancheta lui asupra omului, prin intermediul literaturii, este opera unui neprețuit horticultor de spirite.

Floare rară a unei civilizații și a unor excepționale rădăcini, bogate în sevă, legate cu mii de firișoare de solul literar al națiunii, Sainte-Beuve nu este numai cel mai mare critic francez, dar, desigur, unul din cei mai mari ai lumii.

Arborele criticii lui este și azi verde, și desfrunzirile fatale, aduse de succesiunea anotimpurilor, se așează în straturi mult mai subțiri decât desfrunzirile altora, care l-au precedat și i-au urmat. Greșelile lui Sainte-Beuve ? Sunt tot atât de mari ca și criticul care le-a făcut. Dar cum se întîmplă adesea, greșelile unui sfpirit mare fecundează și ele negativ, dacă se poate spune ; toți cîți, după el, au contestat anume părți din Balzac, Stendhal, Baudelaire și Flaubert și-au îngroșat rezistențele, le-au supralicitat, în timp ce el le-a expus destul de nuanțat și ou o anume cochetărie, care-i fac cinste.

<sup>1</sup> **Of.**, în antologia noastră, articolele *Două familii de spirite în creștinism și O familie de spirite*, aplicații suplă ale intuiției de care e vorba.

Descendența criticii sainte-beuviene este oovârșitoare în literatura franceză ; Faguet și Lemaître, Anatole France și Paul Bourget (în *Eseurile de psihologie contemporană*), Andre Gide însuși, prin ceea ce este montaignean în critica lui, ca și întreg foiletomismul contemporan, în reprezentanții lui de inteligență suplă și de simțire unduioasă, și-au luat zborul din vatra caldă a maestrului criticii moderne, s-au format sub patronatul lui spiritual, perpetuându-i, fie și numai parțial, nu zic metoda, știința, puterea de -muncă și arta infinită a caracterizării (sunt la urma urmei bunuri strict personale), dar ceva mai esențial : însăși intuiția lui despre Critică și funcția ei vie în literatură.

Fiesc ar fi aci să stabilim raporturile criticei române cu spiritul sainte-beuvian ; într-o literatură originală, care totuși are atâtea aderențe cu literatura franceză, e foarte natural să le găsim și în critică.

Că bătrânul Heliade n-a ajuns să cunoască pe Sainte-Beuve nu-i de mirare chiar dacă, în timp, ar fi putut să ajungă ; că Titu Maiorescu nu l-a cunoscut (mu în mod material, dar în spiritul lui), este de-a dreptul uimitor. Gherea îl citează, indirect, dar asta nu înseamnă prea mult ; pornind din Taine și din marxism, el a cunoscut doar reflexul sainte-beuvian, prin opera lui Brandes, ilustru publicist în critică. Prin d. Mihail Dragomirescu, n-are o soartă mai bună ; înverșunatul critic se mulțumește să-l citeze, tot prin intermediul lui Brandes, și e dispus să-l confrunte cu el, fiindcă amîndoi au reprezentat „critica istorică”, dușmană a „criticii estetice”, pe care o descoperă și o sistematizează d-lsa ; ceea ce nu l-a împiedicat totuși să-l combată, să-l facă răspunzător de toate excesele istorismului ; devenit pretext de dialectică, în mâinile sale, și țap ispășitor al tuturor ereziilor criticii care a precedat „critica științifică” dragomiresoiană, Sainte-Beuve nu se bucură de un tratament mai onorabil decât cel aplicat Anonimului de la Blaj ! în *Pagini de critică din tinerețe*, unde d. N. Iorga, înainte de a deveni animatorul sămănătorist și criticul naționalist știut, se orientează năvalnic și în critica europeană, e vorba în treacăt și de Sainte-Beuve, dar mai mult de *Eseurile de psihologie contemporană* ale lui Bourget, pe care-l parafrazează în numeroase caracterizări.

Ar fi fost de așteptat ca d. E. Lovinescu să pornească, prin natura talentului său critic, din spiritul sainte-beuvian ; dar n-a fost așa, căci a pornit de la J. J. Weiss, de la Faguet, Anatole France și Lemaître, adică din descendenții lui ; figurinile sale, ironice și grațioase, își au izvorul în arta de giuvaergiu a lui Lemaître, iar portretele mai largi (ca și cele din *Memorii*), prin atitudinea lor, de persiflare poetică, țin mai mult de farmecul scriitorului decât de exactitatea psihologului. Portretul sainte-beuvian e un sondajiu profund, nuanțat, unduos al unei naturi umane, portretul lovinescian e mai mult expresia unei fantezii satirice sau, și mai rar, lirice.

Va trebui să ne adresăm criticii postlovinesciane ca să stabilim adevăratul contact direct cu Sainte-Beuve ; d. Perpessiciu, de la începuturile sale, s-a pus într-un fel sub patronatul foiletonistului cel mai strălucit, și anume excursii oonversative, anume istorism înflorit de poezie, anume umanism ne duc spre izvorul beuvian. Iar d. Vladimir Streinu a fost sedus deopotrivă de conceptul „familiei de Spirite”, pe care l-a lămplificat și l-a aplicat în unele cazuri, ca și de cealaltă față, mai vie, a mobilismului de intuiție a marelui critic.

Nu e locul aci, și mai ales nu e încă timpul, să recoltăm toate fecundele înrîuriri ale lui Sainte-Beuve în critica mai nouă ; ea însăși în curs de dezvoltare și de orientare, nu și-a folosit toate ecourile venite idin inima celui pe care-l ascultă, cu altă pricepere decât înaintașii ei ; și nu e nici, să zicem, monneutul festiv să discutăm și să respingem unele erori reînviolate de publicistica recentă, în jurul criticii sainte-beuviene. Dacă antologia întocmită de noi va avea darul să incingă spadele în jurul celui tradus, vom profita mai mult poate decât dintr-o discuție lăturalică.

Și acum câteva cuvinte despre însăși această antologie : cum am conceput-o și ce-am urmărit **Drin** ea ?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Studiul a apărut ca prefață la volumul *Sainte-Beuve — Pagini de critică alese și traduse de Pompiliu Constantinescu* (n. ed.).

Orice antologie din lume este subiectivă ; e farmecul și justificarea tuturora ; dintre antologiile franceze, alcătuite din opera lui Sainte-Beuve, cunoaștem una a lui Lanson (Garnier, 1900), pe a d-lui Maurice Aliem (Garnier, 2 voi.), făcută la Port-Royal, și pe a d-lui Andre Therive (Desclee de Brouwer ei C-ie, 1936), cu spicuri din toată opera literară și critică. Trei spirite, trei antologii diferite. A lui Lanson desprinde largi pagini din moralist și psiholog, a d-lui Aliem e mai variată, ca însăși vasta monografie din care alege, a d-lui Therive ne oferă un excelent S.-B. de buzunar, adevărate *degustări* dintr-o înspăimântătoare activitate, în care e greu să se orienteze nespecialistul. Dacă ne-am folosit de toate, la drept vorbind n-am reprodus pe nici una ; în primul rând, cum mai spuneam, am voit să facem o antologie pentru noi, nu pentru francezi. De aceea, am căutat să dăm fragmente cât niai copioase din scriitori cât mai cunoscuți nouă ; am căutat să dăm o imagine cât mai variată, dacă nu și completă, a spiritului critic sainte-beuvian; spunem a spiritului critic, fiindcă am sacrificat cu voință pe moralist, sau l-am redus la minimum ; desigur cu părere de rău, ca și pentru umanistul abia amintit, ca și pentru cunoscătorul literaturilor streine, abia prezent.

Ne-am limitat planul și din convingerea că Sainte-Beuve trebuie restaurat în spiritul lui critic în fața posterității, și pentru simplul motiv material că un volum (oricât de copios ar fi) e prea puțin ca să cuprindă toate jocurile unei atât de compuse figuri.

Lăsăm pe alții să judece, mai detașat, ce-am voit și ce-am putut să facem ; îi lăsăm de asemeni să judece pe criticul prezentat, fiindcă noi nu ne-am mărturisit decât în linii generale admirația, pe care o socotim mai prejos față de cât i se cuvine să-i închinăm.

N-aș vrea să închei această prefață fără să răspund anticipat unor eventuale întîmplări pe care le simt plutind în aer. Nu e oare inutil și timp pierdut, se va zice, să traduci, după șaptezeci de ani de la moartea lui, din cel mai cunoscut critic francez, din cel mai reputat, și, oricum, dintr-o limbă la îndemâna oricui o știe ?

La această posibilă întâmpinare, voi răspunde ocolit : ție, tinere studios și necunoscut, îți închin această antologie, cu toate lacunele și insuficiența ei ; sfîșiat de pasiuni tainice și avid de lecturi, ție, care într-o zi vei încerca să pășești în Critică, îți ofer **acest** volum și-ți prezint acest mare spirit, pe care să-l iei drept călăuză în infernul pasiunilor literare, în care vei intra odată, și pe al **cărui** drum, plin de ispite și primejdii, va trebui să te strecuri cu demnitate, **ou** îndrăzneală și credință, ca să ajungi la Paradisul contemplației, unde truda ta își va găsi recompensa și justificarea.

1939

## NOTAȚII

Profanul literar are o foarte curioasă părere despre critică și critici : cînd literatura e într-o perioadă de mare înflorire, nu se mulțumește să-i interpreteze valorile mai importante, eeriindu-i neapărat un sistem critic ; cînd literatura e într-o epocă de tranziție sau într-un punct mort, pretinde criticului s-o anime, să inițieze un curent, să prevadă noi directive, să anticipeze teoretic asupra unui viitor nebulos sau care-i va dezminți prevederile.

Istoria literaturii, care este mărturia unor fapte împlinite, ne oferă cu totul altă imagine despre funcția și rolul criticei și criticului ; opinia profanului literar, atît de categoric exprimată, întîmipină mai totdeauna o dezmințire succesivă, pentru că lucrurile se întîmplă mult mai complicat și mai variabil.

Nimeni nu-și mai închipuie astăzi că literatura clasică franceză este produsul dogmei lui Boileau ; clasicismul marelui veac înfățișează un întreg stil de gîndire și exprimare. Monarhia absolută, în ordinea politică, își găsește corespondentul și în ordinea literară ; ierarhia genurilor, conceptul despre om, dominat de rațiune, cultul genurilor obiective, absența sentimentului naturii și admirația necondiționată pentru antici sunt mai mult decît rezultatul unei simple dogme literare ; un critic, chiar și de importanța lui Boileau, nu putea să determine un stil întreg de viață și de artă. Rațiunile intime ale clasicismului sunt mai

adînci și mai obiective, istoric vorbind, decît rațiunea ce stăpînea un critic dogmatic ca Boileau ; el însuși a corespuns știrului veacului său, cu exclusivitate, eu intoleranță și fatal cu limitele acestui **Stil**. Boileau ignoră veacul al XVI-lea și nu prevede nimic din preromantism ; dogmatismul lui închidea toată literatura la clasicismul marelui veac și la greco-latini. Dacă, prin imposibili, ar fi trăit pînă în primii zori ai romantismului, Boileau ar fi făcut o penibilă figură de întîrziat, de spirit retrograd și de sterp academism într-un veac în care literatura trecea printr-o rodnică revoluție.

Dar Boileau n-a supraviețuit perioadei de creație a marelui veac ; atît cît a trăit, a luptat contra unui **Sterp** academism și a prețiozității, care artificializa literatura. Dogmatismul lui critic rămîne o față a dogmatismului care a stăpînit întreg veacul lui, în toate domeniile **Spiritului**, corespunzînd unei concepții generale despre om și forțele lui morale.

Epigonii lui în critică (și printre ei îl socotim chiar pe marele Voltaire) nu s-au mai bucurat de faima lui ; **precursor** în atîtea privinți și modern prin excelență, Voltaire este totuși un clasic de expresie ; a inovat în gîndirea politică și socială și în etică, dar n-a inovat nimic în materie literară și critică.

Sainte-Beuve n-a fost, cum arătau începuturile lui, un critic exclusiv al romantismului ; dacă ar fi rămas la *Tabloul poeziei în veacul al XVI-lea*, ar fi fost un interesant critic partizan, care căuta o tradiție unei revoluții literare ; Sainte-Beuve n-a fost însă nici înghițit de romantism, ca de o dogmă infailibilă, și nici n-a abdicat de la critică o dată ce noul curent s-a înstăpînit în felul de simțire și exprimare al contemporanilor, Boileau a fost și rămîne tipul criticului unui mare veac, dogma lui corespunzînd excelent stilului respectiv ; **dar** Sainte-Beuve este și rămîne tipul criticului modern, maleabil, suplu, expresia unei excepționale naturi critice, care a îmbrățișat antichitatea greco-latină, clasicismul francez, romantismul și chiar începuturile realismului. Structură fericită, potrivită funcției ideale a criticului, Sainte-Beuve a fost de-o comprehensiune

uimitoare. Moralist și psiholog, pe cât era și estetician, adică un spirit cu sentimentul valorilor creatoare, Sainte-Beuve când spune că în dusul operei caută omul nu face o simplă profesie de biograf, ci una de critic al individualităților. Pentru Boileau omul era un tipar unic, omul clasicismului, al veacului al XVI-lea ; de aceea dogma lui l se părea singurul punct de vedere valabil ; norma estetică se suprapunea normei psihologice, iar ce ieșea din cadrul lor era anormal.

Sainte-Beuve nu mai este criticul unei singure norme estetice și morale ; el înțelege tot atât de adânc voluptatea și ascetismul, raționalismul critic al lui Voltaire și patetismul mistic al lui Pascal, pe Montaigne și pe port-royaliști, pe antici și pe moderni, pe clasici și pe romantici.

Critica lui Boileau conservă, a lui Sainte-Beuve revoluționează ; dar revoluția sainte-beuviană nu e de ordin literar și estetic, ci o revoluție în însăși structura criticii, în însăși funcția ei esențială și permanentă. Sainte-Beuve n-a născut și nici n-a promovat romantismul ; s-a născut în romantism și el, adică într-un complex de factori politici, sociali, estetici etc. ; din romantism a păstrat numai respectul individualității, dar el însuși s-a abstras romanțismului, ca exclusivă manifestare spirituală. Boileau nu s-a abstras clasicismului, ci s-a identificat lui.

Istoria literaturii moderne, adică și a criticii, ne oferă variate imagini de critici. După Sainte-Beuve, Taine și Brunetiere au înfățișat varianta tipului critic a lui Boileau. adaptat la spiritul vremii lor. Naturalismul taineist, aplicat ca o dogmă la explicarea literaturii engleze, e mai puțin științific decât se voia, în limitele lui, abstrase momentului cultural și țării căreia aparținea. Taine este, prin teoriile lui psihologice, un critic care justifică un nou curent literar, realismul ; dogma lui critică n-are valoare atemporală, ci este ancorată în contemporaneitate ; Taine este, iară să vrea, un critic „*porle-parole*”, nu un spirit științific. Aplicațiile metodei sunt mai puțin valabile și rodnice decât ideile lui din *De VIIntelligence*: ele corespund mai direct stilului veacului decât metoda celor trei factori (rasa, me-

diul și momentul), aplicată mecanic lui La Fontaine, lui Titu Liviu sau literaturii engleze, în totalitatea ei.

Prin teoria evoluției genurilor (poziție, în aparență, opusă fixității genurilor din estetica lui Boileau), Brunetiere este totuși prin structură cel mai apropiat critic de Boileau ; dogmatismul lui temperamental îl duce neconținut spre conceptul clasic al omului. Imaginea lui critică este de o exterioară modernitate și de o pseudoștiință ; știința lui este o metafizică literară și gustul lui e categoric spre clasicism.

Symbolismul a avut un critic partizan, pe Remy de Gourmont ; antiromanțic, antirealist și antinaturalist, acest enciclopedist, care a cultivat voluptatea senzuală obsedantă și imaginativă și intelectualismul cel mai lucid, s-a refugiat în simbolism, ca într-un succedaneu al individualismului și idealismului. Structural, Gourmont era un tip de intelectual al veacului al XVIII-lea ; citite astăzi, *Măștile* lui sunt un document critic depășit cu mult în semnificațiile lăuntrice și-n sentiment al valorii. Criticul literar Gourmont e inferior criticului de idei, spiritului disociativ, care-a făcut din disociație o metodă intelectuală. De la Sainte-Beuve, numai Thibaudet a dovedit o puternică, o suplă și complexă natură critică. Mobilismul lui de sensibilitate și inteligență (bergsonismul lui Thibaudet e trecut total prin prisma lui personală) nu l-a cantonat într-o formulă unică de artă : ca și Sainte-Beuve, a îmbrățișat literatura în peisagiul ei antic și modern, interpretând fenomenul artistic după structura lui critică.

Imaginea critice și a criticului e foarte variată, deși tipul structural al criticului este fondul determinant în atitudinea pe care va lua-o față de literatură.

Putem prefera un tip sau altul, după gusturile noastre personale, dar niciodată nu putem cere unui critic să manifeste o anume dogmă, să participe la un singur curent literar sau să prevadă cursul literaturii viitoare.

Istoria literaturii înglobează în sine și istoria criticii ; și după cum există structuri precise ale scriitorilor, care reflectă realitatea conform spiritului lor, tot așa există și structuri de critici, care reflectă realitatea spiritului, care

este creația artistică, conform spiritului lui. Uneori există corespondențe între spiritul literaturii, dintr-o epocă, și spiritul eristicii ; alteori se ivesc contraste, opoziții sau paradoxale anticipații ; rareori se ivesc și acele vaste conștiințe critice care-și plimblă ca un reflector luminos razele asupra diferitelor peisagii literare. Asemenea naturi critice sunt mai aproape de imaginea ideală a criticii însăși ; și cu cât o structură critică e mai complexă și mai suplă, cu atât e mai puțin limitată la un singur moment sau stil al creației literare, ea însăși de o mare varietate structurală.

1942

## DECADENȚA DRAMEI

Dintre toate genurile literare cel care poate decădea mai ușor este, se pare, genul dramatic ; destinul lui de a fi social, de-a se consuma în fața publicului înclină pe autori la concesii care ajung sub nivelul artei. Cel puțin comedia posedă rețete tehnice atât de îndătinat, încât co-boară mai întristător decât drama, care și ea, prin exces de melodramatic sau prin dezbateră dialogată a problemelor sociale, poate atinge niveluri destul de joase. Adu-larea unui gust public inferior își are justificările știute : teatrul este și o întreprindere comercială, comportînd cheltuieli enorme și întreținînd un personal numeros. Cunoaștem argumentele, ca să mai insistăm asupra legitimității lor. Dar instinctul pentru spectacol este atât de puternic în am, că poate fi ușor educabil ; dacă s-ar ridica brusc nivelul artistic al tuturor teatrelor, spectatorul va fi silit să se adapteze la noul nivel impus ; exploatarea prostului-gust este o vină a conducătorilor de teatre, nu numai a publicului ; cine-il acuză exclusiv nu se iscuță deloc.

Ca să mă refer numai la dramă, teatrul nu este altceva decât înfățișarea, sub formă canflidtuală, a personalității umane în raport cu destinul. Nimic nu ne poate da o emoție mai adîncă, în contemplația artistică, a ideii eterne de destin omenesc, implacabil, irezolvabil, ca drama. Toate marile aspirații și pasiuni umane pot fi puse în lumina

creației dramatice, și nicăieri concepția catarsisului aristotelic nu se verifică mai bine ca în spectacolul scenic. Teatrul adevărat este o înfățișare stilizată, condensată în câteva acte și simbolizată în câteva personaje prin mijlocul unei acțiuni — a destinului nostru dramatic.

Epocile în care dramaturgii au o nouă intuiție a personalității umane în luptă cu destinul, indiferent pe ce plan, sunt și cele mai fecunde în creație dramatică. Tragicii greci au surprins esența dramei și i-au dat modelele eterne, așa cum ni le-au dat anticii, în atâtea activități spirituale. Nu este vorba aici de expresia lirică, de stilizarea și tipizarea elenică, ce aparțin geniului rasei, ci de însăși ideea, în sens platonice, a esenței dramatice. Neoclasicismul francez, cu toate rigorile de poetică, pe care le-au moștenit și păstrat de la antici, și-a găsit un nou stil în Racine și Corneille, deplasând, de pe planul religios pe planul moral, intuiția destinului uman, văzut în raporturile conflictuale dintre personaje. Drama pasiunii raciniene, ca și drama datoriei corneillene, sunt intuiții noi ale omului tragic, stilizate în formele geniului tehnic și verbal francez.

Drama shakespeariană a intuit contradicții ale personalității umane mai turburătoare, într-o mare libertate poetică a fanteziei, într-o mai modernă pluralitate a personalității umane : *Hamlet*, *Macbeth*, *Regele Lear*, *Shylock*, *Richard*, *Othello* sunt adevărate universuri morale, bîntuite de tragice pasiuni, de o rară ocomplexitate și de o nouă stilizare, față de tragicii antici și de neoclasicii francezi. Romantismul, în dramă, multiplică excepțional cazurile de conflict uman și descoperă noi ținuturi morale, în care lupta cu destinul apare într-o strălucitoare lumină.

Înșiși tipul convenționalizat al aventurierului, exploatat de romantism, este, prin împrejurările în care e pus să acționeze, un tip mereu înprospătat.

Drama burgheză, realistă, și-a găsit în Ibsen cel mai genial interpret ; stilizarea greacă, tipizarea neoclasică franceză, personalismul adînc uman al lui Shakespeare sunt și moduri istorice, dar și de permanență creatoare ; alături de ele, Ibsen aduce un nou stil, mai sobru, mai

interiorizat. Problema personalității se aureolează de o concepție unitară a individualismului, atît de modernă în ordinea dezbaterilor etice.

Ideea de destin ia un nou accent, și „ideologul” Ibsen depășește cadrele unei atitudini ce părea strict sociologică ; ratații lui, care-și trag succesul vieții din „minciuna vitală”, revoltații lui, care sunt înfrinți sau se singularizează, sunt cazuri dramatice de profundă umanitate. Destinul este în ei, în propria lor Structură, în forțele divergente care-i solicită ; catarsisul aristotelic operează, cu aceeași magică înrăurire, asupra spectatorului, în mediul modest din *Rața sălbatecă*, ca și în tragedia lui Oedip sau a lui Prometeu.

Teatrul claudelian, plin de iluzații și de martiri, pune pe plan creștin drama, care, la greci, se pune pe planul religios al concepției lor despre fatalitate. Destinul răbufnește din alte străfunduri ale personalității umane, din altă spiritualitate, dar esența dramatică este nealterată la modernul Claudel, ca și la anticul Eschyl. Titanismul lui Faust este tot expresia unei lupte a omului modern, a tipului complex faustian, cu aspirațiile lui absolutiste, corectate de realismul vieții ; după experiențele demonice ale Omului (pentru că Faust este însăși sinteza omului), energia lui dezamăgită se canalizează în faptă pozitivă.

Cu toate procedeele melodramatice, drama personalității din teatrul pirandelian este și ea expresia destinului, dar a unui destin ironic, care ne răstoarnă eul în fundamentele lui constitutive, pendulând în jocul primejdios dintre aparență și realitate.

Ori de cîte ori drama și-a intuit esența, teatrul a fost salvat de la decadență ; ea constă în încremenirea în formule tehnice, în reducerea problemei personalității și a luptei cu destinul, la o gimnastică formală, la simpla construcție ingenioasă a piesei.

Cînd suflul Destinului bate puternic peste om și pasiunile lui se umflă, ca un val, zbătîndu-se între cer și pămînt, suntem într-o perioadă de creație dramatică ; restul este numai un spectacol, fără umanitatea profundă, un amu-



zament, o descărcare sentimentală a nervilor, sau fotografia animată a vieții. Problemele dramei umane pot vana, după epoci, esența dramei este aceeași, din antichitate pură la ultimul mare modern. Unde mila și groaza nu ne frământă, în jocul lor alternativ, făcînd din spectacolul scenic un spectacol al Omului, bîntuit de pasiune, este numai abilă confecțiune și simulacru de artă.

1943

## [DESPRE POEZIE]

Antichitatea a înțeles poezia ca expresie euritmă a pasiunii. Spasmul erotic al lesbienei Sapho, poezia orientală a lui Haviz Oimar Kayyam, anacreontismul și în genere derivatul ei horatian au confundat poezia cu o etică epicuree a vieții. Sentimentul morții la Horațiu și Anacreon, la poezii orientali, la chinezi și japonezi nu apare ca o conștiință a condiției tragice a omului pe pămînt; el este o simplă spaimă a simțurilor de eventuala lor moarte, de posibila rupere de contact între plăcere și neant. De aceea anticii au cîntat iubirea, vinul, natura ca pe un calmant, ca pe o realitate identificată, în sine, ou poeticul. Poezia aceasta este o retragere față de neliniștea metafizică, de problema conștiinței în fața vieții. Mult cîntatul echilibrului al clasicilor este, propriu-zis, o renunțare la sentimentul tragic, o izolare a omului în senzație, într-un endemism al materiei. Ce este Pindar decît un liric al energiei fizice, al sportului, al spiritului adormit în euritmia mușchilor? Dar Pindar mai este și un liric de circumstanță, un poet al unei concepții cvasi oficiale a lumii grecești, acceptînd spectacolul vieții ca o cursă eternă a Maratonului. Sentimentul lirismului tragic abia tragiciei greci — Sofode, Euripide și Eschyl — îl exprimă sub forma dramei. Adevărul lirism al antichității aci trebuie căutat. Prometeul eschylarian este cel dirjtit poet, în sensul de demiurg care întreabă destinul, al lui de om și al divinității, destin care-l determină pe cel uman.

S-a scris atîta despre tragedia antică, despre caracterul ei liric. Faguet, în *Drame ancienne et drame moderne*, insistă asupra poeziei lirice a tragicilor greci. Nietzsche, în *Origina tragediei*, a recurs la o interpretare metafizică a dionisiacului și apolinicului; el este poate singurul modern care a explicat modernismul, în sens de individualism, a tragediei grecești.

Poezia romană este didactică, ou satirele și epistolele lui Horațiu, epicuree și deci exterioară ou adele lui, cele mai lirice etape ale acestui poet satiric; este idilă și didacticism agricol ou *Bucolicele* și *Georgicele* lui Virgil, este intimism cel mult cu Propertiu, Tibul și Catul, poeți minori, madrigaliști de salon, într-un moment de supremă civilizație al romanității clasice; destinul pasiunii l-a simțit numai Virgil, în cartea a II-a a *Eneidei*, episodul Didonei, dar ou cîte dexterități teatrale, cu cîte artificii solemne; iar sentimentul marții tot el l-a avut mai puternic, în cartea a VI-a, care este o vizită metafizică în infern. Este caracteristic că primul poet modern al Italiei, Dante, și-a dedus toată viziunea lui de aci, în etapele conștiinței lui dogmatice, catolice (cf. Papini, Croce) ale unei lumi de dincolo. Sentimentul tragic al vieții apare la Dante ca o fantasmagorie în cadrele timpului, ale dogmei oficiale catolice. Modernismul lui Dante este în acest tragic al conștiinței umane, în această interpretare a destinului, văzut în cadrele, e drept (și aci Dante este omul epocii sale), a dogmei catolice. Dante scrie o epopee a sufletului, nu mai avem a face cu o *Iliadă* sau *Odisee* (roman versificat al lumii grece), sau cu *Eneida*, această poemă oficială, această poezie de stat a orgoliului roman, poezie a conștiinței *civice* și imperialiste a romanilor. De altfel, Virgil este poet cînd nu mai este cetățean (*civis romanus sum*), cînd uită politica și se abate pe tema tragismului erotic al Didonei, sau își imaginează, în *Infern*, o călătorie a spiritelor, într-o altă existență. Sentimentul lui metafizic, atitudinea conștiinței lui personale, individualiste, de poet — aci trebuie căutată.

Dante a moștenit, ca umanist, cadrele, dogmele formale ale clasicismului, în forma de epopee a *Divinei Comedii*, dar el a uranărit destinul omului, în sentimentul lui de revoltă, în cel paradisiac, al dragostei eterizate și eternizate.

Simbolismul lui medieval l-a făcut modern, și cînd simbolistii francezi și-au revendicat pe Dante ca pe un mare precursor (cf. Pălltinea) n-au făcut un paradox, ci au afirmat modernitatea lirică a lui Dante. Despre Ovidiu, poetul jelaniiilor personale, al *Tristelor* și al *Artei amorului*, poetul *Metamorfozelor* și al *Amorurilor* mitologice este un Dellile, este un echivalent al mitologiștilor salonieri francezi din veacul al XVIII-lea.

Didactul, monotonul, abstractul Lucrețiu, care a avut nefericita idee să facă un tratat (cf. trad. lui Murărașu), cosmologia în versuri, are un simț al destinului uman, în strigătul lui de voluptate și neant, în conceptul veneric al universului.

Petrarchismul, trecut în Franța, Spania, generalizat pînă și la noi, înseamnă o poezie de artist, o jonglerie formală. Nu Petrarca e poetul modern al conștiinței lirice, ci Danite. Dar ce-a făcut clasicismul modern în poezie? Clasicismul francez a făcut didacticism: Boileau, însuși marele poet La Fontaine, care scrie într-un gen didactic, minor, este un Horațiu al vremii lui. Este caracteristic pentru francezi, care și-au consacrat, clasicizanți extremi, pe La Fontaine ca pe un mare poet. Sainte-Beuve și Taine au afirmat-o. Dar cred că toate clasicismele, franceze, engleze, spaniole, italiene, inclusiv Goethe, acest amestec de „verite et poe-sie”, n-au avut sentimentul liric al existenței, sentiment care este o formă tragică a interogării destinului, o plinitudine a eului în fața universului, cu toate neliniștele, speranțele, spaimile și subconștientele lui impresii. Sentimentul liric este sentimentul raportului dintre eu și cosmic. Lirica bunului-simț horațian, lirica agreabilului La Fontaine nu sunt decît succedanee ale lirismului. Sentimentul tragic al destinului omenesc, al fatalismului, în tragicii greci este mai liric, mai profund decît al poezilor agreabili.

Poezia este interogare a destinului, este o poziție concretă a spiritului, este o poziție concretă a spiritului în fața vieții, ca și filozofia, care este o poziție abstractă a aceluiasi spirit, în fața problemelor capitale ale vieții.

Nu înțelegem poezia ca o tematică, o desfășurare retorică de probleme, ci ca o intuiție, o viziune organică, angajând tot eul nostru, cu toi ce are el conștient și subcon-

știent, un act de cunoaștere concret, o intuiție în sensul bengsonian, (lirică a universului și Omului.

Poezia este o cunoaștere emoțională, este nu o etică a vieții, ci o desfășurare spectaculoasă a eului, proiectat pe marile interogații ce nasc din viață. Nu este nici filozofie, ou este nici cunoaștere rațională sau mistică, este cunoaștere integrală, diversă a eului, a destinului nostru schimbător față de univers. Poezia este ea însăși un univers, expresiv, o succesiune de fantasmagorii lirice, o supraexistență, scoasă din existența noastră cea mai intimă.

Romantismul desoperă, într-un sens, lirismul, îl descoperă în principiul individualismului, în supremația eului asupra dogmei noțiunii clasice. Romantismul însă n-a creat toată poezia, el i-a dat temele mari, eterne, destinul, viața, moartea, neliniștea ; dar n-a epuizat toate fațetele eului. Byron și-a desfășurat orgoliul, Vigny — deznădejdea, Leconte de Lisle — o fantasmagorie a religiilor, Hugo — asemenea, Shelley — a visului și anarhiei în contra conformismului realist, Edgar Poe — neliniștile lui spectrale, Mallarme — tragedia izolării creatorului, a absolutului, Rimbaud — pe aceea a dorinții unui nou spectacol, al orientării, Valery — pe cel al spiritului devenit obiect de lirism, carceră a omului, negînd obiectul, Baudelaire — destinul răului, al infernului și raiului intim din om, Verlaine — impulsurile lui, simbolismul s-a adîncit în subconștient, expresionismul în enigmele conștiinței.

Lirismul este poziția eului în felurite ipoteze, Leopardi în dragoste și moarte, Eminescu într-un univers feeric, scos din tragicul morții și elevațiune prin instinct, a vieții, iubirii.

Lirica noastră începe cu el. Eminescu este prima poziție etnică a eului în fața cosmosului ; este cea dintîi viziune a conștiinței lirice în fața vieții. De aci începe poezia românească, trece la Arghezi, la simbolism. Coșbuc e poet în măsura în care este un transfigurator în basm, în liric, în univers vital. Este poet în măsura în care are o viziune, cea vitalistă, optimistă a universului, în care vede, în pastel, o desfășurare de senzații, de forțe obscure ale naturii.

Blaga are o viziune a tragicului metafizic, Bacovia una a identificării în materie a eului, Arghezi una a pendulării dintre eu și moarte și iubire (tema Ibaudelairiană).

Baladismul romantic, Hugo, Uhland, Coșbuc etc, este poezie pitorească, decorativă, vis de cavalerism, de nostalgie ; baladismul este fracționarea epicului, didactic, național, antic. Baladismul este o etapă a eliminării proporțiilor anecdotei din poezie ; este o apropiere de lirismul romantic, el însuși anecdotic adesea. Lirismul modern își creează un univers din sine, din emoții ; materia lui obiectivă este un semn, o alegorie a sufletului. Lirismul modern este o serie de mitologii ale sufletului. O viziune a posibilităților ; o realitate a intuițiilor, nu o realitate obiectivă.

Ultima declanșare a suprarealismului este expresia anarhică a visului, a ruperii oricărui contact cu obiectul. Totuși, obiectul este numai un semn, un mijloc al limbajului, care se transfigurează. Este un fel de *morfism*, fiindcă spiritul își poate crea viziuni, dar nu și un limbaj total, pur poetic. A fost tragedia lui Mallarme de a-și crea un limbaj, dar a inventa o limbă poetică înseamnă a inventa o altă lume. Cu limba uzuală se poate crea o limbă poetică, fiindcă lirismul e comunicabilitate a unei lumi noi, dar nu se poate să rupă nodul ombilical cu realul. Limbajul e acest mod ombilical. Limbajul poetic, ritm, rimă, imagine este el însuși un univers ; nu e o copie, ci o creație.

**Inedit [1943]**

## POEZIE ȘI VIZIUNE

Tratatele de estetică fac, de obicei, diferența între proză și poezie, într-un mod cam elementar ; prozei i se atribuie domeniul rațiunii, al inteligibilului, pe cale noțională, și poeziei, domeniul iraționalului și sentimentelor, exprimate pe oale sugestivă.

Deosebirea e justă, în principiu, dar se referă mai mult la proza științifică și la expunerea intelectuală a problemelor de tot felul, în opoziție cu poezia lirică. Poezia narativă, în versuri, de tipul *Odiseii*, romanul, teatrul, poema în proză țin totuși și ele de poezie, și nu pot fi socotite ca făcând parte din proza științifică și din domeniul exclusiv al rațiunii care raționează.

Din această contaminare a poeziei cu proza și din grija de puritate a conceptului poetic, Paul Valery a repudiat, în masă și în principiu, opere ca *De natura rerum*, *Georgicele*, *Eneida*, *Divina Comedie* și *Legenda veacurilor*.

Dar și înainte de disocierea lui Valery, critica subliniase prozaismul acestor ilustre opere ; confuzia dintre proză și poezie nu vine, desigur, dintr-o neînțelegere principială, ci din însăși capacitatea de expresie a creatorilor. Putem noi nega calitatea de poeți a lui Lucrețiu, a lui Virgiliu, a lui Dante și a lui Victor Hugo ? Ar fi un paradox ușurel ; putem totuși nega realizarea integrală a tuturor acestor poeți și selecta insulele de poezie, mai puține sau mai numeroase, din fiecare și din operele amintite.

Valery însuși a scris unele poeme de un didactism rafinat, e drept, fiind un poet formal de o mare ingeniozitate. Poezia Stă în viziune, și acolo unde viziunea se realizează, fie și numai fragmentar, Lucrețiu, Virgiliu, Dante și Hugo sunt poeți autentici.

Anecdota, narațiunea dezvoltată nu anulează poezia : *Luceafărul* lui Eminescu este o poveste, considerată în mod rudimentar, ou momente distincte, cu articulații precise, cu „personagii” chiar, și totuși este o adâncă și revelatoare poezie, pentru că dincolo de anecdotă se prelungește sugestia lirică, se concretizează „ideea” poetică, adică viziunea, se exprimă un plan original al universului și se înfăptuiește acel ermetism al substanței și al limbajului care sunt semnul distinctiv al poeziei.

O natură candidă, de o prospețime neofilită ca a lui Francis Jammes, este esențial poetică, deși atâtea prozaisme, atâtea aneodoitice s-ar interpune între viziunea teoretică de care Valery ne-a făcut atenți.

Construcția geometrică, tonul de discurs, de o compoziție formală atât de stringentă a tragediei lui Racine nu l-au eliminat dintre poeți, iar fabulația și didactismul materiei din *Fabulele* lui La Fontaine nu i-au minat prestigiul liric.

Grija de „puritatea” poemului este mai curînd un simptom de decadență a lirismului, ea a dus la golirea de substanță a poeziei și la un cult al formalismului estetic, care înseamnă și un impas al lirismului însuși. Ceea ce trebuie să cerem poeziei este o viziune ; această viziune se realizează prin noutatea verbală, prin originalitatea substanței, care trebuie să aducă ou sine și originalitatea expresiei.

Baudelaire n-ar fi fost un poet considerabil și n-ar fi marcat un glorios început de eră al lirismului modern dacă n-ar fi axat o viziune, o lume interioară a lui, o dramă morală, pe care a sugerat-o ou mijloacele poeziei ; multe din poemele lui au o anecdotică amplă și un subiect ușor de reținut, dar poezia izvorăște din viziune, din „corespondența” peisagiilor exterioare cu peisagiul moral al scriitorului.

Edgar Poe, care trece drept teoreticianul modern al tehnicității poetice, care socotește că inspirația este un

lucru secundar și că poezia este un fel de prinsoare și de geometrie verbală, realizabilă într-un cadru și dimensiuni prestabilite, esite cel mai frenetic vizionar ; desigur, luciditatea lui tehnică este capabilă să dea o limpezime de cristal celor mai sumbre viziuni subiective. Celebra lui poemă *Corbul*, aparent este o povestire fantastică, cu subiect, cu cadru, cu un personaj central, și mai este și o prinsoare tehnică, de o ingenioasă compoziție formală. Dar toate aceste elemente la un loc alcătuiesc o viziune, transmit un lior, care țin de natura lirismului, și nu de opera epică.

Versuri prozaice, neutre există în toți marii poeți și în cele mai vestite poeme ; dar un amănunt, o imagine nouă, o sugestie care se prelinge dintr-o strofă în alta, o legătură subtilă, pe dedesubtul strofelor, la distanțe unenori apreciable, iluminează pasagii întregi și colaborează fa semnificarea întregului.

Concepția formală despre poezie este o concepție pur stilistică ; de aceea Valery a terminat, cum era firesc să termine, ca glosator alexandrin în marginea „poeticei” ; a rafina pe conceptele străvechi ale poeticei artice poate fi o îndeletnicire fructuoasă pentru propria artă poetică, dar a socoti că se pot scoate reguli și norme universale pentru *Poezie* în genere este o iluzie.

Poezia este originală prin formă în măsura în care este și expresia intuitivă a unui conținut personal ; ea este viziune, tradusă sugestiv, prin mijlocirea cuvântului ; există o sumă de convenții, metrice, figurative, verbale, o tehnică a poemului pe care orice poet autentic trebuie s-o stăpânească. Dar tehnica este, în cele din urmă, particularitatea stilistică în care poetul transpune viziunea lui tot atât de particulară despre lume și despre sine însuși.

Unde încetează viziunea încetează și poezia ; de aceea, Lucrețiu, Virgiliu, Dante și Victor Hugo nu sunt poeți în integritatea marilor lor poeme.

1944

## [POVESTIRILE LUI GLADKOV]

Fiu de țărani săraci, Fedor Vasilievici Gladkov s-a născut în 1883, în satul Cernavka ; pînă la 9 ani, cînd învață să citească și să scrie, a locuit în satul natal : de la această vîrstă, rătăcește cu părinții, pînă cînd se fixează în 1895 la Krasnodar. între timp se pasionează de lectură, devorînd operele lui Lermontov, Dostoievski și Tolstoi ; reușind la examenul de admitere în liceu, nu poate urma cursurile, din lipsă de mijloace materiale ; rînd pe rînd, e ucenic într-o farmacie, într-o litografie și într-un atelier tipografic. Albia în 1901 își termină studiile.

La 17 ani, debutează în presa de provincie, ajutîndu-și părinții din micul lui salariu ; muncind mult și hrînindu-se mizerabil, se-mbolnăvește grav, țintuit două luni în spital. Tatăl lui e arestat, închis și deportat în Siberia ; 'își urmează familia acolo, devenind institutor. Mai tîrziu, fără un ban în pungă, pleacă la Moscova, dornic să-și facă studiile universitare. Primele semne ale revoluției se ivesc însă ; în loc de Moscova ajunge la Tiflis, se inițiază în mișcarea revoluționară, trece în Kuban, unde militează în rândurile social-democraților ; e urmărit, prins de jandarmii țariști și trimis trei ani în exil, pe malurile Lenei ; reîntorcîndu-se în Kuban, devine comunist, luînd parte la lungul război civil.

Această viață de vagabondaj l-a pus de mic copil în contact cu poporul și suferințele lui ; remarcate de Gorki,

de care a fost și influențat, Gladkov e un scriitor realist, pornind de la observația și experiența directă a mediilor prin care a trecut.

Debutînd cu povestiri scurte, se face cunoscut prin romanul *Calul de foc* (1926), care evocă o război în provincie, iar prin *Cimentul*, publicat în același an, înfățișează eforturile de a pune în funcționare o uzină, părăsită în timpul războiului civil ; tema muncii colective, cu ajutorul proletariatului, este de-o veracitate atât de realistă, încît se pare că subiectul romanului n-are nimic inventat și traduce o sumă de episoade de strictă observație. Era firesc ca Gladkov, scriitor militant, participant la revoluție și secundant al redresării poporului rus, prin munca pozitivă, postrevoluționară, să se intereseze și de fenomenul războiului ; de fapt, în cele trei povestiri prezentate cititorilor noștri nu este vorba de războiul în sine pe cîmpul de luptă, ci de mobilizarea conștiințelor, în spatele frontului, ajutînd pe ostași să respingă pe dușman prin efortul colectiv al muncii.

Gladkov povestește simplu, punînd alături episoade cotidiene, într-o succesiune lentă, rareori dramatică, fără complicații interioare, care să abată acțiunea de la mersul ei linear. Oamenii sunt puțin individualizați, diferențele dintre ei fiind de natură temperamentală ; scriitorul vede pretutindeni sufletul colectiv, voința mulțimilor, încordată spre un țel unic : patria ; o umanitate gravă, crescută în principii simple (de viață, obișnuită să traducă imediat gîndul în faptă, se mișcă printre filele povestirilor ; ele sunt de un mare interes (documentar, oglindind organizația socială sovietică într-un impas hotărîtor, pentru soarta comună.

Acțiunile se petrec, succesiv, în fabrică, în colhoz și în atelierul de ucenici ; trei medii diferite, dar sunt atât de asemănătoare, prin spiritul ce le mîină, prin momentul colectiv în care scriitorul le surprinde ; ele sunt (dominate de urgența războiului, de cultul muncii și de spiritul de întrecere în producție.

Astfel, în *Jurămîntul* strungarul Nicolae Prokofici, își lasă soția și copilul la Leningrad, amenințat de dușmani, el se evacuează în Urali, ou fabrica, spre a fi ferit de bombardamentele aeriene ; inima lui se zbate între iubirea

de soț și tată, între dorința de-a merge pe front și între datoria de a lucra pentru poporul ce luptă ; un frate, aviator, e grav rănit și-și pierde vederea ; familia îndură privațiunile cele mai cumplite, într-un oraș asediat, dar el nu dezarmează ; perfectează unditele de lucru, ridică producția de armament, mîngîie pe toți care sufăr, îi stimulează și își îndeplinește jurămintul față (de sine însuși și față de patrie.

Povestea *Masei din Zapolia*, al cărei soț e plecat la război, este și mai pilduitoare ; are ide luptat cu îndărătnicia femeilor, ou rutina bătrînilor, cu însuși sufletul ei încercat de-o mare răspundere ; biruie însă în toate piedicile, dînd exemplul de muncă, de stimulare și ide pricepere, situîndu-se în fruntea tuturor.

Dacă oamenii în toată firea, cu toate diferențele temperamentale, se supun comandamentelor supreme, copiii, care sunt mai recalcitranți și sunt înclinați mai curînd să zburde decît să lucreze, vor înțelege și ei momentul grav prin care trece patria ; sub înrîurirea lui Stepan, din *Porunca tatălui*, care și el este pe front, ca toți tații în stare să poarte armele, firele îndărătnice se mlădiază, educația își arată roadele pozitive, cultura asociază spiritele, și munca devine și ea o realitate indiscutabilă.

Feodor Gladkov n-are nevoie nici în aceste povestiri din dosul frontului să născocască ; realitatea îi oferă ea singură episoade demne de (toată atenția, tipuri variate din lumea muncitoare, probleme urgente, puse aou de amenințarea războiului ; nu-i rămîne altceva decît să observe minuțios și să asculte acel puls al colectivității, pe care l-a ascultat în împrejurările vieții lui agitate, de mic copil, pînă în acești ani de cumplită încordare.

Povestirile lui sunt un prețios document al vremii, iar eroii lor se identifică cu masa poporului rus ; efortul oamenilor este efortul unei mari colectivități ; organizarea economică și socială sovietică, pusă la examenul necruțător al războiului, iese biruitoare ; este însuși țelul general, care străbate aceste pagini, de întăritoare epică realistă.

## [ISTORII LITERARE]

De la Sainte-Beuve și mai ales de la Taine, critica a tins să devie științifică ; a voit să explice și isă sistematizeze ; dar ce a rămas viu din critica amîn/durora este înfățișarea unicității scriitorilor: de aceea, pentru critică, Sainte-Beuve e mai actual decît Taine, fiindcă a refuzat, din instinct, să se închidă într-un sistem, deși țelurile lui îndepărtate prefigurau un fel de știință a temperamentelor, văzute ca o clasificare pe „familii de spirite”.

Prin cei trei factori, puși la baza *Istoriei literaturii engleze*, rasa, mediul și momentul, Taine s-a îndepărtat și mai mult de critică, dar s-a apropiat de unele certitudini de istorie literară ; într-o sinteză evolutivă a literaturii unui popor, factorii determinanți ai metodei taineiste capătă o îndreptățire explicativă, chiar dacă nu pot fi aplicați cu o rigoare matematică. Cel mai turbure dintre cele trei concepte este, cu siguranță, conceptul de rasă ; particularismul etnic al unui popor se divide, de multe ori, în alte particularisme, care sunt regionale ; însă această metodă, aplicată cu tenacitate și sectarism, poate duce la multe erori, nu numai metodice, dar și spirituale. Ca să aplicăm la literatura noastră o asemenea discriminare, ne întrebăm cine este mai expresiv ca spiritualitate românească : Caragiale, Eminescu, Arghezi sau Sadoveanu ? O afirmare categorică, într-o direcție sau alta, riscă să fie de la-nceput falsă. Spiritul românesc, în manifestare artistică, va fi avînd o configurație particulară, în raport cu

alte configurații, dar a determina, prin scriitori izolați, specificitatea unei literaturi, oricît de importanți ar fi, înseamnă a sărăci în mod preconcept înșăși ideea de specificitate. Taineismul, căzut în regionalism, duce la o confuzie de planuri între istorie, geografie, biologie și creația spirituală ; ceea ce poate fi îngăduit într-o monografie asupra unui scriitor, explicat dincolo de unicitatea lui artistică, prin factorii exteriori, care îl determină, nu poate fi aplicabil într-o sinteză generală a istoriei literaturii unui popor. Taineismul atenuat a devenit un bun comun al istoriei literare ; unii au apăsas pe factorul irasă, alții pe mediu, alții pe moment sau i-au îmbinat, după necesitate, nuanțîndu-i.

Cea mai nouă *Istorie a literaturii franceze*, de la 1789 pînă în zilele noastre, este a prodigiosului Albert Thibaudet, care-a utilizat din plin factorul momentului taineist, dar l-a corectat ou teoria generațiilor literare. Thibaudet a împrumutat-o din sociologie, dar n-a respectat-o de cele mai multe ori, fiindcă generațiile nu se succed într-o mecanică perfectă și nici nu se precizează, între ele, într-o perioadă egală de timp ; uneori generațiile se prelungesc sau își supraviețuiesc, alteori avem a face cu un fel de „generații spontanee”, care dispar, fără urmă, dacă, în cel mai bun caz, nu vestesc o generație puternică, lîmitîndu-sc la rolul de simple precursoare. Este de notat că, ori de cîte ori Thibaudet se află în fața unor mari personalități, în cuprinsul unei generații excepționale, scoate în evidență, cu un relief strălucitor, individualitățile de primă mărime ; un singur exemplu, desprins din istoria lui literară : generația de la 1820 cuprinde pe Lamartine, pe Vigny, pe Hugo, pe Stendhal, pe Merimee, pe Musset, pe Balzac, pe George Sand, pe Lamennais și pe Sainte-Beuve, ca să nu cităm decît pe cei mai expresivi.

După ce definește momentul și mediul, Thibaudet părăsește înșăși ideea de generație, care se subordonează pînă la dispariția ideii de personalitate. Ce analogii s-ar putea stabili oare între Hugo și Merimee, afară de cîteva generalități ne semnificative, ce asemănări există între Musset și Balzac, între Vigny și George Sand și așa mai departe ?

Caracterul individual, inalienabil, al fiecărui scriitor în cuprinsul conceptelor de generație literară, de moment și

mediu este mai important decât notele comune. Istoricul literar este dublat, dacă nu înlocuit total, de critic ; s-a spus că istoria literară a lui Thibaudet este atât de departe de tipul de istorie literară consacrat de manuale, încât am avea în față un caz de diletantism. Thibaudet diletant ? Iată una din glumele neizbutite ale spiritelor zise științifice, care cred că istoria literaturii are o metodă unică ! Thibaudet încearcă o sinteză nouă, personală, a literelor franceze, de la 1789 până-n zilele lui, pe o sumă de intuiții care-i aparțin, într-o sistematizare ingenioasă ; să nu uităm că el nu era un jurnalist disert și plăcut sau un feuilletonist impresionist, amabil, spiritual, spumos și efemer ; el posedă „dinlăuntru” literatura franceză, are o temeinică disciplină universitară, este un erudit, cu multiple referințe, un cunoscător adânc al tuturor tradiționalelor metode sorboniene ; mai este încă și cel mai mare critic francez, de la Sainte-Beuve încoace. În istoria literară, o sinteză nonă n-o poate face decât un critic, care se dedică și disciplinei istorice, fie într-un sector special al literelor naționale, iie cuprinzând de la origini până la zi fenomenul atât de complex al evoluției creației unui popor. Sainte-Beuve, ca să ne referim și la el, a înălțat acel uimitor monument al Port-Royalului ; istoricul literar, exegetul de doctrină, portretistul, eruditul, criticul analist, fin și pătrunzător își dau întâlnire, într-o sinteză excepțională, pe care Taine n-a izbutit s-o realizeze în a sa *Istorie a literaturii engleze*. Taine, criticul, a fost prea mult sclavul unor formule generalizatoare, pe care le-a aplicat individualităților și a crezut că într-un *sistem* pot intra toate cazurile particulare ; sinteza lui este, ca să zicem așa, preconcepută, nu se face în mod organic, urmărind evoluția sinuoasă a unei literaturi.

Dacă am aplica, de pildă, la istoria junimismului nostru, teoria generațiilor, am putea distinge cam trei generații junimiste, una din care face parte Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici, alta, în frunte cu Duiliu Zamfirescu, și ultima, perioada epigonilor, în care ar intra atîția scriitori, remarcabili unii din ei, dar în nici un caz de valoarea și permanența celor din prima generație.

Dar, dacă am aplica junimismului factorii rasei, mediului și momentului, ar trebui să facem atîtea disociații, atîtea secțiuni și excepțiuni, încît am risca să nu ajungem

la nici o sinteză. Mai mult încă, pe măsură ce perspectiva istorică se îndepărtează de fenomenul junimist, istoria literară, care distinge o ideologie foarte coerentă, în cuprinsul curentului, distinge, totuși, din ce în ce, mai vădit, individualitățile în cuprinsul curentului. Eminescu și Caragiale fac, în cuprinsul aceleiași generații, două figuri atât de structural deosebite, ca estetică și mijloace de realizare, că par, artistic vorbind, la antipodi, iar dacă e vorba să alăturăm pe Maiorescu și Creangă, în sinteza junimului, apoi atunci putem fi siguri că notele lor comune sunt atât de puține, încît riscăm să producem o mare ilaritate stăruiind prea mult asupra lor.

Istoria literaturii unui popor este o sinteză pe baza unor intuiții critice, o explicație, cu intenții de știință, a evoluției unor fenomene disparate, înlăuntru unei foarte elastice specificități, o epocă de informație și erudiție, în care personalitatea istoricului literar joacă un rol oovîrșitar ; în acest înțeles se poate vorbi, fără greș, de istoria literară, ca despre o creație, nu în sensul artistic și nici în sensul comun impresionist, ci în acela de creație — sinteză de o nouă ordine a valorilor literare văzute pe un plan nou al inteligenții critice. Știința istoriei literare aș numi-o bucuros documentație, putînd merge pînă la erudiție, dar nu rămînînd exclusiv la ea.

**Inedit [1945]**



## [DESPRE CRITICĂ]

Critica literară, care s-a constituit ca o disciplină autonomă abia în secolul al XIX-lea, și-a pus, de la început, numeroase probleme ; dacă pe cele mai multe nu le-are-zolvat sau numai a avut iluzia de a le fi rezolvat este un fapt cu totul secundar.

Prin vastitatea operii celor mai însemnați critici ai veacului, prin sintezele și construcțiile pe care le-au realizat, din perspectiva timpului se poate discerne partea de adevăr și de eroare a acelor ilustre spirite sistematice, care au voit să înalțe critica și istoria literară la rangul de știință; într-un veac de triumf al *scientismului*, era firesc să se contamineze și disciplinele literare de metodele și țelurile științifice.

Sainte-Beuve a visat și el o viitoare știință a temperamentelor, deduse din opera de artă și inseriate într-o posibilă „familie de spirite”, dar pînă atunci s-a mulțumit să zugrăvească cît mai multe și mai variate temperamente individuale, în atmosfera incidentelor biografice în care s-au mișcat și s-au conturat.

După el, Taine a voit să facă din critica și istoria literară, de la început, o știință ; ambiția lui a fost să explice individualitățile în cadrul triumphiului mecanic al factorilor de rasă, mediu și moment. Să ne referim deocamdată la istoria literară ; în fond, ea este alcătuită dintr-o sumă de personalități a căror explicare intrinsecă nu reiese din juxtapunerea automată a celor trei factori. Metoda lui Taine,

aplicată cu multe precauții și nuanțe, poate surprinde unele caractere generale ale unei literaturi naționale ; aplicată în litera ei, riscă să elimine dintr-o configurație spirituală ceea ce pare contrazicător ; excepțiile devin prea numeroase cînd ne ocupăm de individualitățile variate ce compun evoluția unei literaturi, și personalitățile de primă mărime uluiesc, de cele mai multe ori, prin abaterile de la norma obișnuită.

Notele comune ale scriitorilor dintr-un curent literar, ou cît sunt mai ușor reductibile la unitate, icu atît ne depărtează mai imult de unicitatea scriitorilor, considerați individual.

Dar orice istorie literară nu este numai o sinteză a trei sau mai mulți factori generali care acționează, mai mult sau mai puțin uniform, asupra temperamentelor diverse care se exprimă în cuprinsul ei ; istoria literară nu este numai o înșiruire cronologică de întîmplări biografice, de opere și de nume, și nici nu este numai o integrare de variabile într-o unitate absolută, ca și transcendentă ; ea este și o neconținută operație critică, bazată pe gust, pe intuirea și judecarea valorilor creatoare. Sainte-Beuve, care se formase la spiritul veacului al XVIII-lea și care, mai înainte de-a face critică, studiasse medicina, vedea în temperamentul omului cheia de boltă a explicației scriitorului și, invers, căuta pe om fin dosul operei ; el spunea el însuși, a intenționat să introducă în critică, pe lingă *farmec*, mai multă *realitate și fiziologie* decît înaintașii lui.

Dincolo de explicarea caracterelor generale ale unei literaturi, Taine s-a izbit, în *Istoria literaturii engleze*, de factorul individual, inexplicabil ; neputîndu-l elimina, criticul a sărit în ajutorul istoricului și al omului de știință și a născocit o formulă nouă, care să explice și să grupeze, ca în jurul unui centru solar, ceea ce este caracterul unic, individual al scriitorului. De aci, expresia care circulă, fără a i se cunoaște totdeauna conținutul : *la faculte maîtresse*, pe care criticul trebuie s-o intuiască în alcătuirea intimă a personalităților literare. Dar ce este această facultate dominantă din care decurg toate însușirile unei individualități ? Taine ne-a dat cîteva aproximative lămuriri, mai curînd în spiritul criticii lui Sainte-Beuve, așa cum o întelese și o practicase, cu o suplețe excepțională, acest

neostenit creator de biografii morale ; dar în practica lui critică, formula nu mai acoperă nici temperamentul uman, intuit în operă și biografie, idin critica sainte-beuviană, nici o intuiție scoasă din opera și viața scriitorului ; ea se transformă într-un fel de idee retorică, pe care criticul o dezvoltă, după ce i s-a părut ingenioasă, cu o vervă stilistică abundentă, ou desfășurarea oratorică în care toate efectele țintesc spre formula inițială, socotită drept „*la faculte maîtresse*” a personalității studiate.

Și acum, părăsind pe doctrinar și pe istoricul literar, să vedem ce devine în mâna criticului explicarea individualităților, căroră le-a găsit facultatea dominantă.

Astfel, ca și cum imaginația n-ar fi însăși facultatea spirituală care deosebește pe creatorul literar de omul comun, pe Shakespeare îl explică prin forța imaginativă; caracterizând, într-unui din cunoscutele lui *Eseuri*, teatrul lui Racine, îl explică drept un produs al mediului curtean din veacul al XVII-lea ; mai mult chiar, impută dramaturgului francizarea caracterelor și limbajul personajilor antice, văzute ca niște tipuri contemporane lui Ludovic al XIV-lea.

Aci facultatea dominantă a spiritului «racinian e luată de-a gata din doctrina lui de istorie literară, aplicându-i formula explicativă a mediului.

Cu intuiția criticului neînălțuit de sistem, Sainte-Beuve a văzut mai limpede însușirile eminent franceze ale lui Racine, în eleganța, melancolia și ordinea arhitecturală a tragediilor. Imputarea de francizare a personajilor grecești, latine și ebraice, din teatrul racinian, adusă de Taine, atacă însăși esența operii marelui dramaturg. Este interesant de recitat, în paginile din *Port-Royal*, cum Sainte-Beuve convertește în valori pozitive rezervele lui Taine ; e curios ca un teoretician care pune accent pe factorul rasei să vadă o deficiență acolo unde este o calitate : dar Taine nu urmărea să explice nici geniul individual în unicitatea lui, nici geniul unei literaturi în ceea ce are el mai caracteristic. Factorii rasei, mediului și momentului acționează asupra omului, în genere, indiferent dacă este geniu artistic sau simplu muritor.

Dar Taine n-a aplicat formula facultății dominante în structura personalității numai individualităților literare ; el

a extins-o și în istorie. Masiva lui operă despre *Originile Franței contemporane* utilizează deseori portretul, în prezentarea fie a figurilor revoluționare de la 89, fie a scriitorilor care au pregătit revoluția, sau a celor care au continuat-o și organizat-o.

În temperamentul volubil, patetic și plin de vitalitate al lui Danton, el vede o entitate și o generalitate care se poate aplica abîtor altor figuri ; prin reducerea la formulă retorică a facultății dominante, Danton devine „Barbarul” ; portretul este astfel tipologic, fără a mai fi individualizat. Danton ilustrează o idee, o abstracțiune, nu o fiziologie personală.

În aceeași operă, lui Napoleon îi consacră vreo sută de pagini, într-un portret amănunțit, stufos și elocvent ; anecdotica și istoria politică, geniul militar și pasiunea de putere a împăratului, psihologia și fiziologia lui, tarele și însușirile se-cmpletec într-o sinteză de lungă respirație ; dacă nu și-ar fi adus aminte de formula facultății dominante, portretul ar fi fost mai viu, mai variat și mai substanțial, prin mulțimea faptelor adunate, a mărturiilor și documentelor care vor să definească o personalitate excepțională. În pasiunea lui pentru abstracțiuni, pentru tipologie verbală, Napoleon devine, nici mai mult, nici mai puțin, decât *Artistul*, adică organizatorul, creatorul politic și militar, geniul, spre deosebire de meșteșugar, de tehnician, suflul divin, care animă o constituție individuală dincolo de limitele energiilor umane obișnuite. Taine, în critică, era dominat de un fel de frenezie a sistematizării ; formulele rezumative, fie că acopereau sau nu o intuiție, o realitate concretă, îl obsedau, îl pasionau, fiindcă, în jurul lor, putea să-și dezvolte strălucita lui artă oratorică ; în critică, el continua nu atât pe Sainte-Beuve, ci o generație mai veche, a lui Cousin, și Villemain, cu mai multă strălucire, culoare și vervă temperamentală, cu mai multă știință și pasiune pentru știință, dar într-un spirit oratoric tot atât de tradițional ; după o generație, îl va continua și pe el un alt pasionat retor și dialectician, un alt frenetic spirit sistematic, și el obsedat de știință, în altă perspectivă însă : Ferdinand Brunetiere.

**Inedit [1945]**

## [CLASICISM ȘI ROMANTISM]

Goethe identifică spiritul clasic cu sănătatea, și spiritul romantic cu maladia ; acest „îndrăgostit de toate clasicisme” — cum i-a spus cândva Zarilfopol — își pune poate și un diagnostic, gândindu-se că de la *Suferințele lui Werther* a ajuns la *Ifigenia* și *Torquato Tasso*.

Astfel definite, clasicismul și romantismul au pătruns și în critica modernă, ca două concepte estetice și de viață, în aspră opoziție ; în celebra lui teză de doctorat asupra romantismului, Lasserre judeca goethean o întregă mișcare de idei și sentimente, socotind-o un document de răstăcere a minții și a simțurilor ; un spirit nu mai puțin doctrinar, dar în direcția opusă, ca Abatele Bremond, a identificat romantismul cu o atitudine mistică, transformându-se în căldurosul lui apărător.

Unii esteticieni, la rândul lor, simplifică toate curente literare, reducându-le la două ipostaze posibile : clasicismul și romantismul, după cum prevalează elementul obiectiv sau subiectiv, în raportul eului cu lumea înconjurătoare ; acest punct de vedere ni se pare mai aproape de adevăr, introducând un criteriu mai just de judecată în caracterizarea fenomenelor artistice.

Istoricii moderni ai literaturilor antice — grecească și latină — vorbesc în tratatele lor despre o perioadă arhaică, una clasică și una alexandrină sau decadentă a umanismului. Dacă pentru arhăitate, criteriul poate fi valabil, în ce privește conceptul de clasicism și decadentă, istoricii lite-

răturilor antice judecă dintr-un punct de vedere mai mult al limbii și al stilului decât referitor la structura scriitorilor. Cele două mari epoci ale literaturilor vechi, epoca lui Pericle și epoca lui August, care par și expresia cea mai strălucită a ideii de clasicism, privesc în individualitățile alcătuitoare, sunt mult mai puțin unitare decât vor istoricii respectivi să le înfățișeze. Formal, desigur că nu există un clasic mai pur decât Cicero ; limba și fraza discursurilor lui respectă canoanele cele mai stricte ale conceptului de clasicitate, dar dacă ne referim la atitudinile lui versatile în viața publică, nu există un spirit mai puțin clasic, ca ținută, ca lipsă de simetrie decât al acestui albii avocat, care a navigat cu multe ocoluri printre oameni și evenimente. Consacrat poet oficial, prin *Eneida*, Virgil vedește totuși un foarte debil temperament epic ; cele mai frumoase cărți din epopeea lui sunt ale unui liric sensibil, pasional chiar ; dragostea sfâșietoare și nefericită a Didonei pentru Enea și sentimentul naturii din *Georgicele* și *Bucolicele* lui, exprimat cu atîta frăgezime, dacă trecem peste didacticismul temelor, îl caracterizează ca pe un romantic de cea mai pură viziune. Elegiacul Ovidiu pune atîta subiectivism și atît patos în *Ponticele* lui, că suntem înclinați a-l socoti și mai romantic ; în tablourile mitologice din *Metamorfoze*, fantezia e facultatea (dominantă a poemelor care, oricît didacticism și decadentism ar mărturisii, apar tot ca niște cochetații cu romantismul.

Despre realismul lui Plaut vorbesc chiar istoricii literaturii latine, ca de-o față prea evidentă a scriitorului.

Clasic, în accepția estetică a cuvîntului, nu ni se pare a fi decât satiricul și echilibratul în sensibilitate Horațiu, observator lucid al naturii umane și de-o poliimetrie rafinată în varietatea și ingeniozitatea ei. Prin viziunea omului, prin nervozitatea expresiei, prin formele ei eliptice, prin accepțiunile individuale ale lexicului, Tacit rupe definitiv cu clasicismul ; între antici, el este un modern, un anunțator de noi forme. Istoricii literari s-au obișnuit să-l privească drept un inițiator al decadentismului, raportîndu-l la canoanele stilistice ale oratoriei ciceroniene.

S-ar putea scrie o istorie a literaturii latine cu metode și criterii moderne, păstrînd firește proporțiile și respectînd însăși evoluția perioadelor ei caracteristice ; conceptele

de clasic și romantic, luate în înțelesul estetic, pot fi aplicate și unor literaturi în care clasicismul și romantismul n-au jucat același rol de curent literar ca în literaturile moderne ; cineva ne-ar putea replica îndată că s-ar comite o flagrantă eroare istorică aplicînd normele noastre unor fenomene atît de îndepărtate. Dar nu e vorba de o strictă analogie, pe ideea de timp, ci de o analogie de structură, între scriitori ; sufletul omenesc este el însuși atît de asemănător, în alcătuirea lui fundamentală, încît o modalitate identică de percepție și exprimare a lumii, în formă estetică, poate, tot atît de bine, să aparțină unui antic ca și unui modern. Racine, Gorneille și Goethe, cînd își caută inspirația în antichitate, rămîn clasici, fiindcă sunt structurat clasici, nu pentru motivul superficial fiindcă utilizează teme clasice.

În sensul opus, un Maurice de Guerin a brodat, în *Centaurul*, o reverie modernă, în marginea unui imotiv antic, un Eminescu, în *Luceafărul*, a topit atîtea infiltrații clasice, într-o amplă viziune romantică, iar un Rilke, în ciclul poemelor în care folosește mitul lui Orfeu, și-a exprimat spiritul lui enigmatic de neliniștit modern.

Istoria literaturii eline ne oferă analogii de structură și mai izbitoare și mai apropiate cu atitudinea romantică din literaturile moderne.

^ Dacă a existat un singur Homer, opera lui este totuși atît de variată : există un Homer proaspăt, auroral, al peisagiilor fabuloase, al aventurilor mitice ale iscusitului Ulisse, un Homer fantastic ; există altul al pasiunilor umane, al evocării faptelor eroice și al vieții patriarhale cu limbajul ei verde, realist și ciobănesc parcă ; și mai există un Ul, al fanteziei comice, din *Batrachomyomachia* ; ar fi putut să creeze unul și același poet toate trei epopeile vestite, dar va fi mai curînid o serie întregă de aezi, care-au născocit rapsodiile multiple în jurul lui Oldiseu, al lui Ahiile și al luptei dintre șoareci și broaște ; atunci ciclul homeric aparține și clasicismului, și romantismului, nu numai prin opere atît de variate, dar și prin structuri deosebite.

Dar să părăsim ipotezele și conjecturile și să ne adresăm tragicilor greci. Eschyl, Euripide și Sofocle exprimă un

patos atît de dramatic în lupta omului cu destinul ; revolta lor în contra fatalității oarbe, neîndurate este semnul unei structuri romantice ; dacă, pînă la urmă, individul este înfrînt de voința supremă, pesimismul tragediei eline este neîndoios.

Seninătatea artei grecești nu poate ascunde un suflet agitat, o concepție de-o deprimantă fatalitate ; un jug inflexibil al sorții apasă pe om și erorile și crimele lui vin dintr-o supraconștiință, dintr-o forță care-l depășește ; viața lui este predeterminată, voința lui este, oricît de tare, zdrobită de o vreare care nu-i aparține.

Nietzsche a tins să împace aceste contrarii prea evidente : seninătatea spiritului grecesc naște din lupta a două atitudini, structural opuse, una dionisiacă și alta apolonică ; din două mituri a zugrăvit o tipologie ideală a spiritului elin ; din estetică a trecut în planul metafizicii, unde toate contradicțiile se pot împăca.

Romantismul tragediei grecești este, însă, pentru sufletele moderne, un aliment viu, o punte de legătură traică între două atitudini religioase care se exclud ; păgînismul nu mai joacă rolul prim în înțelegerea fondului unei drame esențial umane. Catolicul Claudel a putut astfel să meargă în mod firesc pe urmele tragediei eschyleene, deși el nu mai crede în mitologia elină, unde zeii hotărau destinul omului. Religiile schimbă numai perspectivele interioare ale unor drame eterne ; eroul tragediei grecești înfruntă dîrz fatalitatea, cu conștiința împăcată și cu sentimentul că este pe calea cea dreaptă ; eroul tragediei creștine se pune-n slujba Divinității, luptă-n numele ei, al credințelor inspirate de ea, al comandamentelor ei morale și moare împăcat a fi servit-o conștient și precugetat.

Pesimismul dramei antice este subiectiv, afirmînd o viziune despre om și viață a autorului tragic ; optimismul dramei moderne, de filiație antică, ca suflu liric și idee a destinului, este și el subiectiv, afirmînd viziunea creștină despre viață și Om. Pozițiile spirituale sunt diferite ; numai esteticile sunt înrudite, prin același patos romantic.

Astăzi, cînd problemele de istorie, filologie și erudiție asupra scriitorilor elini și latini sunt, în marea majoritate a cazurilor, nu numai elucidate, dar și epuizate, se poate trata cu mai multă libertate, dar și cu mai multă apropiere

față de noi, istoria literaturilor antice ; ele nu mai pot fi privite ca cicluri închise, impermeabile și ca expresii exclusive ale unor civilizații apuse, cu legile lor specifice.

Studiul literaturilor, vechi sau moderne, a intrat într-o perspectivă universală ; există un umanism antic și unul modern ; jintre ele, punțile nu sunt iremediabili suspendate, cum caută să ne convingă spiritele dogmatice, care cred că o dată^ ou apariția literaturilor naționale nu ne-a rămas decât să imităm pe cei vechi și să-i adorăm fără rezerve. Spiritul omenesc are o unitate mai profundă decât socotesc făuritorii de bariere Ide foc între noi și umanism.

Modernizînd înțelegerea literaturilor antice, le dăm o nouă semnificație, o nouă forță de asimilare și înlăturăm și cealaltă eroare, a moderniștilor exclusivi, care cred, la rîndul lor, că Hoimer a îmbătrânit și că tragicii greci sunt poate naivi, în pesimismul lor privitor la destinul omului.

Romantici și clasici au existat totdeauna, fiindcă spiritul omenesc pendulează între insatisfacție și seninătate, între Un orizont nelimitat și unul perfect echilibrat.

**Inedit [1945]**

## SAINTE-BEUVE ȘI IMPRESIONISMUL

Oricare critic, cu sistem, sau simplu și franc impresionist, are gustul lui particular, preferințe secrete sau ostentativ afirmate ; există în fiecare o sensibilitate electivă, de o mai amplă rezonanță față de anume opere și scriitori. Dogmaticul Brunetiere gusta organic clasicismul francez și mai puțin romantismul, iar pe contemporani îi privea cu spaimă sau ou multe rezerve.

Impresionistul Lemaître nu se sfia să declare că iubește pe Meilhac, gusta cu rafinament și entuziasm pe Racine și ou delicii pe Renan și Anatole France.

Dacă pe cel dintîi l-a învăluit în omagii dublate de mici împunsături ironice, surprinzînd o contradicție vădită între buna dispoziție a omului și pesimismul scriitorului, socotea totuși renanismul ca un fel de religie și filozofie totodată a evului modern și ca pe cea mai subtilă atitudine a civilizatului față de unele aspecte de barbarie contemporană.

Prin 1889, un reporter literar i-a cerut să-i indice douăzeci de volume pe care și le-ar alege dacă ar fi obligat să se izoleze numai cu ele tot restul vieții : după ce a alcătuit o listă de opere, de la *Biblie* pînă la Renan, s-a răzgîndit și a făcut o nouă selecție ; ea mărturisește preferințele secrete, gustul intim al cititorului care se identifică într-o singură conștiință cu criticul ; dar, după ce face și această ultimă alegere, se întreabă cu îndoială : „Cele douăzeci ide volume pe care le prefer astăzi le voi

prefera și peste douăzeci de ani ? sau numai peste șase luni ? De altminteri, am preferințe pentru mai mult de douăzeci ! A, cât mă incomodează acest domn cu întrebarea lui !"

îndoielile sînt ale unui tip impresionist, care, dincolo de problema valorii, (pune, mai presus de orice, problema gustului ; ierarhia cărților stă în conștiința noastră intimă, iar criteriile sunt înșelătoare, tocmai fiindcă depind de această conștiință ; gustul nostru e variabil și capricios și prin excelență subiectiv. O critică de gust, bazată pe această mobilitate, devine un fel de jurnal intim al (lecturilor, o fișe de temperatură estetică, marcînd etapele **suc-cesive** ale unor preferințe momentane.

Ultima consecință a unui astfel de impresionism este scepticismul total față de valorile literare și față de în-săși conștiința noastră, care le selectează ; o atare critică discernе, dar nu fixează niciodată, infirmă mîine ceea ce a confirmat azi nu e nici pasionat subiectivă, nici partizană, ci sceptică cu exces, într-un domeniu în care certitudinile nu pot să se cristalizeze niciodată.

Astfel înțeles teoretic, impresionismul cade într-o frivolă anarhie a gustului ; în practică, un critic, oricît de sceptic ar fi, își fixează, prin însăși variația gustului, o fizionomie distinctă, un cîmp de percepție artistică, cu limitele lui bine definite. Ceea ce s-a întîmplat și cu Le-maitre și Anatole France, care-și scuză, prin astfel de teorii, inaderențele și spiritul refractar, preferințele și toate eventualele miopii critice.

Izvoarele impresionismului se găsesc totuși nu în teoreticienii lui orgolioși, care-lși dogmatizează capriciile și care fac din impresionism o metodă și un criteriu suprem față de toate criteriile ; ca toate problemele critice moderne, pe care a creat-o din temelie, trebuie să căutăm și aceste izvoare în Saint-Beuve, inteligență prodigioasă și suplă, dar care nu teoretizează niciodată cu exces și intenție de sistematizare. Perspectivele critice lui sunt totdeauna deschise, fiindcă vede toate dificultățile disciplinei, pe cele mari, ca și pe cele mici, deși nu spune euvîrttul ultim într-o singură direcție, socotită singura posibilă într-o multiplicitate de direcții ; totuși, critica lui are o direcție, o metodă și o finalitate ; ele sunt implicate în însăși prac-

tica ei pasionată, neobosită, insistînd din cînd în cînd asupra lor. Ideile lui Sainte-Beuve **deSpre** critică sunt risipite în toată opera ; inventariate cu grijă și ou oarecare pedantism, fiindcă tocmai de pedantism s-a^ ferit acest spirit mobil și insinuant, ele ar alcătui o altă „fiziologie a criticeii", ca să folosim expresia lui Thibaudet, tot atît de complexă, de variată și de surprinzătoare ca și planșa sistematizată, stabilită de marele lui continuator în **afîtea** privințe. Dar o atare operație comportă un studiu aparte, migălos, complet și limpezitor, pentru mulți care **mai** cred în însuși scepticismul beuvian, pe nedrept afirmat de Faguet într-una din stufoasele lui analize din *Politiques et moralistes*.

Critica lui Sainte-Beuve este asemenea acelor ferme-cate peisagii care par mereu altele : depinde din ce unghi și perspectivă le privești ; e descriptivă și analitică, e portretistică și psihologică, este o fină disecție de moralist, sau o expunere ideologică, este o dispută de idei sau o broderie de impresii, este istorică, biografică și agreabil **erUdită**, nutrită de informații ; de fapt, a practicat toate formele critice : recenzia, portretul, foiletonul, studiul, eseul și monografia. Le-a stăpînit pe toate egal și cu stră-lucire ; istoricul literar și criticul și-au dat mîna cordial, luminîndu-se reciproc, dar istorismul lui e numai un mijloc de investigație în jurul unei opere și a unei vieți ; țelul este superior și intrinsec, urmărind să reconstituie un om în toate intimele lui resorturi, în cele mai ascunse cute psihologice, în acel focar vital, de unde iradiază toate reacțiunile lui. Afirmația, devenită loc comun, că explică opera prin biografie este numai pe jumătate adevărată ; el nu practică niciodată, în spirit strict, ceea ce s-a numit critica genetică ; s-a ferit totdeauna de această eroare, care, printr-o simplă mecanică aparent cauzală, își închi-puie că poate explica însuși inexplicabilul ; biografia este numai o ambianță morală, o sumă de accidente exterioare, în funcție de un temperament. Intuiția centrală, fondul constant al criticeii **lbeuviene** este temperamentul individual al scriitorului, manifestat în expresie artistică : spre el merg toate antenele criticului, surprinzîndu-l într-o plasă de impresii, de judecăți și analize psihologice și estetice cu finețe, cu ascuțime ide spirit, cu sentimentul

viu al permanentei legături dintre om și operă. Noutatea unei astfel de critici e îmai presus 'de practica unei metode, vkibilă în alcătuirea ei scheletică, aplicabilă ca un model tuturor diverselor individualități ; pe bună dreptate criticul vorbește de suplețea lui de spirit astfel : „Critica este pentru mine o metamorfoză : încerc să dispar în personajul pe care-l reproduc". Acest dar suprem este mai prețios decât orice metodă rațională, mai fructuos și mai adânc decât orice sistem, care se anchilozază și deformează ; subordonarea la obiect nu este numai o poziție a inteligenței, ci o mlădiere a sensibilității, o călăuză unduoasă, șerpuitoare printre variate peisagii niarale și artistice.

Cu excepția lui Taine și Brunetiere, toată critica franceză, cuprinzând și pe Gide, descinde din Sainte-Beuve ; e vorba, firește, de ceea ce se cheamă critica de gust, de înțelegerea artistică a operelor, în afara tuturor ideologiilor cu țeluri practice și idealuri restrânse. La o lectură superficială, Sainte-Beuve pare un pur impresionist ; expresia cristalină, chiar când e înflorită, contactul viu, concret, cu orice operă, indiferent cărei epoci și școli aparține, felul degajat de a vorbi despre marii clasici, fie antici, fie moderni, absența oricărui convenționalism față de orice scriitor, oricât ar fi ide consacrat de timpuri, tonul de „causerie" și acel grad de contagioasă intimitate cu lectorul sunt însușiri pe care le întâlnim în toată opera lui. Sainte-Beuve e doct și agreabil, e nuanțat și profund, e ferm sub aparențe mlădioase, e aspru în esență, dar cu menajări de expresie, e personal și obiectiv, în măsura în care judecățile lui sunt și acte de autoritate spirituală, în materie de gust, pentru orientarea publicului, al cărui „secretar" se socotește.

Elementul intim al oricărei critici eStе gustul : criticul judecă nu numai cu ajutorul unei metode, ci mai ales cu temperamentul lui, cu acel complex de însușiri individuale care exprimă experiența lui literară și umană, unghiul de incidență din care pornesc judecățile lui. Sainte-Beuve și-a dat seama de acest particularism al criticului, de acest fatal subiectivism ; în reflecțiile despre sine însuși și despre critica lui, așa cum a înțeles-o, a dorit-o și a voit s-o

practice, a risipit ceva „adevăruri", care par a se contradice, dar în realitate se completează ; așa-zisul lui „scepticism" este în fond un excepțional simț al nuanțelor, un sentiment complex al adevărului și o rezervă continuă față de orice idee și teorie preconcepută ; astfel, a știut ca nimeni altul isă armonizeze, într-un echilibru de infinite nuanțe, obiectivitatea și subiectivitatea în critică ; despre aceasta din urmă ne vom ocupa îndeosebi aci, ea fiind însuși izvorul impresionismului, pe care teoreticienii exclusiviști l-au transformat într-o dogmă și într-o incapacitate a critioului de-a ieși din sine, ca dintr-o celulă ferecată din toate părțile. Sainte-Beuve și-a dat seama perfect și de această pantă a criticei, pe care n-a lunecat decât cu precauțiuni și timiditate, icu reticențe și ocoluri, cu obiecțiuni atribuite în genere unei terțe persoane, care s-ar fi interpus între el și autorul studiat. Dar să extragem înseși afirmațiile lui despre „impresionismul" fatal își necesar al critioului și al criticei ; judecându-și cu luciditate propria operă, notează :

„Dacă m-aș judeca pe mine însumi, urmărindu-mi amorul propriu sub toate deghizările lui, aș spune: S.-B. nu face nici un portret în care să nu se oglindească ; sub pretextul de a zugrăvi pe cineva, totdeauna își descrie un grafic al lui însuși.

Căci băgați bine de seamă : în alții ne preferăm și ne celebrăm pe noi înșine. Fiecare critic, în tipurile favorite pe care și le aproprie, nu-și face decât propria lui apo-teoză."

Sau :

„Gîndesc aceasta de multă vreme. în criticele pe care le facem judecăm încă mai puțin pe alții, cît ne judecăm pe noi înșine."

Sau :

„De cele mai multe ori nu judecăm pe alții, dar judecăm propriile noastre facultăți în alții."

Narcisism critic, pe care nu-l transformă în dogmă, ca impresionistii, dar pe care-l divulgă după ce l-a observat atent asupra lui însuși ; dovada imediată că acest punct de vedere nu este unic sunt reflecțiile, în sensul opus, pe care le alătură referitor la opera lui critică și la esența criticei în general. Subiectivă și obiectivă în același timp,

„critica pentru mine (ca își pentru d. Joubert) este plăcerea de a cunoaște spiritele" — cum completează într-o altă reflecție.

Apariția caietelor intime postume, din *Mes poisons*, a stîrnit vîlvă și incriminări ; s-a vorbit iarăși de invidia literatului față de confrății ajunși la celebritate, de răutatea și meschinăria criticului, de veninul ratatului, care s-a lepădat de romantism fiindcă nu s-a putut impune în cohorta marilor lui contemporani, și altele de aceeași calitate ; s-a uitat un singur lucru, și anume, că Sainte-Beuve este cel mai mare critic al veacului și unul din spiritele lui cele mai reprezentative.

Toxinele lui distilate în fond și formă epigramatică, în frapante și pitorești caracterizări, de-o severitate condensată și explozibilă, sunt, în realitate, un exemplu de critică impresionistă, subiectivă și de un pronunțat gust personal ; criticul se definește și ou limitele lui, dar și cu fulgurante intuiții care, oricît ar părea de acide, conțin un simlbure de adevăr ; victimele lui sunt : Hugo, Cousin, Villemain, Guizot, Lamartine, Berryer, Saint-Marc Girardin, Merimee, Musset, Lamennais, G. Sand, Balzac, Michelet, Quinet și Thiers.

Caracterizările lui au aerul unor strălucite improvizații orale, dar cum criticul, se știe, nu avea faonda ușoară, le-a alcătuit la rece și în taină ; pe unele, pe cele mai puțin acide, le-a strecurat în diverse foiletoane sau le-a îndulcit, le-a tocit relieful ; existența lor secretă, în timpul vieții, mărturisește și o metodă de lucru, ceea ce era în stare violentă, trecînd în public sub forme benigne, fără să poată jigni. Într-o literatură eminentemente socială, ca cea franceză, își dă seama că „a spune răspicat adevărul, societatea n-ar mai dăinui o singură clipă".

Sainte-Beuve a practicat mai multe moduri critice ; a făcut o critică „indiferentă la fond", ca înaintașul lui, Bayle, și o critică subtilă, strălucită în expresie, ca Joubert, pe care-l prețuiește cu multe elogii ; maniera acestuia, impresionistă și concisă, a folosit-o mai ales în caietele intime, și într-un sens mai vădit negativ, scoțînd în relief petele din toți sorii pe care i-a admirat și lăudat în articolele lui publice.

Dacă facem abstracție de caracterizările mai apropiate, de verva și culoarea pamfletarului din *Mes poisons*, cine n-ar subscrie atîtea din judecățile lui, de ascuțită intuiție critică. Cîteva despre Hugo :

— *Hugo dramatic e Căliban, care pozează în Shakespeare.*

— *Numesc forța lui Hugo o forță totodată puerilă și titanică.*

— *Hugo, cel mai mare gălăgios pindaric care a existat.*

Despre Lamartine :

— *Poezia lui Lamartine, în multe cazuri, e lascivă ca gîtul lebedei Ledei.*

Despre Musset :

— *Musset este acela dintre poeții francezi ai noii școli care are mai mult din țipătul și din accentul pasionat al lordului Byron; dar are, tot de la el, insolența și fatuitatea.*

Despre Quinet :

— *Quinet e ca un cal scăpat, care și-a pierdut călărețul de la Waterloo, ca un cal care cutreieră lumea, care nechează și care cîntă.*

Sainte-Beuve a utilizat toate mijloacele pe care critica i le poate pune la dispoziție ; de la masiva monografie despre Port-Royal, pînă la savuroasele, acidele și concisele judecăți din *Mes poisons*, este, poate, exact, drumul de la critica obiectivă la critica subiectivă, joc îndelung, gradual, plin de surprize, între toridul Pol Sud și glacialul Pol Nord.

Părinte al criticei moderne europene, el este și părintele impresionismului, pe care descendenții lui spirituali au crezut că-l descoperă, după ce el însuși îl descoperise și-l practicasese cu pasiune, dar mai mult în secret decît la lumina zilei, într-un atelier de lucru mai mult intim decît public.

1945



## [O TEORIE A COMICULUI]

Bergson definește esența comicului ca un act sau ca o serie de acte de repetiție mecanică, inserate în ritmul organic al vieții ; printr-o formulă sintetică, efectul comic naște oriunde întâlnim un spectacol care are acest caracter „du mecanique plaque sur du vivant”.

Teoria bergsoniană țintește să dea o explicație generală a aspectelor comice în viață și în artă ; limita dintre una și alta este foarte greu de surprins, fiindcă nu stabilește o distincție categorică între comicul vieții și comicul artistic ; ingenioasele asociații și disociații din eseul *Le rire*, foarte fecunde în sugestii despre esența comicului, folosesc fără alegere exemple din ambele loturi, oscilând între două planuri care nu sunt identice. În primul rând, Bergson are în vedere să ne lămurească asupra „semnificației comicului”, propunându-ne o teorie de valoare mai mult psihologică și socială, deci și etică, decât estetică. Spectacolul comic și efectul lui, râsul, are repercusiuni numai asupra inteligenței noastre :

„Comicul, spune el, se adresează inteligenței pure ; râsul este incompatibil cu emoția.”

Prin lipsa emoției, Bergson înțelege emoția psihologică : simpatia, teama, mila.

Dar o absolută neparticipare emoțională a spectatorului față de eroul comic este imposibilă ; uneori situația comică se împletește în mod inextricabil cu duioșia, ca în realizările lui Gharlot, al cărui tip se caracterizează tocmai

prin subtila îmbinare a sarcasmului cu emoția ; eliminați tandreța, duioșia, omenia onestă din structura comică a acestui personaj, și-l veți reduce la o schemă descărnată. Avatarurile comice ale lui Charlot sunt grefate totdeauna pe un fundal tragic, și reflecția noastră se prelungește poate mai mult în direcția aceasta ; în tot cazul, nu poate fi vorba de o neparticipare emoțională la peripecțiile tragicomice ale eroului. Afirmatia lui Bergson : „Nu trebuie să mă miște, iată singura condiție realmente necesară, cu toate că nu este sigur suficientă” — impusă spectacolului comic — ni se pare neîntemeiată. A condiționa emoția estetică a comicului de absența psihologică a emoției duce la dezumanizarea nu numai a spectatorului, dar și a personajului.

Bergson se referă deseori la Alceste, pe care nu poate să-l condamne la ridioul pentru imoralitate și nici pentru lipsa onestității în mod absolut ; de aceea îl găsește vinovat de alt defect capital : insociabilitatea. Și, din această simplă observație, face o întreagă teorie : „Adevărul este că personajul comic poate, la rigoare, să fie-n regulă cu stricta morală. Îi mai rămâne numai să se pună în regulă cu isocitatea. Caracterul lui Alceste este al unui perfect om onest. Dar este insociabil, și prin însăși această comic. Un viciu suplu va fi mai puțin ușor de ridiculizat decât o virtute inflexibilă. Față de societate rigiditatea este suspectă. Deci rigiditatea lui Alceste ne face să râdem, deși rigiditatea e aci onestitate. Oricine se izolează se expune ridicolului, fiindcă în mare parte comicul e făcut din însăși această izolare. Astfel se explică de ce comicul se raportează atât de adesea la moravuri, la idei — să conchidem — la prejudecățile unei societăți.”

Să rămânem în judecarea comicului pe planul social, pe care se situează Bergson : să acordăm lui Alceste o realitate corporală, nu numai fictivă ; să socotim tipul estetic identic tipului psihologic ; judecând în același fel, de ce Brand a lui Ibsen, a cărui rigiditate morală este absolută, nu este ridioul, de ce eroii cornelieni, care înfățișează „virtuți inflexibile”, nu sunt nici o clipă comici, ci, din contră, sublimi ?

Să vedem însă dacă și prima propoziție bergsoniană : „Un viciu suplu va fi și mai puțin ușor de ridiculizat”

este adevărată. Ne vom referi, de data asta, la un comic național, la Caragiale ; suplețea viciilor de care sunt agitate personagiile caragialiene merge până la conformismul cel mai plat, pînă la salvarea tuturor prejudecăților sociale. Jupan Dumitrache și Tirahanache rămîn totuși încornorați și mai departe, după căderea cortinei actului final, dar rămîn, pentru spectator, profund comici : în conștiința lor naivă, adulterul Vetii și al Joițichii devin sau simple năluci, sau pure manevre ale interesului și relei-credințe. Cînd Dumitrache și-a abătut atenția înspre Rică Venturiano, prins în aventură la cumnată-sa, Zița, s-a liniștit și n-a mai bănuț-o pe Veta cu Chiriac ; iar cînd Trahanache a pus mîna pe polița falsificată a lui Catavencu, scrisoarea de amor a lui Tipătesou către Zoe i-a apărut, cu absolută evidență, așa cum bănuise, o plastografie. Tudețind si aci ficțiunile în planul social, putem spune că, deși morala convențională a societății este salvată, fiindcă se acopere scandalul posibil, din cauza adulterului, în familia lui Juțoan Dumitrache își a lui Trahanache. ei nu sunt totuși mai puțin comici : am putea spune chiar că tocmai această păzire „a prejudecăților unei societăți”, ca să folosim expresia bergsoniană, îi face și mai profund ridiculi în judecata spectatorului.

Să ne întoarcem însă la afirmația, mai generală, pe care Bergson o face în legătură cu esența spectacolului comic, condiționat de inaderența emoțională a spectatorului, inteligență pură. neafectată de nici un sentiment uman.

Am adus exemplul lui Charlot, în a cărui constituție duioșia este vădită ; putem aduce și exemplul personagiilor caragialiene. de un egoism total. Caragiale e un satiric rece, o inteligență hilară nemiloasă și un psiholog fără prejudecăți sociale ; viziunea lui comică este integrală ; și totuși, nu putem spune că spectatorul este scutit, în contemplarea comediilor, de orice participare emoțională față de personajii. Spaimele succesive, prin care trec Veta și mai ales Zoița, amenințate să li se divulge secretul și deci vinovăția, față de soți, se transmit și spectatorului. Bergson își face o normă din eliminarea emoțiilor grave, din cuprinsul comediei, joc al inteligenței pure : „Zugrăvește-mi (spune el ) un defect cît vrei de ușor ; dacă mi-l

prezinti așa fel ca să-mi miște simpatia, sau teama, sau mila, s-a sfârșit, nu mai pot rîde de el”.

Defectele personagiilor caragialiene sunt fără discuție destul de grave ; ceea ce nu-l împiedică pe satiric să strecoare și cîteva note emoționale, puține, e drept, între care teama e cea mai accentuată ; existența lor nu-mi tulbură însă viziunea comică generală a piesei și a personajilor.

O teorie a comicului și a semnificațiilor lui, așa cum și-a propus Bergson să formuleze și să exemplifice, cu raportări la viață și artă, este departe de a ne propune și o teorie a comediei ca atare ; despre o teorie sau mai multe a dramei, ca expresie artistică, se poate vorbi cu mai multă certitudine și cu mai multă coerență, după cum se poate vorbi de felurite teorii ale comicului.

O teorie a comediei, în planul concretului estetic, rămîne încă de făcut ; în opoziție cu teoria tragediei și a dramei, poate fi schițată ceva mai ușor ; în esență, însă, mai dificil și mai puțin concludent.

**Inedit [1945]**

## POETUL ESENIN ÎN ROMÂNEȘTE

Literatura rusă a pătruns în cultura română prin traduceri franțuzești mai ales ; trinitatea Tolstoi-Turgheniev-Dostoievski, aceea care-a cucerit mai mult decît Pușkin, la timpul său, spiritul european și a dezlănțuit un entuziasm deosebit pentru sufletul slav, manifestat în artă, a pătruns și la noi pe calea traducerilor franceze. Poate numai Turgheniev s-a bucurat de mai multe și mai bune traduceri românești, și ne amintim că adolescența noastră s-a legănat în dulcele și totuși acutele analize ale acestui poet al eternului feminin, prin intermediul traducerilor noastre, mai înainte de-a-l regăsi în traducerile franceze. Dar pe Dostoievski și Tolstoi, pe Gorki și Andreev, pe Cehov și Gogol, ca și pe atîția alții, nu i-am cunoscut cu adevărat decît în versiunile din Apus, în care au fost mai întîi prezentați fragmentar, mai apoi sub aspectul traducerilor integrale și al operelor complete.

După 1917, anul revoluției, literatura rusă a fost mai puțin cunoscută chiar în țările de cultură largă europeană și de cosmopolitism literar ; am citit totuși, tot prin intermediul Franței, cîțiva prozatori și am luat contact, parțial, cu opera catorva poeți ; dar „fenomenul rus” era covîrșitor în latura politică și economică, și atenția țărilor transmițătoare de cultură nouă s-a îndreptat, cu precădere, asupra ideologiei : Lenin și leninismul, Stalin și istalinismul, cărți de turiști și de simpatizanți, din toate țările, au invadat piața, și cultura noastră a luat, firește, o întorsătură

nouă, interesîndu-se de revoluția în sine și mai puțin de literatură, care, totuși, se adaptase și ea noilor condiții de viață din U.R.S.S. Iar din 1939, de cînd războiul a întrerupt puțința de-a ne informa, se poate vorbi de absența literaturii ruse din preocupările noastre intelectuale ; și din 1941, pînă în 1944, părea chiar o imprudență a aminti de literatura rusă, fie și de Tolstoi și Dostoievski, de Cehov și Turgheniev.

Ar fi totuși de scris un capitol interesant despre intersecțiile literaturii noastre cu literatura rusă ; de la fabulistul Donici, înrăurit de Krîlov, la traducerea *Șalulm negru* de Costohe Negruzzi, care l-a cunoscut pe Pușkin și despre care ne relatează în „scrisorile” lui, de-acî la *Micuța* lui Hasdeu, la care influența romantismului lui Pușkin este vădită, și pînă aproape de vremurile noastre s-ar vedea că literatura rusă nu ne-a fost străină.

Iar cînd o viață literară normală era cu puțință la noi, s-au tradus și cîțiva scriitori sovietici, mai ales prozatori.

Cunoașterea poeziei din U.R.S.S. a fost mai dificilă la noi ; dacā un roman se poate traduce și din franceză, engleză sau germană, un poet nu se poate traduce decît din original ; literații noștri care să cunoască limba rusă sunt puțini, și mai puțini sunt poeții care să citească în original pe Lenmontov, pe Pușkin, pe Maiakovski sau Esenin.

Un tînăr poet român, d. Zaharia Stanou, fără să cunoască limba rusă, s-a încumetat, ajutat fiind de doi traducători ruși ai sensului literal, să înfățișeze, într-o selecție de 28 de poeme, pe Serghie Esenin, în Edit. „Cartea românească” (1934) ; un alt tînăr poet, de data asta cunoscător al limbii ruse el însuși, d. George Lesnea, într-o culegere de 62 *Poeme de Esenin* (Ed. Soeec, 1937), ne-a talmăcit o nouă selecție, 13 din traducerile sale aflîndu-se și-n florilegiul întocmit de d. Zaharia Stancu.

Din acest moment, se poate spune că Esenin a fost cel puțin parțial încorporat conștiinței noastre literare, influențînd chiar pe unii lirici mai noi.

Ne dăm seama că lirica rusă contemporană e stăpînită de constelația Maiakovski-Esenin, din tot cît am putut să ne informăm asupra poeziei sovietice. Dar Maiakovski e încă neasimilat în românește ; am citit unele traduceri și am ascultat altele, la Radio, făcute de tinerii noștri poeți,

care ar avea o înrudire aproximativă cu cel mai dinamic, mai temperamental și mai îndrăzneț, ca limbaj poetic, dintre liricii ruși, urcați pe baricadele revoluției. Poate că Maiakovski, pe cât ne putem da seama, are multe afinități cu acel exponent al Americii democratice, cu genialul Walt Whitman, care nici el nu este asimilat conștiinței noastre literare, pe cale de traducere ; și poate că necunoașterea limbii ruse, pentru un poet român care ar intenționa să ne transpună o selecție de poeme din Maiakovski, este o piedică esențială, fiindcă și limba și figurația lui sunt de o rară bogăție.

Asimilarea, fie și parțială, a lui Serghei Esenin are și alte cauze decât dificultățile elementare provenite din necunoașterea limbii, peste care totuși s-a trecut cu un examen demn de toată lauda ! Esenin este un țăran viguros, exploziv, dar și nostalgic în substanța lui intimă ; Maiakovski este un poet urban prin excelență, un spirit care apostrofează marile capitale dintr-un plan de dinamism modern ; el este un exponent al maselor, un orator care se adresează totdeauna cuiva și cu predilecție acestor mase, un cetățean care se pasionează de mișcările colective, un vitalist excepțional, care transformă ideile abstracte în forțe concrete. Inovațiile lui formale exprimă tocmai acest dinamism de structură și vădește îndrăzneli de limbaj pe care nu le întâlnim la Esenin.

Imagismul esenist, oricât ar fi și o influență din Maiakovski, se exercită pe planul însuși al concretului, al naturii agreste, pe care a iubit-o și de care sufletul lui este invadat ; un critic, vorbind de Maiakovski, spune : „cetățean din el însuși, Maiakovski nu se adresează decât orășenilor ; în opera lui nu veți găsi zece rînduri consacrate naturii”.

Poezia românească s-a dezvoltat în natură ; Eminescu și Arghezi, ca să ne referim la cei mai mari poeți naționali, și-au înscris viziunile personale în natură, unul într-o natură feerică, selenară, de reverie cosmică romantică, altul într-o natură de pastă grasă, în care vegetalul și animalul sunt animate de proiecția spiritului liric.

Pentru a traduce pe Esenin, un poet român găsește mai lesne echivalențele de limbaj în înseși experiențele și realizările limbajului nostru poetic decât transpunerile lui Maiakovski. D. Zaharia Stancu, fără a-i face o vină din

aceasta, a utilizat, cu multă dibăcie, mijloacele plastice ale limbii noastre, și încă și ale expresiei argeziene, care a lucrat în sensul plasticității, cu o vigoare și noutate excepționale. Sufletul agrest al lui Esenin și-a găsit, astfel, haina cea mai potrivită, echivalențele lirice s-au transmis mai sugestiv din limba rusă în limba română, și energia, ca și nostalgia lui s-au mulat într-un limbaj care ne vorbește și nouă, necunoscătorilor ai textului original, în limbajul Muzelor.

Dar nu numai imagismul lui Esenin s-a putut transpune, printr-o figurație alcătuită din elementele naturii înconjurătoare, ci însuși duhul lirismului său, duh înrudit cu al liricii noastre poporaniste și sămănătoriste, care-a îmbinat, între energie și alean, sensibilitatea unui popor de țărani, ajunsă la expresie literară și-n opera atîtor poeți culți de origine rurală. Poezia lui Esenin s-a aclimatizat în geografia noastră spirituală cu toate nuanțele vădite dintre peisajul de orizont vast al solului rusesc, față de orizontul nostru mai închis, mai stilizat.

Nuanțele acestea determină înseși două structuri deosebite și accentuează nota temperamentală diferențială a liricului sovietic.

Ceea ce în poezia noastră sămănătoristă s-a numit *dezrădăcinare* și *dezadaptare* față de viața și peisajul urban, adică nostalgia după peisajul natal, după patria tangibilă, încadrată în orizontul satului și-n ambianța lui familiară, se regăsește și-n lirica esenistă, cu accente puternice, cu un optimism care dă noi puteri vitale dezamăgitului de rătăcirii prin marile capitale.

**Inedit [1945]**

## [PEISAJUL LITERAR AL FRANȚEI]

Mai, 1940 ; zile înfrigate, de așteptări și nădejdi, de temeri ascunse și de supoziții liniștitoare ; nu bănuiam totuși că parcurgem paginile ultimelor reviste și ziare franceze ; războiul izbucnise, după o neurasitenizantă încrucișare de spade, prin note diplomatice, discursuri patetice și informații pe calea undelor.

După o prelungită fază de expectativă armată, cu ciocniri de patrulare și încăierări locale, în fabuloasa „țară a nimănu”, unde aveam iluzia că încremeniseră suflete a milioane de ostași, deodată izbucnește ofensiva germană în contra Franței ; au urmat apoi cele mai dramatice zile din viața Europei și cele mai chinuitoare clipe, pentru toți dintre noi, care identificam Franța cu Europa, cu umanitatea, cu spiritul însuși.

După succesive retrageri în dosul liniilor de foc, pe care le socoteam tot atâtea baricade inexpugnabile, ale celei mai iscusite țări, creatoare a „spiritului de baricadă”, nobila Franță, însingerată, zdrobită de brutala forță teutonă, a capitulat ; simbol îndurerat al capitulării Romei și Atenei în fața barbariei cotoptoare.

Dar eram siguri că civilizația franceză n-a murit și că înscrie numai o pagină întunecată din glorioasa ei istorie, într-o Europă mutilată și divizată, așteptam cu surdă tenacitate revanșa care trebuia să vină ; e drept că am așteptat îndelung, cu îngrijorare și îndoieli uneori (îndoiala fiind de data asta numai o formă a încordării prea

intense), și ne-am mulțumit, între timp, cu ceea ce putea răzbate prin Elveția, care a jucat astfel nu numai rolul de țară de tranzit a mărfurilor, dar și de țară de tranzit a ideilor și speranțelor.

Cartea franceză era totuși rară și, uneori, din nefericire, era franceză numai în literă, nu și în spirit. Condițiile vitrege ale Franței se compensau totuși prin prezența permanentă a marilor ei clasici de totdeauna în cugetul nostru ; într-o pauză temporară și într-o încetinire a ritmului creator, impuse de împrejurări, nu ne-am pierdut cumpătul ; impediamentele momentane într-un fel ne-au ajutat la o fructuoasă retrospecțiune ; din rafturi ne-au rechemat Montaigne și Pascal, Voltaire și Victor Hugo, marii moraliști și Balzac, Zola și Proust, Ronsard și Valery, Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud, Descartes și Bergson — și încă atîția și atîția alții, pe potriva gustului, a dispoziției și a nostalgiei spirituale (căci și spiritul își are nostalgiile lui), găsind un aliment neconținut viu și variat, într-o cultură și o literatură la care ne-am format și-ntru care am comunitat, ca o necesitate ardentă. Știam, fiindcă zvonurile spiritului răzbat printre cele mai crîncene operești, că în Franța intelektuală există o rezistență a demnității, o rezervă a integrității, și mai știam că o întregă literatură activistă circulă ca argintul-viu, inundînd sufletele cu îndemnul ei istovitoare.

Alături de o rezistență înarmată, în refugiile munților și ale mlaștinilor, există o rezistență a literelor, difuzată mai ales prin intermediul poeziei.

Toate acestea erau pentru noi semne îmbucurătoare, semnalizări ale unei efervescente a spiritului, care va trebui să izbucnească și să se cristalizeze în perioada următoare victoriei și a redresării franceze.

Într-adevăr, nu ne puteam înșela ; în scurt timp, au apărut numeroase reviste lunare și săptămânale, altele mai vechi și-au continuat existența, scriitorii s-au grupat și s-au regrupat în formațiuni ideologice de generație și de afinitate artistică.

Peisagiul literar al Franței contemporane este viu, variat, foarte agitat și controversat ; reflexele lui nu ajung însă pînă la noi decît sporadic sau foarte palid.

Condițiile materiale postbelice sunt încă serios de aspre, criza hîrtiei este mai acută decît o presupusă criză a spiritelor și, după aproape doi ani de la eliberarea Franței, contactul nostru cu gîndirea și arta ei se face foarte dificil.

De aceea ne-am bucurat vîzînd că Institutul francez de înalte studii în România a luat o lăudabilă inițiativă, tipărind o prețioasă antologie lunară, din revistele franceze, sub titlul general *Ucrits de France*.

Prezentată ca o „revistă de documentare”, publicația selectivă, din care a apărut un prim număr, vine să umple, măcar în parte, acea imensă lacună pe care intelectualitatea noastră o resimțea.

Firește, dorința noastră de a ne informa este cu mult mai adîncă și mai intensă ; nu numai o simplă curiozitate ne-a îndemnat, în cursul anilor, și ne îndeamnă acum să mergem la substanța creației își ideologiei franceze ; o consonanță și o aderență electivă ne-au mînat spre spiritualitatea galică ; fondul nostru particular s-a relevat, în atîtea opere de rezistență și strălucită originalitate, prin asimilarea literaturii franceze ; pentru cultura română, Parisul este o Atena modernă, în înțelesul dublu de citadelă și zeiță a înțelepciunii, măsurii își euritmiei ; izvor adînc, dar cristalin în același timp, spiritul galic a fecundat cu apele lui generoase spiritul autohton, în unele din cele mai izbutite creații ale noastre ; el ne-a dat normele, în cuprinsul cărora am turnat o substanță proprie și o viziune diferențială.

Așadar, încă o dată, nu cu puțină bucurie ne-am înțîlnit, în paginile acestor binevenite *Ecrits de France*, cu fragmente, articole și studii necunoscute încă din Paul Valery și Paul Claudel, din Julien Benda și Andre Gide, din Gocteau și Jean Rostand, din Paul Eluard și Jean-Paul Sartre, din L. de Broglie și Francis de Miomandre, din Georges Braques și Robeilt Kemp, din Andre Billy și Gabriel Marcel — știință, poezie, eseu, artă, notă și recenzie, rezumînd un peisagiu, care palpită sub soarele intelektual al Franței, mult mai bogat, mai vînat și mai complex.

Legătura noastră, brutal întreruptă în 1940, cu inima și cugetul francez, se reia astăzi, printr-o prețioasă avan-

gardă, de prietenească și caldă invitație spre spiritul Franței, din al cărui fertil și nobil pămînt au răsărit, de-a lungul veacurilor, atîtea flori excepționale ; pentru noi ele n-au fost niciodată exotice ; esența lor a parfumat propria-ne spiritualitate, iar sămînța lor a dat un rod, în care aromele locale nu s-au trezit, ci s-au îmbinat într-o misterioasă alchimie, semn al influențelor creatoare ; căci dacă există înrîuriri care sterilizează, ca acele tari îngrășăminte care ard viața vegetalelor, influența franceză s-a dovedit, din contra, salutară pentru literale și ideologia națională.

**Inedit [1946]**

## [O NOUĂ TRADUCERE A „INFERNULUI”]

Avea dreptate Kogălniceanu cînd spunea că traduceri nu formează o literatură ; avea dreptate în principiu și, mai ales, în momentul istoric în care făcea această afirmație, opunînd-o alteia tot atît de categorică, a lui Heliade, care, prin proiectata lui *Biblioteca universală*, spera că : „limba noastră trecînd prin toate domeniurile cunoștințelor umane, exprimînd ideile tuturor autorilor celebri, va lega vorbe, fraze și expresiuni, se va lăși și întinde în toate laturile orizontului științei, și ifăcîndu-se capabilă a exprima orice cugetare, va deveni limba viitorului României și se va înfățișa splendidă și radioasă”.

Dar nici un principiu nu poate fi luat în considerație în chip absolut ; dacă o literatură națională există prin ceea ce se creează din spiritul și prin limba respectivă, traduceri își au și ele rostul lor ; operele capitale ale umanității nu pot fi asimilate, în expresie originală, decît de o foarte mică minoritate ; toate literaturile mari europene au recurs la acest schimb de valori spirituale, prin intermediul traducerilor, care au feoundat nu numai opinia și cultura cititorilor, dar și pe a scriitorilor. O creație străină se încorporează în conștiința unei națiuni printr-o serie de încercări de-a o transpune, unele mai mult, altele mai puțin norocoase. Sunt numeroase cauze care ajută sau împiedică această încorporare ; desigur, cea mai firească este existența unui traducător ale cărui mijloace literare pot concura să găsească cea mai sugestivă expresie operii tra-

duse ; și mă gîndesc, mai cu seamă, la operele poetice, a căror echivalență în altă limbă este un subtil și laborios examen de creație, paralel cu creația originală ; a traduce numai sensul unei ficțiuni poetice este o operă utilă, fără îndoială, dar mult prea modestă ; ea ajută la o cunoaștere strict intelectuală ; accentul interior și emoția umană, originalitatea imaginilor și bogăția limbii literare sunt sacrificate ; de multe ori, avem în față numai scheletul operii, din care sîngele s-a scurs, anemiind-o pînă la nerecunoaștere.

Pentru traducătorii noștri, Dante a fost o preocupare constantă ; cel dintîi cărturar obsedat de opera genialului florentin a fost Heliade ; la *Chemarea* din 25 martie 1846, exact acum o sută de ani, adresată publicului, în legătură cu proiectata lui *Biblioteca universală*, anexează și un catalog, pe specialități, al autorilor și operelor ce trebuiau traduse ; la rubrica *Poezie*, sub denumirea *Profeți, rapsozi, barzi, epopee*, figurează și Dante cu a lui *Comedie divină*, cum traduce inițiatorul. El însuși a încercat să transpună în versuri primele șase cînturi din *Infernul* ; dar Heliade n-a fost poet decît accidental, și din toată strădania lui de a da poeme originale și traduceri, a rămas în antologie numai *Sburătorul*, rod al unei clipe de inspirație fericită.

Dintre traduceri în versuri ale *Infernului*, la care s-au informat cîteva generații, amintim de versiunea lui N. Gane, tipărită în 1906. Versificator fără însemnătate în tinerețe, mai apoi autor al atîtor nuvele de un convențional și dulceag romantism, traducerea din Dante este o prinsoare prea grea pentru un temperament potolit și un scriitor cursiv cum se dovedise bătrînul povestitor junimist. Sufletul pasional al catolicului Dante, torturat de viziuni infernale și turnat într-o expresie abruptă, colțuroasă, era prea strein de spiritul de povestaș senin al traducătorului.

Încercarea cea mai serioasă de-a încorpora în expresie românească trilogia *Divinei Comedii* rămîne versiunea poștună a lui Coșbuc, tipărită sUb îngrijirea și însoțită de prețioasele comentarii ale lui Ramiro Ortiz, în 1924. Dacă opera „poetului țărănimii” nu dovedește un suflet dan-

iese, structura lui epică și ingenioasa lui facultate metrică îl indicau suficient pentru o întreprindere atât de importantă și dificilă. Coșbuc era obsedat de marile epoei ale lumii, și însuși faptul că și-a consacrat, cu pasiune, anii de muncă pentru tălmăcirea lui Dante, este o nouă și prețioasă indicație că s-a făcut un pas mai departe în transpunerea *Divinei Comedii*.

Traducerea lui Coșbuc este însă, în foarte multe privinți, numai un material încă nedesăvârșit, prin truda formală care-l chinuse pe poetul *Nuntei Zamfirii*; fulgerat de moarte înainte de a-i fi dat o ultimă expresie, traducerea lui are aspectul unui laborator, în care materialele sunt susceptibile de prelucrări numeroase spre a fi puse în circulație; metrician iscusit și mimuitor al unei limbi literare energice, colțuroase, cu izbânzi parțiale, dar strălucite, Coșbuc, dacă i-ar fi îngăduit timpul, ar fi trecut prin multe laminări versiunea completă a *Divinei Comedii*, și, dacă n-ar fi încorporat-o definitiv literaturii noastre, în tot cazul ar fi asimilat-o pentru o mai lungă etapă.

Spre sfârșitul anului trecut, în Editura „Casa șoalelor” apare o nouă versiune, în metru original, a *Infernului*; autorul este complet necunoscut lumii literare; pe cât știu, n-a mai publicat nimic; întâmplător l-am cunoscut și am citit, în manuscris, bună parte din tălmăcire; am mai cunoscut și ceva din vicisitudinile editoriale ale traducătorului, de profesie medic, cu numele Ion A. Țundrea, știam că s-a străduit ani îndelungați, cu răbdare, cu o tenacitate și nobilă pasiune, să transpună pe Dante într-o nouă versiune română și că și-a impus să-și desăvârșească truda prin adăogarea *Purgatoriului* și a *Paradisului*, ca și marele înaintaș, Coșbuc; aflu prea târziu, dar cu acută durere, că de câteva zile numai dr. Ion A. Țundrea a plecat el însuși, de data asta fără puțință de întoarcere, în lumea umbrelor, printre care a peregrinat, în anii de tainică și înfrigurată călătorie, călăuzit de geniul florentinului.

Am comparat traducerea lui cu a lui Coșbuc și am ajuns la o concluzie care nu-i este deloc defavorabilă; deseori, la amîndoi, textul se impalidează și, de tot atâtea ori, capătă relief. Dante nu este un autor cursiv, și echi-

valențele expresiei lui în limba noastră surit trădătoare. Coșbuc avea însă, în urma lui, o operă originală și atâtea traduceri încă, o experiență care i-a folosit și l-a îndemnat să-și ia asupra-și răspunderea unei transpuneri pe cât de ispititoare pe atât de dificilă.

Regretatul Țundrea a trebuit să-și născocoască din nimic toate uneltele, să-nvețe să versifice și să afle echivalențele expresiei dantești cu o trudă însușită; dar truda lui n-a fost zadarnică; voi desprinde numai terținele finale din celebrul episod din *Cîntul* al V-lea al *Francescâi* da Rimini, spre ilustrare:

*întorc apoi spre ei a mea privire,  
Și zic: — Francesca, chinul tău mă doare  
Atît, că-mi vine a plînge de mîhnire.*

*Da-n timpul caldelor suspine, oare,  
Și cui și-n ce chip fu iubirea-n stare  
Să-i dea pe față vraja-i arzătoare ?*

*Și . . . ; i— Nu poate fi un chin mai mare,  
Ca în restrîște ghidul vremii bune :  
O știe acesta care-ti dă îndrumare.*

*Dar dacă vrei să știi cum firu-și pune  
Iubirea-n noi, s-ascuți că de astă dată  
Voi face ca acel ce plîngînd spune :*

*„Noi doi citeam din Lancelot, odată,  
Spre a trece timpul, cum l-a prins iubirea;  
Eram doar noi, cu inima curată.*

*De multe ori ne-a îndemnat cetirea  
Să ne privim adînc și cu ispită ;  
Dar fu un punct ce ne-a adus pieirea :*

*Cînd a citit cum gura-i mult dorită  
l-o sărută amantul scos din minte,  
Acest, de care-n veci voi fi-nsoțită.*



*M-a sărutat pe gură atunci fierbinte ;  
Și Galeat fu cartea, el o scrisese ;  
De atunci n-am mai citit un rînd-nainte".*

*Cît timp un duh acestea-mi povestise,  
Al doilea plîngea așa de tare,  
Că parcă mila viața îmi ucise.*

*Și cad cum cade un trup fără suflare.*

Și te-ntrebi, totuși, a cita oară, dacă moartea nu este cea mai absurdă dintre toate absurditățile ?...

[1946]

[PAGINI DE JURNAL]

Luni, 21 iulie 1941

Cît sufăr spiritual că *Nouvelle Revue Francaise* din mai 1940, preludiul dezastrului francez, nu mi-a mai căzut în mină ! Nu era cea mai nouă, mai tînără, mai neliniștită revistă franceză ; erau altele mai aproape de fizionomia veacului nostru, în prețuia unei mari catastrofe economice, politice, naționale, spirituale. Dar era totuși cea mai densă, mai de prestigiu, de valori sigur afirmate, fără să fi căzut în academism și-n rutină. Jammes, Gide, Benda, Thibaudet, Alain, Claudel etc., etc, toți între 60—80 de ani, erau mai vii ca mulți tineri pretențioși, găunoși, confuzi și veleitari. Dar ce este *N.R.F.* ? Un spirit uniform de școală literară, o dogmă estetică, politică, socială, sau o școală de moraliști francezi ? Cred că mai curînd era un spirit de echipă care prezidase aceste valori apuse ; căci ce poate fi mai contradictoriu decît catolicul, bucolicul, naivul Jammes și protestantul, perversul, torturatul moralist Gide ? Ce poate fi mai opus ca talmudicul pasionat, ca raționalistul Benda și bergsonistul Thibaudet, sau ce poate fi mai la poli adverși situați decît un Claudel sau un Alain ?

*Nouvelle Revue Francaise* era un șantier al valorilor de prim plan ale culturii Franceze contemporane, era camaraderia spirituală cea mai respectabilă a celor mai distinse și diverse inteligențe și sensibilități.

*Revue de deux mondes* era o bisericuță a academismului ; *Mercur de France*, o bisericuță a simbolismului, căzută în revistă enciclopedică informativă.

*Nouvelle Revue Francaise* era însăși inima și inteligența Franței literare, din a treia republică, înainte de falimentul libertății de gândire și ide dezastrul din 1940 ; *N.R.F.* este ultimul zid de rezistență al Franței ca forță spirituală europeană, înainte de invazia motorizată a teutonilor și de decadența prezentă. Dacă n-au murit toți aștrii ide primă mărime, sunt spre apus și spre încheierea socotelilor cu viața proprie și în spirit. Claudel, Gide, Benda, Alain sunt în epoca revizuirii „operelor complete” ; Jammes, Thibaudet sunt în pământul scump al Franței și-n inimile și cugetele noastre !

Luni, 14 decembrie 1942

Gurios : de când țin, cu regretabile întreruperi, acest jurnal, consemnez prea puține lecturi ; de obicei recitesc ; e o nevoie de control personal și poate un semn al crizei de azi de cărți importante. Dar lecturile mele se văd în ce scriu, sau nu se văd ? Am recitat *Adela* lui Ibrăileanu ; impresie și mai bună decât la prima lectură și în cronică pe care am scris-o la apariția cărții ; roman analist, superior în multe privințe romanelor lui Holban, cam agasante prin uscăciunea dialecticii sentimentale și prea monotone prin obsesia aceleiași morți și aceleiași gelozii.

— Recitesc două extrase din *Jurnalul lui Gide* (1929—32 și 1932—35), interesante prin reflecțiile criticului și atâtea prețioase introspecții. Pentru biografia lui imorală, foarte utile toate metamorfozele unei inteligențe mobile, ale unei vieți mereu tinere ; dar ce produs tipic al culturii clasice franceze, ce moralist de tradiție galică (aici e tot farmecul și rezistența lui), ce lucid critic își ce scriitor dens și subtil în același timp. Numai că Gide nu-și dă seama că el e produsul spiritual al celei mai rafinate și libere burghezii apusene !

— Aseară, recitit *La crise de Veprit (Variete, I)* de Valery, de mare, de patetic intens întreg eseu și anexele lui ; definiția Europei și a europeanului mai necesară ca oricând, astăzi, și neliniștea lui (ce previziuni !) mai chinătoare ca oricând ; iar arta de-a se exprima, tot clasic, tot subtil (cu alte nuanțe decât Gide și cu o turnură personală în însuși tiparul clasic francez, plin de atâtea varie-

tați), mărturisește o excelentă tradiție de gândire și de scris. Toți marii scriitori francezi termină prin a fi clasici, chiar dacă au început cu simbolismul și s-au format la școala lui Mallarme ; și-apoi Mallarme însuși nu e un clasic căzut în alexandristică, cel puțin prin „obscuritatea” lui ! Cultura franceză, ia noi, are darul de-a suplini marea lacună a culturii greco-latine, căci dacă putem cunoaște pe clasicii antici din traduceri, și-i frunzărăm mai ales pe latini, și-n original, învățămîntul nostru e atât de mediocru, de insipid, că nu ne poate transmite nimic din disciplina artei clasice și mai puțin din disciplina interioară și sensibilitatea antichității. Pentru Gide și Valery, mitologia greacă e încă vie și plină de sensuri ; prin matematică, Valery a făcut contactul cu Helada ; prin arta expresiei, Gide e un clasic, oricât de modern, de îndrăzneț ar fi sufletul lui. Dialogul platonice despre pederastie (Corydon) e încântător ca *fini*, ca precizie, ca măsură, cu toate că e atât de decadent în conținut.

Numai francezii reprezintă azi în Europa clasicismul greco-latin ; și nu în compendii și dicționare, în erudiție și filologie, ci în spiritul lui viu, în disciplina lui internă și expresivă, în rafinamentul și subtilitatea lui structurală. Dacă Franța ar fi germanizată, nemții ar suferi același proces pe care l-au suferit romanii cuceritori de la grecii cuceritori.

Duminică, 20 dec. 1942

De aseară, lectură din Nietzsche, pe sărite, din câteva volume. Mereu profund, personal și ciudat, aparent mai mult francez decât neamț ; totuși, moralistul dacă a adaptat forma aforistică franceză, ca și Schopenhauer de altfel, îmbibat și el de moraliști francezi, e neamț prin *belicismul* lui obsedant ; în război cu el însuși, ou societatea, cu oamenii, cu instituțiile, Nietzsche e un *barbar nordic*, în fond. Luminat de moraliștii francezi, obsedat de Italia, ca și Goethe, este un juncker permanent în spiritul lui frondeur, care-i turbură contemplația. Viziunile turmentate din *Zaratustra*, teoria supraomului, ura dementă față de creștinism (Voltaire e numai ironic), concurența personală dintre El și Crist, teoria „veșnicei întoarceri” (ce anticipație a întregului profetism al lui Spengler !) și atâtea

atacuri în contra Europei obosite, îmbătrânite, prin rafinement și civilizație, îl situează în cea mai autentică rădăcină nemțească. Supraomul lui e Hitler, e Mussoflini ; mitul tinereții e mitul crescut de fascism și național socialism, un tineret de turmă, barbar, dezumanizat prin tehnică, urlător și belicos. Succesul lui Nietzsche în Franța, printre literați, să nu ne înșele [...]. Nici un moralist francez *nu* este un barbar, în sensul acestui spirit care-a urât civilizația și-a profetizat belicismul ca izvor de întinerire a Europei ; disprețul lui pentru mase e disprețul lui Hitler și Mussolini. Aristocratismul lui e de castă, de sînge (în igermen, rasismul hitlerist se găsește în aforismele lui) ; ura contra „moralei sclavilor”, e ura ipertrofiei germanice, a ideii „poporului ales”, a mitului arianismului, contra civilizației greco-latine și creștine. Însăși viziunea „dionisiacă” a lumii grecești este o viziune nemțească substituită viziunii „apolinice” din care s-a născut filozofia și tragedia greacă. Barbarul german din el turbură toate conceptele, turbură toate structurile : pe-a moralisților francezi, pe-a Europei, pe-a spiritualității grecești. În Nietzsche trăiește intens barbarul din pădurea teutoburgică, și doctrina lui este doctrina violenței ; fondul lui nativ a repudiat atîtea scumpe idei ale civilizației europene, după ce is-a modelat la izvoarele ei pure.

— Toți moralisții francezi — Chamfort, Pascal, La Bruyere, Voltaire, Vauvenargues, La Rochefoucauld, Joubert, Gide etc, etc, din toate timpurile și de importanță diversă — vorbesc în numele rațiunii, dreptății, umanității, în numele unor *idealuri* care depășesc pe om, care-l situează într-o scară de valori eterne, de om încadrat în civilizație, în ideea de progres, de fericire, de contemplație. Nietzsche vorbește în numele lui, în spiritul orgoliului, iar *Asfel vorbi Zaratuștra* nu e numai cartea prevestitoare a nebuliei unui individ, ci cartea care simbolizează orgoliul unei națiuni, biblia germanismului lansată de un Moise nemțesc, profet al hitlerismului și al barbarizării Europei. Veacul al XX-lea e veacul lui Nietzsche, e triumful a tot ce este german în structura acestui scânteietor moralist, pe care-l admir, dar nu-l iubesc. Lectura lui, oricând o reiau, mă chinuiește, mă surprinde și mă revoltă ; cu nici un moralist francez, oricît de „inconformist” ar fi, n-am

acest sentiment penibil și contrariant. Cu moralisții francezi mă simt în civilizație, în respectul conceptului de om, în confortul superior al spiritului lucid, dar niciodată în barbarie. Gînd citesc pe Nietzsche parcă măjdezbraz și-mi pun pe umeri pielea de urs și arcul în mână : acest spirit a exaltat ce este mai josnic în om, ridicând josnicia la simbolul Supraomului, potențat ou un mare talent, dar nu mai puțin antieuropean. Filozofia violenței nietzscheene este o filozofie de antroipoizi dotați cu darul gândirii și al expresiei !...

— *Intersecția lui Nietzsche cu moralisții francezi.* Ca și moralisții francezi, Nietzsche a pornit de la perfectarea individualității, de la aristocrația de spirit a ei, dar primii au ajuns la conceptele superioare, transcendente, de bine, frumos, adevăr, de civilizație, umanitate, spiritualitate. Nietzsche a ajuns la Zaratuștra și la viziunea Dictatorului, care se servește de mulțimi ca să-și realizeze ambițiile, dincolo de bine și de rău ; „veșnica reîntoarcere” e un proces ide regresiv dntic, în filozofia lui, nu numai o teorie cu aspecte de generalitate și valabilitate de adevăr. Trebuie să nu uităm niciodată nu ide unde a plecat Nietzsche, ci unde a ajuns...

— Fac distincție între agonicii Pascal, Amiel, Kirkegaard, care s-au consumat pe concepte etice, pe contradicții spirituale, și foilogilștii germani și ruși. Pascal a agonizat la picioarele Crucii, Amiel sub torturile sexului și spiritului critic, Kirkegaard sub contradicțiile protestantismului. Nietzsche a agonizat sub negura demenței personale și sub viziunea supraomului ; agonia lui e frenetică și izvorăște din hipertrofia rasială germană ; după ce a născut supraomul, a murit strivit sub arderea unei creații demente, care s-a realizat în Dictatori.

17 februarie 1943

Am terminat lectura primului volum din amintirile literare ale lui Jaloux : *Les Saisons litteraires*; lectură încântătoare, care mi-a răscolit propriile mele amintiri, dîriidu-mi gustul să-mi fac *autobiografia* literară și să creionez personalitățile cu care am venit în contact ! Romanul e altceva, jurnalul de față altceva, amintirile alt-

ceva ! Ce deosebire de Lovinescu, de pildă. Cită genozitate, poezie nostalgică, cită feerie lirică la Jaloux !

— Admir atât de mult literatura franceză, încît mi-a anulat plăcerea pentru alte literaturi ; în unele sectoare o cunosc parcă mai bine decît propria noastră literatură ! Clasici, romantici, simbolişti, realiştii, naturalista etc, etc. — scriitorii francezi au un geniu specific, o structură a expresiei atât de tipică, încît mă simt acasă oriunde.

— Am recitat săptămânile trecute *Physiologie de la critique* a lui Thibaudet : e singurul critic francez de azi care gîndeşte, cu vervă, cu originalitate, ou ingeniozitate, cu îndrăzneală în critică !

8 august 1943

— Spunea Jaloux, în nu mai ştiu care foileton din nenumăratele lui foiletoane, că dacă Sainte-Beuve ar fi scris numai despre cărţile la zi, critica lui ar fi murit o dată ou aceste cărţi ; este însuşi cazul tragic al lui Jaloux, care socotea că face un sacrificiu pentru contemporani ocupîndu-se exclusiv de ei ; şi sacrificiul exista, desigur, dar poate că nici criticii gazetari, foiletonişti ai contemporanilor inediţi (un Souday, un Vanderem, un Jaloux etc, etc), n-au putut face mai mult. Totuşi, Jaloux, „specialist” pasionat de romanul universal, e mai interesant, mai rezistent (Ştie intui climatul sentimental moral al operelor) decît ceilalţi foiletonişti ; un Vanderem este atât de superficial, iar un Souday atât de... limitat şi de maniac prin intelectualismul lui ! Thibaudet, dezgustat de degradarea criticii prin jurnalism, în istoria lui literară îi acordă, pe drept, mai mult decît lui Vanderem şi Souday, altora nu le acordă nimic ! Maturizarea criticii şi criticului nu stă în a face inventarul contemporanilor... cu exclusivitate, dar nici, desigur, în a nu pricepe nimic din coirimportani ! Sainte-Beuve n-a priceput patru mari creatori : Balzac, Baudelaire, Steridhal, Flaubert (mai atenuat poate), dar se uită cît a priceput, cît a reîmprospătat ! Pleiada, sec. XVII, XVIII, XIX, în bună parte, pe greco-latini, cîteva valori europene (Dante, Goethe, Cervantes etc), Port-Royal-ul, făcând totodată şi ocolul tuturor problemelor esenţiale ale criticii, spunîndu-şi opinia în toate, cu o intenţie şi azi

valabilă : istoria literară, critica de texte, literatura comparată etc, etc.

Thibaudet, cu Mallarme, Valery, Amiel, Tucidide, Stendhal, Baudelaire, Fromentin, Mistral, Maurras, Barres, Bergson etc, ou eseurile lui din *Reflexions*, cu nenumăratele articole neadunate în volum, a gîndit problema literaturii şi problema criticii (sintetizate în *Fiziologia criticii*), a construit imagini de mari scriitori, iar la 62 de ani, cînd a murit, era încă în plină vigoare, ca şi Sainte-Beuve, mort cam la aceeaşi vîrstă ! La noi, Lovinescu moare la 62 de ani (tragică limită — ... maximă de vîrstă a criticilor, cînd maturitatea lor începe abia la 40 de ani !). Şi nici Taine, nici Faguet, nici Brunetiere, nici Lemaître n-au murit ca nişte patriarhi ai criticii !

Să ucidă critica mai repede decît viaţa pe scriitori ? Un Goethe, un Hugo al criticii nu e cu putinţă !...

#### ALBERT THIBAUDET

Citesc *Reflexions sur la critique*; poate nicăieri Th[ibaudet] nu e mai la largul lui, nu e mai substanţial, mai luminos, mai complex şi complet, mai divulgat în matura lui mobilisată, mai savuros îşi mai stăpîn pe sine şi pe materia desfăşurată ca în seria aceasta de *Reflecţii*, eseuri adunate între 1 mai 1912—1 aprilie 1936, cînd marele, fecundul lui „dialog” a fost stupid curmat de moarte (Thibaudet e singurul eseist în critică, nu un eseist subiectiv, ci un eseist care face din critica impersonală — stupid termen ! — vreau să spun larg comprehensivă, o funcţie vie a inteligenţii). Cunosc mai multe cărţi slabe, difuze, neorganizate ale lui : dar eseurile critice sunt, în mare majoritate, excelente. O carte excelentă (în fond o serie de eseuri vorbite) e *Fiziologia criticii*. Th[ibaudet] era jenat în cronică, sugestiv rar ; în articolul de idei (atîtea în *Nouvelles listeraires* !) era poate prea analitic (o serie de eseuri, Mallarme al lui, cu un centru vital care se cam risipeşte în exegeză !), în unele cărţi, dar în *Reflecţii*, de o agerime rară. Sunt aci toate marile lui însuşiri întrunite : informaţia, imparţialitatea (liberalism îi spunea acest burgez cu un cap de vederi largi), geograful spiritual, criticul subtil, asociaţionistul de clasificări, de idei mobile,

mobilitistul bergsonian ; și e istoricul criticii franceze pe o perioadă de 24 de ani (adică pe o durată a spiritului său) ; rară carte în care să se poată vedea mai ales evoluția unui gen, ideile, directivele, personalitățile. După Sainte-Beuve, Th[ibaudet] e singurul mare critic francez de proporții europene. Aici se găsesc elementele cele mai numeroase, mai limpezi pentru o definiție a criticii lui, pentru o limpezire a tot ce e thilbaudetism. Poate voi face-o cîndva ; sunt prea cuprins de carte ca s-o explic ; o degust, n-o judec ; <o savurez, n-o analizez. Nu, Th[ibaudet] nu e un profesor în critică ; e un maestru, ca și Sainte-B[euve], e un spirit creator, nu un simplu continuator, ca Faguet, Lemaître, France, oricît ar fi de străluciți. Dacă Th[ibaudet] nu strălucește, alimentează spiritul critic ; e tot ce poate ambiționa un mare critic, e tot ce poate fi mai aproape de creația critică. Un Souday a avut succese săptămânale (gazetar !). Th[ibaudet] n-a avut decît stimă ; unul a murit o dată cu încetarea cronicii, celălalt își prelungeste dialogul *Reflecțiilor* și peste momentul în care a depus condeiul, morții. Critica lui trăiește de sine ; a lui Souday e sfârșită. Cred că strălucirea-n critică e praf în ochii omului ; soliditatea e ciment, e marmoră ; durează-m timp, nu piere cu momentul !

*Albert Thibaudet, sau spiritul Genevei.* Cel mai mare critic de la SaintenBeuve pînă azi n-a fost nici profesor la Sorbona, nici membru la Colegiul Franței, nici academician, cum nici Alain, camaradul lui, n-a fost. În ultimii ani, Thibaudet a fost profesor de literatură franceză la Universitatea din Geneva.

O notiță ne anunță că s-a ridicat un bust, în aula Universității și în fața lui Amiel, despre care a scris cu atîta entuziasm și înțelegere. În critica modernă franceză, Thibaudet a reprezentat un adevărat spirit ai Genevei ; imparțialitatea lui suverană, arbitrajul, „poziția neutră” între valori l-a dus la înțelegerea curentelor, ideilor, personalităților, ca la o adevărată „Societate a națiunilor”. Critica lui n-a fost totuși cosmopolită. Thibaudet a iubit literatura franceză, în toate nuanțele, în toate marile ei curente, fără să opteze. Ceea ce nu înseamnă că n-a judecat-o. Thibaudet știa că orice critic este un evaluator, că orice critică este o perspectivă. *Reflecțiile* lui, adunate

astăzi în două volume (s-ar putea face 20), mărturisesc acest spirit.

Nu știu ce e critica lui Thibaudet. Nu e „herborizarea profesorului” văzută de Sebastian, nu e retorica lui Taine, mi e arta și psihologia lui S[ainte]-Beuve, nu e grația încîntătoare a lui Lemaître etc. Și totuși, este viziune, punct de vedere european, al civilizației, al literaturii, sens al modernismului și clasicului, intuiție a valorilor, asociații ide idei, ide valori. Perspective inepuizabile. (Este altceva decît orice mare critic de pînă acum. E un stil interior și exterior Thibaudet.

Cred că eseu critic (*Reflexions*) este forma care-i convine, aci e substanța, aci sunt planurile, *en rosace*, ale gândirii lui, ale inteligenței lui, aci e mișcarea ideilor, aci e durata criticii lui. Prefer eseurile criticii cărților, care devin exegeze, grele, biblice, Mallarme etc, care masează materialul și-l macină, în capitole, în paragrafe ; fluidul eseurilor e de rîu, cu afluenți ; al cărților este ide afluenți care fac o baltă, o mare moartă uneori.

Asociația devine vis, verbală, formală-n cărți, aci e vie,, strînsă, este sugestivă, acolo este digestivă.



*D. C. Stere — romancier*

Apare în *Vreamea*, an. V, nr. 235, 1 mai 1932, p. 12, la rubrica „Cronica literară”, cu titlul *C. Stere : „In preajma revoluției”, I. Prolog. Smaragda Theodorovna ; II. Copilăria și adolescența lui Vania Răutu*, 2 volume.

*C. Stere : In preajma revoluției. III. Lutul* (roman) apare în *Vreamea*, an. V, nr. 262, 6 noiembrie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară”. Republicate împreună în *Critice*, Editura „Vreamea”, 1933, p. 218—233, cu titlul *D. C. Stere — romancier*.

Se reproduce textul din *Critice*.

*C. Stere:*

„*Hotarul*” (roman)

Apare în *Vreamea*, an. VI, nr. 283, aprilie 1933, p. 18, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce din *Vreamea*.

*C. Stere:*

„*Nostalgii*”

Apare în *Vreamea*, an. VIII, nr. 374, 3 februarie 1935, p. 4, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vreamea*.

C. Stere:

*Intre pamflet și roman*

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 421, 19 ianuarie 1936,  
p. 10, la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

C. Stere:

„Uraganul” (roman)

Apare în *Vremea*, nr. IX, nr. 435, 3 mai 1936, p. 2,  
la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

Victor Stoilescu:

„întrebare de stele”

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 325, 11 februarie 1934,  
p. 7, la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

Victor Stoilescu:

„Fuga cerbilor”

Apare în *Vremea războiului*, an. XIII, nr. 622, 12  
octombrie 1941, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea războiului*.

Simion Stoilnicu:

„Punct vernal”

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 279, 12 martie 1933,  
p. 7, la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

Simion Stoilnicu:

„Pod eleat”

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 394, 30 iunie 1935,  
p. 7, la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

Octav Șuișiu :

„Ambigen” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 386, 19 mai 1935,  
p. 7, la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

Octav Șuișiu :

„Pe margini de cărți” (seria întâia)

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 599, 7 august 1938,  
p. 10, la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

Alexandru O. Teodoreanu:

„Hronicul măscăriciului Vălătuc”

Apare în *Gazeta literară*, an. I, nr. 1, 31 ianuarie  
1929, p. 6.

Se reproduce textul din *Gazeta literară*, revăzut de  
autor după publicare.

Al. O. Teodoreanu:

„Mici satisfacții”

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 186, 10 mai 1931,  
p. 7, la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

Al. O. Teodoreanu:

„Caiet” (versuri)

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 525, 13 februarie 1938,  
p. 9, la rubrica „Cronica literară”.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

Ionel Teodoreanu:

„La Medeleni” (Hotarul nestatornic)

Apare în *Sburătorul*, an. IV, nr. 4, serie nouă, iunie  
1926, p. 51, la rubrica „Revista cărților”.



Republicat în volumul *Mișcarea literară*, Editura „An-cora”-S. Benvenisti & CV, 1927, p. 101—107, co-lecția „Biblioteca universală” nr. 144—146, și *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 28—31.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*, revăzut de autor după publicarea în volum.

*Ionel Teodoreanu:*

Articolul despre *Ulița copilăriei și La Medeleni, II (Drumuri)*, apare în *Sburătorul*, an. IV, nr. 7, seria nouă, ianuarie 1927, p. 94, la rubrica „Aspectele vieții literare”.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „An-cora”-S. Benvenisti & Co., 1927, p. 89—93 și *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 34—37.

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

Articolul despre *La Medeleni, voi. III și Intre vin-turi (roman)*, apare în *Viata literară*, an. III, nr. 72, 4 februarie 1928, p. 3, la rubrica „Opere și autori”.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „An-cora”-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 93—98, și *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 37—41.

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

*Ionel Teodoreanu:*

„Turnul Milenei”

Apare în *Kalende*, an. I, nr. 5, martie 1929, p. 157—158, la rubrica „Cărți românești”.

Se reproduce textul din *Kalende*.

*Ionel Teodoreanu:*

„*Fata din Zlataust*”, voi. I, II, ediția II-a (roman)

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 257, 2 octombrie 1932, p. 6, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Ionel Teodoreanu:*

„*Golia*”, voi. I, II (roman)

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 318, decembrie 1933, p. 21 și 22, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Tudor Teodorescu-Braniște:*

„*Fundătura Cimitirului nr. ÎS*” desene  
de I. Anestin (roman)

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 246, 17 iulie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Tudor Teodorescu-Braniște:*

„*Băiatul popii*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 320, 7 ianuarie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Tudor Teodorescu-Braniște:*

„*Prințul*”

Apare în *Vremea*, an. XVI, nr. 733, 23 ianuarie 1944, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Cicerone Theodorescu:*

„*Cleștar*” (poeme)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 466, 6 decembrie 1936, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*D e m. Theodorescu:*

„*Robul*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. X, nr. 470, 10 ianuarie 1937, p. 4, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*A. Toma.*

„Poezii”

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 30, 3 decembrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere și autori”.

Se reproduce textul din *Viața literară*, revăzut de autor după publicare.

*D. Tomescu:*

„Atitudini politice și literare”

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 229, 13 martie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

[*Lirica lui Constant Tănăraș*]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 5 ianuarie 1946.

Se reproduce textul după manuscris.

*George Topîrceanu:*

„Scrisori fără adresă” (Proză umoristică și pesimistă)

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 158, 11 ianuarie 1931, p. 7 și 8, la rubrica „Gnoioa literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

*La moartea lui Topîrceanu*

Apare în *Vremea*, an. X, nr. 487, 16 mai 1937, p. 5.  
Se reproduce textul din *Vremea*.

[*Poezia tinăru*]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 16 februarie 1946.

Se reproduce textul după manuscris.

*Ion Trivale*

Apare în *Mișcarea literară*, an. II, nr. 32—33, 20—27 iunie 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane”.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*, revăzut de autor după publicare.

*Radu Tudor:*

„Anotimpuri” (roman)

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 712, 22 august 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Tristan Tzara:*

„Primele poeme” (urmate de Insurecția de la Ziirich, prezentată de Sașa Pană)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 334, 21 aprilie 1934, p. 8, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Ur muz*

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931, p. 5, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*I. Valerian:*

„Stampe” (poezii)

Apare în *Viața literară*, an. III, nr. 71, 28 ianuarie 1928, la rubrica „Opere și autori”.

Se reproduce textul din *Viața literară*.

*I. Valerian:*

„Cara-Su” (roman)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 423, 2 februarie 1936, p. 10, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Tudor Vianu:*

„Fragmente moderne”

Apare în *Sburătorul*, an. IV, nr. 3, serie nouă, mai 1926, p. 39, la rubrica „Revista cărților”.

Republicat în volumul *Mișcarea literară*. Editura „Ancora”-S. Benvenisti & Co., 1927, p. 156—159, colecția „Biblioteca universală”, nr. 144—146.

Se reproduce textul din *Mișcarea literară*, revăzut de autor după publicarea în volum.

*Tudor Vianu:*

„Masca timpului”

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 22, din 9 octombrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere și autori”, cu titlul *Doi esești: Lucian Blaga — „Ferestre colorate”; Tudor Vianu — „Masca timpului”*.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea”, 1933, p. 149—150.

Se reproduce textul din *Critice*.

*Tudor Vianu:*

„Poezia lui Eminescu”

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 118, 19 iunie 1930, p. 4 și 5, la rubrica „Cronica literară”.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea”, 1933, p. 151—163.

Se reproduce textul din *Critice*.

*Tudor Vianu:*

„Arta și frumosul”

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 216, 6 decembrie 1931, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea”, 1933, p. 163—170.

Se reproduce textul din *Critice*.

*Tudor Vianu:*

„Arta actorului”

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 249, 7 august 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea”, 1933, p. 170—173.

Se reproduce textul din *Critice*.

*Tudor Vianu:*

„Imagini italiene”

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 312, 5 noiembrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

*Tudor Vianu:*

„Idealul clasic al omului”

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 382, 31 martie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Tudor Vianu:*

„Ion Barbu”

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 409, 13 octombrie 1935, p. 7 și 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Tudor Vianu:*

„Generație fi creație”

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 451, 23 august 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Critica universitară*

Apare în *Vremea războiului*, an. XIII, nr. 625, 2 noiembrie 1941, p. 6, la rubrica „Cronica literară”, și nr. 626 din 9 noiembrie 1941, p. 6, la rubrica „Cronica literară”, cu titlul *Tudor Vianu: „Studii fi portrete literare”*.

Cronica la *Arta prozatorilor români* apare în *Vremea războiului*, an. XIII, nr. 627, 16 noiembrie 1941, p. 5, la rubrica „Cronica literară”.

Cele două articole sînt republicate împreună în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 160—165, sub titlul *Critica universitară*.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*.

[*M i h a i l Villar a :*

„*Frunzele nu mai sunt aceleași*”]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 4 mai 1946.  
Se reproduce textul după manuscris.

*Ion Vinea:*

„*Paradisul suspinelor*”

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 146, 16 noiembrie 1930, p. 5, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*G. M. Vlădescu:*

„*Menuetul*” (roman)

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 272, 22 ianuarie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Al. Vlahuță și evoluția romanului*

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 22, 9 octombrie 1926, p. 1.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora”<sup>^</sup>. Benvenisti & Co., 1928, p. 145—148.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

*V. Voie ul eseu:*

„*Poeme cu îngeri*”

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 36, 5 februarie 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori”.

Se reproduce textul din *Viața literară*, revăzut de autor după publicare.

*Alice Voinescu:*

„*Aspecte din teatrul contemporan*”

Apare în *Vremea războiului*, an. XIII, nr. 613 din 10 august 1941, p. 4, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*.

*II ar ie Voronca:*

„*Zodiac*”

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931, p. 5, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

*II ar i e Voronca:*

„*Invitație la bal*” (1924—25) ; „*Incantații*”

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 215, 29 noiembrie 1931, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

*II ar ie Voronca:*

„*Act de prezență*”

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 242, 19 iunie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

*II ar ie Voronca:*

„*Petre Schlemikl*”, cu ilustrații de Michonze, Victor Brauner, S. Perahim

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 273, 29 ianuarie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*I Iar ie Voronca:*

*.Patmos și alte șase poeme"*

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 313, 12 noiembrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

*în prozator distins*

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. VII, nr. 1, ianuarie 1940, p. 162—170, la rubrica „Comentarii critice”.

Republicat în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 189—204.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*.

*Rememorare*

Apare în *Vremea războiului*, an. XIV, nr. 653, 21 iunie 1942, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*.

*[Două portrete]*

Inedit. Conferință radiodifuzată în ianuarie 1945, la emisiunea „Ora scriitorilor”.

Se reproduce textul după manuscris.

*George Mihail-Zamfirescu:*

*„Madona cu trandafiri” (roman)*

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 220, 10 ianuarie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea”, 1933, p. 242—248.

Se reproduce textul din *Critice*.

*George Mihail-Zamfirescu:*

*„Maidanul cu dragoste”, voi. I, II (roman)*

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 286, 7 mai 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară”.

Republicat în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 214—221.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*[G. M. Zamfirescu:*

*„Bariera”]*

Inedit. Cronică radiodifuzată la 6 aprilie 1946.

Se reproduce textul după manuscris.

*Paul Zarifopol*

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 29, 27 noiembrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere și autori”, cu titlul *Paul Zarifopol : „Din registrul ideilor gingașe”*.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora”,-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 43—47

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

*Paid Zarifopol — critic literar*

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 131, 18 septembrie 1930, p. 3, la rubrica „Cronica literară”, cu titlul *Paul Zarifopol — critic literar. „Artiști și idei literare române”. Biblioteca Dimineața, nr. 128.*

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea”, 1938, p. 94—95.

Se reproduce textul din *Critice*.

*Paul Zarifopol*

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 337, 13 mai 1934, p. 10, la rubrica „Cronica literară”.

Revăzut de autor, e republicat în *Figuri literare*, Editura „Vremea”, 1938, p. 97—101.

Se reproduce textul din *Figuri literare*.

IN MARGINEA LITERATURII UNIVERSALE

*Croce și critica literară*

Apare în *Mișcarea literară*, an. II, nr. 27 din 16 mai 1925, p. 1, cu titlul *Umilirea criticii*.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „An-cora”-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 179—182, cu titlul *Croce și critica literară*.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

*Discriminări estetice. 1. Proză și poezie.*

*2. Glose la „poezia pură”*

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 14 din 22 mai 1926, p. 1, cu titlul *Proză și poezie*, și în *Viața literară*, an. II, nr. 55 din 11 iunie 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori”, cu titlul *Experiență mistică și experiență poetică*.

Republicate în volumul *Opere și autori*, p. 168—173, cu titlul *Discriminări estetice: 1. Proza și poezia. 2. Glose la poezia pură*.

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

*Ferdinand Brunetiere*

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 33 din 15 ianuarie 1927, p. 1.

Republicat în volumul *Opere și autori*. Editura „An-cora”-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 202—206.

Se reproduce textul din *Opere și autori*, revăzut de autor după apariția în volum.

*Continuitatea romantismului*

Apare în *Viața literară*, an. II, nr. 41 din 12 martie 1927, p. 1.

Republicat în volumul *Opere și autori*. Editura „An-cora”-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 183—186.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

*Contemporaneizări*

Apare în *Viața literară*, an. III, nr. 79 din 24 martie 1928, p. 1, cu titlul *Examenul de contemporaneizare al „Phedrei”*, și în *Viața literară*, an. II, nr. 6] din 12 noiembrie 1927, p. 1, cu titlul *Ideologia și teatrul*.

Republicate în volumul *Opere și autori*, Editura „An-cora”-S. Benvenisti & Co., 1927, p. 160—166, cu

titlul *Contemporaneizări: „Phedra” de Racine; „Nora” de Ibsen*.

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

*Romanul de război*

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 144, din 9 noiembrie 1930, p. 4, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Goethe și iubirea*

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 230 din 20 martie 1932, p. 6 și 7.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Credința în frumos*

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 368, decembrie 1934, p. 7.

Se reproduce textul din *Vremea*.

*Critica literaților*

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 545 din 10 iulie 1938, p. 8, la rubrica „Cronica literară”; nr. 546 din 17 iulie 1938, p. 7, la rubrica „Cronica literară”; nr. 547 din 24 iulie 1938, p. 7 și 8, la rubrica „Cronica literară”, cu titlul *„De la Chateaubriand la Mallarmé”. Antologie de critică franceză literară. Traducere și note de Perpessieus*.

Republicate în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 169—188, cu titlul *Critica literaților*.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor.

*Sainte-Beuve*

Prezentul studiu constituie *Prefața* la volumul: *Sainte-Beuve: Pagini de critică, alese și traduse de Pompiliu Constanținescu*, Editura Fundațiilor regale, 1940.

Studiul a fost redactat în decembrie 1939.

Se reproduce textul din volumul citat.

#### *Notații*

Apare în *Vremea războiului*, an. XIV, nr. 672, 1 noiembrie 1942, p. 5, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*.

#### *Decadența, dramei*

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 722, 31 octombrie 1943, p. 8, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

#### *[Despre poezie]*

Articol inedit, redactat în 1943.

Se reproduce textul după manuscris.

#### *Poezie și viziune*

Apare în *Vremea*, an. XVI, nr. 730, 1 ianuarie 1944, p. 9, la rubrica „Cronica literară”.

Se reproduce textul din *Vremea*.

#### *[Povestirile lui Gladkov]*

Prefață la volumul : *Jurământul*, Editura „Cartea rusă”, 1945.

Se reproduce textul din volum.

#### *[Istorie literare]*

Inedit. Cronică radiodifuzată la 28 iulie 1945.

Se reproduce textul după manuscris.

#### *[Despre critică]*

Inedit. Cronică radiodifuzată la 22 septembrie 1945.

Se reproduce textul după manuscris.

#### *[Clasicism și romantism]*

Cronică radiodifuzată la 16 octombrie 1945.

Apare — postum — în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 333—338.

Se reproduce textul după manuscris.

#### *Sainte-Beuve și impresionismul*

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. XII, serie nouă, nr. 3, noiembrie 1945, p. 588—593, la rubrica „Comentarii critice”.

Republicat în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor”, 1947, p. 317—327.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*.

#### *[O teorie a comicalui]*

Inedit. Cronică radiodifuzată la 24 noiembrie 1945.

Se reproduce textul după manuscris.

#### *[Poetul Esenin în românește]*

Inedit. Schița conferinței rostită în cadrul A.R.L.U.S., secția literară, la 26 aprilie 1945.

Textul se reproduce după manuscris.

#### *[Peisajul literar al Franței]*

Inedit. Cronică radiodifuzată la 2 martie 1946.

Textul se reproduce după manuscris.

#### *[O nouă traducere a „Infernului”]*

Cronică radiodifuzată la 30 martie 1946.

Apare — postum — în *Scrieri alese*, 1957, p. 344—349.

Textul se reproduce după manuscris.

#### *[Pagini de jurnal]*

Apare — postum — în revista de literatură universală — *Secolul XX*, nr. 7—8 din 1965, p. 23—29, cu titlul *Pagini inedite*.

Textul se reproduce după manuscris.

INDICE DE AUTORI

(nominali și subînțeleși)



**A**

**Adam, I : 202**  
**Aderca, Felix : 48, 49, 118, 216**  
**Alain : 185, 409, 410**  
**Alecsandri, Vasile : 61, 248, 321**  
**Alexandrescu, Gr. : 137**  
**Aliem, M. : 350**  
**Amiel : 50, 334, 413, 425**  
**Anacreon : 361**  
**Anestin, Ion : 92**  
**Anghel, Dimitrie : 129, 208, 209**  
**Apelles : 322**  
**Ardeleanu, C. : 92, 94, 118, 266, 267**  
**Arghezi, Tudor: 39, 54, 55, 118. 149. 208, 209, 364, 372,**  
**398**  
  
**Aristarc : 243, 321, 322**

**B**

**Bacon : 345, 346**  
**Bacovia, George : 39, 121, 122, 364**  
**Baldensperger : 119**

Baltazar, Camil: 39, 40, 41, 118  
 Balzac, H. de 20, 127, 178, 255, 323, 330, 332, 334, 337,  
 347, 373, 390, 401, 414  
 Băncilă, Vasile : 56  
 Banville, Th. de : 330, 333, 334  
 Barbey d'Aureville, Jules : 324, 332  
 Barbu, Ion : 40, 44, 45, 55, 66, 104, 118, 177, 182—185, 197,  
 198  
 Barbusse, H. : 312  
 Barres, M. : 415  
 Bassarabescu, I. A. : 115  
 Bataille, H. : 115  
 Baudelaire, Ch. : 119, 125, 126, 143, 144, 197, 322, 323,  
 326, 326, 330, 331, 332, 333, 337, 347, 364, 367, 401,  
 414, 415  
 Bayle, P. : 52, 341  
 Benda, J. : 186, 302, 402, 409, 410  
 Berdiaiev : 180  
 Bergson, H. : 392—395, 401, 415  
 Berruyer : 390  
 Billy, Andre : 402  
 Blaga, Lucian : 32, 33, 34, 54, 55, 56, 186, 187, 194, 197,  
 198, 364  
 Bogdan-Duică, Gh. : 200  
 Boileau: 202, 242, 243, 341, 352, 353, 354, 355, 363  
 Bordeaux, H. : 97, 119  
 Boureanu, Radu : 34, 154  
 Bourget, Paul : 299, 348  
 Bossuet : 297  
 Brăescu, Gh. : 60  
 Braques, G. : 402  
 Brandes, G. : 178, 348  
 Brătescu-Voinești, I. Al. : 116, 202, 254  
 Brauner, Victor : 134

Bremond: 294, 296, 380  
 Broglie, de : 402  
 Brunetiere, F. : 178, 297—300, 302, 323, 324, 327, 340,  
 347, 355, 357, 379, 385, 388, 415  
 Bucuța, Em. : 118, 154—155, 242, 254  
 Budai-Deleanu, I : 179  
 Buffon : 54  
 Byron, George Gordon, lord : 315, 316, 364, 391

## C

Călinescu, G : 184, 185, 201  
 Călugăru, I : 149  
 Cantemir, D. : 67  
 Caracostea, D. : 119  
 Caragiale, I. L. : 26, 58, 60, 68, 93, 94, 102, 126, 127,  
 201, 202, 246, 252, 253, 254, 262, 263, 265, 266, 278,  
 279, 280, 284, 285, 372, 374, 375, 394  
 Caragiale, Mateiu I : 183, 197, 198, 252, 267  
 Cartoian, N. : 242  
 Catul : 362  
 Cazimir, Otilia : 126  
 Cehov, A. : 397  
 Cerna, Panait : 110, 111, 113  
 Cervantes Saavedra, M. de : 414  
 Chamfort: 412  
 Chateaubriand, F. R. : 324, 329, 330, 831  
 Chendi, Ilarie : 137, 322  
 Cicero : 381  
 Cioculescu, Șerban : 201  
 Ciurezu, D. : 118  
 Claudel, Paul : 222, 223, 224, 225, 359, 383, 402, 409, 410  
 Cocteau, J. : 211, 402  
 Comte, Aug. : 297  
 Corneille, P. : 358, 382

Cosma, Mihail (Claude Semet) : 131, 132, 134—135  
 Coşbuc, G. : 110, 159, 208, 364, 365, 405, 406, 407  
 Cousin, Victor : 379  
 Crainic, Nichifor : 118, 119  
 Creangă, I. : 67, 68, 78, 202, 254, 268, 280, 374, 375  
 Croce, Benedetto : 177, 197, 289—291, 362  
 Cru, Norton : 312  
 Curtius, E. : 178  
 Cuza, A. C. : 115, 116

Damian, Mircea : 149  
 Dante Alighieri : 290, 362, 363, 366, 367, 368, 404—408, 414  
 D'Annunzio, G. : 318  
 Darwin, Ch. : 297  
 Daudet, Leon : 107  
 Daunou : 346  
 Davidescu, N. : 193  
 Dekobra, M. : 97  
 Delaisi : 119  
 Delavrancea, Barbu St. : 68, 70, 136, 202, 254, 256, 321  
 Demetrescu, Anghel (G. Gellianu) : 202  
 Densusianu, Ovid : 190, 191, 192, 200  
 Depărăţeanu, Al. : 243, 246  
 Descartes : 401  
 Diderot, D. : 329  
 Donici, Leon : 8, 9, 397  
 Dorgeles : 312  
 Dostoievski, F. : 13, 21, 119, 143, 144, 145, 146, 255, 369, 397  
 Dragnea, R. : 166  
 Dragomirescu, M. : 136, 190, 191, 192, 195, 196, 198, 200, 348  
 Duhamel, G. : 312  
 Dumitrescu, Geo : 120  
 Dunăreanu, N. : 202

Eftimiu, Victor : 74, 137  
 Eliade, Mircea : 155  
 Eluard, Paul : 402  
 Emilian, Const. : 199  
 Eminescu, Mihai : 54, 55, 78, 104, 110, 145, 177, 179, 180, 197, 198, 200, 202, 208, 209, 215, 254, 293, 321, 364, 367, 372, 374, 375, 382, 398  
 Eschil : 359, 361, 382  
 Esenin, S. : 396—399  
 Euripide : 361, 382

Faguet, Emil : 300, 323, 324, 326, 327, 340, 343, 344, 348, 349, 362, 415, 416  
 Filimon, Nicolae : 252, 253  
 Flaubert, G. : 100, 127, 140, 255, 283, 311, 319, 323, 326, 330, 332, 333, 334, 337, 347, 414  
 France, Anatole : 283, 299, 323, 348, 349, 385, 386, 416  
 Fromentin, E. : 51, 415

## G

Gane, N. : 405  
 Gauthier, Th : 323, 324, 332  
 Gheorghiu, Virgil : 43, 44  
 Gherea (C. Dobrogeanu) : 11, 348  
 Ghica, Ion : 252  
 Gide, Andre : 97, 119, 143, 144, 145, 147, 275, 303, 323, 334, 348, 402, 409, 410, 411, 412  
 Girardin, S. M. : 390  
 Gîrleanu, Emil : 67, 202, 388  
 Gladkov, F. V. : 369—371  
 Goethe, J. W. : 127, 177, 187, 188, 197, 315—316, 322, 342, 363, 380, 382, 414, 415  
 Goga, O. : 111, 115, 137, 159, 197, 198, 208  
 Goncourt (fraţii) : 323, 330, 332, 334

Gorki M. : 396  
Gourmont, Remy de : 323, 355  
Guizot, F. : 390  
Gutenberg : 128  
Guyau, J. M. : 184

## H

Haeckel : 297  
Hasdeu, B. P. : 202, 397  
Heliade-Rădulescu, I. : 199, 203, 335, 348, 404, 405  
Herz, A. de : 137  
Heredia, J.-M. f 183  
Herescu, N. I. : 119  
Hogaș, Calistrat: 67  
Holban, Anton : 48, 49, 410  
Homer: 310, 341, 382, 384  
Horațiu : 341, 361, 362, 363  
Hugo, Victor : 132, 324, 328, 330, 332, 337, 364, 365, 366,  
367, 368, 373, 390, 391, 401, 415  
Huysmans, G. C. : 283, 330, 332

## I

Iacobescu, D. : 159, 197  
Ibrăileanu, G. : 5, 48, 49, 75, 78, 137, 190, 191, 192, 199,  
200, 280, 410  
Ibsen, H. : 177, 197, 225, 306—308, 319, 358, 359, 393  
Ionescu, Take : 30  
Iorga, N. : 30, 54, 55, 62, 114, 115, 116, 117, 118, 190,  
192, 200, 202, 348  
Iosif, St. O. : 208  
Istrate, Panait : 198  
Iiinger : 312

Jaloux, Edmond : 52, 414  
Jammes, Fr. : 367, 409, 410  
Jebeleanu, Eugen : 45  
Joubert : 390, 412

## K

Kemp, Robert: 402  
Keyserling : 119  
Khayyam, Omar : 361  
Kierkegaard : 413  
Klopstock, Särmanul : 92, 267, 268  
Kogălniceanu, M. : 404  
Krîlov, I. : 397

La Bruyere : 53, 417  
La Fontaine : 53, 355, 363, 367  
La Harpe : 324, 325, 341  
Lamarck : 346  
Lamartine : 324, 330, 373, 390, 391  
Lamennais : 373, 390  
Lanson, G. : 350  
La Rochefoucauld : 412  
Lascarov-Moldovanu, Al. : 118, 119  
Lasserre, P. : 186, 302, 380  
Leconte de Lisle : 183, 330, 363, 364  
Lemaître, Jules : 291, 299, 323, 324, 326, 327, 343, 348,  
349, 380, 385, 415, 416, 417  
Lermontov, M. I. : 369  
Lesnea, George : 397  
Loti, P.: 155  
Louys, Pierre : 283  
Lovinescu, E. : 118, 158, 191, 195, 201, 323, 348, 414, 415  
Lucrețiu : 363, 366, 367, 368

## M

Macedonski, Al. : 197, 198, 208, 216  
Maiakovski, V. : 132, 134, 397, 398  
Miorescu, Titu : 103, 104, 186, 190, 192, 193, 194, 197,  
202, 221, 241, 242, 243, 246, 254, 255, 256, 259, 280,  
321, 325, 335, 348, 374, 375

Maistre, Joseph de: 104, 183, 184, 185, 293, 295, 328,  
329, 330, 331, 332, 364, 365, 401, 411, 415, 417  
Mann, Th.: 187, 188, 197  
Marcel, Gabriel : 402  
Maupassant, G. : 277, 281, 330, 332, 334  
Maurras, Ch. : 114, 302, 415  
Meilhac: 385  
Merimee, P. : 373, 390  
Michel-Angelo : 290  
Michelet, J. : 390  
Mihăescu, Gib. : 54 118  
Michonze : 234  
Minulescu, I. : 208, 216, 279, 280  
Miomandre, Francis de : 402  
Mistral : 324, 415  
Moldovanu, Corneliu : 75, 118  
Montaigne, E. M. : 53, 222, 341, 344, 347, 354, 401  
Moreas, J. : 119  
Moruzi, Dumitru C. : 6  
Munteanu, Bazil : 191, 19?  
Murărașu, D. : 363 •  
Musset. Alfred de. 315, 316, 330, 331, 333, 373, 390. 391

## N

Napoleon : 189, 379  
Negruzzi, C. : 61, 397  
Negruzzi, Leon : 255  
Nietzsche, Fr. : 177, 197, 319, 362, 383. 411, 412, 413  
Nisard: 326, 329

Odobescu, Al. : 175. 180, 202  
Ortiz, Ramiro : 406  
Ovidiu : 363, 381

Păltînea, P. : 363  
Pană, Sașa : 142—147, 148  
Panu, Gh. : 30, 78  
Papadat-Bengescu, H. : 48, 81, 118, 216  
Papini, G. : 362  
Pârvan, V. : 177, 197  
Pascal : 354, 401, 412, 413  
Perahim, S. : 234  
Pericle : 381  
Perpessicius : 53, 201, 321—335, 349  
Petrarca : 363  
Petrescu, Camil : 48, 49, 199, 203. 312  
Petrescu, Cezar: 118, 139, 158  
Petrovici, I. : 186  
Pillat, I. : 197, 198  
Pindar: 361  
Pinturicchio, B. : 175  
Pirandello, L. : 222, 224, 225, 262  
Poe, Edgar: 119, 184, 209, 210, 816. 364, 367, 368  
Propertiu : 362  
Proust, M. : 21, 97, 119, 178. 401  
Pușkin, Al. : 397

Quinet, E. : 390, 391

## R

Rabelais : 53  
Racine, J. : 304—306, 358, 367, 378, 382, 385  
Rădulescu-Motru, C. : 198  
Ralea, M. : 58, 191, 192  
Raymond, Marcel: 119, 143, 144, 145, 146, 147  
Rebreanu, Liviu : 34, 48, 118, 197, 216, 260, 267  
Regnier, Henri de : 283  
Remarque, Erich Măria : 312, 313

Renan, E. : 274, 277, 279, 281, 298, 299, 334, 385  
Renard, Jules : 334  
Renn : 312  
Rilke, Rainer Măria : 382  
Rimbaud, Arthur : 45, 120, 364, 401  
Ronsard : 401  
Rosetti, Radu : 6, 67  
Rostand, Jean : 402  
Rousseau, J. J. : 332

## S

Sadoveanu, Mihail : 6, 67, 80, 126, 202, 208, 216, 252,  
253, 311, 372  
Sainte-Beuve: 52, 178, 196, 281, 283, 302, 323, 324, 237,  
329, 334, 336—341, 312, 343, 344, 345, 346, 347, 348,  
349, 350, 353, 354, 355, 363, 372, 373, 374, 376,  
377, 378, 379, 385—390, *AU*, 415, 416  
Saint-Simon : 53  
Sand, George : 373, 390  
Sandu, Aldea : 202, 208  
Sanielevici, H. : 215  
Sapho : 361  
Sartre, Jean Paul : 402  
Schnitzler, A. : 263  
Schopenhauer, A. : 411  
Schwob, Marcel : 332  
Sebastian, Mihail : 417  
Shakespeare, W. : 290, 324, 332, 358, 391  
Shaw, B. : 222, 224  
Shelley, P. B. : 316, 364  
Sienkiewicz, H. : 311  
Slavici, Ioan : 202, 246, 254, 374  
Sofocle : 361, 382  
Sorbul, Mihail : 136, 267  
Souday, Paul; 414, 416  
Spengler : 411  
Stahl, H. Y. : 48, 19, 118

Stancu, Zaharia : 397, 398  
Stelaru, D. : 120  
Stendhal, H. : 127, 311, 323, 326, 330, 332, 334, 337, 347,  
379, 414, 415  
Stere, C. : 5—14, 15—19, 20—23, 24—27, 2S—31  
Sioe, Victor : 32—34, 35—38  
Stolnicu, Simion : 39—43, 44—45  
Streinu, Vladimir : 201, 349  
Strindberg, A. : 225  
Suarez, Andre : 186  
Swift, J. : 50

Sulutiu, Octav : 46—51, 52—56

## T

Tacit : 381  
Taine, H. : 198, 277, 279, 291, 297, 298, 305, 324, 334,  
340, 343, 347, 349, 354, 363, 372, 373, 374, 376, 377,  
379, 388, 415  
Tasso, Torquato : 380  
Teocrit : 341  
Teodoreanu, Al. O. : 57—58, 59—61, (,2—67, 126, 279, 280  
Teodoreanu, Ionel : 67, 68—70, 71—79, 80—81, 82—S6,  
87—91, 216  
Teodorescu, Dem : 107, 118, 216  
Teodorescu-Braniște, T. : 92—95, 96—98, 99—102  
Theodorescu, Cicerone : 103—706  
Therive, Andre : 336, 338, 350  
Thibaudet, Albert : 185, 186, 196, 295, 309, 310, 322, 323,  
324, 325, 326, 327, 328, 333, 355, 373, 374, 387, 409,  
410, 414, 415—417  
Thiers, A : 390  
Tibul : 362  
Tit Liviu : 355  
Tolstoi, Lev : 8, 21, 255, 311, 319, 369, 396  
Toma, A. : 110—113  
Tomescu, D. : 114—119  
Tonegaru, Constant : 120—124  
Topîrceanu, G. : 62, 125—128, 129—130  
Torynopol, Victor : 131—134  
Tracy : 346  
Trivale, Ion : 136—137

Tucidide : 415  
Tudoran, Radu : 138—141  
Turgheniev, I. : 9, 255, 397  
Tzara, Tristan : 142—147, 229

Țundrea, I. : 404—408

## U

Uhland, L. : 365  
Urmuz : 148—149

Vache : 147  
Vailland, Roger : 238  
Valerian, I. : 150—153, 154—155  
Valery, Paul: 104, 119, 125, 126, 143, 144, 145, 177, 184,  
197, 275, 294, 295, 303, 364, 366, 367, 368, 401, 402,  
410, 411, 415  
Vanderem : 414  
Vauvenargues : 412  
Verhaeren : 132  
Verlaine, Paul : 328, 330  
Vianu, Tudor: 156—157, 158—173, 174—176, 177—181,  
182—185, 186—189, 190—203  
Vigny, A. de: 330, 331, 364, 373  
Villara, Mihail : 204—207  
Villemain: 324, 329, 341, 379, 390  
Villiers de l'Isle-Adam : 209, 283, 330, 332, 333  
Vinea, I. : 118, 208—211  
Virgiliu : 362, 366, 367, 368, 381  
Vlădescu, G. M. : 212—214  
Vlahuță, A. : 91, 110, 112, 202, 215—217, 218, 254, 321  
Voiculescu, V. : 118, 215—220  
Voinescu, Alice : 221—226  
Voltaire: 53, 298, 353, 354, 401, 411, 412  
Voronca, Ilarie : 142, 227—228, 229—232, 233, 234—236,  
237—240

## W

Wedekind, F. : 222, 224, 225  
Weiss, J. J. : 349  
Whitman, Walt : 132, 198  
Wilde, Oscar: 318, 319

Zamfirescu, Duiliu: 111, 202, 216, 241—251, 252—255,  
256—259, 321, 322, 374  
Zamfirescu, Florence M : 272  
Zamfirescu, George Mihail : 92, 139, 212, 260—264, 265—  
271, 272  
Zamfirescu-Rarincescu, Mariana : 242, 243, 247  
Zaremba, Aurel : 142  
Zarifopol, Paul: 186, 221, 266, 274—276, 277—280, 281—  
390  
Zoi : 321, 322  
Zola, Emile: 255, 311, 330, 332, 334, 401



## TABLA ILUSTRĂȚILOR

Manuscrisul autograf al articolului <i>Ionel Teodoreanu</i> : „ <i>La Medeleni</i> ” . . . . .	.72—73
Manuscrisul autograf al articolului [ <i>Lirica lui Constant Tonegaru</i> ] (p. 1). . . . .	.120—121
Manuscrisul autograf al articolului [ <i>Lirica lui Constant Tonegaru</i> ] (p. 2). . . . .	.120—121
Manuscrisul autograf al articolului [ <i>Poezia it-nără</i> ] (p. 1). . . . .	.136—137
Manuscrisul autograf al articolului [ <i>Poezia it-nără</i> ] (p. 2). . . . .	.136—137
Manuscrisul autograf al articolului [ <i>G. M. Zamfirescu</i> : „ <i>Bariera</i> ”]. . . . .	.272—273



C U P R I N S U L

D. C. Stere — romancier. . . . .	5
C. Stere: „Hotarul” (roman). . . . .	15
C. Stere: „Nostalgii”. . . . .	20
C. Stere : între pamflet și roman. . . . .	24
C. Stere : „Uraganul” (roman). . . . .	28
Victor Stoe : „întrebare de stele”. . . . .	32
Victor Stoe : „Fuga cerbilor”. . . . .	35
Simion Stolnicu : „Punct vernal”. . . . .	39
Simion Stolnicu : „Pod eleat”. . . . .	41
Octav Șuluțiu : „Ambigen” (roman). . . . .	46
Octav Șuluțiu : „Pe margini de cărți” (scria înfîia) .	
Alexandru O. Teodoreanu: „Hronicul măscăriciului Vălătuc”. . . . .	57
Al. O. Teodoreanu : „Mici satisfacții” . . . . .	58
Al. O. Teodoreanu: „Caiet” (versuri) . . . . .	68
Ionel Teodoreanu: „La Medeleni” (Hotarul DCtli tornic). . . . .	68
Ionel Teodoreanu. . . . .	71
Ionel Teodoreanu: „Imnul Milenei Ionel Teodoreanu: „Fata din Zililiiml” vnl I. II ediția II-a (roman). . . . .	71
Ionel Teodoreanu: „Golia”, voi. I, II (imunii) .	71
Tudor Teodorcsu-Braniște : „Fundătura (l...Inului nr. 13”, desene de I. Anislin (iniiiin)	71
Tudor Teodorcsu-Braniște : „Băiatul popii” (ioni,ui)	71
Tudor Teodorcsu-Braniște : „Printul” . . . . .	71

Cicerone Theodorescu : „Cleștar” (poeme) . . . . .	103
Dem. Theodorescu : „Robul” (roman) . . . . .	107
A. Toma : „Poezii”. . . . .	110
D. Tomescu : „Atitudini politice și literare” . . . . .	114
[Lirica lui Constant Tonegaru]. . . . .	120
G. Topîrceanu : „Scrisori fără adresă” (Proză umoristică și pesimistă). . . . .	125
La moartea lui Topîrceanu. . . . .	129
[Poezia tinărară]. . . . .	131
Ion Trivale. . . . .	136
Radu Tudoran : „Anotimpuri” (roman) . . . . .	138
Tristan Tzara : „Primele poeme” (urmate de In- surecția de la Zurich, prezentată de Sașa Pană) . . . . .	142
Urmuz . . . . .	148
I. Valerian : „Stampe” (poezii). . . . .	150
I. Valerian : „Cara-Su” (roman). . . . .	154
Tudor Vianu : „Fragmente moderne” . . . . .	156
Tudor Vianu : „Masca timpului” ; „Poezia lui Eminescu” ; „Arta și frumosul” ; „Arta actorului” . . . . .	158
Tudor Vianu : „Imagini italiene”. . . . .	174
Tudor Vianu : „Idealul clasic al omului” . . . . .	177
Tudor Vianu : „Ion Barbu”. . . . .	182
Tudor Vianu : „Generație și creație” . . . . .	186
Critica universitară. . . . .	190
[Mihail Villara : „Frunzele nu mai sunt aceleași”] . . . . .	204
Ion Vinea : „Paradisul suspinelor”. . . . .	208
G. M. Vlădescu : „Menuetul” (roman) . . . . .	212
Al. Vlahuță și evoluția romanului. . . . .	215
V. Voiculescu : „Poeme cu îngeri”. . . . .	218
Alice Voinescu : „Aspecte din teatrul contemporan” . . . . .	221
Ilarie Voronca : „Zodiac” . . . . .	227
Ilarie Voronca : „Invitație la bal” (1924—25) ; „Incantații”. . . . .	229
Ilarie Voronca : „Act de prezență”. . . . .	233
Ilarie Voronca : „Petre Schlemihl”, cu ilustrații de Michonze, Victor Brauner și S. Perahim . . . . .	234
Ilarie Voronca : „Patmos și alte șase poeme” . . . . .	237
Un prozator distins. . . . .	241
Rememorare. . . . .	252
[Două portrete]. . . . .	256

George Mihail-Zamfirescu : „Madona cu trandafiri” (roman). . . . .	260
George Mihail-Zamfirescu : „Maidanul cu dragoste”, voi. I—II (roman). . . . .	265
[G. M. Zamfirescu : „Bariera”] . . . . .	272
Paul Zarifopol . . . . .	277
D. Paul Zarifopol — critic literar. . . . .	281
Paul Zarifopol . . . . .	

*în marginea literaturii universale*

	289
Croce și critica literară . . . . .	
Discriminări estetice. 1. Proză și poezie. 2. Glose la „poezia pură”. . . . .	292
Ferdinand Brunetiere . . . . .	297
Continuitatea romantismului . . . . .	301
Contemporaneizări . . . . .	304
Romanul de război . . . . .	309
Goethe și iubirea . . . . .	315
Credința în frumos . . . . .	318
Critica literaților . . . . .	321
Sainte-Beuve . . . . .	336
Notații . . . . .	352
Decadența dramei . . . . .	357
[Despre poezie] . . . . .	361
Poezie și viziune . . . . .	366
[Povestirile lui Gladkov . . . . .	369
[Istorie literare] . . . . .	372
[Despre critică] . . . . .	376
[Clasicism și romantism] . . . . .	380
Sainte-Beuve și impresionism •1 . . . . .	385
[O teorie a comicului] . . . . .	392
Poetul Esenin în românește . . . . .	396
[Peisajul literar al Franței . . . . .	400
[O nouă traducere a „Infernului”] . . . . .	404
[Pagini de jurnal] . . . . .	409
Note . . . . .	419
Indice de autori . . . . .	489
Tabla ilustrațiilor . . . . .	455

Lector : MAK'IAKI IA II UAWU  
Tehnoredactor: III NA CALUOARU

Apărut 1971. Hrtie scris tip I A cin ulm' l'ormul  
540X840116. Coli ei. 22.43. Colt Unui N Punte lpo I.  
A. nr. 1267111970. C.Z. pentru blblotrectr mult și mu, U9-0



Tiparul executai Mit.....amin  
nr. «17 In  
întreprinderea PUMI nln a  
.13 Decembrie IIIH"  
str. Grigore AlexanâfMCU nr, 18—07 I  
București,  
Republica Socialiștii v.....