

EUGEN IONESCU (EUGÈNE IONESCO): n. 26 nov. 1909, Slatina. Își ia licența în franceză la București. DEBUTEAZĂ în 1927 la *Revista literară a liceului „Sf. Sava”*; debut editorial cu volumul de versuri *Elegii pentru fânțe mici*, 1931, București. SE STABILEȘTE în Franța în 1941. În 1950, premiera primei piese *La Cantatrice chauve (Cîntăreața cheală)*. În 1970 este ales membru al Academiei Franceze.

ESTE creatorul, de notorietate internațională, al teatrului absurdului.

OPERA: *Lucrări în limba română — Elegii pentru fânțe mici*, 1931; *Nu*, 1934, volum premiat pentru critică literară; un foarte mare număr de articole în principalele reviste literare ale vremii. *Lucrări în limba franceză —* La Editura Gallimard, începînd cu anul 1950, îi apar șase volume de teatru, după care continuă să i se publice reeditări și noi volume de teatru pînă în 1981. Dintre piesele cele mai cunoscute cităm: *La Cantatrice chauve (Cîntăreața cheală)*, *La leçon (Lecția)*, *Jacques ou la Soumission (Jacques sau Supunerea)*, *Les Chaises (Scaunele)*, *Tueur sans gages (Ucigaș fără simbrie)*, *Rhinocéros (Rinocerii)*, *Le Roi se meurt (Regele moare)*, *La Soif et la Faim (Setea și Foamea)*, *La Lacune (Lacuna)*, *Jeux de massacre (Jocul de-a măceșul)*, *Macbett (Macbett)*, *Ce formidable bordel! (Ce nemaipomenită harababură)*.

Proză, eseuri, memorialistică: *Notes et contre-notes (Note și contranote)*, 1962 (eseuri); *La Photo du Colonel (Fotografia Colonelului)*, 1962 (nuvele); *Entre la vie et le rêve (Între viață și vis)*, 1966, Convorbiri cu Claude Bonnefoy; *Journal en miettes (Jurnal din fărîme)*, 1967 (jurnal); *Présent passé, passé présent (Prezent trecut, trecut prezent)*, 1968 (jurnal); *Le Solitaire (Însinguratul)*, 1973 (roman); *Antidotes (Antidoturi)*, 1977 (eseuri); *Un homme en question (Sub semnul întrebării)*, 1979 (eseuri); *La quête intermittente (Căutarea intermitentă)*, 1987 (jurnal).

De notat două volume de desene și reflexii asupra actului de a picta: *Découvertes (Descoperiri)*, 1969, și *Le Noir et le Blanc (Negrul și Albul)*, 1981.

EUGEN IONESCU
membru al Academiei Franceze

RĂZBOI CU TOATĂ LUMEA

PUBLICISTICĂ ROMÂNEASCĂ

Volumul I

Ediție îngrijită și bibliografie
de
MĂRIANA VARTIC și AUREL SASU



HUMANITAS

București, 1992

L. Du. 1622378

Coperta:
DOINA ELISABETA ȘTEFLEA

© 1992, Editura Humanitas. Toate drepturile rezervate

ISBN 973-28-0243-X

ISBN 973-28-0244-8



Notă asupra ediției

Volumul de față adună pentru prima dată publicistica scrisă în limba română a lui Eugen Ionescu, marcînd astfel o premieră edito-rială. Risipite în paginile revistelor și ale ziarelor interbelice, aceste scrieri erau greu abordabile pentru specialiști și aproape inaccesibile publicu-lui larg. Acest volum le redă-circuitului literar normal. În plus, în felul acesta, se deschide posibilitatea perspectivei de ansamblu asupra unei activități publicistice remarcabil de vaste, atît ca întindere, cît și ca arie tematică.

Spre a nu încărca excesiv sumarul, prezenta ediție se limitează la înregistrarea activității de critic și de eseist desfășurată de Eugen Ionescu în limba română. Opera sa literară (poezie, proză, teatru, jurn-al) corespunzătoare aceleiași perioade de creație va constitui obiec-tul unui volum aparte, textele respective figurînd aici — cu specificarea de rigoare — doar ca trimiteri bibliografice în lista de la sfîrșitul lu-crării.

În cadrul acestor limite, ediția este, în intenție, exhaustivă: am urmărit, pe cît posibil, să cuprindem în ea toate textele, indiferent de dimensiuni, susceptibile să contureze personalitatea criticului și esei-stului Eugen Ionescu. Așadar, sînt consemnate aici (secțiunea Varia) și unele texte de proporții mai reduse: însemnări, note, prezentări de cărți etc. Scrise cu egală vervă și vădînd aceeași incisivitate și profun-zime, acestea întregesc, fiecare în parte și toate împreună, profilul sem-natarului lor. În schimb, cum era și firesc, nu am reținut articolele ca-re, cu sau fără modificări, au fost incluse de autor în volumul Nu. Acestea sînt menționate, cu precizarea necesară, ca simple titluri în lista bibliografică din finalul cărții. Singura excepție de la acest trata-

ment o constituie prefața publicată de Eugen Ionescu în fruntea plachetei de versuri *Gloata* (1935) a lui Ion Th. Ilea: în poșida caracterului ei de apariție editorială, am inclus-o în sumar, din rațiuni lesne de dedus.

Cu același gând al restituirii integrale, am consemnat și articolele semnate de autor în paginile Revistei literare a liceului „Sf. Sava”, deși ea nu a beneficiat decât de circulația restrînsă a unei publicații școlare. Prin aceasta, am înregistrat cu exactitate debutul scriitorului, „împingîndu-l” cu mai bine de un an înaintea debutului „oficial” (Bilete de papagal, 19 dec. 1928). Ca un argument în plus în favoarea acestei poziții, semnalăm că textele tipărite aici nu se deosebesc cu nimic, ca ton și scriitură, de cele publicate în aceeași perioadă în revistele și ziarele consacrate.

Pentru alcătuirea ediției, am parcurs un număr însemnat de publicații interbelice; întrucît lista lor coincide în mare cu aceea a periodicelor enumerate în deschiderea antologiei *Romanul românesc* în interviuri, nu am considerat necesar să le menționăm și aici. Ulterior, prin amabilitatea domnului Gelu Ionescu — pe această cale, îi adresăm încă o dată mulțumiri — am beneficiat de posibilitatea consultării volumului *Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco* (Heidelberg, 1989), care se încheie cu o bibliografie a scrierilor sale în limba română. În urma confruntării cu aceasta, lista noastră bibliografică a fost completată cu unele reviste care nu există la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca (Părerii libere, X. Y.), precum și cu unele numere din revistele *Axa* și *Litere*, care nu există decât la Biblioteca Academiei din București. (La rîndul ei, așa cum se poate lesne stabili, bibliografia întocmită de noi conține cîteva titluri de reviste sau de articole în plus față de cea amintită).

Materialul este dispus pe compartimente, conform criteriului tematic; în cadrul fiecărei secțiuni, a fost respectat principiul aranjării cronologice, toate articolele avînd marcată în final data apariției în presă.

Pe de altă parte, bibliografia care încheie volumul oferă celor interesați o perspectivă strict cronologică asupra activității publicistice a lui Eugen Ionescu în limba română.

Transcrierea textelor s-a făcut potrivit normelor ortografice actuale. În limita posibilităților, au fost verificate citatele, versurile, numele proprii etc., iar greșelile de tipar au fost corectate în mod tacit. Am păstrat ca atare forma sunt, precum și unele particularități fie ale limbii scrise în epocă, fie ale scrisului lui Eugen Ionescu: hipocrizie,

păstrat ca atare forma sunt, precum și unele particularități fie ale limbii scrise în epocă, fie ale scrisului lui Eugen Ionescu: hipocrizie, hermetic, humor, fals, imagină, conrupe, cutropi, gemăt, înfulica, rezolvi, culorit, rezignare. Dubletele fonetice (personagiu-personaj, atitudinei-atitudinii, evidenței-evidenții, imagină-imagine) au fost menținute întocmai. Neologismele scrise de autor cu ortografia limbii din care provin au fost transcrise ca atare: abat-jour, pot-purri, music-hall etc.

Contribuția autorilor ediției este următoarea: la adunarea materialului din periodice au participat A.S. și M.V.; selecția și îngrijirea textelor s-au efectuat de către M.V.

Ne exprimăm și pe această cale recunoștința pentru amabilitatea cu care doamnele Victavara Pop, Maria Predescu și Ileana Râcz, de la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca, precum și doamna Raluca Gheorghe, de la Biblioteca Academiei din București, ne-au facilitat accesul la sursele de informare.

MARIANA VARTIC și AUREL SASU

*Articole
și
eseuri*

COMENTARII PE MARGINEA LUI VALÉRY:
Variations sur une pensée de Pascal

Ideile noastre sunt, pe planul logic, expresiile sentimentelor noastre. Sentimentele își caută, în idee, motivația rațională. Despre aceasta dizerta, cîndva, Benda.

Nici o manifestare a noastră, ne învață psihologia, nu este izolată: ea intră în complexul unui determinism psihic și poartă pecetea individualității totale. Nu pot fi strict și arbitrar delimitate funcțiile afective de cele voliționale, de cele logice. Stările de conștiință fluctuează interdependent.

Sistemele de filosofie sunt dictate de temperament; și viața noastră psihică poartă, cu deosebire, semnele atitudinii afective. O filosofie poate fi, de pildă, expresie directă — Kant — sau expresie sublimată — Nietzsche — a unui temperament.

Ne-ar tenta lămurirea genezei sistemului filosofic prin metode similare celor uzitate în istoria literară sau în estetica experimentală: biografia, psihografia.

Fiindcă suntem predestinați, afectiv, să adoptăm cutare sau cutare idee. Există un adevăr: adevărul meu.

*

Există oameni posedați. Se pot cunoaște după ochi, după glas, după gest: neliniștiți. Aceștia, nervoși în diagnosticele medicale, sunt covârșiți de viață, din hiperacuitate sensibilă: sunt lipsiți de siguranță și dezorientați sufletește, fiindcă, senzitivi, sunt ebluisați de strălucirea multiplă a fenomenelor.

Le e frică de ei și de pașii lor. Se tem de prăbușirea, iminentă, în abisuri. Așteaptă, înlemniți, sfărîmarea lanțului cauzalității. Nu și-au

adecvat realitatea și se miră totdeauna, infricându-se. Trăiesc o viață febrilă. Strigă după ajutorul Cuiva puternic și departe. Întind minile, dar nu știu să se roage: și s-ar îngenunchea, și s-ar închina. Le e frică de întuneric și de spații largi. Lumea lor este populată de arătări: ei sunt gata să creadă în toate arătările și să vadă, pretutindeni, arătări. Și se simt singuri și zdrobiți de a fi singuri.

Îmbrățișează cu atîta dragoste și apucă golul. Țipă, și țipătul li se întoarce. Se uită în ape și li se răsfrînge chipul. Întrebă stelele, stelele sunt mute. Și oamenii sunt pentru ei turnuri fără far. Se privesc pe ei înșiși, și în ei același haos. Și simt în ei puteri dușmane pe care nu le pot desluși sau infrînge.

Își închipuie, poate, că, dincolo de ceea ce văd ei și aud există o altă lume, cu o normă de care sunt alungați. Și nu își înțeleg damnarea. Pentru că se simt izolați, aici, în lumea vidă de sens și rea.

Și le este teamă de scufundare. Nu își iubesc viața de chin, dar alungă, hohotind, spectrul morții.

Dumnezeu se îndură de cite unii și-i mîntuiește, uneori, arătîndu-li-se, străluminînd, în nălucirea tenebrelor.

*

Pascal a fost unul dintre aceștia. Neliniștiții devin, în mîntuire, cei mai fervenți religioși.

*

Dar sunt și rare spirite virile care îl pot înlocui pe Dumnezeu. Pentru ei, mîntuirea pornește din interior, prin efort și logică. Ei izbutesc, prin luciditate extremă sau extremă voință, să descopere (ne-a venit să scriem: să inventeze) un acord necesar și să armonizeze cosmosul. Îl umanizează și îl creează, rațional și ordonat. Se pot narra cu siguranță și orgoliu într-o realitate armonică. Pentru aceștia, nu mai este infricător misterul, ci acomodabil. Au biruit misterul.

Ei au privirea senină și fruntea calmă.

*

Valéry ne spune că există în noi, normal, puterea de a înfrunta enigma. Și Valéry îl condamnă pe Pascal și nu îl crede pe Pascal. Nu merge pînă la a-l acuza de facilitate și retorism?

Valéry este, poate, un spirit lucid și viril. Nu are senzația „existenței tragicului în fiecare părticică de aer” (Rilke). Sau a înfrînt-o. Dar, pentru aceasta, posedă tăria morală necesară.

Cînd Pascal se îngrozește de tăcerea eternă, e copleșit, aproape fizicește, de enigmă. Și ni-l închipuim pe Pascal disperat și fricos, dezlegarea tainei mari (*sic!*). Îi auzim țipătul; îl simțim zbătîndu-se, dezorientat. Îi auzim întrebarea sfișiată și identică. Îl vedem copleșit sub povara tainei. Căutînd, zadarnic, un echilibru. Îl vedem oboșit și doborît, plîngînd fără nădejde și umil.

În clipa aceea va fi venit mîntuirea.

*

Fericit deplin este cel pentru care mîntuirea a venit, iluminare, din afară. Și care crede în Divinitatea sprijin exterior și de sus. Ca o forță care coboară și își oferă, blind, protecția.

Religiosul este mai umil și, de aceea, mai sigur. Nu îl mai îngrijorează dezlegările. Este Cineva, imens și bun, care îi arată calea; care este aproape, aici, în lumină, aici, în noapte, care binecuvîntează. Credinciosul s-a degajat, lăsînd totul în grija puterii oculte, ocrotitoare.

Cel care și-a fixat interior centrul de echilibru este orgolios, dar cu o mai instabilă liniște. O contrazicere logică sau o distonanță în armonia construcției amenință continuu cu surparea pe acesta.

*

Alții își caută într-alt fel mîntuirea: în acceptarea irațională a vieții. Cufundîndu-se în viață, făcînd parte din viață.

Renunță la o linie dreaptă, normativă. Se lasă duși, pasiv, de fluxul vieții.

Se bucură de viață, de clipă: bucurie pe care o simt alunecînd, ușoară și mincinoasă. Ei nu mai caută o axă fixă de echilibru; se azvirle, se împrăștie în viață: să o îmbrățișeze. Se difuzează.

Dar mîntuirea aceasta este cea mai puțin deplină. Frenezia trăirii lor este impregnată de sentimentul nonsecurității. Viața lor este febrilă și veselie lor, intristată.

Fericirea lor o caută în uitarea desăvîrșită de sine. Ei nu soluționează enigma: o evită. Și se evită pe ei înșiși.

Și explozia aceasta care în viață îi azvirle, în unic salt, îi va azvirli în abisul cel mare, făcînd insensibilă frontiera dintre viață și dintre moarte.

ELIBERARE PRIN ESTETIC

O posibilitate de regăsire și de evadare din cercul de convenție socială ne-o oferă lumea estetică: arta sau unghiul optic estetic. Înțelegerea estetică a lumii.

Sunt, rare dar luminoase, clipe de revelație a esenței noastre intime. Trăim, în afară și alături de noi, adevărații, o viață de reflex și de suprafață, viață străină și stranie pe care noi o numim, mințindu-ne, a noastră; este viață inertă; condusă, pasivă; convențională; viața socială, fără sens și egală. Noi ne împrumutăm pe noi înșine mediului contingent — și apărăm pure și vide produse ale culturii. Purtăm un nume: număr matricular; și, utili angrenajului mecanic social, trebuie să avem o funcțiune, un rol. Dar fiecăruia nu este conceput decât ca având un rol.

Și este o deturnare largă de la viața veridică și cu sens etern: artificializare. Este o viață fără sens metafizic și etico-metafizic, dar cu o morală paradoxală, mincinoasă, pură adaptare a nevoilor noastre de aici; nevoilor noastre arbitrare, factive, independente de lumea cosmică; fără raport cu aceasta. Viața aceasta socială, viața relativă, de fard; veșmînt.

Viața noastră cotidiană aparține altora; o trăire prin alții; și totodată o construire lipsită de sens și care nu se poate integra nicicînd și în nici un fel în vreo metafizică.

Viața socialului, abatere, viață de înstrăinare; lăaturalnică; falsă. Viața de convenție și de utilitate: lipsită de gratuit, de disponibil.

Ascultăm de o unică mentalitate colectivă: și este posibilă numai în această viață sugestia, fundament al acestei vieți de unică imitare (cum și Tarde dovedea, pe alte principii), străină, prin definiție, de noi înșine. Lume în care *ne uităm*. Lume în care colindăm (și nu putem altfel colinda) cu figurile acoperite de mască. Și într-atîta ne-am obișnuit, încît ne confundăm adevăratele figuri cu măștile.

Cine are îndrăzneala să apară cu obrazul gol? Nu va fi recunoscut; și nici el nu și-l va putea recunoaște ca pe al său.

Căci trăim o viață de egalizare; de nivelare; de rigiditate. Ne pierdem pe noi, în noi înșine.

Prin artă, desocializare. Regăsire unică și unic posibilă. Și sunt diferite trepte, sau diferite drumuri, către regăsirea individualității noastre primordiale: spre eliberarea de cultură și convențional. Căci în pura viziune estetică nu există convenție; sau sugesție; sau

imitație. Este, aici, viața liberă, gratuită, independentă desăvîrșit: evadare. Clipă în care dispare duhul colectiv și în care duhul individual strălăminează în deplină puritate: curat, clar, liber.

În desăvîrșirea privirii estetice — dominarea minunată a socialului; a moralului; a relativului. Moment în care ne regăsim pe noi, uitînd, de astă dată, masca socialului. Și trecătoare, dar străluminosă totodată clipă de pace (fiindcă regăsire și libertate), de revelație: inspirație!...

... Pentru zețar, *om* înseamnă: pune *o* din caseta aceasta și *m* din caseta aceasta. O virgulă, care înseamnă pentru lector o pauză necesară în ritmica de gîndire, este, pentru zețar, un simplu semn de cules. Zețarul are un sens independent, străin de cel intim al cuvîntului; un sens profesional, incidental, exterior. Mai degrabă nu un sens, ci o minuire: o normă; o meserie convențională. Ei au uitat sensul adevărat al cuvîntului.

Zețarul: sistematica socială. Lectorul: viziunea estetică. Semnificația utilului, la cel dintîi: semnificația unică și liberă, dincoace.

Unii poeți utilizează cultura și elementele ciștigate cultural ca instrumente. Ei surmontează cultura: aceasta este pentru ei o scară pe care se urcă, treaptă cu treaptă, pentru a o depăși. Cultura, raționalul, socialul le folosesc: dar nu sunt niciodată scopuri în sine, ci pure mijloace, instrumente; etape de ascensiune. Ei merg însă pe drumul tuturor inșilor sociali; dar, pe același drum, îi întrec pe aceștia. Pînă la redescoperirea atitudinii izolate, singulare, în fața misterului.

Pînă la acea singurătate care îngăduie desocializarea: dar bizară singurătate (numai de social) care îngăduie și comuniunea, înfrățirea. Pentru că ceea ce pe noi ne izolează este viața socială. Izolarea în bloc. Și totuși uniformizare: trăire prin alții, impusă și sorocită. Ne nivelează falsificîndu-ne: împiedicînd relevarea identității esențiale.

Poetul dobîndește aceasta prin regăsirea de sine, pe drumul totuși al celei mai acute individualizări. Prin evadare; eliberare; asocial.

Masca ne deosebește, dar fals, pe unii de alții: ne asemuim prin faptul că toți purtăm, identic, mască. Viața socială: de ascundere; de refacere.

Poetul cult care, uzînd de elementele de cultură, le va subjugă și surmonta, prin nediscontinua ascensiune se eliberează de cultură, pe vîrfurile clare ale lumii de dincolo de social, de moral. Și se regăsește. Surmontînd cultura (tehnica, livrescul, convenția, socialul), un salt unic și scurt îi este suficient pentru această definitivă eliberare. El trece dincolo; se înalță mai sus de vîrfurile cel mai înalt al trep-

telor de cultură. Dacă omul rațional merge cu cultura la pas: cel mult conducând-o, poate, dar neîntrecînd-o și neregăsindu-se: chiar dacă este pe cel mai sus virf al culturii, rămîne totuși — poate primul — un inel al lanțului de care este legat, nedespărțit în mersul ascensional al acesteia; poetul cult escaladează cultura: în inspirație, el este liber.

Poetul are harul intuiției (inspirația) — „un pas dincolo de rațional”. Prin depășirea culturii, poetul revine la viața esențială și luminoasă. Are adevărul; regăsirea; revelația. Paul Valéry, pare-mi-se, ar exemplifica cele de mai sus. Forma și tehnica sa a expresiei sunt sensibilizarea materialului utilizat, dar depășit ca atare.

Dar sunt poeți care, dintru început, își iau un alt drum. Ei părăsesc dintru început ciștigurile culturii și ale raționalului: ei nu depășesc, pe drumul culturii, cultura. Nu cred în ea. Se eliberează, *spontan*, de ea. O disprețuiesc; sau nu o înțeleg. Sau i-ar sucomba. Renunță la ea.

Poetul cult o depășește. Poetul naiv o înlătură. Pentru poetul naiv, incult în clipa inspirației, nu există nici o tehnică prestabilită; nici o convenție; nici o constrîngere. Este primitiv. Premerge cultura, socialul: ca și cum ar fi noțiuni goale de sens. De altfel, nici o metaforă nu își are motivația rațională. Pentru că este o lume descoperită prin simțuri și prin intuiție. Prin sensibilitate pură și primară.

Ei nu au simț critic: înseamnă negațiune. Pe cînd, dimpotrivă, poeții culți sunt din belșug înzestrați cu simț critic: de la aceasta pornesc și se încadrează într-o disciplină strînsă, logică, utilizînd toate datele furnizate de cultură și de tehnică.

Poeții naivi sunt liberi desăvîrșit. Ei află, fără disciplină, dar fără revoltă, prin pură acceptare, prin pură încredere, adevărul esențial și intim al lucrurilor.

Dar ei sunt cei senini și împăcați. Identificați deplin cu totul. Ei, cei simpli, au ajutorul și călăuză Minei Divine. Se pare că nimic livresc sau convențional nu a întunecat imaginea divină pe care o poartă în suflet, neîntinată și proaspătă.

Și astfel, poeții naivi și poeții culți ajung, dar prin căi diferite, la același punct. Desăvîrșesc identică eliberare de cultură, de tehnică, de livresc. Se regăsesc pe ei înșiși, prin aceeași primenire sufletească.

Și totuși (ne contrazicem?), poate că poezia naivă nu are nici ea puritatea și liniștea aparentă. Acea caldă comuniune își are un fond turbure și dureros, ca o cicatrice. Iar fondul tragic transpare uneori, după cum se înroșește, uneori, cicatricea.

Poezia naivă este ca apa clară, al cărei nămol se ridică la suprafață amenințînd minunata limpezime.

Rilke, poetul naiv și angelic (dar numai aparent), altul în poezii, altul în *Caietele lui M.L. Brigge*. Limpezime dincolo, turburare aici. Pentru că în *Caiete*... avem expresia directă a fondului rilkeian, iar în poezii, expresia sublimată a aceluiași fond sufletesc.

Poezia naivă — sublimare a sentimentului tragic; compensație; necesitate psihică.

Dar aceasta nu intră în limitele discuției noastre de față. Își are locul în altă parte.

Epoca, nr. 478, 4 sept. 1930, p.1-2.

POEZIA RETORICĂ ȘI WALT WHITMAN

Mișcarea centrifugală a poeziei retorice împiedică orice contact sufletesc cu poetul: alungat de vehemența irumperii, ești atent numai asupra acestei vehemențe ca atare, care anulează, prin definiție, apropierea emotivă și destinde, diluează conținutul. Poezia retorică este la frontiera dintre lumea estetică și lumea gestului: ea constituie un început de difuziune, de împrăștiere *prin act* a viziunii întieroare.

Prin urmare: dincolo de estetic, deși încă dincoace de util.

Pe Walt Whitman (în traducerea d-lui Busuioceanu, „Cultura Națională”, 1925), pe care îl luăm ca desăvîrșit exemplu de poet retoric, nu îl poți asculta, pentru că țipă. Vrei să-l iubești, dar lovește, în dreapta și în stînga, cu mîinile și picioarele. Walt Whitman cufundă, în tendința la act, poezia care, în sine, nu este act, nici îndemn la act, ci alături, în afară de act. Walt Whitman este moralist și politician — pasionant, dar moralist.

Cuvîntul whitmanian înmărmurește, ca sunet. Violența afirmațiilor înseamnă drum moral. Concepție socială și morală: ceea ce,

constituind o anulare a libertății spirituale, este și o anulare a esteticului. Arta rămîne o dezlimitare, o dezrobire. Tendința indică însă limitare în util, în cercul nelarg de aici — exclusivism moral.

Dacă profesilor biblici li se recunoaște și astăzi (și totdeauna) o valoare estetică — de mulți unica valoare hotărît incontestabilă — ea nu este cuprinsă nicidecum în îndrumarea religioasă sau morală indicată: în atitudinea etică, în afirmare, în gest, ci în expresia estetică de groază și uimire, în inspirata revelație a tainei, în azvîrlirea cutremurată a vălului care maschează. Ochii profetului, ochii care holbează și *văd*, sunt ochii estetici.

Nu este estetic însă îndemnul, dar nu el este expresiv în sine, ci înveșmîntarea lui, fiorul. Îndemnul rămîne secundar; luminoasă și eternă este numai emoția revelației care îl însoțește și îl domină continuu. Fiorul care îmbracă fiecare gest, fiecare cuvînt. Poetul și profetul acesta este auzit și ascultat, fiindcă se uită pe sine. El nu vorbește voit, dar de Cineva impus.

Dar retorul (d.p. Walt Whitman) se iubește, se autocontemplă și se ascultă el vorbind. Nu mai este, pentru nimeni, loc în Univers.

El singur se aude, și numai pe el. Din el însuși se revarsă și în el însuși se înecă. În el însuși se pierde. Se proiectează (desconcentrare, irumpere), se desfășoară, se întinde și dispăre. Poezia retorică poate fi comparată balonului de săpun: se dilată surprinzător, dar înăuntru este gol. Și o neînsemnată picătură poate cuprinde — ce uimire! — impresionantul volum.

Poetul retoric (d. p. Walt Whitman) se bate în piept cu pumnii și anunță: Eu cînt, eu cînt omul modern, eu cînt despre cîmpii; eu am de gînd să cînt pentru cursul lui Mississippi, pentru Ohio, pentru Illinois (vezi traducerea d-lui Busuioceanu), pentru Indiana etc., dar nu cîntă nimic și nimănui.

Exclamă: Victorie! Unire! Credință! Timp! Identitate! etc. și a scris cîteva versuri. Sau alte cîteva versuri: Ce curios! Ce real! Americani! — pură armură de sunete, care nu închid și nu îngăduiesc cuprins sufletesc și îndepărtează emoția: pentru că gestul este obstacolul concentrării interioare; și inspirația, momentul estetic, este de îndată risipit. Intuițiile estetice sunt dizlocate: gestul le desparte, le izolează, le acoperă, le întunecă. Le sugrumă.

Și acestea, pentru că retoricul (W. Whitman) nu are viziune, libertate. El e banal: „Văd că viața nu-mi poate dezvălui tot” —

simplică enunțare; neexprimare; defectul de bază al retorismului. Și W. Whitman, după cum am văzut, ne furnizează cel mai desăvîrșit exemplu de poet retoric. Retorul, atent numai la îndemn, uită doavă logică sau, în artă, înfățișarea realității sufletești; dar, este de mult știut, realitatea sufletească și nimic altceva este fapt cu interes estetic: niciodată îndemnul.

„Ce bogată! Ce spirituală! Ce adîncă!” — nu înseamnă nimic. După cum nici: „Vreau să fac cîntece pentru...!”

*

Poezia retorică (a lui Walt Whitman, d.p.) este de tensiune scurtă. Ea epuizează, imediat și pe deplin, travaliul interior. Îl exprimă (il mulțumește!) direct și elementar. Nu permite lentă și rodnică cristalizare; pîrguirea. Expresia directă este, prin urmare, pură revărsare și simplă: nefiind, prin definiție, sublimare sau compensație; necomplexă.

Este ca recipientul fără fund prin care curge apa de îndată primită.

Walt Whitman a avut și moment estetic. Și-a suspendat, o clipă, nediscontinua fugă și întrecere și a stat, obosit și tremurînd încă. În afară, atunci, de act, poetul *a privit* — cu surpriză și emoție, îmbinare de milă și entuziasm domolit — ceea ce se desfășura alături de el și în el.

Eliberat de constrîngerea acțiunii, a văzut, dezinteresat și cu dragoste totuși și cu durere; de aici minunata (singură din cele traduse de dl. Busuioceanu) poezie: *Curgeți, stropi*, expresie în care există acel sentiment de iubire și uimire. Poezia: iubire și uimire față de tine ca față de un altul; față de un altul ca față de tine.

Poezia retorică este pură enunțare; nu este decît punct de plecare, dar nu cristalizare estetică. Proiectarea eului, la retor, este obsesivă; altminteri, animism. Sentimentele, deși de rudenie poetică, nu rămîn decît motive; nefructificate, fiindcă nerepliate asupra lor înșile.

Dinamismul interior își găsește o epuizare deplină, cvasidirectă, dar nu o sublimare estetică.

DESPRE DISCUȚIA OBIECTIVĂ (Definiții)

Ideile sunt motivările sentimentelor noastre.

J. Benda

Printre formulele de circulație cotidiană și nemaicontrolate, este și *discuția obiectivă*, de origină socratică și idealistă. Ea implică credința într-un adevăr exterior, absolut și irevocabil rațional.

Dar a discuta înseamnă a milita. A fi avocat și părtaș. Înseamnă a te limita și a lupta condus. A apăra o idee, a ataca alta: bătălie în care dezinteresul este inoportun.

Ideea mea mă reprezintă pe mine: mă exprimă pe mine, determinată de mine. Este o forță care tinde să subjuge; vrea să nu fie subjugată.

Cînd discut sunt interesat: reprezentantul opiniei contrare îmi este dușman, fiindcă ideile nu sunt realități platoniciene, absolute, pure, intangibile, ci vii, ca sentimentele mele. Viața ideilor este o formă particulară a vieții afective.

„Criticul literar pune întîi concluzia și pe urmă pornește la verificarea premiselor”, crede o personalitate culturală a contemporaneității românești. Dar afirmația este valabilă pentru toate formele de activitate intelectuală.

Discuția — ciocnirea de idei — o face posibilă subiectivitatea mea, forță propulsivă a ideii. Dar nici nu se poate delimita precis frontiera dintre idee și sentiment. Cristalul ideii, niciodată pur, este colorat de emoție.

Discuția, prin definiție, este dinamică. Obiectivitatea — pasivă, statică.

Cînd discut, pornesc la triumful adevărului meu. Ideea îmi apare în conștiință independentă de orice motivare logică: motivația i-o caut în drum.

Există o eternă cursă de adevăruri temperamentale, către o culme de predominare; de aici și cercul vicios al celor cîteva atitudini fundamentale ale spiritului uman, care, pe rînd, vin și dispar de pe primul plan de predominare. Ideea, niciodată calculată, rece, se impune, triumfă, după cum este cerută de oportunitatea unor anumite circumstanțe sociale sau psihologice.

Așa numai se lămurește pe deplin minunata observație a lui France: „pentru nimic nu seucid oamenii mai mult decît pentru ideile lor”. Dar se poate exemplifica, istoric și contemporan, strînsa coeziune dintre idee și interes, dintre adevăr și afect, sprijinirea unuia pe celălalt: acuplare.

*

Ideea, fiind determinată de tonalitatea mea afectivă, discuția — pledoarie și rechizitoriu — elimină, cu desăvîrșire, posibilitatea de obiectivitate.

A discuta înseamnă a fi subiectiv. A fi obiectiv înseamnă a nu discuta. Orice discuție este angajată tendențios — ideea nefiind punctul de sosire, dar cel de plecare.

A „discuta obiectiv” este o contradicție în termeni. Obiectivă este atitudinea spectaculară, într-un fel cea estetică. Astfel că se poate spune, cel mult, „privesc obiectiv” (detășare), în nici un caz „discut obiectiv” (participare).

A discuta nu înseamnă a cerceta, dar a nega sau afirma. A discuta înseamnă a te proiecta.

*

Obiectiv este — păstrînd sau reducînd termenul — acel care are naivitatea subiectivității sale. Obiectiv: cel căruia nu îi este conștientă parțialitatea, subiectivitatea.

Dacă subiectivitatea îi apare conștientă participantului, acestuia îi sunt posibile două soluții: a ipocriziei, a neloyalității, sau a retragerii, dacă are scrupulul obiectivității.

Contemplativul și scepticul nu discută.

Viața literară, anul V, nr. 133, ian. 1931, p. 1.

BANALIZAREA POEZIEI

Poezia este ca o femeie: displace cînd te obișnuiești cu ea. Îmbătrînește și farmecul ei rămîne o amintire de necrezut.

Nu există poezie eternă: ideile, de pildă filosofice, pe care le cuprinde se devalorizează și sunt întrecute (dar, prin definiție, poezia nu are valoare prin ideologia incidental cuprinsă; ea poate, cel

mult, pierzându-și propria ei esență, să vulgarizeze și să micșoreze o teoremă filosofică, fiindcă o simplifică și îi dă caracter subiectiv); imaginile devin bun comun și, banalizate, sunt simple clișee fără valoarea și prospețimea necesară poeziei; iar micile procedee și trucuri de tehnică, odinioară îndrăznețe sau ingenioase, devin rețete academice, puerile, rudimentare, pentru noua și veșnic mai bogată complexitate a poeziei, și goale de oricăre viață estetică.

Ne intristează — sentimental — faptul că Tudor Arghezi, unul din cei mai „surprinzători” poeți la apariție, este poate și unul dintre cei mai efemeri. Suntem ispitiți să credem într-un nou caz Minulescu și să vedem în *Cuvinte potrivite* noi *Romanșe pentru mai târziu*. Este o impresie pe care, la o recentă lectură, am încercat-o.

Imaginile, dar și formele sintactice, nu vi se par acum prea cunoscute ca să mai fie gustate cu bucurie? Și nu vi se par cunoscute de mult și, parcă, din altă parte decât din Arghezi?

Cred că numai contemporanii pot înțelege poezia. Poate că, după cum Minulescu nu mai face deliciile nici măcar ale adolescenților literari, Arghezi, cel din *Cuvinte potrivite*, nu va mai putea fi, în curînd, dat ca model ucenicilor poeți.

Pentru că este, desigur, destinul oricărei poezii de a se difuza, într-un sens; de a deveni un simplu depozit, o grămadă nemaiorganizată, o totalitate de forme și elemente neșudate, din care epigonii împrumută și fură pînă la epuizare, împrăștiindu-le și, grație obișnuinții, „împămîntenindu-le” în limba, în tradiția respectivă.

*

Și epigoni, Arghezi a avut mulți și repede. Discipolii consacreză, printr-un travaliu indirect, pe un poet. Dar un poet necontestat nu mai este nici actual, nici iubit, nici admirat: e un poet care nu ne mai vorbește; e un defunct. O imagine argheziană începe să nu și-l mai amintească pe Tudor Arghezi sau cutare poezie din Arghezi, dar este devenită caracteristică unei întregi limbi și literaturi neoargheziene și tinde să devină caracteristică pentru întreaga limbă literară românească.

*

Totalitatea truvaiurilor tehnice, de ritm, de vocabular, de imagini a poeziei lui Arghezi („potrivirile”) începe să pătrundă într-un inconstient literar, în materialul de cuvinte și imagini anonime și

fără proprietar, la îndemîna tuturor scriitorilor și vorbitorilor de limbă românească.

Epigonii nu sunt de condamnat întru totul. Ei sunt necesari; în orice caz, inevitabili. Dacă fac un rău serviciu individualităților poetice și prospețimii lor, ei sunt agenții care fac posibilă penetrația, dar și perimarea inovațiilor. Ei vulgarizează și „storc” miezul poeziei argheziene pînă la sterilizare, dar lor li se datorează, tot atît cît poetului, îmbogățirea limbii și a vocabularului.

Astfel, un poet mare este, dintr-un punct de vedere, un înnoitor al mijloacelor tehnice: ritm, metrică, imagini, vocabular. El îmbogățește, deci, utilajul tehnic.

De altfel, ce înseamnă imaginație poetică decât inventivitate și noutate de expresie? Un poet este, prin necesitate, un om social și un factor cultural. Și mișcarea culturală artistică înseamnă: expresie perpetuu diferențiată. Expresia simplă — reclamată contemporan de unele școli — este, și ea, o expresie cu mijloace noi, cu mijloace în plus.

(Dar ce poate să intereseze estetic altceva decât aceasta? Tragismul meu interior? Dar el e identic cu tragismul poetului de acum o mie sau două de ani. Mă poate interesa numai expresia nouă a aceleiași tragism. Problema este, de altfel, abordată și soluționată de mulți, în acest fel. Dar o revenire este întotdeauna, mai ales la noi, utilă.)

Curînd însă, rețetele tehnice și mijloacele verbale nu mai aparțin poetului, ci, bun comun (tot astfel, invenția nu mai aparține inventatorului, ci publicului căruia, de altfel, îi este destinată), se difuzează, se pierd, se asimilează în limbă. Membrele organismului estetic inițial, despărțindu-se, capătă o viață proprie, independentă.

Poezia este frumoasă, tainică. Dacă sugerează încă purități. A intra în conștiința publică înseamnă, în realitate, a păși și a se difuza în inconstientul public.

Că Arghezi s-a epuizat atît de repede (deci că este puțin complex) este o problemă delicată pe care, altă dată, ne propunem s-o dezbatem.

Una din cauzele generale — și exterioare — este, desigur, și sărăcia literaturii noastre. Doi poeți o alimentează toată. O întreagă posteritate puizează din ea și îi epuizează.

În țările literare din Occident, sarcina de a alimenta generațiile poetice o suportă nu doi, ci douăzeci de poeți. Aceștia au tot timpul să fie luați, uitați, reluați. O poezie care, din diferite circumstanțe,

nu poate să fie uitată este anostă. Din pricina sărăciei, noi secăm imediat propriile noastre fintini de poezie.

Facta, anul X, nr. 422, 7 sept. 1931, p. 3.

CONTRA LITERATURII

În marile evenimente ale vieții — marile catastrofe și marile bucurii — oamenii au aceleași sentimente, aceleași țipete, aceleași atitudini.

Fiorul meu în fața morții este identic cu al oricărui om din timp; ura mea are dinții străbunului meu; gelozia mea cunoaște aceleași cuțite ca gelozia ta.

Iar expresia autentică, spontană a durerii mele constă toată într-un simplu scrișnet, o lacrimă sau o ingenunchere.

Infrinți sau extatici, nu cunosc oamenilor decît o identică atitudine de ingenunchere; iar holbarea ochilor, o mirare sau o groază, se face într-un singur fel.

Dacă „poezia este orice scriere care nu poate fi rezumată prin altă scriere, prin proză”, viața este tot ce nu poate fi cuprins și exprimat în cultură, în tehnică, în poezie. Ar fi locul să vorbim de un inefabil al vieții, al gestului sau al realității mele interioare.

Ieri, nestăpinitul meu chiot de bucurie, prietenule, și, astăzi, umerii tăi zguduți nebunește de plins mă înfrățesc cu tine cum nu m-a înfrățit nici un discurs, nici o deliberare și nici o logică.

În momentele acestea, suntem eterni și autentici. În momentele „inexprimabile” ale vieții. Dar sugerate prin gest și inchipuite, intuite prin simpatie. Și unicele momente cînd putem comunia, din dragoste.

Gesturile acestea sparg orice tipare și orice ziduri sufletești. Fiindcă viața este singura neprețuită și adevărată. Ea — unicul absolut — stă în afară și deasupra oricărei culturi și a oricărei tehnici.

Iubesc numai cuvintele adevărate, izbucniri ale turburării interioare — cuvintele simple și nude: „Mi-e frică”, „Ador”, „Mă doare”, mîngierile și Interjecțiile, cărora noi (din ce perversiune?) ne-am dezobișnuit să le acordăm sens și adevăr.

Aceasta fiindcă se confundă banalul, noțiune pur profesională care înseamnă tehnică utilizată, elementară și depășită (expresia

nu are nici un echivalent în viață, pentru că viața este unică și eternă), cu realul pe care nu îl acopere tradiția nici unei discipline a culturii, a artei, a filosofiei.

Viața — libertate — se opune, prin esență, oricărei tradiții și oricărei tehnice — constringere.

Cultura — moarte — se opune vieții, iar poezia, concepută cu o tehnică și cu o tradiție, se integrează nu vieții, ci culturii.

*

Concep literatura ca pe o simplă ocupație socială și pe literatori ca o simplă breaslă, cum sunt: cizmăria, legătoria de cărți, avocatura, politica, timplăria etc., etc.

Nici o altă breaslă nu este fudulă ca breasla poezilor — și pre-zumțioasă. Cizmarul nu pretinde că face act metafizic, cîrpind un papuc. Dar literatorul, cîrpind rima, a pretins-o totdeauna.

Într-adevăr, literatorul are unele aparente superiorități față de cizmar, avocat, bancher sau timplar. El utilizează un anumit material verbal, de oarecare sugestivitate (viață, moarte, suferință, dragoste ș.a.), care, predispunînd la confuzie, îi împrumută oarecare onorabilitate și semnificație. De fapt, noțiunile acestea sunt numai omonimele noțiunilor viață, moarte, suferință, dragoste din realitate. Pentru că, să fim înțeleși, suferința este, în literatură, o simplă temă profesională, joc.

Poezia este cultură. Ea nu este înțeleasă — și nu își are rostul — decît în mersul și în ritmul unei tradiții și al unei tehnice. Poetul nu învață de la viață, dar de la maeștri, de la literatură. El nu scrie ca să exprime realitatea, dar o simplă realitate convențională, profesională: realitatea literară. El scrie fiindcă a scris înaintașii.

Poezia (propriu-zis: literatura) nu poate fi pusă în fața vieții și judecată prin ea; poezia trebuie pusă în fața culturii, în fața tehnice literare și în raport cu tehnica literară judecată.

Poetul nu spune adevărat (în sensul unei autentice intuiții a realității), dar nici frumos (în sensul unei idealizări sau interpretări), ci ingenios, altfel — exterior, tehnic altfel — decît poetul de-acum cincizeci de ani.

Din momentul cînd subtilizează sau speculează interjecția și țipătul pur (o integrare în Cultură, în Tehnică era de neimpiedicat), poezia a devenit — divertisment — o simplă ocupație socială. Nu acordăm, hotărît, o însemnătate metafizică sau transcendențială li-

teraturii. A nuanța interjecția, țipătul, semnifică o non-autenticitate, o înlăturare a emoției. Un joc futit al spiritului pe temele grave.

Ea a trădat realitatea. Mai mult: poate fi acuzată de pervertirea realității (nu prin sublimare sau depășire, ci prin vulgarizare și futilizare) văzută prin această optică mecanică, literară. Optica literară, printr-o astfel de futilizare a Realului, a creat viziunea banalului. Banal este sensul diminuat și superficial (exterior) al eternului, al vieții.

*

Așadar, literatura nu conține viața. Nici nu este vis al vieții. Ci pură tehnică, mecanică, exterioară. Inteligibilă numai în înlănțuirea unei tradiții.

Să nu dăm poeziei scrise, poeziei tehnice, altă semnificație decât aceea de dexteritate pură. Ea nu este viață, ci paralela vieții. Nu o înlănțește.

*

Cei care nu pot să cunoască sau să trăiască decât falsa realitate a cărților sunt triști, săraci, sterili. Neimpliniți.

Ca pe o minge sunt azvârliti de literatură la viața pe care nu o recunosc — și de viață, îndărăt, la sterilitate livrească.

Facla, anul X, nr. 426, 12 oct. 1931, p. 3.

BANALITATEA ARTISTICĂ

Emoțiile mari — eterne — se repetă, în indivizi, cu o perfectă identitate, de multe mii de ani încoace. Mă tem de moarte ca italiarul Renășterii; iubesc viața ca Horațiu; sufăr de vanitate nesatisfăcută ca Alcibiade. Ceea ce nu mă împiedică să trăiesc aceste emoții unic și autentic, ca și cum le-aș fi trăit eu singur în univers. Le trăiesc fără nici un ecou din cultură.

Banalitatea nu este, în adevăr, decât o pură noțiune profesională. Este banal, în literatură, ceea ce este exprimat fără noi mijloace de expresie: cu metode tehnice utilizate de înaintașii mei literari. Dacă spun că sunt „melancolic”, oamenii culți vor strimba din nas, ca și cum nu aș fi „melancolic” într-adevăr și ca și cum noțiunea nu ar avea un conținut sufletesc real.

Eu aș denumi strîmbătura omului de bun gust: o pervertire de optică literară.

Literatura nu subliniază, nici nu adincește, nici nu intensifică viața; o anulează. Nu mai pot trăi anumite stări sufletești compromise de literatori, din pudoare; dar o strictă pudoare literară, profesională.

Pentru că viața e compromisă de literatură; și e confundată cu expresia ei estetică. Dar orișice expresie estetică nu are decât o pură dependență tehnică: tradiția și istoria artei; un literator nu le poate ignora, după cum un cizmar nu poate ignora tehnica cizmăriei, după cum un avocat trebuie să fi făcut studii juridice ș.a.

Cizmăria se învață cu un maestru. La fel literatura. Nu de la viață învață artistul, dar de la tehnica artei. Viața nu îi este decât un pretext.

Dar o anumită și deformată viață, hotărît lipsită de autenticitate: este cunoscut principiul că un artist nu poate trăi deplin momentele interioare. El le trăiește *interesat* și *critic*: acest moment nu poate fi speculat în artă.

Trăiește viața omul care nu cunoaște literatura. Acesta este, probabil, sensul îndemnului lui André Gide: „Ardeți cărțile”. Adică: „Trăiți cu autenticitate viața”.

Gestul nu este facil. Omul cult nu poate *uita* cărțile. I s-au infiltrat, organic, în mentalitate. Fac parte din unitatea lui spirituală.

El este condamnat să nu vadă viața decât prin ochelarii literaturii: ștersă, cu detalii false, fadă.

El are sentimentul banalului. Adică: o judecată literară aplicată, prin pervertire, vieții. Viața nu este banală. Nici originală. Acestea sunt noțiuni strict profesionale, care își refuză un conținut de viață.

Omul care *trăiește* ignorează aceste goale și artificiale noțiuni. El trăiește fără prejudecăți; fără rușini sau pudori literare; autentic și plin.

Clopotul, anul II, nr. 4, 17 ian. 1932, p. 15.

JURNALUL POEZIILOR

Expresia nu epuizează conținutul. O identică expresie este valabilă mai multor grade de acuitate emoțională. Astfel: „mă doare”,

care, de la o durere fizică sau morală, poate urca scara multelor trepte graduale.

Orice cuvânt generalizează și abstractizează un complex particular. Ce este inexprimat există, desigur, deși nu există social, nu există în cultură. Orice tehnică, de altfel, tinde să integreze, diminuându-l, individul în cultură.

Îmi pare că scopul artei, și al poeziei în speță, este această înfățișare a particularului, a ta, în tehnicile generale și uniforme. Poezia lirică, perfect act narcisic, caută, prin expresie, o eliberare și o configurare a mea.

Dacă impersonalitatea tehnicii clasicilor și dacă rețetele și clișeele de limbă făceau imposibilă o promovare a individului, a particularului, romantismul nu a semnat, la rîndu-i, decît o descoperire falsă, sau, în cazul bun, parțială și temporară, a individului și a expresiei lui. Și André Gide a remarcat cum orice retorică, oricît artificialitate, orice stridență, orice culoare se diluează, își vădește mecanica înșurubare, se acoperă, se șterge. Nimic nu se banalizează și nu se uniformizează cu mai multă rapiditate decît originalul tehnic, decît excentricul.

Dificultatea poetului a fost mereu aceasta: să caute o proprietate de expresie. Și iată un foarte banal și axiomatic adevăr.

Dar, de la romantici, drumul este greșit și exterior căutat. Dacă există bune excepții în literaturile occidentale, nu cred să existe la noi.

Cred că, dacă se demodează orice expresie fastidioasă și, aș zice, luxoasă, primejdia trebuie evitată prin rămînerea, din început, la expresia nudă, banală, elementară. O parte a poeziei străine, revenită de la eflorescența imaginilor sau de la hermetismul tehnic, care înseamnă multiplicarea cheilor, încearcă, de altminteri, această soluție. Marele principiu al lui Gide: nimic nu este mai lesne de depășit și nimic nu se învechește mai repede decît ceea ce apare mai nou la apariție, ne este un permanent îndreptar.

Ca să fac un paradox, aș putea scrie că nimic nu este mai facil decît dificilul: cu o cheie poți descuia ușile toate și cu o identică broască, a poeziei hermetice. Odăile nu sînt — le vezi! — mai bine mobilate: uneori mai prost. Pot să dau exemple.

Iar pentru ca sensul emoțional al poeziei să se păstreze proaspăt, nu trebuie acoperit de multe și multicolore văluri, din frică să nu se vadă. Ci reținut și frînat în cuvîntul banal, onestă haină și rea-conducătoare a vreunui curent de veștejire.

(Ca în simplele case albe arabe, cu miraculoasă și policromă arhitectură interioară.)

Dar poezia română este sau retorică (T. Arghezi), sau se înecă în fluxul inutil poeziei al metaforelor (Ilarie Voronca), sau, neînțelegînd adevărata semnificație a dificilului, este mecanică, ridiculă, fals interiorizată, utilizînd, cu burlescă maiestrate, o hermetică neadevărată, a cărei rapidă banalizare începe să se adeverească: iată cît de facilă le fu, atîtor imitatori, inițierea în tainele digitale ale amuzantelor jonglerii!

Adevăratul sens al dificilului îmi pare a fi disciplina integrării momentului meu particular sufletesc în cuvîntul simplu ca atîtea altele. Autenticitatea emoției sau elevația spirituală se revelează, dîndărătul sau deasupra cuvîntului, care nu epuizează nimic, dar care sugerează și care este depășit de sensul interior.

Și, iarăși, celor ce cred în facilitatea emoției, le pot denumi facilitatea ideii. Nu este un paradox, iată de ce: planul logic constituie o nefericită imixtiune pe planul estetic. Ideea, raportată poeziei, este neapărat simplificată, redusă, devenită rudimentară. Ideea nu poate fi valorificată decît pe purul ei plan dialectic. Urăsc diletantismul. Urăsc și diletantismul acesta al poetului prost filosof, și al filosofului prost poet, prin esență.

Nu exclud marile sensuri și marile corespondențe, după cum nici valorile spirituale. Dar tema filosofică nu își poate căpăta o justificare lirică decît dacă poate fi cuprinsă de momentul particular al unui dramatism sufletesc.

Iar emoția nu este facilă, nici dificilă. Este pur și simplu. Este facilă speculația ei retorică. Este dificilă cunoașterea ei și conținerea ei.

Dar emoția nu trebuie speculată: ci exprimată.

Este adevărat însă — s-o recunosc! — că nu va izbuti sensul meu individual să se mențină intact și tuturor același. Integrarea în tehnică, în disciplină, în cultură mă uniformizează.

De aceea, există două planuri paralele de valori, poeziilor mele. Nici un cataclism al logicei și al rațiunii nu le va face să se atingă vreodată. Poeziilor mele le acord, mai ales, o valoare intimă. D-voastră le accorțați, indiferent pe ce treaptă ierarhică, o valoare publică.

Dacă ar fi dat ca fiecare să-și creeze cuvintele, și nu să moștenească aceste fade convenții, o ierarhie „publică” a operelor de artă

nu ar fi posibilă: toate poeziile, expresii ale unor diferite și evidente individualități, ar avea o egală valoare estetică. Dar, întrucât valorificarea estetică o măsoară expresia și mijloacele tehnice (o renovare tehnică se poate efectua și prin altceva decât multiplicarea, de pildă, a vocabularului; dar și — și aceasta este necesară — prin noua instrunare armonică a uzatelor cuvinte), o ierarhie și o judecată estetică nici nu ar mai fi posibile. Ci una etică sau spirituală.

Valoarea intimă a poeziilor mele — semne ale vieții mele interioare, amintiri necesare despre mine — o cunosc eu numai. Valoarea publică este accidentală și exterioară: accidentul tehnicei.

România literară, anul I, nr. 10, 23 apr. 1932, p. 1-2.

MISIUNEA CRITICILOR TINERI (Răspuns d-lui Cicerone Theodorescu)

Cerind tinerilor critici să anticipeze realizările tinerilor poeți, d. Cicerone Theodorescu a pus o problemă delicată a cărei soluție nu ne pare a fi tocmai ușoară.

Tinerii critici sunt lipsiți de „generozitate”? Nu știu ce sens acordă d. Cicerone Theodorescu termenului „generozitate”.

Dacă generozitate înseamnă o comunitate de interese de lansare, dacă se cere să te aservești principiului „unde-s doi, puterea crește”, prefer, într-adevăr, ca tânărul critic să fie lipsit de generozitate.

S-au făcut destule gafe în critica românească. E înțelept să nu mai descoperi, astăzi, lenăchiță Văcărești pe care să-i decretezi egali unor Goethe; este prudent să beneficiezi de experiență — fiindcă d. Cicerone Theodorescu vorbește de experiență — a generației imediat anterioare nouă, care îl făcea pe Arghezi egalul lui Eminescu și pe Ion Barbu egalul lui Valéry.

Acuitatea critică nu a caracterizat esențial cultura românească. Acel „scrieți, băieți” al lui I. Heliade Rădulescu s-a repetat pînă în ziua de astăzi, în variante diferite: „fiți sămănătoriști — sunteți geniali”; „fiți simboliști — sunteți geniali”; „fiți expresioniști — o! cum puteți fi expresioniști și cum puteți, cum putem fi geniali!”

Un cap perspicace și onest are însă dreptul să deplîngă evidența mediocrității literaturii noastre.

Dacă o generație nouă se ivește — „diferențiată” — speranța noastră este că o va specifica o necesară luciditate critică. Tinerii critici, observă d. Cicerone Theodorescu, revizuiesc (și bine fac!) valorile consacrate. Nu ar fi ridicul și necoresct ca severității lor pentru idollii maturi să se substituie o indulgență maximă față de camarazii lor de generație?

Noi cerem tinerilor critici să nu ignoreze — ci dimpotrivă — poezia tină. Dar le cerem și o timiditate învățată la priveliștea de grîngolării valorilor de carton!

Și apoi este imposibil aproape să prezici Stelele mari ale constelației lirice: pentru că de „preziceri” e vorba, nu de „constatare”. Tinerii poeți de sub douăzeci și cinci de ani nu sunt, prin firea lucrurilor, conturați, realizați. Sunt promisiuni care pot înflori, promisiuni care se pot dezice. Cite „genii adolescente” despre care atît s-a sperat nu există astăzi?

Înțeleg însă că d. Cicerone Theodorescu cere criticului tînăr altceva. Îi cere, desigur, să descifreze configurația nouă; sensibilitatea nouă și specifică, substanța care, dacă nu s-a realizat încă, trăiește astăzi, înainte de realizarea care nu întîrziază.

Acesta este iarăși un lucru dificil. Dificil pentru că — să fim onești — o notă (care să mijească măcar) originală nu o constatăm generației tinere de lirici.

Indicăm precursorii: T. Arghezi, Ilarie Voronca, Ion Barbu, Camil Baltazar, Ion Vinea etc. — care retrăiesc sub diferite forme în poezii tineri. Numește, d-le Cicerone Theodorescu, un nume de poet tînăr, oricare, sau aproape oricare: îți indic poetul din care descinde formula lirică pe care o repetă, pe care o reproduce.

Poezii tineri sunt aserviți vechilor modele.

Credem, fără indoială, și în autenticitatea, ca să zicem așa, „virtuală” a tinerilor noștri camarazi, dar așteptăm pîrguirea (o bănuiesc, pentru cei de douăzeci și cinci de ani, peste cinci ani), descoperirea propriei esențe lirice care să depășească, crescută dintr-însa, vechea formulă.

Așteptarea noastră frinează entuziasmul; încrederea noastră își adaugă o luciditate critică pentru ca bucuria desăvîrșirii să fie mai deplină, mai neașteptată.

Criticul, desigur, e un ins care trebuie să presimtă — sau, mai exact, să vadă (pentru că în realizarea pe gustul public intră o mare doză de hazard) — dar nu trebuie, în nici un caz, să fie un profet interesat sau mincinos.

Regii tăiau capul astrologilor ignoranți sau înșelători. Cultura înmormintează pe criticii pripiți.

România literară, anul I, nr. 23, 23 iul. 1932, p. 1; 4.

CONTRAPUNCT (Generalizări)

Destinul cărții lui Huxley (*Contrapunct*) e regizat de legile medii ale succesului social.

Cred, anume, că o operă singulară — care depășește sau se izolează de comunul social, care indică o mentalitate diferențiată de grup — este sortită morții inevitabile. Nu au șanse de nemurire decât operele medii: cele care reprezintă media unei mentalități de epocă, de clasă.

Orișice tentativă de evadare din anotimp este o certă acceptare a efemerității. Singuretec, omul e sortit să nu intereseze ca atare: cel ce nu se reprezintă decât pe el (diferența specifică) nu reprezintă nimic pentru posteritate.

În adevăr, posteritatea nu are priză asupra operelor unor singuratici care au încercat o unică suire spirituală. Dimpotrivă, îi pedesește, îi condamnă, îi uită sau îi ridiculizează. Risul gros al lui Molière și al întregii sale bande nu mă va convinge să nu-i prefer prețioșii, pe care îi văd tragici eroi ai tentativei întronării unor artificii. Bunul-simț e biologic. Artificialitatea e o experiență amară, efemeră, superioară.

Din aceste motive, sunt incitat să cred în posibilitatea imortalității romanului lui Huxley: e o carte medie.

Material mult, neadîncit, care circulă, de o jumătate de veac, prin contemporaneitate; idei sociale, politice, literare, artistice, metafizice, științifice; tipurile *toate moderne*; toate problematicile eflourate, fie individuale, fie sociale: religia, amorul, gelozia, comunismul și luptele de clasă, bogăția, sărăcia, lumea mondenă, lumea literaților și a artiștilor etc... totul defilează în două volume, eflourat, rapid, fără nici o soluționare, desigur — intenția autorului fiind numai de a prezenta, ca pe un ecran, jurnalul în imagini (dar și în dialoguri!) al vieții și al problematicii moderne.

O operă de artă, și în special o operă literară, are acest trist destin de a-și altera, într-un fel, natura și de a se permanentiza prin calitățile care, principial, îi sunt secundare și facultative. Vreau să spun că interesul ei estetic se volatilizează substituindu-i-se un interes psihologic. Opera literară cu șanse de viață în posteritate este aceea care prezintă un caracter documentar. Romanul lui Huxley e documentar. Intenția isteată a autorului — mărturisită, imi pare — a fost chiar aceasta: să filmeze societatea engleză actuală și, sonor, să reproducă dialogurile semnificative pentru marile întrebări ale timpului. Huxley a intuit perfect că ce este frumos e efemer; că e viabil ce este interesant (documentar).

Supusă exigențelor criticei moderne, cartea lui Huxley este, ca tehnică literară, ca experiență spirituală, ca valoare estetică, cu totul mediocră.

Nici introspecție proustiană: stările sufletești sunt sau numai enunțate sau dialogate; sau comune fără justificarea unei noi viziuni sau aprofundări, dar susținute numai de un dramatism, de oarecare dinamică poate, dar nediferențiat; tehnica e balzaciană; d.p. personajul intră în salon și acțiunea e lăsată în pană și reluată abia după ce, în o sută de pagini, s-a efectuat biografia personajului. Tipurile — sociale — ne sunt înfățișate după vechea metodă balzaciană (de la exterior la interior); conflictele lor psihologice sunt exteriorizate prin monologuri discursive, neglijente și suficiente.

Tehnica nu are nou decât (în afară de curagiul de a relua o formulă tehnică depășită) un simultaneism cinematografic: cîțiva oameni vorbesc într-un salon, dar scena se schimbă brusc și iată-ne într-o cameră unde se dispută doi indivizi geloși, apoi, iar, brusc, salonul unde conversația urmează *neîntreruptă*.

Deși utilizată, oarecum, și pînă astăzi, utilizarea poate abuzivă de-aici vădește o influență clară a tehnicii cinematografice: interesantă cînd schimbările de scenă se urmează cu rapiditate; greoaie cînd schimbările au loc la un număr mai mare de pagini.

E drept că unele deficiențe („tehnica cinematografică” stingaci utilizată sau incursiunile în istoria indivizilor, în timp ce prezentul este suspendat), precum și bogăția de planuri (plan individual, plan plural) se cufundă în totalitatea amplă a romanului și realizează, poate, ceea ce au numit unii orchestrația simfonică a romanului.

Succesul acestui mediocru roman este datorit, desigur, bogăției de material: material nefuzionat și divers, dar și heterogen, și tocmai tehnicii exterioare și insuficientă de jurnal cinematografic.

Fiindcă figurile interioare nu sunt vizibile pentru lumea socială, prezentarea exterioară și kinestetică este o isteție necesară cui preferă, suișului pe aridele și neumblatele culmi spirituale, dizolvarea spiritului în social și succesul promiscuu și fals.

Gloria nu e un omagiu diferenței tale specifice; e un omagiu al societății către sine însăși când, anulându-se pe sine, sacrificându-se, omul de geniu e o simplă oglindă sau un ecran al socialului.

Gloria e îndreptată nu asupra valorii individuale, ci asupra imaginii din oglindă: este un act narcisic al publicului.

România literară, anul I, nr. 25, 6 aug. 1932, p. 1.

DESPRE CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

I

Se face curent o foarte gravă confuzie între istorie și critică literară.

Istoria literară justifică circumstanțial sau numai constată existența operelor literare, dar nu pune problemele de valoare. Ea poate fi, deci, o condiție a criticii, dar, desigur, nu critica însăși. Planurile istoriei și criticii, care se întretaie undeva, sfârșesc prin a se diferenția net, clar.

Istoria literară care, prin definiție, înregistrează (și este datoare să înregistreze, nu să selecteze) nu îmi indică nici un criteriu ierarhic. Ea prezintă criticii materialul care va fi supus unui examen și unui travaliu de selectare. Istoria literară nu are criterii de valorificare: este drept că ea știe *ce nu este literatură*. Dar atît.

E neapărat necesar, prin urmare, ca, după ce l-ai cuprins, să te eliberezi de fluxul istoric și să privești de la un punct, de la o altitudine imobilă. Istoria literară înregistrează, critica discernе, selectează.

Într-un articol, publicat în numărul trecut al *României literare*, se discuta această problemă. Generația tină ră era tare hulită de faptul că nu are un spirit istoric. Eu aș aduce, tuturora, bătrini și tineri, o acuzație contrarie: românii nu au nici un fel de spirit critic (Maiorescu, occidental mijlociu, este însă, la noi, un miracol), ci au numai, așa cum e, spirit istoric; sau, mai degrabă — e adevărat — cronicăresc. Dar a fi cronicar nu înseamnă, după cum e logic, a nu avea

spirit istoric, ci a nu avea spirit critic, adică a constata existența, nu a pune problema de valoare.

Am crezut întotdeauna că criticii noștri sunt, de fapt, simpli cronicari. Dar vina nu este atît a unei lipse de cuprinderi istorice, cit a unei lipse de simț critic și de criterii estetice și critice.

Într-adevăr, dacă, de pildă, cel care semnează rîndurile de față l-ar revizui pe Odobescu sau Coșbuc, ce pseudo-criteriu istoric ar putca fi utilizat pentru o „revizuire”, pentru un examen, pentru o selectare?

Dacă cel care semnează rîndurile de față ar confunda istoria literară, ar putea, cel mult, să facă cu critica biografia acestor scriitori, să-i situeze în timp, să-i explice și să-i integreze într-o suită, într-o tradiție; dar aceasta nu înseamnă a face critică, adică nu înseamnă a selecta și a ierarhiza. I-am integrat, de pildă, într-o tradiție. Ei și? Din punct de vedere critic, nu mă interesează tradiția și integrarea în tradiție, cit valoarea operelor și calitatea întregii tradiții.

Iată o gravă ineficiență a istoriei literare. Dacă a integrat opera literară în tradiție și dacă a constatat tradiția, istoricul literar nu mai are nimic de făcut. De ce nu îl lasă, atunci, pe critic să facă... critică — întemeiată pe materialul furnizat de istoria literară, dar depășind evident, cert, planul istoric.

În definitiv, dacă lipsa de perspectivă istorică mă îndeamnă să nu gust ceea ce este mediocru, dar perfect integrat într-o tradiție istorică, sunt încîntat să nu am perspectivă istorică. „Perspectiva istorică” mi-ar crea un ciudat sentimentalism și patriotism literar.

Întimplător însă, scriitorul acestor rînduri este nevoit să aibă o „perspectivă istorică”. El este doctorand în istoria literară și studiază o problemă care încearcă tocmai să cuprindă totalitatea istorică a literaturii românești. Dar speră că nu toate perspectivele istorice sunt sentimentale.

II

Cred — ca să situez problema pe un alt plan — că proasta calitate a literaturii românești este vinovată și de lipsa de tradiție a noastră și a literaturii actuale. Am mai scris cîndva, îmi pare tot aici, despre faptul că o tradiție nu se cere, nu se fabrică, nu se improvizează; lipsa ei este, sigur, deplorabilă, dar nimeni nu poate fi condamnat. Lipsa de tradiție sau existența tradiției nu este o problemă de bună sau de rea-credință.

Îmi pare comic să se ceară „raportarea la spiritul integral al tradiției românești”, când eu caut acest spirit, acest stil și nu îl aflu. Nu am la ce să raportez fenomenul literar actual.

Sunt convins că nimeni nu este mulțumit să fie atârnat în aer. Sunt convins că oricine are nevoie să fie înconjurat și, măcar pe plan literar, susținut. Când d. G. Călinescu — pentru că de articolul d-sale este vorba — vrea, cu tot dinadinsul, ca, precum Taine scria despre Saint-Simon; criticii români să scrie despre Alecsandri sau Depărățeanu, îmi vine să rid. Există la noi un poet mare și cu oarecare actualitate: Eminescu. Despre el se scriu, fără spirit critic, o sumedenie de volume, volumașe și broșuri. Ceea ce ar dovedi că românii au și „bunăvoință”, când își găsesc cite un rar străbun spiritual. Dar despre Alecsandri, scrii trei pagini și s-a soluționat problema. Sau nu scrii deloc și lipsa lui de autenticitate reiese, prin refuz, și mai clară.

Este adevărat, d-le Călinescu, că „fenomenul de discontinuitate între generații dovedește forma înapoiată a culturii noastre”. (Dovedește, mai precis, inexistența culturii noastre.) Dar lucrul acesta se poate deplînge, nu se poate soluționa. Și înseamnă a confunda cauza cu efectul, dacă se aruncă vina asupra generației prezente care nu poate să-și recunoască, aici, predecesorii. Spuneam adineauri că ne căutăm „tradiții”: și o căutăm, invariabil, aiurea, peste granițele spirituale ale României. Aceasta, pentru că nu s-a stabilit nimic aici. Pentru că tot ce este aici este inautentic; pentru că toată literatura noastră — de ce trebuie să se repete atât de des această clară axiomă? — este constituită de un grup heterogen de sucursale, care nu au izbutit să fuzioneze într-o reală unitate.

Că ne refuzăm predecesorii nu înseamnă atât că toți avem un „teribil” spirit critic. Dar că valorile trecutului sunt definitiv moarte; că, inautentice, nu au putut nicidecum să rodească spiritualicește; că ne simțim streini de ele; și că, în sfârșit, cultura românească nu a izbutit pînă acum să exprime realitățile spirituale autohtone, căroră le rămîne exterioră.

Și iată de ce criticul cu spirit istoric nu poate fi, la noi, decît cronicar; el nu poate nici măcar să integreze fenomenul literar actual într-o tradiție... care nu există.

România literară, anul I, nr. 38, 5 nov. 1932, p. 1-2.

PROUST ÎNCORPORAT

Prin 1924, sau mai înainte, Benjamin Crémieux anunța o îndepărtată glorie proustiană. Credea în repetarea cazului Stendhal, care a fost înțeles după o jumătate de secol. Recunoștea totuși, în notă, că Proust avea, de pe atunci, cîțiva discipoli: cita, printre alții cinci sau șase, pe André Maurois, Drieu La Rochelle etc.

Lucrurile nu s-au întîmplat tocmai cum credea Crémieux. În zece ani, s-a scris despre Proust o întreagă literatură; i s-au consacrat volume omagiale și a intrat, complet, în spiritul public. S-a difuzat perfect și integral în cultură și atît de mult, încît este evident că mare parte din tinăra generație literară, din Europa, trăiește sub steaua lui Proust.

Am recitit, întîmplător, de curînd, primul volum din *À la recherche du temps perdu*.

Tot ceea ce, la prima lectură, îmi păruse dificil, straniu, prețios sau chiar snob și neverosimil sau hazardat, se clarificase ca prin miracol. Totul îmi părea banal, cîștigat, normal. Ceea ce păruse monstros în opera proustiană se integrează acum, ușor și total, în tradiția analiștilor și a moralisților francezi: deci în cea mai autentică tradiție franceză.

Amorul, gelozia, mondenitatea, viața socială sunt teme clasice — grupate aici în jurul unor noduri centrale și aproape constituind opere independente — scrise, cu unele mijloace noi, în spiritul, în tradiția d-nei de la Fayette, a lui Benjamin Constant, a lui Stendhal, a lui Amiel. Un critic francez îndepărta mai mult tradiția de la care participă Proust și îi găsea legături de rudenie cu Saint-Simon, dar chiar cu Montaigne (în ce privește sintaxa).

La apariția volumelor *À la recherche du temps perdu*, admiratorii lui Proust căutau, cu orice preț, să-l integreze într-o tradiție (este știut că francezii sunt foarte habotnici). Astăzi, această integrare se face aproape de la sine, fără nici o dificultate.

Dar ce ne facem cu fraza lui Proust? Recitiți-l. Veți vedea că e mai puțin lungă și că are paranteze mai puține. Nu este numai o glumă: ce era turbure, opac s-a așezat la fund, se pare, și arhitectura frazei proustiene își vădește o mecanică, în definitiv, destul de simplă. Nu este locul acum să arătăm chiar că fraza lui Proust este specific franceză: afirmație care, acum cîțiva ani, ar fi fost luată încă drept o enormitate.

Lucrurile acestea nu sunt însă prea importante. Dar am fost uimit de faptul că Proust, psihologia lui, morala lui, estetica și spiritualitatea lui sunt „ale mele”. Subtilitățile lui și sensibilitatea lui îmi aparține, ne aparține, este curentă, este a tuturor. Aceasta, pentru că este sigur că nici Proust nu își aparține. Proust aparține, rezumă, reprezintă spiritualitatea unei clase și a unei culturi în epoca ei de decadență. El se integrează astfel nu numai în tradiția literară, dar în întreaga tradiție istorică, culturală franceză.

În realitate, el nu este atât de nou. El este mai degrabă vechi. Proust, după aventura simbolistă și naturalistă, a refăcut legătura cu analiștii francezi, tradiție care a mers paralelă și cu romantismul, și cu simbolismul, ștearsă, e drept, de strălucirea lor accidentală, dar care le-a supraviețuit, și acum, prin Proust, e frunză și dominantă, învederându-se ca adevărată tradiție franceză, clasică. Rebarbativă la Proust era, cum am spus, numai fraza: dar a devenit clară.

Prin Proust, scriitorii din tinăra generație, cei francezi, au redescoperit vechea tradiție analistă și moralistă. Iar cei din Europa au făcut cunoștință, poate pentru prima dată, cu acest mod literar.

Difuzat acum în cultură, Proust, o repet, pare banal. Ne e greu să amintim, aci, câte opere, câți scriitori trăiesc o viață spirituală proustiană. Iar în ce constă spiritualitatea proustiană nu este tema noastră și este chiar inutil să o spunem când sunt atâtea cărți despre el, lămuritoare.

Proust este acum o sinteză, dacă vreți, a spiritualității moderne sau — prefer această expresie — o sumă de materialuri din care se puizează (se epuizează!) și chiar se distilează. (Opera proustiană, după ce a fost o filtrare, selectare și o sinteză a unor materiale brute, diverse, devine la rîndu-i material brut, material prim de organizat și de filtrat.)

Rămîne totuși încă ceva particular lui Proust, inefabil aș zice, dacă termenul nu ar fi compromis, intraductibil și ireproductibil: *lirismul și atitudinea ironică*. Poate că mai sunt și altele.

Acestea însă, după ce, de pildă, popularizarea și exemplificarea la filosofia bergsoniană vor deveni cu totul desuete, și alte câteva vor menține coagularea operei proustiene și-i vor constitui caracterul particular fără de care o operă nici nu poate exista.

România literară, anul I, nr. 41, 26 nov. 1932, p. 1.

INTEGRAREA LUI PROUST ÎN TRADIȚIA FRANCEZĂ

Dacă aș avea indoieli asupra destinului operei lui Proust, ele ar privi, desigur, falsa dificultate, falsa ariditate a *Timpului pierdut*, difuzat atât de rapid, de ușor, de integral în cultură. Această asimilare, această resorbție m-ar putea face să cred că substanța proustiană nu este un metal pur, tare, dar că, dimpotrivă, cuprinde, în compoziția lui, unele principii negative, unele esențe care îl viciază, îl fac maleabil.

Dar m-ar asigura, în orice caz, că proustismul nu este un metal necunoscut.

Cunoașteți obstacolele pe care publicarea operelor lui Proust le-a avut de întâmpinat. Știți, de asemeni, cât de hirsut, cât de insolit, de barbar, de monstruos, părea, acum cîțiva ani, stilul „încilcit” al lui Proust. Francezii, și cei care se reclamau de la o bună tradiție franceză, îl refuzau, hotărîți și indignați, pe Marcel Proust. Cei cîțiva partizani ai lui Proust luptau din răsputeri și stabileau, sărind punți, incontrollable raporturi și-i creau ascendențe îndepărtate șiperate, de pildă pînă și cu Montaigne: căci, în Franța, se pare că ațtut critic primordial constă în a acorda sau refuza, unei opere și unui autor, cetățenia spirituală franceză.

Îmi pare, totuși, că lucrurile sunt ușor exagerate. Însuși Benjamin Crémieux, care pronostica lui Proust o posteritate îndepărtată și preciza, ca pentru Stendhal, o ignorare de o jumătate de secol, numea, în notă, și aceasta în 1924, cînd, dacă nu mă-nșel, volumele lui Proust nu apăruseră toate, numea cîțiva discipoli de-ai lui Proust: Drieu La Rochelle, L.-P. Quint, André Maurois, Maurice Datz, chiar Philippe Soupault etc., prin urmare o școală întreagă.

Nu numai atât. De atunci pînă astăzi, în scurtul interval de cîțiva ani, s-a scris despre Proust o literatură întreagă: biografie, bibliografie, critică, memorii etc. etc. ... Și am asistat, și asistăm, la un adevărat cult proustian.

Difuzarea lui Proust nu s-a făcut numai în Franța, dar în întreaga Europă. La noi chiar, cîțiva scriitori de frunte trăiesc sub semnul lui Proust. Numesc pe Hortensia Papadat-Bengescu, pe Camil Petrescu, pe Anton Holban.

Dar nici nu e necesar să mai amintim cât de impregnată de spiritualitate proustiană este lumea modernă. Ca orice creator care

schimbă pozițiile optice, Proust ne-a învățat, dacă nu să vedem cu ochii noi lumea interioară, desigur s-o vedem mai adânc și să ne recuștigăm gustul pentru explorările interioare.

Nu pricep, aproape, de ce Proust „părea” dificil și de ce cititorii nu s-au recunoscut în el de la început. Dificultatea proustianismului să rezide, oare, numai în dificultatea tehnică?

Ei bine, și acest obstacol a dispărut astăzi. Recitiți pe Proust și veți vedea că frazele nu sunt lungi, s-au prescurtat. Opacitățile s-au așezat, pare-se, la fund și fraza ne apare transparentă, ordonată și chiar cursivă.

Prolixitate? Nu se mai poate vorbi astăzi de prolixitate și nu se mai poate vorbi de lipsa unei arhitectonice proustiene, când, urcînd treaptă cu treaptă edificiul proustian, l-am parcurs, cuprins și depășit, astăzi; dealul, acoperit de păduri, este în realitate mic și coprinșibil.

Se spune că *geniu* nu este cel ce e „înaintea”, ci în „urma” timpului său. Proust părea atît de *nou*, poate numai pentru că în realitate el e vechi și a restabilit unele legături pe care istoria le întrerupsese.

Să precizez.

Romanul romantic și naturalist sau cel didactic, psihologic etc. dezvățase pe francezi de la literatură de introspecție. De aceea, Proust apare insolit, cînd, în realitate, el e urmașul, oarecum subteran, al tradiției analiștilor francezi.

Paralelă cu *romantismul* și cu *naturalismul*, această tradiție și-a urmat mersul ei propriu, independent, umbrît de strălucirea fără consistență și străină, *aceea* străină de claritatea și clasicitatea spiritului francez — umbrîtă, dar nu înecată în fluviile spumoase ale romantismului.

Crescută, poate, pe una din ramurile însăși ale tragediei racinienne — dacă genul tragediei evoluează nu atît spre dramă, cît spre roman — ea se menține și, floare aristocrată, se perpetuează în citeva exemplare rare: după *Princesse de Clèves*, în tumultuosul secol al XIX-lea, situîndu-se în afara tumultului: *Adolphe*, de B. Constant, aș îndrăzni să spun Stendhal, *Dominique*, de Fromentin, jurnalul lui Amiel.

Dar începuturile acestei tradiții se pot afla — și fără neadevăr — în Saint-Simon însuși.

Filiația lui B. Constant o indica un critic francez. Acesta sfătuiește să împărțim, să delimităm marile capitole, marile centre ale operei proustiene în romane independente. Dragostea lui Swann,

de pildă, spune același critic, e un perfect roman omogen în stilul lui *Adolphe*.

După cum cred că există certe legături între Amiel și Proust: chiar numai metoda autoanalizei și a introspecției dusă la extreme limite sunt suficiente ca să stabilim filiațiile.

Evident, analiza lui Amiel îl risipește, îl pierde, pentru că îi lipsește principiul coagulator pe care Proust îl are, dar care nu aparține metodei, ci persoanei. Dar acuzarea de dispersare a substanței, de fărîmîtare, de atomizare a suportat-o, ca toți analiștii, Proust însuși. La Proust însă, reintregirea se realizează, parcă, dincolo de Proust, și fără voia lui Proust, dar se realizează.

Totuși, acestea mă fac să cred că între Amiel și Proust diferența nu este de natură, ci de grad. Amiel izolează elementele și se oprește aici. Proust le izolează și le coagulează. S-a remarcat, de altfel, că nimic nu este pierdut sau inutil în opera proustiană, dar că, dimpotrivă, incidentele în aparență cele mai insignifiante trăiesc, se dezvoltă, irump și, în orice caz, își capătă mai tîrziu o perfectă justificare în trama și într-un sistem indirect de motivare.

Dar, ca să evidențiem această integrare a lui Proust în tradiția franceză, nu găsiți că Swann este un perfect personaj racinian?

Ca și eroii lui Racine, el este, într-un fel, despersonalizat; structura lui intimă este viciată; și tîrit, cu desăvîrșire dependent, în lumea pasiunilor și a circumstanțelor, nu își recapătă libertatea spiritului, nu prin depășirea, ci prin uciderea sau moartea naturală a pasiunii sale.

Albert Thibaudet, în același efort de a da cetățenia franceză refuzatului Mallarmé, afirma că acesta — prin urmare și Valéry și poezia pură — se află la extrema limită a tradiției franceze. Începutul acestei direcții Thibaudet o situează, desigur, în Racine.

Aș spune că Proust și proustismul se află la o limită opusă, dar că, prin alte ramificații, continuarea aceleiași tradiții este evidentă.

Dacă romantismul, oarecum simbolismul și naturalismul constituie un mare gol, o mare discontinuitate în tradiția franceză — sau, mai degrabă, încearcă încetățenirea unei tradiții deosebite — vechea tradiție abia acum își poate afla o dezvoltare autentică și predominantă; prin Valéry pe de o parte, prin Proust pe de alta.

Dacă Proust este analitic și psihologic; dacă romanele sale interioare, cuprinse în totalitatea operei sale, sunt vizibil înrudite, spiritualicește și chiar tehnic-literar, în ordonarea conflictelor, cu tragedia raciniană, ceea ce se numește snobismul lui Proust, caracterul

său de mondenitate, sau, mai puțin peiorativ, aristocratic, îl apropie și mai mult de același Racine și de literatura de *curtizani* a clasicilor francezi.

Vinovată poate este și democrația franceză de faptul că Proust a putut să pară, pentru cât de puțină vreme, strein în literatura franceză. Ezoteric este sigur. Inautentic, nu.

Poezia pură, în realitate, îmi pare că nu a moștenit, de la tradiția clasică, decît o sistematică abstracție de repartizare a elementelor arhitecturale și a împrumutat — sub denumirea de inefabil — stricatul farmec auditiv al versurilor lui Racine.

Dacă formula elementară de „dragoste de sine” ar epuiza toate sensurile narcisismului, opera proustiană ar fi narcisică. Proust, după propria lui mărturisire — atît de celebră! — scrie ca să-și recîștige viața risipită, să și-o readune, să o retrăiască, s-o eternizeze, din orgoliu și din frică de moarte.

Pe cînd însă poezia pură se izolează de lumea exterioară, Narcis își contemplă propria figură. Teste se hrănește din propria-i substanță și închide ochii asupra lumii circumstanțiale pentru ca esența lui să rămînă pură, intactă; Proust, ca să ajungă la cunoașterea de sine, dacă nu face precum Keyserling înconjurul lumii, ocolește și se regăsește prin peisagii, prin obiecte.

Dacă integrez pe Proust în tradiția franceză este, desigur, necesar să-i delimitez locul față de pozițiile actuale. Și îl opun, anume, poeziei pure.

Pe cînd poezia pură — cum bine observa, în chiar locul acesta, acum cîteva săptămîni, d. Ion Cantacuzino — este vidă de orișice substanță, de orice conținut de viață, pentru că, voind să se situeze în lumea absolută a esențelor, a izbutit să fie un simplu sac cu cîteva abstracțiuni și teme literare, romanul proustian, care este *istorie* și *emoție*, conține, prin definiție, prin natură, un conținut de viață.

Dacă poezia pură se va integra în tradiția franceză, se va integra prin caracteristicile ei accesorii, care nu sunt *ale poeziei pure*. Înainte de a avea o substanță franceză, poezia pură nu are nici un fel de substanță.

Romanul lui Proust este, de fapt, un imens jurnal. Legătura cu Amiel și analiștii se precizează, printr-asta, și mai mult.

Prin urmare, *memorialist* și *introspectiv*, integrarea lui Proust în tradiția franceză se face tot mai complet. De la Stendhal încoace, formula jurnalului — a cărei variantă actuală este genul literar al reportajului — este tot mai mult favorizată. Fotografie dinamică a

vieții, aceasta pare a fi, intrucîtva, o definiție modernă și acceptată a literaturii, a artei.

Jurnalul lui Proust pare însă — am mărturisit-o însumi — organizat după o arhitectonică arbitrară.

Cred că singura tehnică a lui Proust a fost infailibilitatea memoriei. Nu a uitat nimic. De aceea, toate lucrurile nasc, cresc și mor natural, organizat într-un fel în opera proustiană după o disciplină naturală: disciplina însăși, legile înseși ale vieții.

În jurnalul său, memorialistul Proust — demn, cu drept cuvînt, de Saint-Simon — cuprinde o epocă istorică, o clasă socială și o mentalitate — o configurație spirituală a epocii.

El nu își aparține numai sieși, sau, tocmai fiindcă își aparține sieși, aparține atît de mult tuturor, și ne recunoaștem în el și, cu atît mai mult, integrarea lui în tradiția franceză este mai logică, mai evidentă, și cu atît mai mult o etapă *istorică*, autentică, de cultură și spiritualitate franceză.

De altfel, tot ce am spus pîn-acum îmi pare a fi oarecum inutil — sau, dacă nu, a însemnat, în orice caz, o privire a unui aspect lateral al problemei — deoarece literatura este istorie (în sens cît mai larg) și logica literară este identică, în fond, cu logica vieții și cea istorică. Fiind om și reprezentant, personalitate cuprinzătoare a momentului acesta de viață, țintuite, prinse memorialistic, memorie istorică și literară a lui Proust este asigurată.

Nu știu precis dacă *istorie* și *tradiție* nu se confundă perfect în cazul de față.

Sunt însă unele lucruri care nu se vor integra într-o istorie, într-o tradiție a tehnicii literare, prin faptul simplu că nu aparțin acestei tehnici.

Tot ceea ce în opera proustiană are aerul unor exemplificări literare ale teoremelor bergsoniene, tot ceea ce înseamnă o filosofare oarecare, idei generale etc., vor dispărea, e clar, cu demodarea însăși a filosofiei, de pildă, bergsoniene.

Se va păstra, însă, intact și se va integra tot ce este conținut autentic și particular de viață. Purificată — e drept, oarecum arbitrar — această literatură va apărea, mai tîrziu, ca un moment în tradiția cea mai bună analitică, memorialistică și erotică franceză.

Poate că fraza lui Benjamin Crémieux va fi totuși verificată: pcs-teritatea lui Proust este îndepărtată. Dar înțelesul acesta are o altă lumină, pe care Benjamin Crémieux nu o bănuiește. Aceasta se întîmplă de altfel cu toate profețiile: ele trebuie să fie cadre valabile

pentru mai multe conținuturi. Conținutul acordat cînd se realizează profeția este întotdeauna, și fără excepții, altul decît cel pe care i-l acorda profetul.

În această vreme de primat al politicului, viața contemplativă, spectaculară, estetizantă la care ne invită Proust este defavorizată, refuzată.

Peste o jumătate de veac, Proust va fi, probabil, regăsit. Acest decadent, ultimul urmaș al unei tradiții nobile, îi va învăța, poate, pe oameni să guste din nou farmecul inutil al vieții de contemplație și chinul gratuit al introspecției.

România literară, anul I, nr. 43, 10 dec. 1932, p. 1-2.

PAUL VALÉRY

Hermetismul și poezia pură

1. Poezia pură este, desigur, un lucru foarte frumos. Dar are un mic păcat: nu există.

Precizez:

Mai întii, știți că noțiunea de „poezie pură” indică o tentativă de a disocia „poezia” de alte elemente, streine de poezie, dar intimplător și greșit asociate. „Poezie pură” este un pleonasm, dacă adjectivul „pur” nu vrea să însemne o diferență de calitate sau de „grad”; dacă nu vrea să diferențieze, să limiteze un gen de poezie în raport cu altul, cu altele; și să promoveze acest gen, această formulă poetică în ponosul altora.

În realitate, așa se și întimplă. „Poezia pură”, în ciuda d-lui Teste care se vrea, singur, totodată tată și fiu, este un curent literar, a devenit un curent literar. Nu este numai, la discipolii astăzi nenumărați și internaționali ai lui Paul Valéry, o tentativă de a se izola, de a deveni, ca *monsieur* Teste, narcisi intelectuali, dar o ciudată facilitate — căci facilitatea poeziei dificile nu este un paradox, ci o ironie a soartei — de a experimenta, în masă, democratic, un destin, principal aristocratic, a cărui formulă, de vreme ce este exprimată și difuzată în cultură, e o cheie la îndemina evidentă a tuturor. Mai clar, acest „curent literar” al „poeziei pure” nu este un îndemn ca fiecare să fie unic — un îndemn la efortul ca să se „dezvolte pe sine însuși”,

cu expresia lui Valéry — ci oferirea unei experiențe care se poate repeta, stereotipiza. Vina nu este a lui Valéry, îmi veți zice, Vina este a tuturor celor ce nu „se pot dezvolta pe sine”, ci se dezvoltă în și pe Valéry.

Și totuși vina este a lui Valéry. De vreme ce *monsieur* Teste se exprimă, „abdică”. De vreme ce dezvoltă și realizează o formulă poetică, infățișează un model, clișee, determină o școală literară.

Căci a determinat-o.

În cetatea închisă a poeziei lui Valéry există un gol prin care o mină democrată și criminală a introdus fitilul aprins al unei dinamite. Zidurile s-au dărîmat și „roturierii” au pătruns prin toate palatele și au devastat comorile.

Dacă poezia dificilă este o poezie facilă; dacă poezia „pură” determină o „școală literară”, de la început, însemnează că principiul poeziei pure este caduc, că, în sine însuși, conține o contradicție care îl omoară; și ar însemna să încheiem disertația.

Se pot infățișa defectele unui lucru existent, adică se poate discuta valoarea unei existențe, dar nu se poate descrie ceea ce nu există.

S-ar putea ca „poezia pură” să existe totuși și să însemne altceva decît ceea ce crede Valéry însuși... dar să procedăm prin eliminare.

Suntem însă la definiție, o regretăm. Dar, vrînd-nevrînd, totuși trebuie să reîncepem cu definiția „poeziei pure”, întrucît discuția se poartă mai cu seamă asupra „definiției” și valabilitatea poeziei „pure” rezultă din felul cum s-a definit poezia pură. Așa încît, cel care a definit poezia pură aproape că a și tras concluzia pentru confirmarea sau infirmarea ei.

Din cele ce am spus la început, rezultă că a defini poezia pură, care e subsumată, în realitate, noțiunei mai cuprinzătoare de „poezie”, nu înseamnă deci a defini „poezia”.

Poezia pură, într-un sens, înseamnă poezia care are scop în sine: care nu are finalități ce o depășesc; care îndeplinește condițiile „artei pentru artă”. Dar definițiile acestea privesc problemele întregii arte.

Care sunt însă diferențele specifice „poeziei pure”, care o separă de celelalte genuri de artă și de alte genuri poetice? Care este, cu alte cuvinte, specificitatea lirismului, în înțelesul poeziei pure?

a) Știm, de pildă, că poezia pură nu are elemente logice și discursive.

Și aceasta este aproape tot, întrucît *logicul* și *discursivul* sunt proza. De la început, prin urmare, *poezia* este separată de *proză*. Și iată un lucru, dacă nu „nou”, cel puțin „etern”.

b) Mai știți că poezia nu este știință, nici elocvență. Noțiunile de *discursivitate* și *elocvență* se întretaie, dar nu se acoperă complet. Elocvența este discursivă, dar cuprinde *pathos*, adică *emoție* (și o bucată de elocvență poate avea imagini); c) dar poezia pură nu este emoție, după cum d) ea nu este nici istorie.

Și *istoricul* și *emoția* sunt contingențiale, accidentale, iar poezia pură, situată în lumea absolută a esențelor, este, nu-i așa?, la o altitudine mult mai naltă și planează, domină contingențele.

Un prieten, jucînd puțin asupra termenilor, spunea, într-o formă glumeață și ușor exagerată, că nu-l interesează esența, fiindcă ea este una și aceeași de cînd lumea. Și monotonă.

Iar accidentele variază.

Și este just că ce ne diferențiază este, hotărît, accidentul.

Poezia pură, prin urmare, nu are finalități ce o depășesc; nu e logică, nu e științifică; dar ceea ce e mult mai grav — și ați remarcat-o desigur și dv. — poezia pură nu este *istorie*, adică nu este biografie, nu descriere, și, dacă voiți, viață, cuprindere a vieții, și mai ales ea nu este emoție.

Caracterul ei propriu, esența ei intimă scapă oricăror clește logice, raționale. Poezia este ceea ce nu poate fi definit.

Poezia este inefabilă. Ea nu se poate povesti. Îi rămîne un lucru, un singur lucru: *să fie cîntată*.

Și, după cum știți, Bremond vorbește într-adevăr și se entuziasmează de armonia unor versuri „pure”, armonie independentă de sensul lor noțional, a căror valoare constă tocmai în această „armonie”. Citează pe Racine și, natural, pe Valéry.

Ducînd afirmațiile abatelui pînă la ultimele lor consecințe logice, versurile numai plastice, versurile dure, expresive, amuzicale sunt urite. Adică nu sunt poezie. Obiecțiile acestea au fost aduse de alții, de altfel, care preferau versuri plastice, de pildă, versurilor armonioase ale lui Racine.

Camil Petrescu numește aceasta „să-ți placă muzicuța”. Și sfătuiește pe amatorii de poezie „pură” să asculte versuri italienești — chiar și, mai cu seamă, dacă nu înțeleg italienește — exclusiv pentru farmecul lor auditiv, pur.

Adevărul e altul. Știți că, după cum poezia nu poate — nu este conform cu esența ei intimă — să vulgarizeze, să fie o slugă a filosofiei, ea nu poate să fie nici un auxiliar al muzicii, belcanto sau instrumentală. Ea nu este un refugiu al celor ce nu sunt pricepuți în muzică. Ce ne-am face, atunci, cu caracterul autonom al poeziei?

Deci, poezia pură nu este nimic. Dacă mai există vreo altă funcție psihologică sau altă realitate spirituală, să mi se numească. Dar să lăsăm gluma.

Poate că mi-a scăpat ceva și poezia pură se realizează în fapt. Și anume, la Paul Valéry. Și să cercetăm care sunt specificitățile, caracterele poeziei lui Valéry.

Și vedem că poezia lui Valéry prezintă și dezvoltă teoreme filosofice: e didactică. Vedem că este „compusă” după reguli curențe de compoziție și că e *retorică*, discursivă, piesă de elocvență, că interjecțiile, exclamativul înseamnă, mai degrabă decît un cerc, perfect închis, o linie frîntă; că, adică, poezia lui nu este altceva decît elocvență, ci elocvență tăiată, incompletă, rudimentară, dar, în sfîrșit, elocvență, discurs; dar de multe ori fraza discursivă este chiar perfect încheată; și că, dacă există un hazard al emoției („*Aimer hair, paraissent à moi également des hasards*”), de ce să nu existe un hazard al ideilor și al temelor și o aventură a ideilor și o devalorizare a lor; și că, la urma urmelor, această poezie care se leagă de Racine și sigur de Mallarmé se înregimentează, ea însăși, într-o „școală literară”.

(Exemplificare: analiza poeziei *Cimetière marin*.)

În felul acesta, cu această formulă în mină, depistînd tot ce este *logic*, nu credeți că numai în supraréalism s-ar putea realiza o „poezie pură”? Căci acolo orișice armonie e cu totul independentă de logic, de un sprijin noțional; mai mult, savoarea poetică este condiționată chiar exclusiv de absența oricărui element rațional. Nu numai atît: poetul supraréalist, scafandru în profunzimile apelor sale subconștiente, este hotărît *singur* (cum vrea să fie Teste), izolat, „hrănit din propria lui substanță”, pe cînd, după cum se vede, poezia pură a lui Paul Valéry este alimentată de substanțele străine, culturale ale lui Poe sau ale lui Mallarmé. Supraréalistul e independent de cultură, de școală literară.

Dar mai este ceva.

Această libertate deplină, acest hazard al asociațiilor trebuie anulat (deși, aici, se poate vorbi de un determinism psihologic, și nu de un hazard al asociațiilor) și înfrinat: poezia pură este o poezie *hermetică*.

Ce este *hermetismul*?

La epigonii lui Valéry — se găsesc în toată Europa, se găsesc și la noi — „hermetismul” înseamnă o serie de bariere. Pentru a descoperi, pentru a ajunge la miezul poeziei, trebuie să înlături, trep-

tat, una câte una, un grup de măști. Nasul poetului hermetic este uneori grec, alteori roman, alteori cîrn, dar, în definitiv, tot nas este. Și asta constituie o mare dezolare pentru consumatorul de poezie, care se întrebese „ce va fi avînd, în loc de nas” poetul hermetic?

La marii poeți puri, poezia este încă poate un sistem, dar mai subtil, dar mai complicat, de bariere. Numai că lucrul se petrece de-a-ndoaselea:

În vreme ce falsul poet hermetic construia bariere exterioare, obstacol pentru cititori, poetul hermetic de esență domină, dinăuntru în afară, obstacolele pe care și le propune.

Dar aceasta atrage spre o semnificație exterioară și numai tehnică a poeziei.

În realitate — abdicare de la tăcere și caduc principiu — hermetismul constituie un compromis între *tăcere* și *exprimare*. În clipa cînd *monsieur Teste* a vorbit, s-a exprimat, s-a împărtășit, el nu mai este *monsieur Teste*. Își contrazice propriul principiu. Moare.

Dificilul, în poezia hermetică, se oprește tot asupra sensului rațional. E dificil de înțeles ce spune, ce vrea să spună și ce nu vrea să spună, acest impur singur care, timid, își înghite cuvintele pe jumătate. Nu recunoaște Valéry însuși că „scrie din slăbiciune”?

Monsieur Teste este un om incoherent și ridicul, care, după ce a vorbit — cu jumătate de gură, dar oricum a vorbit — are (inconsecventă) orgoliul unei tăceri abdicată.

Să ne înțelegem:

A tăcea este un lucru, dar a te exprima pentru unul singur, inițiat — cum scrie Thibaudet vorbind despre Mallarmé, despre grade de tăcere și greșind — este totuna, esențial, cu a vorbi, cu a vorbi pentru toată lumea: o picătură de apă pătrunde prin crăpătura digului și e destul ca oceanul să dărîme digul întreg.

Iată caducitatea principului: *Teste* vrea și ratează trăirea unei experiențe unice: realizarea de sine însuși prin sine însuși, și se exprimă, mai greu decît ceilalți — și e un defect — dar se exprimă.

La *Teste* se poate parveni: *Teste* comunică.

De fapt, hermetismul nu poate să însemne decît ariditatea unui singur scris spiritual. Nu are o semnificație tehnică și gramaticală.

Cu mai multă siguranță, repet că nu există poezie pură. Că *inefabilul* nu epuizează semnificația poeticului; că *incomunicabilul* se realizează numai în tăcere. Și că cuvîntul este corabia care desoperă insula lui Robinson și repatriază pe *Teste* din universul său izolat.

Dacă aș defini poezia, aș defini-o „jurnal”. Iar între *poezie* și *proză* nu aș căuta să stabilesc diferențe de natură, ci diferențe de grad; de densitate. Poezia este un jurnal comprimat.

Viața, pe care poezia, jurnalul, o descrie, o cuprinde, este anestetice. Estetică și poetică este ordinea nouă pe care o capătă elementele în noua lor disciplinare.

O ordine, dar poate o ordine a dezordinei. Adică: nu ordinea arhitectonică și repartizarea în definitiv arbitrară a elementelor ca la Paul Valéry, ci ordine de viață, urmînd un flux și un reflux al vieții interioare și istorice.

Temele filosofice se devalorizează sau se depășesc; armonia verbală se risipește, se împrumută; imaginile se banalizează; ordinea arhitecturală, arbitrară, devine o simplă schelă; nu se risipește cuprinsul autentic de viață, istoria, emoția și particularitatea unei configurații spirituale.

Dar aceste lucruri depășesc cadrul eseului meu. Și ar fi locul unei *pledoarii* pentru Stendhal.

România literară, anul I, nr. 44, 17 dec. 1932, p. 1-2.

ITINERAR CRITIC: Originalitate și pașoptism

În definitiv, problema îmi pare clară: poezia nu se traduce; expresia nu se împrumută; viziunile îmi aparțin și de aceea se numesc viziuni.

D. C. Drouhet (*Vasile Alecsandri și poeții francezi*) arată minunat, fără să tragă însă ultimele concluzii logice, de cîtă orbire lirică era cuprins acest poet român: utiliza imaginile poeților francezi ca și cum imaginile se pot utiliza, ca și cum ai descrie un obiect văzut de un altul.

Cred că lucrul acesta e capital și îmi epuizează, aproape, problema: imaginea, viziunea împrumutată dovedește, definitiv, inautenticitatea unui poet — ins care vede el, pentru prima oară, lumea.

Nu mi-ar fi greu să arăt (și îmi propun s-o fac cîndva) că aproape toată poezia românească este o colecție de imagini împrumutate. De fapt, totul se împrumută și circulă: epidemiile, banii, mărfurile,

ideile, stările de conștiință, dar viziunile sunt generate și strict legate de ființa mea spirituală: intransmisibile.

Poezia este, așadar, un fel de a vedea al poetului. Știind că versificatorii români nu au un fel de a vedea, adică o imagine cu emoție despre lume; știind iar că nu există o viziune lirică românească, cel puțin în poezia cultă, mi se impune să conclud la inexistența poeziei românești.

Poetul povestește sau descrie viziunea: V. Alecsandri (luat ca simbol) povestește despre povestea cu vedenii a poetului: împrumută imaginile. Și astfel, expresia lirică devine expresie curentă, circulară în cultură și devine poezie românească.

Poezia înseamnă primenirea perspectivelor. A fi autentic înseamnă a trăi o perspectivă proprie. A fi original înseamnă a realiza expresia acestei perspective proprii.

A fi original echivalează, pe planul estetic, cu a fi valoros. Iar scara definitivă a valorilor o precizează dimensiunile înșilor: adâncimea, mărirea perspectivelor.

Înainte de a fi situat pe o scară a valorilor, trebuie să fii o valoare, adică expresie originală; și ca să fii original, trebuie să fii autentic.

De la început, inautenticul este refuzat de la originalitate și, cu atât mai mult, de la o ierarhie a valorilor.

Măsura lipsei de valoare a poeziei românești stă în inautenticitatea ei; după cum măsura inautenticității ei stă în lipsa ei de valoare.

De altfel, este și evident că Vasile Alecsandri (iarăși simbol) avea o structură viciată: român în Franța și francez în România, vedea românește în Franța și franțuzește în România.

*

Refuzat de la început este și „sămănătorismul”. „Sămănătorismul” pare a fi o literatură scrisă de o școală romantică de aiurea, cu predilecții pentru exotic, și tradusă în românește.

Ce s-a întâmplat? Jean și-a pus jocul lui Ion. Și alchimistul nostru cu barbă a tot așteptat ca Jean să mănince mămăligă cu poftă ereditară a lui Ion. Așteaptă și azi.

Jean și-a lepădat jocul și și-a reluat vechile năravuri pașoptiste: *Vieța nouă* cu simbolismul; *Sburătorul* cu sincronismul. (De fapt, Jean se ortografiază Jan.)

*

DI E. Lovinescu scrie (*Istoria civilizației române moderne*, I): „Nu datorăm influenței apusene numai primele tălmăciri și tipări-

turi românești și, deci, însăși formația limbii noastre literare, ci-i datorăm chiar și creațiunea istoriografiei naționale și a adevăratei literaturi românești” și de aceea n-ai crede că „evoluția civilizației noastre care se face de la formă la fond este normală și binevenită”. (Exact procesul sămănătorismului, care voia să fie autentic și el de la formă la fond; și al literaturii noastre moderniste, care vrea să fie apuseană tot de la formă la fond.)

Confuzia este grosolană.

Amestecul culturilor se aseamănă cu amestecul raselor: se influențează, îmbogățindu-se reciproc, cînd au forțe egale. Dar, după cum o rasă debilă e asimilată de o rasă puternică, o cultură debilă poate fi asimilată, subordonată de o cultură puternică, de pildă franceză.

Aceasta nu înseamnă altceva decît că nu se pot confunda influențele (transfuziile de sînge) cu uciderile, cu gîturile.

Situîndu-se mai precis în istoria literară, romantismul, de pildă, francez tindea să devină, și a devenit, un romantism franco-român, sau franco-franco-român. Așa că nu avem aici o deschidere necesară, sau numai utilă, de perspective, ci o impunere a perspectivelor, o sugrumare.

Se poate foarte bine ca influenței polone să-i datorăm istoriografia moldovenească din veacul XVII sau, mai înainte, ca influenței husite să-i datorăm începuturile literaturii și culturii noastre, dar aceste influențe au avut valoare de incitante ale culturii, de sugestii și au servit la ridicare, nu la acoperire. Cu alte cuvinte: influențele sunt bune... cu măsură. Exagerate, devin patologice.

În secolul XIX, influențele străine au început să capete un caracter dictatorial. Literaturile străine (și, în special, romantismul francez) au viciat orice cuprins sufletesc inițial propriu.

În definitiv, justificările teoretice căutați-le d-voastră, pentru mine este concludent să constat că imaginile poetului Ion sunt ale poetului Jean. Că poetul Ion nu are un „fel de a vedea”. Că nu există ca poet.

În loc să utilizăm experiențele tehnice și perspectivele poezilor străini și să le dominăm, să ni le subordonăm, să le conducem, ne-am lăsat noi subordonați, conduși, dominați.

*

Dar nici nu ar trebui să se pună problema. Literatura franceză a folosit din literatura latină (Ronsard, Pleiada) și a rămas literatură

franceză; literatura germană a folosit din influența clasicismului francez și a rămas literatură germană, romantismul francez, la rindu-i, s-a lăsat întrepătruns de cel german, dar e francez; actualmente, există influențe ruse, engleze etc., dar arborii viguroși pot suporta altoiul. Numai copacul românesc pare a fi încă nefructificat sau ucis de altoi.

Deficiența noastră pare a fi foarte gravă și am remarcat-o la începutul acestor rinduri: nu primim numai învățăturile unei școli literare, dar trăim pe contul viziunilor care nu ne aparțin.

Aș fi cu totul neîncredător în substanța lirică românească dacă nu ar exista poezia poporană și dacă nu m-ar contrazice *Miorița*; dacă nu ar exista, în poezia cultă, o tradiție ce urmează un drum paralel tradiției mari, oficiale, pașoptiste — o tradiție românească cenușească și umbrată de strălucirea vană a celeilalte: Filimon, Pann, I. Caragiale din *Kir Ianulea*, Creangă și Mateiu Caragiale; și dacă Eminescu nu ar dovedi că, prin miracol, un poet român poate subordona și depăși perspectivele străine.

Pe drumul acesta, nu merge însă poezia românească numeroasă — lamartiniană cu Alecsandri, baudelairiană cu Arghezi și mallarméeană cu Ion Barbu.

Floarea de foc, anul II, nr. 1, 25 mart. 1933, p. 7.

O INTERPRETARE POLEMICĂ A LUI TITU MAIORESCU

Un recent articol apărut în *Floarea de foc*, anul II, nr. 1, iscălit Petru Manoliu, pune în discuție autenticitatea și, prin urmare, și valoarea lui Titu Maiorescu.

Dacă articolul nu este scris cu perfectă logică, dacă nu este scris cu un talent de prea subțire calitate, este scris, în orice caz, cu o oarecare energie ce ar putea favoriza difuzarea eroarei în spiritul publicului nostru pe cât de restrins, pe-atât de dezorientat și credul. Apoi, fiindcă autorul articolului (*Filosofia pașoptistă: Titu Maiorescu*) neagă personalitatea marelui figuri a culturii românești pornind de la o poziție identică cu aceea a noastră (condamnarea pașoptismului, adică a inautenticității culturii românești), cred că este de

oarecare utilitate să înfățișez viciul fundamental de gândire al articolului menționat și pentru precizarea punctelor de reper ale celor ce duc lupta împotriva „lipsei de fundament pentru formele din afară ce le tot primim” — ca să utilizez o expresie a lui Titu Maiorescu — luptă îndreptată însă, pare-se, uneori, cam la întâmplare, și asupra unor obiective neclarificate și contradictorii.

Violentul tânăr, răsturnător al interpretărilor prestabilite și necontrolate, cunoscut în unele cercuri particulare și prin mândria sa de a experimenta personal, pe cont propriu, autentic, faptele de cultură și de spiritualitate, nu-l atacă pe marele său adversar — pe care îl acuză de inautenticitate — fățiș, ci prin ocolul interpretării d-lui profesor Ion Petrovici, acceptînd, de astă dată, integral și nemaiverificînd-o, prezentarea evident eronată a fostului elev al d-lui Titu Maiorescu.

„Titu Maiorescu a fost un filosof” crede, după cum știți, d. Ion Petrovici. „Ar fi putut crea un sistem de importanță mondială, dar s-a devotat, jertfindu-se, culturii românești, acceptînd să fie dascăl, integrindu-se în începuturile de aici.”

Atunci, spune d. Petru Manoliu, acuzînd pe un Maiorescu viciat în prealabil de d. Petrovici, aceasta nu poate să însemne decît că Maiorescu era inautentic filosof, că nu exista, pentru că nimeni, dacă este, nu renunță la a fi. Faptul că nu are un sistem filosofic e dovada acestei inautenticități.

În realitate, Titu Maiorescu a fost un critic, și un critic autentic. E inutil și ilogic să-l condamni pentru că era slab filosof, cînd s-a realizat perfect, autentic, în critică. Cînd rolul său în cultura românească nu a constat în a fi primul ei filosof, ci primul ei critic. El nu era creator, nici măcar de sisteme filosofice, ci critic — adică ins care este suficient de autentic pentru a intui substanțele, pentru a arăta golurile de substanță. Care știe să vadă și să primească ceea ce este autentic, deci valoros; care știe să învedereze — aceasta e mai necesar — ceea ce este inautentic și deci nevaloros; care știe să vadă care sunt itinerariile false ce se iau în cultură; care sunt itinerariile autentice ce trebuiesc urmate.

Dacă Titu Maiorescu a îndeplinit aceste condiții, dacă a realizat acest rol de mentor, de controlor, de ghid al culturii, de ins care selectează valorile și aruncă nonvalorile, și-a îndeplinit misiunea de mare și autentic critic român și acuzația d-lui Petru Manoliu este nevalabilă.

Într-adevăr, Maiorescu a îndeplinit toate aceste condiții. Argumentele, probele sunt la îndemina tuturor liceenilor. Pentru uzul d-lui Manoliu însă și al lectorilor din România Mare, e util să reamintesc unele citate celebre.

Ca d. Manoliu, Titu Maiorescu a fost antipașoptist; și condamna tocmai inautenticitatea culturii române, cu argumentele d-lui Manoliu însuși.

Condamna, cum se știe, formele goale ale culturii: „Pe treapta dinții, noi căutăm numai să imităm. Recunoaștem superioritatea străinilor... ne dăm aerul de a pași în direcția ei” (*Critice*, I, *Observări polemice*), dar nu se mărginește la a teoretiza, ci dă exemple din cultură, d. p. *Lepturariul românesc* al lui Aron Pumnul, săvârșind, prin urmare, un act critic.

T. Maiorescu mai arată cum „știința noastră despre latinitatea cuvintelor române începe prin o falsificare a etimologiei (*Critice*, p. 158), „gramatica română prin o falsificare a filologiei” (p. 159).

Și face un proces perfect valabil și astăzi inautenticității culturii românești, adică lipsei ei de originalitate, de valoare, de adevăr, de trăire:

„Vițitul radical... în toată direcția de astăzi a culturii noastre este neadevărul... neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare ale spiritului public” (*În contra direcției de astăzi în cultura română*).

Prin lipsa de înțelegere, deci de trăire a culturii occidentale explică „lipsa de fundament solid pentru formele din afară ce le tot primim” (*op. cit.*, p. 157).

Deplînge „lipsa de orice simțire a necesității... suficiența cu care oamenii noștri cred că au făcut o faptă, cînd au produs sau tradus numai o formă goală a străinilor”.

Iar sensul „autenticului” este perfect exprimat cîteva pagini mai încolo: „fără cultură poate încă trăi un popor, dar cu o cultură falsă nu poate trăi un popor, cum nu poate trăi un ins cu viața altuia”.

D. Petru Manoliu, în anul de grație 1933, condamnă, după Titu Maiorescu, *pașoptismul și lipsa de viață autentică* cu argumentele lui Titu Maiorescu. Fără să vrea, fără să-și amintească, e perfect maiorescian. Iar Titu Maiorescu, intrucît datorita criticului nu este să creze, ci să arate, a fost, prin urmare, s-o repetăm, un critic cu mari viziuni, care servesc miopilor și astăzi.

În articolul d-lui Petru Manoliu se mai află o eroare semnificativă, care nu aparține d-lui Manoliu, ci întregii sale generații. Se spune anume că, dacă Maiorescu nu l-a înțeles pe Eminescu, e tocmai pentru că cel dinții nu era filosof. De fapt, există deficiențe, neînțelegeri și erori în critica lui Titu Maiorescu, dar ele aparțin ne-substanțialităților planului critic, și nu lipsei unui reazăm filosofic, din afară.

De altfel, dacă a greșit Maiorescu întru înțelegerea lui Eminescu, eroarea e datorită tocmai unei imixtiuni a planurilor, unor velleități filosofice ce erau în Maiorescu. O dragoste oarecare pentru teoreme și idei generale a întunecat (zic: *întunecat*) esența intimă, sensul *liric* al poeziei eminesciene. De pildă, Maiorescu, om cu prejudecăți teoretice, scria că Eminescu era „iubitor de antiteze cam exagerate” și aceasta îl intimida pe Maiorescu, care știa, probabil, teoretic, că nu sunt bune „antitezele cam exagerate”. În realitate, Maiorescu îl prețuia pe Eminescu mai mult decît îndrăznea s-o arate și elogiul acestuia constituia un act critic de mare curaj în momentul cînd poezia lui Eminescu bătea în zadar la poarta sensibilității estetice a vremii (vezi atitudinea lui Anghel Demetrescu, Grama, Macedonski, Hasdeu etc., etc.)

Ar fi locul să divagăm puțin despre confuzia genurilor, despre necesitatea de a limita (necesitate de cunoaștere) și delimita planurile de viziune ale realității. Filosofia nu domină critica, filosofia nu înfășoară arta, ci filosofia și poezia sunt drumuri autonome care converg (printre flori sau printre spini) către o aceeași culme spirituală. Una din erorile tinerii generații stă tocmai în această lipsă de *limitare și delimitare* a planurilor.

Lipsa de gust literar a filosofului e, de altfel, tot atîta de celebră ca și diletantismul filosofic al literatului. Arta și filosofia nu stau în raport gradual, dar sunt viziuni pornite pe planuri, pornite pe tehnice distincte.

Conform structurii și educației sale, obișnuinții sale de a vedea *într-un fel*, filosoful nu alege din poezie decît ceea ce seamănă puțin cu felul său de a vedea, optică esențial și structural diferită de cea estetică. Nu poate recunoaște, desigur, decît ceea ce cunoaște, adică ceea ce este lateral, inesențial planului estetic, viziunii estetice. Iar scara lui de valori nu se va potrivi, nici ea, cu scara adevărată a valorilor estetice. Și anume, el are să vadă, într-o operă de artă, ilustrarea unui principiu filosofic; un caz ce se poate generaliza; un simptom pentru victoria sistemului său preferat.

Va condamna și va tăgădui valoarea „artistică” a operii de artă — de fapt cu totul independentă de valoarea filosofică — dacă nu va ilustra, nu va înțelege sau va respinge o anumită atitudine filosofică.

Această paranteză este prea lungă — și o scurtăm. Îndemn pe cititor să aleagă, din cele două interpretări diferite ale lui Titu Maiorescu, din corpul aceleiași reviste (*Floarea de foc*, I), pe aceea, mai adevărată, a d-lui Victor Ion Pavelescu.

Ar mai trebui amintit faptul că articolul d-lui Manoliu e scris dramatic, că d. Petru Manoliu are un fel teatral de a intimida lectorii: „Știu, Titu Maiorescu e mort”; „Titu Maiorescu nu a fost atit de viu încît să aibă dreptul la o moarte oarecare”; „Vreau să-i arăt care-i sunt erorile, care-i sunt inexistențele” și alte sonorități, floricele decorative.

Dar deoarece d. Petru Manoliu nu face literatură, cel puțin în cazul de față, aceste obiecții vor privi... operele literare viitoare ale curajoșului polemist.

România literară, anul II, nr. 62, 22 apr. 1933, p. 1-2.

DECESUL CRITICEI

Odată cu moartea literaturii, înregistrăm și pe aceea a criticei. Totuși — ca barba care crește încă pe fața cadavrului — critica literară există încă, deși existența ei nu este valabilă decît întrucît se aplică pe viu.

Astăzi, a dispărut literatura, cu alte cuvinte ceea ce se numește activitatea dezinteresată a esteticei. Literatorul pledează pentru intențiile sale metafizice, sociale sau politice. Astăzi, omul nu mai este liber; e nevoit să se angajeze, să participe. Chiar cînd face reportajii și romane-reportajii își dă seama el însuși că nu poate fi perfect obiectiv și obiectivitatea este, de la început, viciată de culoarea propriului său ocean interior, de propriile sale poziții.

Literatura nu a fost niciodată stăpîină. A putut avea, în vremi de liniște, o independență, o libertate aparentă, a cărei robie ascunsă nu avea nimeni interesul sau necesitatea să o demascheze. Astăzi, subordonarea ei este dată clar pe față. Literatura este făcută să *servească*. Întrucît ea este un document evocator al epocilor, nu poate

desprinde subiectivitatea, tendința care furnizează viața turbulentă a vremii de azi.

Se susține că mai este și un sens secundar al operii de artă. Secundar acum, primordial mai tîrziu; „frumosul”. Dar interesul acesta, cînd va dispărea primul, va rămîne totuși numai al doilea. Se va simți lipsa interesului adevărat, cel care a pasionat odată oamenii și impulsurile: participarea personală a omului la problemele vitale, din afară de planul estetic al operii. Cînd opera literară nu va mai interesa decît din punct de vedere „estetic”, ea va fi moartă și, de fapt, nu va mai interesa estetic. Singura valoare a literaturii o constituie ceea ce este *peste* sau dincolo de literatură. Mărturisiiți, de altfel, cu mîna pe conștiință, domniile-voastre înșivă: cît participați la capodoperele ce au răzbătut veacurile, ale literaturii universale? Dar, în schimb, nu-i așa că vă aprind cărțile, chiar mediocre, ale literaturii contimporane?

Aceasta însemnează pur și simplu că un măgar viu face mai mult decît un leu mort. Și că singura valoare literară rezidă în actualitatea operii literare, în lipsa ei de frumos, pentru că „frumosul” înseamnă o izolare de viață, o neutralizare a vieții. Devin sau nu devin frumoase cărțile care astăzi sunt actuale. Adică: sau vor muri, sau vor „trăi” (e un fel de a vorbi) cu o viață artificială, neadevărată, neînțelese.

Dacă preocuparea literaturii nu este frumosul, ci viața, realitatea, critica nu mai are nici un sens, căci ea are preocuparea unei ierarhii a frumosului neraportat la nici o viață, independent de esența intimă a cărții de literatură. Întrucît, pe de altă parte, literatorul urmărește stabilirea unor poziții care îl angajează, criticul este cu totul în afară de intenția autorului, dar această intenție colorează opera.

Criticul este, deci, insul care are preocuparea unor esențe desentețializate, a unor culori decolorate. El se află la periferia problemelor și mai ales la periferia problemelor actuale. Critica literară a murit, cum a murit epopeea și tragedia clasică.

Rampa, anul XVI, nr. 4 718, 5 oct. 1933, p. 1.

DINTR-UN „FALS ITINERAR CRITIC”

Nu vreau să fac o carieră de critic și teoretician literar. Un critic este un domn care, aproape prin definiție, este obligat să nu se con-

trazică; să fie reprezentantul oficial al unei atitudini simple și dreaptă, ca o linie dreaptă.

Ce încredere pot avea în opiniunile unui domn care nu se contrazice? Știm, cariera se cimentează pe creșterea unei singure dimensiuni. Și cine este ambițios sau simplu din fire trebuie să sacrifice celelalte două dimensiuni ale realității.

A te contrazice înseamnă încercarea de a refera, de a cuprinde toate dimensiunile. Foarte frumos scrie undeva Chesterton că, din cele șaptezeci de ipoteze posibile, omul de știință alege una, la întâmplare, și pariază pe ea. Norocul lui este că nici o ipoteză nu este verificabilă.

Cred, dimpotrivă, că (dar aceasta înseamnă aproape același lucru) toate ipotezele sunt verificabile. Mai cu seamă în critica literară. La începutul carierei dumitale de criticiei o atitudine, din spirit de filiație sau din spirit de contrazicere, și o desfășori, într-un vid ireal, ca pe un ghem, până poate încercui, de pildă, treizeci de volume. Rămii însă departe de realitatea literară, cum rămii departe, cu această metodă, de orice realitate; aceasta este, de altfel, condiția ca raționamentele dumitale critice să meargă ușor, fără să sară hopul nici unui grăunte de real.

Dacă un critic literar se contrazice, își pierde autoritatea și își ratează cariera. El este deci condamnat la monotonie, la parțialitate, la sărăcie de perspective. Trebuie să privească numai spre nord sau numai spre sud. Nu poate privi opera literară decît printr-o fațetă, decît pe o parte.

Eu nu am încredere decît în cronicarul literar care, măcar din lipsă de memorie, nu aplică operelor un unic calapod. Și face foarte bine, chiar fără să-și dea seama; pentru că adevărul ne aspiră cînd ne lăsăm părăsiți lui și ne părăsește cînd suntem inteligenți și autonomi. În adevăr, fiecare carte are lumea ei proprie și unică de raporturi: legile ei proprii și specifice; scara ei specială de valori. Cărțile sunt cosmosuri, al căror interes constă, deci, din ceea ce nu au comun sau asemănător. Natural atunci că scara de valori cu o singură treaptă valabilă pentru unele este nevalabilă pentru celelalte (sau valabilă numai pentru cărțile proaste, care sunt reductibile la altele), că valoarea unei cărți contrazice și anulează valoarea celeilalte. Nu există, în critică, un criteriu general valabil. Fiecare carte are un criteriu al ei. Există, prin urmare, o infinitate de criterii.

Anarhie, veți zice domniile-voastre. Anarhie — da. Ei și? (Fără altă explicație.)

Dar să spunem altfel: posibilități infinite, pe drumuri infinite și contradictorii, de a trăi o carte, un cosmos, sau de a ni-l închipui, de a ni-l sugera, de a-l înconjura.

A nu se contrazice: a ridica o tangentă care atinge sfera într-un singur punct, ca pe urmă s-o ia hăt, departe, la dracu'.

Nenorocirea criticilor noștri este că nu mai pot să se întoarcă măcar la acel punct de tangență.

Ei nu se revizuiesc. Vă închipuiți, de exemplu, că d. E. Lovinescu se revizuieste? Aș! Mă revizuiesc eu. Dl. E. Lovinescu vă păcălește.

Urmăriți, de la *Pași pe nisip*, pînă la *Bizu*, acel antisămănătorism grefat pe același sămănătorism temperamental. Dar asta n-are a face. Ca să punem discuția pe planul nostru: revizuirile d-sale nu sunt depășiri, căderi, întoarceri, schimbări de atitudine; dar ele indică numai lipsa de aderare a atitudinii d-sale, cu ea însăși.

Dar nici aceasta: punctele de suspensiune în linia dreaptă a atitudinii d-sale, linie pe care caută, pe urmă, s-o întrească. Revizuirile nu înseamnă, în sfîrșit, decît anularea oricărei posibilități de a se contrazice: letargia pură.

Viața literară, anul VIII, nr. 147, 1-15 oct. 1933, p. 1.

CEEA CE VĂD

Nu am motive suficiente să cred că este adevărat ceea ce văd și evidența. Deci, nici în moarte nu cred. Simțurile mele, instinctualitatea mea crede și se sperie de moarte. Aceasta nu înseamnă că moartea este adevărată. Pascal se închipuia, înnebunit de frică, pe scîndura de deasupra abisului, deși știa că nu poate să cadă. Instinctualitatea știa că poate să cadă; știa mai adînc, mai autentic (ca să zic așa) și mai greșit.

Tot așa, eu mă pot teme de moarte pînă la înnebunire, fără să cred în ea. Tocmai pentru că mă tem atît de mult de ea, n-o cred. Tocmai pentru că o văd.

Căci oamenii au văzut multă vreme că soarele se învîrtește în jurul pămîntului, au văzut și-au controlat cu pipăitul că ceea ce este rotund este rotund; au văzut că tontul este tont și au văzut trei dimensiuni.

Nimic nu se vedea mai bine decât aceasta; pe nimic nu se putea paria cu mai multă siguranță decât pe aceasta. Dar li s-a demonstrat că se învîrtește pămîntul, și nu soarele; că ceea ce este rotund nu e rotund; că tontul este geniu; că cele trei dimensiuni sînt patru. Putea să li se demonstreze orișice, căci orișice este mai puțin greșit decât evidența.

Dar nu cred nici în lucrurile acestea, fiindcă, acum, *ele* au ajuns evidente; *evident* este demonstrația sau aparența a cărei eroare logică sau optică nu s-a putut încă releva; evident este lucrul pe care se pariază, pariul care încă nu a fost sfidat. Trebuie să pariem contrariul evidenței ca să creăm evidențe noi, o harababură de evidențe.

Totul este sigur, pînă la proba contrarie. Proba contrarie poate veni oricînd și chiar vine neapărat, la intervale extrem de mari, dar vine.

Avem, deci, dreptul să sperăm că nu murim, căci această probă are să vină odată și odată; căci acest lucru încă nu este evident.

Cînd faptul că *nu murim* va fi evident, atunci, într-adevăr, va trebui să credem în moarte.

Decamdată, însă, nu...

... Cînd, de fapt, totul este atît de nesigur; cînd nimic nu poate fi demonstrat fără a fi înșelat; cînd mai putem nădăjdui numai pentru că există nesiguranța; cînd haosul este unica noastră posibilitate de viață, nu pricep, în ruptul capului, de ce alergăm, de ce vrem să ne amărîm cu siguranțele, cu evidențele, care, pe deasupra, sunt neapărat mincinoase. Dacă nu putem cunoaște, nu avem dreptul să adoptăm nici o atitudine, nu avem dreptul nici unei deplîngeri. Totul este neutru. Peste tot suntem la mijloc.

Știu, după superstiția lui Descartes a venit superstiția fenomenologilor. Cum nu era posibilă realizarea unui vid prealabil al conștiinței, nu era posibilă însă nici punerea mîinii pe adevăr prin acceptarea *faptului* trăit.

Căci acceptarea faptului trăit este însăși acceptarea viciului; este însăși acceptarea vieții eroarei, a mersului eroarei. Cunoaștem ce am trăit, dar cunoaștem viciat, de pe pozițiile pe care ni le-a hărăzit minciuna, cu ochelarii pe care ni i-a pus pe nas eroarea, pe care ni i-a determinat eroarea.

Să fim serioși și să nu ne mai amăgim cu nici un fel de intuiții absolute.

Rampa, anul XVI, nr. 4 753, 15 nov. 1933, p. 1.

MOARTEA DE MÎINE A ROMANULUI

Toate revistele de literatură ori au sucombat, ori s-au transformat, ori au rămas la periferia cea mai îndepărtată a interesului public. Fenomenul este caracteristic.

Pe cînd la noi în țară inșii se speriau încă și se pasionau de problemele de literatură pură, în străinătate aceste lucruri se demontizaseră de mult. Și, odată cu căderea interesului literar, a căzut sau a decăzut și importanța criticii literare.

Nu mai există, în sfîrșit, nici la noi gazetele săptămînale de vehemență literară: le-au luat locul magazinele sau revistele de reportajii și anchete sociale, religioase, filosofice etc. Toți tinerii care trăiesc ritmul spiritual modern au renunțat la literatură.

Într-adevăr, cadrele literare și expresia literară sunt neîncăpătoare. Nu ne mai recunoaștem, într-insele, pe noi înșine. E îmbucurător, desigur. Nu însemnează, Doamne ferește, că facem sau trebuie să facem așa-zisa artă cu tendințe. Însemnează numai că nu mai trăim din literatură pentru literatură. Însemnează că începem să nu mai trăim prin peretele izolator al literaturii.

Din punct de vedere „tehnic” însă, însemnează altceva: că genurile literare vechi au început să decadă, să moară, cum pe vremuri a murit epopeea, ca să fie înlocuită de tragedie, și apoi tragedia, ca să fie înlocuită de roman.

Prin ce se înlocuiește vechiul gen al romanului? Prin genul literar al reportajului.

Reportajul a devenit, astăzi, un gen tip, din care nasc și cresc diferite genuri „variante”.

Gazetele, fotografiile, cinematograful nu mai puteau lăsa arta să fie așa cum era, în formele ei vechi. Calapoadele s-au lărgit. S-au spart.

Astăzi, călătorim, umblăm, vedem, suntem zguduți de transformările sociale pe care le trăim și aceste lucruri ne obligă să ne apropiem de ele și să le exprimăm în felul pe care ele ni-l dictează.

Literatura răsufală. Dar aproape că nici nu ar mai trebui să se numească literatură, într-atît reportajul, jurnalul au schimbat-o la față.

Marele număr de romane care circulă pe piață încă constituie o dovadă clară că romanul va muri pînă în zece ani. Au devenit facile, mecanice. Mecanizate — adică moarte, ucise.

Mult mai multe tragedii existau după Racine (cînd tragedia mu-rea) decît în vremea lui Racine, cînd ea trăia cu atîta tinerețe.

În ceea ce privește poezia, ea s-a chircit și mumificat definitiv în ghețarele hermetismului. Teatrul, idem.

Astăzi trăiesc reportagiul, fotografia și cinematograful.

Aceste forme ale artei vor dispărea, desigur, cînd totul se va „re”-liniști în lume și cînd vom fi călătorit prea mult. Dar pînă atunci, mai au enorm de cîștigat.

Romanul și poezia au decedat pentru că nu mai pot cîștiga ni-mic. Pentru că nu se mai pot decît repeta. Și o dată cu ele a murit și revista literară, și critica literară.

Criticul nu mai poate fi un om care clasează și care dumatică ex-presia, ci un ins care se informează și controlează dacă e adevărat ceea ce povestește, din călătorii sau stradă, reporterul — literatul tipic al zilelor noastre.

Credința, anul II, nr. 73, 2 mart. 1934, p. 3.

EX-CRITIC

Și între timp, noi vorbim despre *moarte*, despre *frică*, despre *cataclism*, fără să mai avem sensul morții, al fricii, al cataclismului. Pentru că facem literatură, moartea, frica și cataclismul au devenit lucruri comune, lucruri uzate, mode și predilecții literare, cartușe albe.

Și însăși această constatare este o cartușă albă. Pentru mine și pentru inima dumată, da; pentru inima dumată literară însă, încă nu și de aceea, de vrei să faci literatură de succes, poți încă să utili-zezi aceste teme, mai norocoase, azi, decît Pitigrilli, Dekobra și Io-nel Teodoreanu. Grăbește-te însă, căci în curînd se vor demoda și vei fi amenințat să pari un întirziat sau un anacronic, sau lipsit de originalitate, sau (și toate astea la un loc) un jenant epigon. Știu eu? Poate că atunci vei fi așa, neînțeles de oameni, și tocmai de aceea, mai aproape în disperarea dumată adîncă, ignorată, desconside-rată, decît noiăștia, cei la modă, ale căror disperări literare își gă-sesc, în micile sau mai marile succese ale pieții, o consolare vanitoa-să și facilă, vei fi mai aproape de adevărata speranță și de mîntuire,

care e, natural, dincolo de societate, de oameni, de literatură, critică literară, filiație de teme și istorie literară ș.a.m.d.

Peste cîțiva ani, într-adevăr, oamenii vor fi pierdut sensul ade-vărat, sensul nostru viu al morții, pentru că oamenii sunt animale culte și nu se cade să vorbească și să gîndească decît ceea ce le dă voie cultura.

Pe urmă, aceste dureri spuse, răspute și supraspuse se vor fi to-cit în expresia lor de astăzi și prezența lor se va fi uzat.

Orice expresie literară se banalizează și, astfel, își pierde acuita-tea. Literatura și filosofia diminuează și tocește acuitatea oricărei suferințe autentice și astfel suntem *condamnați* (atenuați, diminiu-ați, *părăsiți* de noi înșine de două, trei ori pînă la o uitare completă) să abdicăm, să ne trădăm, să ne refuzăm, să nu ne înțelegem pe noi înșine.

Herald, mart. 1934, p. 10.

ALTCEVA

(*Ceva care nu se raportează la nici o realitate precisă.*)

Este bine ca debutantul literar să calce cu pasul drept. Aceasta nu însemnează că trebuie să meargă într-un picior. Nu! Am vrut să spun: întii cu pasul drept, apoi stîngul, apoi dreptul, apoi stîngul.

Să calce, adică, cu amîndouă picioarele. Dacă ar călca într-un picior, ar fi exact ca muzicantul într-o ureche. De fapt, a călca pe o hîrtie albă în două picioare nu însemnează decît a fi de două ori (care se contrabalansează) într-o ureche. Nimeni nu înțelege bine acest lucru: dacă ar înțelege, ar fi în defavoarea literaturii românești.

A călca cu dreptul însemnează a fi nepotul lui Titu Maiorescu la 1870, fata lui B. P. Hasdeu la 1890, mușteriu lui Dobrogeanu-Ghe-rea, cam prin aceleași vremuri, ginerele lui Mihail Dragomirescu la 1910, nepotul lui E. Lovinescu pe la 1920-1925, pușorul cloștei Mircea Vulcănescu și membru al „Criterionului” la 1933.

Acesta este primul pas. Al doilea pas va fi 20 000 lei lunar de la un mare cotidian. Al treilea pas, o funcție importantă în stat. Al patrulea pas, un editor. Al cincilea pas, o nevastă vîrstnică și milio-nară. Al șaselea pas, premiul sau Năsturel, sau numai Nobel și Eter-nitatea, adică E-ter-ni-ta-tea.

Ca ocașul, fiecare pas va trage după sine o dulce greutate de plumb: 1) un tratat al disperării; 2) înălțarea unui turn spre Dumnezeu; 3) prinderea de picior a lui Dumnezeu; 4) un roman fantastic în care se vede cum Arhanghelul Mihail bate pe Draci la spate; 5) o apologie, scrisă cu nerv, cu singe, cu pumni, cu dinți, a Iubirii Divine și 6) Extazul, contemplarea olimpicului Buric.

Acestea sunt, doamnelor și domnilor, fazele de înălțare ale literaturii, scriitorului, filosofului român de o oră, de o zi, de totdeauna, cu condiția simplă de a călca cu piciorul drept.

Văd bine că nu se face să iau așa în deridere pe Literați, pe Citori. Vă prezint, de aceea, remușcările mele. Și pot continua: Nu pot pricepe care e rostul privilegiului imens de care se bucură literatul. În ce constă acest privilegiu?

Să vedeți!

Toată lumea poate fi, fără excepție, literată. Cu condiția simplă, necesară și suficientă să-i vie în gând.

Tinărul se gîndește să fie funcționar, inginer, magistrat, profesor, avocat, popă, hoț. Se muncește, se perfecționează și devine un bun popă, hoț, funcționar etc... Dar totul se rezumă la persoana lui și se termină odată cu viața lui. Nu e considerat, nu e admirat, nu e zeificat, nu e considerat dintr-o lume de esențe superioare, precum, și nejustificat, este considerat literatul.

Nejustificat, n-o spun pentru că orice om normal, cu răbdare, muncă, perfecționare și alte marafeturi, poate fi — dacă-i dă prin gând să facă treaba asta — scriitor de mare, cel puțin, talent. Poate fi perpetuat, eternizat etc. Dar nu-i dă prin gând și cui nu îi dă prin gând își inchipuie (o! ce greșeală!) că nu se poate.

În realitate, o carte nu este scrisă de un om. Ea este scrisă de o epocă și dictată unui om care fraudează, care fură expresivitatea unei epoci întregi și o trage pe singura lui spuză. Îi aparține individului numai greșeala, numai scrisul prost. Tot ceea ce este mare, expresiv, semnificativ în operă nu îi aparține individului. Din punct de vedere estetic, de altfel, epoca are o singură valoare, neclasibilă, incomensurabilă, a expresivității ei. Se exprimă ea însăși pe ea însăși prin instrumentul inconștient al unui individ care a acceptat să i se dicteze.

Să nu credeți că nu îmi pare rău. Și eu sunt literat. Și lipsa mea — pentru d-voastră, pentru mine nu — de semnificație individuală mă întenitează (sic!).

E drept că uneori insul se derobează. Devine liber. Dar atunci insul este considerat într-o ureche, calcă într-un picior, nu e ca toată lumea. Nu e crezut că este altfel ca toată lumea. Dar este crezut că nu are ceea ce are toată lumea.

E trist, dar așa este.

Litere, anul II, nr. 10, 15 mai 1934, p. 1.

JURNAL

Cînd eram și mai tinăr, am scris o cărtuție cu versuri foarte frumoase. Cînd am început să scriu critică, recenziții mi-au spus că sunt un poet slab. Adevărul este că sunt și un critic foarte bun, dublat de un bun autocritic.

*

De cînt a apărut *Nu*, recenziții, neprimind nimic din carte, mi-au spus că sunt deștept, dar nesianos. M-au sfătuit să devin serios.

Dar că sunt deștept și nesianos e un lucru pe care l-am scris eu însumi, de-a lungul și de-a latul întregii cărți: trei sute de pagini. Ei n-au înțeles că i-am atras în cursă și că nu sunt, în realitate, nici deștept, nici nesianos, ci foarte timpit și foarte serios.

*

Cum am dovedit a fi un bun autocritic? Păstrînd tot ce era frumos pentru mine; dînd publicului ceea ce era urît; fiindcă îl desconsider.

Totuși, ceea ce am publicat nu este așa de urît: ceva din soarele spiritului meu iradiază.

*

Ceea ce mă amuză este următorul lucru: am spus, odată, la întîmplare: Sunt vanitos, deștept, nesianos. Și recenziții mei au descoperit și au denunțat: E vanitos! e nesianos! ce păcat că este deștept.

Am de gînd să scriu o carte în care să-mi întăresc afirmația de mai sus: Sunt timpit! Sunt serios!

Recenzenții vor scrie, vor descoperi: E serios! Păcat însă că e timpit!

*

Timpii sunt recenzenții. De fapt.

*

Temă: *Eu rîd. Eu plîng.* Stabiliți diferența și punctele comune.

Eu plîng, eu rîd sunt două propoziții simple. Amîndouă au un subiect, care e pronume personal (pers. I) și un predicat care este verb — prezent indicativ, pers. I singulară.

Deosebiri: *rîd* are un *r* și un *d*, pe cînd *plîng* are un *pl* și un *ng*; e drept că și *rîd*, și *plîng* au un *î* care-i apropie.

Ce e mai frumos, *rîd* sau *plîng*? *Plîng*, pentru că *pl* sună mai plăcut decît *r*.

Aceasta se numește a face critică literară. Adică: a privi lucrurile pe dinafară.

Criticul caută sufletul poeziei, cum caută doctorul sufletul omului: ciopîrțește, ciopîrțește, și nu-l mai găsește. Au omorît un om degeaba.

Criticul omoară poezia degeaba.

*

Nu e frumos ce îmi place mie, ci e frumos ce e frumos, este obligat să-și zică snobul, criticul și orice om de gust și cultivat. Și în loc să înghită ce le place, ei înghit ce e frumos. Și nu le place. Dar n-au ce face.

*

O explicație pentru domnul Șerban Cioculescu. Critica este un joc futit, complet neimportant. Ca și cultura. Ca și viața socială. Cine le vedește neimportanta și futilitatea? Moartea.

E spus urît, dar pe față.

*

Pot face chiar și critică serioasă. Și o voi dovedi printr-o farsă. Voi scrie mai serios decît însuși domnul Șerban Cioculescu, profe-

sorul și părintele spiritual al d-lui Mihail Ilovici. (Dl. Mihail Ilovici trebuie să fie încîntat. A devenit minge.)

*

O deformare profesională împotriva căreia trebuie să lupt mă incită ca, de cite ori iau tocul în mină, să scriu despre literatură și critică. Trebuie să părăsesc acest obicei prost, demn de nepricopsitul ăla de Camil Baltazar.

*

Constantin Noica: băiatul cuminte, cu pantalonăși scurți, blond și politicos (sărută mina la cucoane) al generației tinere. E geometru, fiindcă are cerc. Se mai joacă și de-a Henri Poincaré.

„Vai, ce drăguț, ce deștept!”, zice baba Șerbană. „Se face ca bunică-sa.”

De fapt, Noica este ca bunicul Henri Poincaré cînd acesta devenise bunic. Dar H. Poincaré n-a fost bunic toată viața.

Norocul lui C. Noica este că al său echilibru e forțat, fals, precar. Oricînd se poate dărîma ca un castel de cărți. E un sentimentalism care, în realitate, nu are o adevărată aderență la obiect.

Domnul C. Noica leșină. Oooo! Geometrie! Oooo! Mathesis universală!

„Cum ar fi leșinat: O! ce tablou!! O! ce fată frumoasă!!

Și aceasta se poate numi, după unii, poezie cu prelungire științifică.

C. Noica este amortizat de nu știu ce bită: în cap. Înainte era mult mai inteligent și mă emoționa foarte tare. Acum, de cînd îl văd așa fleț, nu mai dau doi bani pe el.

De fapt, adevărul e altul. C. Noica e încă inteligent. Dar C. Noica vrea să „rezolve”, pentru ca el și România să aibe un viitor cultural. „Să facem ceva pozitiv!”

Crede că se poate! Se înșală.

*

Cele de mai sus se numesc aprecieri necontrolate, tupeu, megalomanie, model de critică mahalagească, de rea credință. Asta ca să o iau înainte.

*

Îmi pierd vremea cu fleacuri. Ei și? Îmi dau seama cît de caraghios este să scriu despre aceleași și aceleași personaje ale mahalalei noastre literare. Recunosc că e un viciu de joasă calitate.

Dar cine nu joacă table sau tabinet? Cine nu fumează? Cine nu bea o țuiculiță înainte de masă?

Și la urma urmei, de care lucruri importante să mă ocup? De Dumnezeu? În clipa când mă ocup de el, se schimbă în N. Iorga. De Sf. Petru? Se schimbă în Nae Ionescu. De moarte? În clipa când o numesc, mă ia și nu o mai pot numi — sau nu mă ia și devine d-na Karnabatt.

Vorbind însă despre fleacuri, risc cel mult ca fleacurile să se înalțe (cît pot) și să se sfințească.

Mai bine să sfințesc fleacurile, decît să compromit sfinții.

Familia, seria III, anul I, nr. 5-6, sept.-oct. 1934, p. 47-49.

ANUL LITERAR 1934 ȘI CEIALȚI ANI

Cărțile de literatură românească apărute anul acesta, acum doi ani, acum trei ani, acum patru ani ș.a.m.d. sunt așa de revelant proaste, în imensa, imensa lor majoritate (de la 1920 încoace, nu știu dacă am putea reține zece cărți literare și cincisprezece poezii), încît criticul este neapărat nevoit să-și stabilească un criteriu minor, o scară de valori inferioară, bună pentru cultura românească. Altminteri, pornind de la un criteriu ce ar ține seamă de posibilitățile universalumane de realizare artistică și avînd prezente, drept modele, nu chiar capodoperele, dar operele literare universale, un critic nu ar putea fi în România decît negativ.

Noi înșine, văzînd că nu găsim frumoase micile compoziții ale literaților români, am fost incitați să credem că nu vedem bine, că nu avem priză decît asupra urîtului, că frumosul, că valoarea ne alunecă și că n-o putem intui. Și, de multe ori, bîntuiri de grave crize de neîncredere în puterile noastre de intuiție critică, ne-am crezut maniac, rău, infumurat, gelos. O dramatică analiză a posibilităților noastre de obiectivitate, o reexaminare severă a criteriilor noastre; o evidențiere a imbecilității evazive de care recenziții români sunt voluptuos cuprinși nu au reușit întotdeauna să ne facă convinși de propria noastră clară dreptate. Acuzațiile ce ni se tot aduc, că am face pe deșteptul, că luciditatea noastră lichefiază sau dizolvă realitățile, că nu iubim, că suntem cretin, că suntem copil teribil, ne-au

intimidat uneori, mai cu seamă fiindcă ne-a plăcut să ne lăsăm intimidați; căci, într-adevăr, decît să fii singurul care vezi just situația extrem de grea, de obositoare și total intolerabilă, este mult mai reconfortant să accepți a fi singurul care se înșeală. Cu atît mai mult eram dispuși să acceptăm această odihnitoare soluție cu cît, necrezînd în divinitatea ei, nici în forțele sale terapeutice, nici în hașhurile ei, nici în semnificația ei metafizică, nici în posibilitatea ei de a constitui o punte, cît de șubredă, către stele, ci crezînd, dimpotrivă (o! nu căutați aci motivele, argumentele și celelalte scrupule), că ea separă, înșeală și trădează, avem bucuria să putem crede că pesimismul nostru este eronat, că anarhia noastră este o sminteală, că adevărul — la care, de altfel, toți, cică, am putea parveni — este întremător, major, luminos, igienic și moral, nu este de partea noastră (o! Doamne, ce fericire, ne-am iluzionat, ne-am înșelat oare? nu ești, prin urmare, negru în cerul gurii; și există un cer? o gură?) și că se pot crede lucruri bune despre viața, despre cultura românească și că d. Ion Minulescu este mai mare decît Verlaine, Stamatiad, mai mare decît Baudelaire, că Ionel Jianu și Alexandru Vianu sunt inteligenți, că F. Aderca este mai „bine” decît J. Benda, că Petru Manoliu este nu numai lucid, dar și onest, că Mircea Eliade e un gînditor adînc, un profund cunoscător al filosofiei indiene, că criticii, criticii noștri sunt critici mari, că noi înșine suntem mai mari decît Papini, pe care, de altfel, îl plagiem, afirma de curînd cineva.

Cititorii noștri — care sunt mult mai inteligenți, mult mai clari decît scriitorii și oamenii noștri de cultură — își dau seama ce ridicul ar fi însă ca subsemnatul să creadă că adversarii lui au dreptate, fie în cele ce-i privesc pe ei, fie în ceea ce îl privește pe el. Cu o nesfîrșită, sfișietoare tristețe, subsemnatul este obligat să constate că are dreptate, că nu poate fi prost, iluzionist și fericit.

Generația războiului, cu N. Crainic, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Nae Ionescu, Tudor Vianu, Ion Barbu, este o generație fără stea de prima mărime. Doar în jurul lui Nae Ionescu, cîțiva, din generația noastră, converg.

E o generație cu unul sau doi filosofanți, scriitori de eseuri care încearcă să facă și sisteme periferice, sau a unor literați mediocri (ca Cezar Petrescu, Ion Barbu, Camil Petrescu), sau a unor gînditori care nu scriu, despre care nu se poate ști nimic decît din auzite. Și „cel despre care nu se poate ști nimic decît din auzite” este totuși singurul care ar mai putea s-o justifice sau s-o scuze.

Ce rușinos mi se pare astăzi să auzim, de pildă, următorul lucru din gura unui romancier de seamă: „Vlahuță și Coșbuc erau așa de mari, că nici pe strada lor nu îndrăzneam să trecem”. Astăzi Vlahuță și Coșbuc ne apar niște biete momii, de altfel jenante.

Dar tot așa de jenant va fi să se afle că Cezar Petrescu era un mare romancier, Tudor Vianu un gânditor, și un gânditor cu atita autoritate și grosime în glas.

De această generație și de cele două precedente, generația de astăzi, foarte șmecheră, ride cu mari hohote și cu mult simț critic.

Dar de generația rizătoare, vă dați seama că și mai mult se va ride. Căci, dacă faceți un oarecare efort, ușor puteți înțelege că despre, de pildă, d. Eliade se va ride mult când se va zice că era filosoful generației. Filosof un romancier, haida-de! Se va ride când se va spune că e romancier. Romancier acest liric? Haida-de! Se va ride când se va spune că a fost liric. Liric acest filosof nefilosof?

Se va ride de asemeni când se va spune că d. Petru Manoliu era paradoxal: căci va fi paradoxal să se spună că era paradoxal un domn care face paradoxe stricând sinteza. Se va ride monstruos, sau trist, când se va zice că Dan Botta era considerat poet — și nu țambalagiu, sau muzicuță, sau calamburgiu (oiaia unanimă), sau desenator de figuri animate.

Se va ride de asemeni când se va spune că Petru Comarnescu era filosof. Filosof, nu reporter?

Vreau să spun un lucru: Petru Comarnescu ar fi putut fi un foarte bun gazetar (ca mișcare, nu ca talent), dacă am fi avut în țara noastră filosofi care să-l împiedice să facă filosofie. Mircea Eliade ar fi putut fi un romancier lizibil, dacă am fi avut romancieri mari și buni cunoscători de cultură indiană.

Dan Botta nu ar fi fost nimic, decît coțcar, iar Pompiliu Constantinescu — un institutor.

Dar fiindcă în România nu avem generali, punem pe plutonieri în funcțiile generalilor.

Generațiile succesoare de plutonieri înțeleg foarte bine că predecesorii generali nu au fost decît plutonieri „de-ai lor” și rîd camaradereste de ei. Dar nici ei nu sunt decît plutonieri.

Suntem o țară nenorocită de gazetari, cu nenorociți gazetari, care sunt orice: filosofi, savanți, poeți, pictori, magistrați, filfizoni etc... etc...

„Privește istoric, integrează-te în seria istorică și vei înțelege valoarea și vei afla justificarea tuturor faptelor românești”, spune o voce gravă și foarte autohtonă.

Justificarea, da, sigur așa afla-o. Dar valoarea, nu. Pentru că istoria este determinare, justificare, dar nu valoare. Faptul că rolul meu în istorie este extrem de însemnat și necesar nu mă împiedică de a fi mediocru, dacă istoria este mediocră.

Istorie: lampa are lumină prea tare. Trebuie să pun un *abat-jour*. Pun un *abat-jour*. De ce am pus un *abat-jour*? Pentru că era lumină prea tare. Justificare istorică.

Dar lumina nu era prea tare, decît pentru că ochii noștri erau bolnavi. Dacă ochii noștri nu erau bolnavi, lumina era bună.

În istoria culturală românească, trebuie să ținem seamă întotdeauna de infirmitățile intelectuale ale românilor. Și toate faptele din istoria culturală românească sunt un răspuns sau o determinare a debilității intelectuale românești.

Dacă te integrezi în istoria românească culturală însemnează, de la început, că abdică de la orice altitudine și că accepți decăderea ta în decăderea ei. La cauze mici, efecte mici. Efectele mici corespund cauzelor mici? Iată o întrebare care nu se mai înțelege. Căci nu mai putem înțelege decît: efectele corespund cauzelor? Fără să ne mai dăm seama dacă cauzele sunt mari sau mici.

Dacă corespund cauzelor, sunt justificate. Adică: dacă împlinesc un sens istoric, sunt justificate. Adică: au valoarea istorică.

Istoria nu este un criteriu. Istoria este o scuză. Istoria este o trisă scuză.

Aceste lucruri, de altfel, se știu. Dar nu se spun întotdeauna. Nu se spun, nu se acceptă când nu convine. La noi nu convine și nu se acceptă. Se acceptă numai ceea ce convine.

Anul literar 1934 a dovedit foarte limpede că la noi nu se pun decît problemele care se pot pune. Adică lucrurile care sunt dictate. De pildă: lucrul cel mai grav, cel mai palpitant ce s-a discutat în 1934 a fost prefața lui Nae Ionescu la un roman de M. Sebastian. Prefața privea problema antisemită. Singura problemă care putea suscita discuții, pentru că așa dictează contingențele, să se discute mai înfii de toate această problemă care, în fond, în esență, în abso-

lut, este cu totul ininteresantă, minoră. Dacă ar exista o criză a ciorapilor, problema socială, economică și metafizică cea mai importantă ce s-ar putea dezbate nu ar fi decît „ciorapul”.

Altă problemă? Șomajul. Dezbătută în *Întoarcerea din rai*.

Dar însăși problema culturii românești nu este dictată de inexistența culturii românești sau de criza ei, și nu se integrează și ea în istorie?

Iată de ce nu iubesc problemele. Pentru că sunt *necesare*, adică determinate. Nu iubesc decît problemele false.

Critica, anul I, nr. 1, 7 febr. 1935, p. 2-3.

EUGEN IONESCU, TUDOR ARGHEZI, VLADIMIR STREINU ȘI... RAPORTURILE DINTRE PŌEZIA ESTETIZANTĂ ȘI CEA VITALISTĂ

Primim din partea d-lui Eugen Ionescu articolul de mai jos. Un articol care cuprinde variate „somații” și nu mai puține aprecieri personale. Lăsăm autorului gloria unei idei delicate și răspunderea calificativelor și datelor lirice; fenomenul Eugen Ionescu se poate greu încadra în istoria literară a zilei, fiindcă trăiește în afară de cenacluri și concesii.

Obligațiile noastre profesionale ne interzic uneori răspicatele atitudini. De aceea, admirînd pasiunea, exclusivismul aceluia care a scris *Nu*, îl livrăm cititorilor și confrăților care au libertatea să-l guse-t sau să-l sfîșie.

Comentar la un comentor

Cînd am scris în *Ideea românească* (I, 2-4) o recenzie puțin însemnată despre *Cărticica de seară* și *Efortul Arghezi*, am făcut-o cu destulă jenă, nu din îngîmfare, dar pentru că atît de evidente îmi apar sfîrșitul, inactualitatea, lipsa de eternitate și chiar de rezistență ale poeziei argheziene, și eram convins că spun lucruri atît de banale și în asentimentul tacit al tuturor, încît socoteam că este tot așa de interesant, astăzi, să scrii despre Victor Eftimiu și despre profun-

zimea cugetărilor sale. Acela pentru care problema Arghezi constituie o problemă adevărată și așezată în centrul preocupărilor sale îmi pare tot așa de sărac ca și acela care ar avea o problemă Eftimiu. Orice problemă literară este, de altfel, o problemă pe o scară spirituală inferioară și singura ei justificare ar consta în încercarea de a-i găsi o punte supraliterară: nu politică, desigur (ar scădea-o și mai mult), ci metafizică.

Totuși, domnul Vladimir Streinu (*Comentar întîmplător, Gazeta*, II, 430, din 20 august 1935) se revoltă, trăiește cu actualitate această problemă desuetă și apără pe T. Arghezi ca și cum apărarea sau respingerea lui T. Arghezi ar mai putea constitui un centru de preocupări. Domnul Vladimir Streinu este o inteligență acută, un polemist abil și periculos, dar a fost mai multă vreme deputat și a pierdut, se vede, contactul cu actualitatea problemelor de cultură. Astfel, de curînd, a găsit să se ocupe de acel bătrîn și ahtiat academician *in spe* și sac de mălai Vianu, pe care, de altminteri, l-a dezumflat; iar acum îl apără pe Arghezi. Singura șansă pe care o mai aveam de a-mi ierta mie însumi articolul despre *Efortul Arghezi* era speranța că va trece neobservat. Dar, în definitiv, dacă Arghezi mai este actual pentru deputați, se cuvine să-l lămurim deputaților.

Ce nu pot pricepe, în ruptul capului, domnule Vladimir Streinu, este faptul că poate fi admirată opera unui ins care nu pune probleme de idei, nici afective, nici de viziune proprie, nici prea interesante probleme tehnice, nici de limbă, ci numai probleme lexice.

Cînd spuneți că T. Arghezi este un „geniu verbal”, vă referiți la această prolificitate lexică și de ea vă uimiți. Cînd eu spun însă „geniu verbal”, spun aceasta în deridere, cu un sens peiorativ. Tot așa, cînd spun că Arghezi este hugolian, nu îl iau drept Hugo, ci stăpînit de viciile și ineficiențele hugoliene. Într-adevăr, inventivitatea verbală argheziană nu primenește intuițiile: a spune, de pildă, „ziarul” *Facla*, și nu „gazeta” *Facla*, nu modifică întru nimic conținutul intuiției, obiectul. Evident, există trepte și diferențe înălăuntru acestui „geniu verbal”, care se poate afla uneori la limitele prime ale cunoașterii sau ale magiei. Dar la aceste culmi nu poate pretinde verbalismul arghezian, care rămîne pe un plan iremediabil inferior și rudimentar. Se află adică, doar cu o intensitate mai mare, pe treapta inventivității verbale a crevediiilor și a birjarilor „care știu să-njure bine”, foarte exercitați în acest gen și stil de inventivitate verbală. Nu toți (nu Racine, Rilke, Lamartine, Vigny, rapsodul epopeii lui Roland etc.), dar mulți poeți mari au avut și inventivitate verbală.

Dar nu toți cei ce au inventivitate verbală sunt poeți mari. Și, în orice caz, inventivitatea lor verbală nu este autonomă și fără conținut, ci un corolar sau o consecință, dar niciodată o problemă în sine și un scop.

Aș căuta, domnule Vladimir Streinu, să precizez amănunțit eu însumi treapta spirituală inferioară a abundenței, dar prolixiei vorbării argheziene și lipsa sa de adevărată renovare tehnică, dacă nu aș mai fi încercat acest lucru tot eu cu slabe mijloace și, cu mijloace mai bune, Ion Barbu și domnia-voastră înșivă. În orice caz, este evident că întemeietorii tehnicii poetice moderne sunt, la noi, Urmuz, Tristan Tzara și Ion Vinea. Maniera lui Arghezi de pînă la 1920 nu s-ar fi depășit fără ajutorul și modelul de mai tirziu al celor trei scriitori amintiți. Lucrul acesta e poate prea nou și, în orice caz, prea complicat pentru a fi discutat la repezeală, dar imi promit să revin, cu date, cronologie și documente asupra acestei probleme și să încerc să repar una din cele mai grave, mai grosolane, mai penibile erori din istoria noastră literară modernă.

Subliniez deocamdată că poezia argheziană valabilă datează de după 1920 sau chiar 1925. Pe vremea cînd Vinea scria minunatele sale *Scripturi*:

*Unde ești, fiule Absalom...
Străjile te-au străpuns, haite te-au sfișiat
Ca pe un vînat de goarne asurzit...
De pasul tău se înfiora lutul femeilor,
Coama ta fulgere zbătea
Cînd ropoteai porunci în rostogol
Ca tunetul deasupra oștilor...
În ochii tăi ca în iezere
Soarele-și regăsea roșile
Și nici un cal nu ți-a scăpat din coapse
Pînă cînd ghearele pădurii te-au smuls
Și-atîrni de-acum peste bălăii,
Alb ca drumul robilor
În care lăncile au spart cele dintîi
Stele roșii...
Inima, purpura și-a plîns în măcelul serilor*

și mulți ani după ce a fost scris *Cîntecul de război* al lui Tzara, poezie atît de lapidară, de modernă, de intensă, de eliptică, neegalată decît tot de Tzara cu minunatele versuri:

*Se întorc pescarii cu stelele apelor
împart bucate săracilor, înșiră mătânii orbilor,
împărații ies în parcuri la ora asta,
care seamănă cu vechimea gravurilor...*

Arghezi se lăuda încă cu ale sale prolix și versificate considerații din poemul *Făt-Frumos*:

*Unde-a plecat călare Făt-Frumos
De nu se mai zărește nicăierea?
Fluierul lui cînta și-n cingătoare
Și zeci de sate albe fermecate
Cu sute de feciori și de fecioare...*

Tot așa, la data apariției acestor incomparabile strofe, ale lui Vinea:

*Drumul tot mai alb, în tot mai întunec,
flori se uscau undeva, n-ai uitat
lumina pașilor în acel întunec
și tot ce tăcînd în noi a cîntat...
Și apoi luna, lacăt pe tăcerea zării
Între cer și cîmpuri, farmec încuiat,
Pe gînduri din ochii de culoarea vremii
Pleoapele de aur care s-au lăsat...*

Arghezi contrabalansa cu aceste suspecte fleacuri:

*Dar unde merg? prin ce oraș
Azvîrlă pașii mei ecouri
Ce hohotesc de mă-nspăimînt,
Orașul doarme în mormînt...
Iar tu, acea de altădată, revino doar o clipă în viață,
Căci ești în mine neuitată
Apari din lumea ta, te chem...*

sau, dacă vrei să continui, remarcați, domnule Streinu, cu ce poezie se lăuda Arghezi în 1921, luna iulie, în *Hiena* (apărea, în altă parte, *Erinnerung*):

*Cînd mi-a sărit pe dinainte,
Rîul mi-a spus, vino cu mine*

Și nu m-am dus.
Cînd îmi trecu pe maluri
Vîntul mi-a spus...
Vino cu mine...
Și nu m-am dus...

și strofa finală:

Și au trecut pe lîngă mine
Către apus
Apele, vîntul, stelele, șoimii
Și au trecut cu toate și eu cu ele nu m-am dus.

și spuneți dacă aceste poezii argheziene apărute după Urmuz, Tzara și Vinea nu ne-ar convinge că Arghezi este un uzurpator?

Dar să revenim și să ne mărginim la obiectul discuției, *Cărticica de seară*. Domnul Vladimir Streinu ridică discuția pe un plan principal. Domnia-sa declară că aș fi detectivul imperfecțiilor mărunte din operele scriitorilor mari. Mai afirmă (nu e primul, nici ultimul): „perfecțiunea ucide arta”, căci „Numai operele mediocre pot fi perfecte”. Nu este locul să începem să ne descurcăm și să distingem ce este exact și ce este inexact în aceste afirmații. Dar domnul Streinu ar fi putut să observe că pe T. Arghezi îl acuz tocmai de *perfecțiune*: de perfectă mediocritate. Ce este perfecția? Tocmai ceea ce înțelegem prin trucul arghezian, prin clișeu, rețetă, ușurință manuală, dexteritate, răceală, lipsă de participare, de spiritualitate, constitutive calități ale tehnicii argheziene.

În sensul acesta, Arghezi nu este niciodată *imperfect*. Căci este prea mediocru pentru a fi imperfect, prea mecanic, prea tehnic pentru a fi imperfect. Lucrează (de altfel se laudă singur) cu cuvintele cum ar lucra cu cuburile sau cu bilele.

Sunt convins și eu că opera literară este bună prin lipsurile ei și ale autorului (fără să cred că „lipsurile sunt în raport de necesitate organică cu opera”, ci tocmai în raport foarte necesar de dezorganizare cu mecanismul operei), lipsuri care *trădează* intenția exterioară și care se eliberează de tehnică; lipsuri care indică complexitatea vieții sufletești și constituie valoarea, umanitatea operei literare; greșelile mărturisesc ceea ce autorul nu ar fi vrut să mărturisească, adică tocmai ceea ce îi este mai autentic, mai esențial. Arghezi este cu desăvîrșire lipsit de „imperfecții”, Arghezi nu „greșește” niciodată, spune totdeauna ce vrea, pentru că nu are niciodată ce să spu-

nă: nici un tumult, nici un mister, nici o îndoială, nici o nedumerire, nici un lucru obscur. Cu alte cuvinte, opera literară trebuie să fie expresia imperfectă a unor viziuni, experiențe totale, perfecte („poeziile nu sunt versuri, poeziile sunt experiențe”, spunea Rilke). La Arghezi însă, nu putem vedea decît expresia perfectă a unor trăiri, viziuni, experiențe imperfecte: semnul cel mai clar al mediocrității, al vieții exterioare, aspirituale, plastice, materiale. Dacă gingășia argheziană este *izmeneală*, e pentru că este „făcută”, perfectă. Mi se pare semnificativ, de altfel, și întristător faptul că acel care a scris că este „țepos și aspru în îndirjirea-i vie” pozează în împăcat assisi-an sau numai biblic sau jammist cu lucrurile.

Între aceste stări, nu cred că este trecere, ci contradicție interioară definitivă. Arghezi nu s-a împăcat cu Dumnezeu decît ca să-și renoveze literatura epuizată, după cum cînd era baudelairian i se părea că demonismul ar avea succes literar.

D-le Vladimir Streinu, dv. sunteți un om lucid și ar trebui să nu vă lăsați prins în capcana acestui sentimentalism biblic. „Uriașul împletind fire de iarbă”, cum atît de poetic spuneți, nu este duios, ci fals, ridicul ca un crocodil care plînge sau ca o vrăjitoare rînjind suav către copii. De altfel, după cum se vede, Arghezi este rotofei, prolix, pornograf, palavragiu, azi, cînd a devenit înger și scriitor angelic, întocmai ca odinioară cînd era lucifer și adept al modelelor literare luciferiene.

Dv. mai deschideți însă și altă problemă. Spuneți anume că există o poezie „estetizantă” și una „vitalistă”. Această distincție este de altfel cam nesperioasă și stîngace, cu atît mai mult cu cît, cînd vă manifestați preferințele pentru poezia estetizantă, pot întoarce propriile dv. arme împotriva dv. și spune că poezia cu model și manieră biblică a lui Arghezi este slabă pentru că este estetizantă.

Căci poezia estetizantă este „o poezie cu influențe, cu teme date, cu școală, cu modele”. Iar poezia vitalistă este „o poezie care propune și întemeiază modele”. De fapt, ar fi mai clar să spunem poezie sau literatură autentică și inautentică și neoriginală.

Poezia e valabilă cînd experiența poetului este autentică și expresia poetică originală, căci originalitatea izvorăște din autenticitate, lucru extrem de limpede și de banal. E inutil să repetăm că Arghezi este tehnic, exterior și manierist (biblic). Pe de altă parte, nu pricep predilecția și admirația dv. pentru cuvîntul și poezia vitalistă. Căci iată care ar fi, după dv., calitățile lui Arghezi: *e athletic, uriaș, are o vitalitate robustă, are un contact direct cu viața*. Nu e loc

pentru nici o nedumerire; acest „vitalism” este biologic și aspiritual, iar „contactul direct cu viața” e un contact cu zoologia.

Cu această ocazie, fără să vrea, d. Vladimir Streinu, imprudent avocat, face singur rechizitoriul propriului său client. T. Argezi poate fi deci felicitat pentru sănătatea sa de fier („*Il est encore vert pour son âge*”), și, de altfel, știm că acest poet nu e o ființă slăbuță și delicată. Dar poezia este tocmai ceea ce se liberează din vitalitate (nu din viață), din animale, de grăsimi, de untură. Poezia este ceea ce dezmente vitalitatea și contactul direct și biologic cu viața. Robustețea și atletismul nu sunt calități literare, ci electorale, mitocânești sau de cultură fizică. Maiakovski și futuriștii ruși alesese prinț al poezilor pe boxeurul Goldsmit; acest boxeur era, iată — după clasificarea însăși a d-lui Streinu — poet mai mare decît Argezi, numai că acest boxeur nu făcea poezii și apăra poezii. Dar boxeurul Argezi face poezie apărată de intelectuali: debilă apărare!

De fapt, trebuie să ne ferim de amestecul unei excesive vitalități și sportivități în poezie și trebuie să ne învățăm să suspectăm orice argument vitalist în favoarea poeziei. Poezia este dezmințirea *vitalismului*, căci atitudinea estetică este, cu o definiție oarecum schopenhaueriană, anularea, prin contemplație, a voinței de a fi *vitalist*. Dar „vitalismul” nu este viața și mai ales nu este viața sufletească. Și acum încă un cuvînt. D. Vladimir Streinu afirmă că „lirismul abstract” este azi la modă. Și de data asta e în urmă. Valéry a decedat poetic și astăzi funcționează o poezie ce ar putea într-adevăr să fie numită „vitalistă” și al cărei model este printre mai mulți alții și Klabund. La noi nu au intrat deloc în gustul publicului poeți tineri ca: Dan Botta, Horia Stamatu, Emil Gulian, Virgil Gheorghiu, Eugen Jebeleanu, ci doar acele calamități „vitaliste” ca alde Miu-Lerca, Crevedia și alți bănățeni. Așa încît Argezi, care imita pe „antivitaliștii” Baudelaire sau Maeterlinck cînd aceștia erau în vogă, este astăzi „vitalist”. Căci Argezi nu a fost niciodată în contratimp, ci „în timp”: oportunism literar.

*

D. Vladimir Streinu — a cărui prietenie mărturisită față de mine, în lăuntrul polemicii, m-a reconfortat (preopinienții mei, de obicei, mă suduie, nu știu să discute, vor să mă scuie) — mă acuză de lipsă de seriozitate. Evident, se referă la cartea mea *Nu*. Ca să precizez unele lucruri, **DECLAR CĂ ACEA CARTE NU ESTE O CARTE DE CRITICĂ LITERARĂ, CI STAREA UNUI SCRIL-**

TOR DE CRITICĂ A CĂRUI LINIȘTE A FOST TURBURATĂ DE PREOCUPĂRI MAI GRAVE. Dacă eram pantofar, aș fi spus, tot așa: de ce să fac pantofi cînd pantoful se uzează și cînd cel care poartă pantofii va muri? Sau: cum să stau liniștit să fac critică literară, cînd sunt chinuit de soluționarea imposibilă a problemelor ultime? Pe scurt, *Nu* este cartea unui întâmplător critic literar, a cărui critică a fost minată de nesiguranțe care subordonau și activitatea culturală.

Asta ca să se știe ce rol accidental cu desăvîrșire a avut acolo critica literară, la care pot reveni cînd o prezint independentă de problemele ultime circumscrise la ea însăși. Dacă însă și d. Streinu continuă să mă acuze, cu termenul d-sale, de „neseriozitate”, mă simt perfect răzbunat, căci însăși cultura română, care consideră pe Costin Petrescu un mare pictor, pe N. Iorga un mare istoric, pe T. Argezi un mare poet, este acuzată, de alte culturi, și mult mai întemeiat, de neseriozitate și de lipsă de importanță. Și atîta vreme cît acele nume vor fi etalonii ei, nu va putea juca nicicînd un rol cît de mărunț în cultura universală.

Facla, anul XV, nr. 1 371, 25 aug. 1935, p. 2-3.

UNDE D. EUGEN IONESCU ÎȘI MANIFESTĂ DORINȚA DE A SE „REABILITA” TOT ÎN COLOANELE FACLEI

O scrisoare scurtă, dar substanțială și un „răspuns” mai lung ● Cum poate fi „obiectivitatea” „perfidă” ● Autorul lui *Nu* spune da, fără voie ● „Hai să schimbăm datele problemei” sau jocul de-a baba-oarba

Avem pentru d. Eugen Ionescu o afecțiune împotriva căreia ne luptăm, cu greutate. Ne este drag omul, poetul, criticul; în ciuda celor ce semnează și afirmă. Aceasta pentru motive pe care în „note redacționale și în cursive” nu ne-am sfiit să le arătăm.

E simpatic și interesant d. Eugen Ionescu, deși se luptă cu morile de vînt (de cele mai multe ori *fiindcă* se luptă).

Dar „*il faut que jeunesse se passe*”. Și arareori tinerețea — prelungită — a manifestat mai prețioase daruri, mai grave erori. Din parte-ne, am reținut mereu *promisiunea* și am neglijat greșelile de judecată sau de informație. Încă o dată, pasiunea juvenilă nu se apreciază cu dramul, nici cu daralele bunului-simț.

Cititorii noștri își amintesc că nu de mult am adăpostit în aceste pagini o controversă literară în care combatanții erau d-nii Șerban Cioculescu și Eugen Ionescu.

Ultimul cuvânt — pînă astăzi — a fost al celui dintii. D. Eugen Ionescu răspunde abia acum prin textul care urmează, text însoțit de o amuzantă scrisoare:

Dar să începem cu scrisoarea, pe care în titlu — *graeca fide?* — am anunțat-o drept „substanțială”:

Domnule Carandino,

Scrisoarea de mai jos zace de câteva săptămîni în sertarul secretarului de redacție al *Zorilor*. Decît să moară acolo, prefer totuși să recurg la perfida dumitale ospitalitate, rugîndu-te să o publici în coloanele *Factei*.

Cu mulțumiri,
Eugen Ionescu

La drept vorbind, nu știm cine e mai vinovat, d. Eugen Ionescu aceia care socotește ospitalitatea noastră drept „perfidă” sau noi care din exces de imparțialitate îl adăpostim?

Dar ne-am propus să servim adevărul și în slujba lui neglijăm supărările sau dezagrementele personale.

Să ascultăm ce are de spus *în fond* d. Eugen Ionescu. Dacă are acolo dreptate, restul nu prezintă nici o importanță.

Precizări și d. prof. Cioculescu

Un foarte scurt articol al meu (*Efortul Argezi — Ideea românească*, I, 2-4) a provocat o neașteptată și lungă supărare politicoasă a d-lui Vladimir Streinu (*Comentar întîmplător — Gazeta*), la care am răspuns, teoretic și academic (*Facla*, 24 august 1935).

În urma acestei discuții asupra monotonei probleme argeziene, d. Vladimir Streinu a tăcut. Credeam că va fi murit și, cum pe d. Streinu îl prețuiesc și-l simpatizez, aveam remușcări și mă pregă-

team să-i scriu un necrolog. Dar, spre plăcuta mea surpriză, l-am întîlnit viu la cafenea.

Lucrurile s-ar fi oprit aici, dacă floreta, ca să zic așa, nu ar fi fost preluată de un prieten și odihnit adversar. Și, iată, mă pomenesc, în *Facla* cu data de 30 august a.c., cu un lung, foarte lung articol a cărui principală temă era că nu sunt serios, că nu merit să se discute cu mine și nici să se scrie despre mine nici două rinduri. Acest articol, plin de date, cifre și constatări lucrute, în mod special, două zile la Academie, era prezentat sub formă de spontan interviu. Autorul se străduia, cu eforturi dureroase, dar lăudabile, să mă ia de sus. Mai aluneca din cînd în cînd, dar, cînd, stingaci echilibrist pe frînghie, se clătina și era gata să cadă, se ivea o prăjină care i se proptea de nas și îl restabilea. Așa încît, pot spune că, pînă la urmă și cu bunăvoință, am fost luat de sus. Dar articolul era așa de fudul, de doctoral și cifrele „spontane” vădeau o așa de adîncă și tenebroasă memorie, încît credeam că autorul este chiar N. Iorga. Nu. Era numai d. profesor Șerban Cioculescu. Nici eu nu-mi explic cum modestele și puținele mele rinduri au izbutit, în mod nemeritat, să dezlănțuiască atît de lungi și nemiloase controverse. De altfel, cu această paradoxală și inexplicabilă situație m-am obișnuit de multă vreme, cum te obișnuiești cu miracolul: odată, discutîndu-mă într-o pagină întregă, cu litere mici, în ziarul *Vremea*, d. Pompiliu Constantinescu spunea că nu trebuie să se discute cu mine și că, de pildă, cînd d. prof. Șerban Cioculescu polemizează cu mine, acesta cade în cursă. Și, la rîndu-i, astăzi, d. prof. Șerban Cioculescu, într-o altă pagină întregă și tot cu litere mici (*Facla*), se străduiește să demonstreze că d. Vladimir Streinu e ridicul cînd mă discută pe mine. Cum vedeți, din această dilemă nu se poate ieși.

După ce am citit lungul articol al d-lui prof. Șerban Cioculescu — mi-am formulat un răspuns succint pe care îl veți citi, mai departe. Căci interviul d-lui Șerban Cioculescu are un cîntec ale cărui note trebuie să le scriu ca să-l fredoneze cititorii.

Am fost informat anume că, la apariția răspunsului meu în discuția cu d. Vladimir Streinu, cîțiva inși literari au discutat cu aprindere și îndelung neînsemnata mea persoană, acoperind-o, între ei, de ridicul și au organizat, ciudat, un mic atac strategic. Cum d. Streinu declara că nu are ce să-mi mai răspundă, d. Cioculescu îl incita: „Nu merită să-i răspunzi, dar trebuie să-i răspunzi”. Cum aceste incitări se loveau de un refuz de stîncă, d. Cioculescu și-a organizat, prin *Facla*, o invitație oficială, o solicitare pentru „restabilirea ade-

vărului". Și, după apariția solicitării, a mai pus și alte condiții: se va duce la Academie să adune niște date (ca și cum era nevoie de date), dar va răspunde „sub formă de interviu” și de sus, pe nas, ca un profesor. Până acum, lucrurile sunt foarte ridicule, dar iată că urmează și o mică infamie. A cerut d-lui N. Carandino, primul redactor al *Faclei*, să nu-mi permită răspunsul în coloanele acestui ziar. D. Carandino nu a acceptat oferta în întregime ei. A promis numai că nu mă va lăsa să răspund prea vehement. Lucrul a fost admis de ambele părți și articolul dat spre publicare. A doua zi însă (însuși d. Carandino mi-a spus-o și îl rog să aibă cinstea și curajul să recunoască), a venit o comunicare de la d. profesor, prin care acesta cerea d-lui Carandino să modifice condițiile: să nu am voie să răspund în nici un fel, nici vehement, nici nevehement.

Într-adevăr, săturat de aceste manevre, renunțasem să mai răspund vehement sau nevehement și m-am gândit să las în pace pe d. Cioculescu și pe literații de la „Capșa” să se bucure pe socoteala mea și să îngădui d-lui profesor bucuria unui mic succes. Și m-am dus la Constanța, pentru câteva zile, unde m-am amuzat foarte bine.

Chiar aseară însă, îl văd pe d. Cioculescu, la „Corso”, că mă salută atât de ceremonios și totuși atât de suav și, în ceremonialul lui, atât de victorios (de trei ani mi-o coace), atât de sigur pe sine, încât m-am hotărât să răspund numai ca să nu mai fie așa de îngrășat, ca să-mi poarte pică, ca să stric veselia omului și, în sfârșit, din răutate și din dragoste pentru adevăr. Căci altminteri nici problema nu mă interesează (am intrat în vorbă fiindcă s-a început vorba și fiindcă m-am luat cu vorba) și nici d. Cioculescu. Chiar mă îngrozesc gândindu-mă că de trei ani nu am avut posibilitatea să găsesc, în toată această literatură, alt adversar, alt cap de turc și nici altă problemă literară decît cea a poeziei argheziene și că, dacă mai trăiesc și dacă, Doamne ferește, mai fac critica literară, alt adversar și altă problemă nici nu se va mai găsi treizeci de ani de aci înainte.

Interviul d-lui profesor este plin de precizări și rectificări. Să-mi permită și mie să-i precizez o precizare. D. profesor spune: „Din capul locului țin să vă precizez că nu aș putea discuta cu d. Eugen Ionescu despre poezia lui Arghezi, deoarece mi-a rămas dator încă de acum doi-trei ani cu o serie de precizări făgăduite.” Să vedeți cum stau lucrurile. Dar înainte, trebuie să vă somez și pe d-voastră, d-le profesor, și să fac apel și la curajul, cinstea și memoria d-voastră, pentru a recunoaște următoarele: în urma articolelor mele despre d. T. Arghezi din *Floarea de foc* și a participării d-voastră la dis-

cuție (prin articolul din *Vremea*) urmată de o replică de a mea din *Floarea de foc*, ne-am întilnit, într-o joi dimineață, la ora nouă, pe stradă. (Cer iertare cititorilor că trebuie să spun din nou anecdote, dar cu ce oare altceva s-ar putea înviora ternul tablou al literilor române?)

— Bună ziua, domnule Cioculescu.

— Bună ziua, domnule Eugen Ionescu.

Erați, domnule profesor, mi-aduc aminte, cam abătut, iar detaliile vestimentare... dar nu insist, ca să nu se spună că sunt alături de subiect. Veneți de la Găiești. Într-adevăr, ați spus (nu insist asupra timbrului vocii):

— Uite, acum vin de la gară. M-am dus și la „Cartea Românească”, am văzut *Floarea de foc* și am citit răspunsul d-tale. Ai fost prompt. De altfel (politicos), m-așteptam chiar să fii prompt... (după o pauză) dar, uite ce este, eu n-am să-ți răspund, n-am să duc mai departe polemica.

— De ce?

— Pentru că am fost criticat în *Floarea de foc* și nu înțeleg să duc o polemică cu o revistă care mă atacă... nelolial. (Era vorba de o singură frază, inocentă, iscălită cu inițiale, a poetului Horia Stamatu.) Și după aceea, fără tranziție, și plictisit: Nu vrei să vii cu mine la un cinematograful?

D-le Cioculescu, vă rog să vă amintiți clar acest mărunț fapt și să vă explicați de ce, avînd în vedere și că sunteți mai în vîrstă decît mine, am fost pe urmă atât de politicos, de deferent față de d-voastră. Deferența mea exagerată față de d-voastră indica limpede că doream, pentru liniștea mea interioară, să aveți ocazia unei revanșe. Dar cînd spuneți, cu expresia d-voastră, că sunt „neurecheat”, iată o obrăznicie la care nu mai aveți dreptul și pe care, d-le profesor, sunt gata s-o pedepsesc cu mijloace contondente.

Și acum, iată loialitatea d-lui profesor: publică un interviu fals, într-o foaie care, prin notele redacționale și cursivele d-lui Carandino, ia atitudine împotriva mea și mă ironizează în timpul chiar în care mi se dă o neospitalieră ospitalitate. Și totuși, boxeur combătut și de adversar, și de arbitru, am acceptat și această situație pînă cînd mi s-a interzis însăși urcarea pe ring.

Deși discuția se purta, în primul rînd, asupra valorii în esență a poeziei argheziene și numai în mod cu totul incidental asupra cronologiei (cum a remarcat, de altfel, și d. Petre Boldur în foiletonul său din *Rampa*, cu data de luni 2 septembrie a.c.), d. profesor Șer-

ban Cioculescu evită, sub diferite pretexte și fițe, discuția și reduce toată problema la o chestie de date, și reducând-o, o falsifică. Cum însă d. Cioculescu este un ins care, deși învață din greu să lucreze cu date și abia le încropește, nu știe deloc să utilizeze datele în folosul său, dar le utilizează admirabil în folosul meu. Să vedem cum.

Spuneam în articolul către d. Vladimir Streinu că: 1) Este necesar să încerc să repar grosolana eroare de istorie literară care îl consideră pe T. Arghezi întemeietor al poeziei moderne românești și că: 2) prin 1920, când Ion Vinea publica poezii ca *Erinnerung* și cîțiva ani după aparițiile lui Tristan Tzara, T. Arghezi publica, în reviste — alături de poezii de o tehnică nouă, superioară, expresivă, complexă — lucruri proaste, vechi, de o tehnică depășită, inferioară, simplistă, și cu care se lăuda. Lucrul cel mai important acesta este și e exact. Dar d. profesor, bucuros că mă prinde ca să-mi dea o notă rea, jubilează: „Poeziile lui Arghezi din 1920 mai erau publicate în 1908. În 1920, Arghezi nu mai era nou, ci «depășit»” (e cuvîntul d-lui Cioculescu). Dar altceva nici eu nu voiam să spun și îi mulțumesc domnului Cioculescu că mă confirmă cu autoritatea d-sale conștientă. Dar a publica în 1920 poezii ca în 1908 este ca și cum le-ar fi scris în 1920. Arghezi nu a cîștigat deci nimic pentru tehnica literară și pentru el, iar de la 1908 la 1920 istoria tehnică nu a cîștigat nimic: în realitate, ea cîștiga măcar prin Tzara și, de la 1920 în sus, prin poeți noi. Știe toată lumea că *Agatele negre* datează dinainte de 1910, dar lucrul acesta nici nu mai interesează în problema noastră, cînd se stabilește că renovarea mijloacelor tehnice în noua poezie românească se face în absența lui Arghezi. Raporturile de contemporaneitate dintre Arghezi și Ion Vinea și poezia nouă există deci în felul stabilit: Arghezi vechi și sămănătorist față de ceilalți ce luptau pentru necesara reformă de depășire a mijloacelor tehnice. D. Cioculescu însuși spune și întărește aceste lucruri reparînd singur greșeala de istorie literară care îl așează pe T. Arghezi șef al poeziei moderne.

Dar, ca să precizăm pozițiile, ca să zic așa, iată și un mic istoric al discuțiilor mele cu d. profesor. Spuneam odinioară (*Floarea de foc*, în 1932) că Arghezi nu este nici modern, nici inovator în tehnica poetică sau, dacă e inovator, inovează după alții. D. Cioculescu s-a infuriat și a spus că Arghezi nu e „vechi” și că trebuie să demonstrez **măi bine** întru cît tehnica lui seamănă cu aceea a poeților vechi. **S-a convins**, iată, așa de bine, încît nu mă mai pot bate cu d. Cioculescu **decît** dacă aș susține, împotriva poziției mele, vechea d-sale

„poziție”. Căci astăzi, cum văzurăm, d. profesor nu susține decît că Arghezi nu era extremist, ci tradiționalist; căci refuza poeziile prea îndrăznețe în tehnică (dovada certă de mediocritate artistică, știut fiind că toate lucrurile stabilite, în artă și pretutindeni, au fost odată extremiste), conservator, cu aerul că „asta se știe”. Nu, asta nu se prea știe, de vreme ce s-a polemizat îndelung împotriva ideii oficiale a modernismului arghezian. Și cel care a spus întii lucrul acesta, primul „modernist” care a alungat dintre „moderniști” pe Arghezi nu e decît Ion Barbu, care l-a declarat sămănătorist. Acest lucru care a scandalizat enorm acum cîțiva ani este acceptat astăzi, după cum se vede, chiar de d-nii profesori.

Trăgînd deci concluziile logice ale premiselor puse de d. Cioculescu, Arghezi era un poet depășit, reacționar în tehnică, cu forme vechi. Dar un poet sămănătorist, adică un poet pentru care 1920 este 1908, este un poet minor, căci renovarea mijloacelor tehnice literare constituie unica măsurătoare a poeziei. Expresia poetică se realizează prin lupte, prin opoziție la vechea expresie poetică, căreia, dacă nu i se substituie în întregime, o reformează, îi sparge cadrele. Trebuie să mă grăbesc a atrage atenția d-lui profesor că acest lucru este bine știut în teoria și istoria literară, ca să nu mai spună că este doar un ieftin paradox personal. În privința inovațiilor de după 1920 (și eu am spus și confirmă d. Cioculescu), ele au venit, deci, în urma inovațiilor moderniste. Care va fi aportul lui Arghezi? În vocabular, speță inferioară de poezie. Să rezumăm deci ce spun eu și ce confirmă mai ales, cu mai multă prestanță, d. Cioculescu: Arghezi e modernist înainte de modernism, nepregătind modernismul, căci participa la modernismul vechi al lui Macedonski; este un tehnician literar reacționar în timpul modernismului; și este modern după modernism, căci modernismul nu mai are nevoie de el, cînd lupta este cîștigată. Iar astăzi, poezia modernistă nu mai este extremistă, ci devenită conservatoare: e poezia lui Barbu, a lui Vinea și a urmașilor lor: Dan Botta, Jebeleanu, Stamat, Virgil Gheorghiu etc.

Cum cititorii mei sunt inteligenți, au tras probabil singuri concluziile premiselor d-lui profesor și au înțeles de ce era inutil răspunsul meu. Într-adevăr, locul lui Arghezi nu există nicăieri în istoria tehnicii poetice, căci așezarea pe o linie în afară de istoria pentru lupta reformelor tehnice nu însemnează decît azvîrlirea lui Arghezi pe o linie literară dacă nu moartă, dar de o importanță secundară.

O ultimă precizare: d. Cioculescu, îndreptînd singur eroarea istorică literară și ajungînd să arăt care este principala linie istorică ce trebuie urmată în studierea poeziei contemporane, va înțelege poate și care este diferența dintre istorie și istoriografie. Istoria e însăși dinamica vieții, iar istoriografia nu este decît o colecție de date și dări de seamă. Cînd nu faci nimic cu aceste date, domnule Cioculescu, rămii istoriograf. De altfel, consecințele istorice și evidențierea calităților celor două esențe poetice se manifestă astăzi clar în poezia tinăra: pe de o parte, fruct al poeziei moderniste, d-nii Dan Botta, Horia Stamatou, Emil Gulian, Eugen Jebeleanu, Virgil Gheorghiu. Pe de altă parte, consecință istorică a poeziei argheziene: N. Crevedia. Să fie la Argehi acolo.

Facta, anul XV, nr. 1 405, 4 oct. 1935, p. 2

EU

Viața e plină de lucruri inexplicabile. Dar, mai ales, e plină de mine. Pentru a fi mai bine auzit, repet, doamnelor: e plină de mine. Veți deduce de aici că și eu sunt unul din acele lucruri inexplicabile, iremediabil inexplicabile. Vă înșelați, doamnelor, vă înșelați ca niște buruieni care cred că plouă cînd urinează o vacă peste ele. Și voi sunteți tot niște buruieni. Cînd strigă Dumnezeu, credeți că zbier eu și aplaudați. A venit vremea să vă reeducați, doamnelor. Și cînd zbier eu, să aplaudați zicînd: strigă Dumnezeu, sau viceversa, sau cum vă place. Renunț la deplină lămurire a silogismelor mele, pentru că disprețuiesc logica. Sau, mai precis, nu cred decît în logica mea. Logica mea... da, un titlu admirabil pentru o carte pe care nu o voi scrie, din lipsă de cetitori atenți și subtili.

*

După cum eu am spus despre mine însumi că sunt deștept, tot mie îmi rămîne dreptul de a spune cînd vreau, la orice oră (la șapte și un sfert, de pildă), că sunt prost. Dar asta nu pentru motivele din cauza cărora dumneavoastră dați din coadă, mîriînd cînd spun că sunt deștept. Nu, și aici, ca pentru orice om. Eu am motivele mele. Sunt prost atunci cînd mai cred că există oameni deștepți în afară de mine. Sunt prost cînd mai cred că deșteptăciunea e bună la ceva.

Iorga nu e deștept? Veți răspunde: sigur, de o mie de ori, de o mie opt sute șaptezeci și șase de ori mai mult decît tine, maimuță aiurită! Nu, doamnelor, Iorga e tot atît de prost cît oricare dintre dumneavoastră. Și mai prost de 10 000 000 000 de ori decît mine, pentru că mai crede că deșteptăciunea e bună pentru altceva decît să păcălești pe proști. Dracul, doamnelor, e dat dracului de deștept. Totuși, a intrat vreodată în grațiile lui Dumnezeu?

*

După cele spuse mai sus, simt că vă umflați în pene. A, va să zică, deșteptăciunea nu e bună la nimic. Dacă Iorga e cît noi de prost, înseamnă că și noi suntem cît el de deștepți. Dar ceea ce se vede e că suntem la fel de proști. Noi suntem mulți. Iorga e unul. Și cît ar fi el de deștept, cu noi toți nu se poate pune. Îl înghițim. Deci, la ce e bună deșteptăciunea?

Nu, doamnelor, nu e așa! Și de data asta, ca întotdeauna, vă înșelați. Voi, toate la un loc, ați putea să mă înghițiți. Cum mi-ați rezista, însă, fiecare în parte?

*

Dar toată aritmetica asta mă plictisește. Sunt deștept pentru că nu cred în deștepți și în deșteptăciune, sunt mai șmecher decît dracul pentru că-l voi putea păcăli pe Dumnezeu, pocăindu-mă. Dumneavoastră puteți să mă aplaudați, să mă scuipați, să mă divinizați sau să mă linșați. Substanța mea este unică, indivizibilă. Și, oricum m-aș da peste cap, rămîn același. Din orice parte m-ați privi, eu sunt același. Deci, doamnelor, faceți ce vreți cu mine, că tot n-o să mă distrugeți.

Viața e plină de mine, eu și restul de mine depînd. Nu mai mă ceteți, lăsați-mă în pace și duceți-vă dracului, cu Iorga, cu... Maximilian și cu toți deștepții voștri.

Meridian, caietul 7, 1935, p. 18-19.

CONSTANTIN NOICA

Pe Constantin Noica îl cunosc de vreo opt, nouă ani, de cînd era încă în liceu. Cu el am discutat despre „gravele” probleme care frămîntă pe adolescenți; i-am făcut confesiuni, i-am expus „dramele”

crizelor mele interioare, căci subsemnatul, mai mult decît oricare altul, sucomba păcatului caracteristic adolescenței: mărturisirea, vorbirea despre sine, plîngerea dulceagă, oftatul liric.

Constantin Noica asculta. Nu vorbea niciodată despre el; nu expunea decît idei, probleme generale, niciodată nu se expunea pe sine însuși. Această rețineră ne uimea și era într-adevăr extrem de rară în debandada, indisciplina tumultelor și exploziilor noastre. De cîte ori nu am vrut, de cîte ori nu mi-am propus să tac ca el, să nu mă mai spun, să fiu discret cu mine însumi. Toate încercările au fost inutile. O seară de primăvară romantică, o tristețe sentimentală, o vulgară halbă, și confesiunile începeau, se prelungeau; nu se mai terminau. Mi-aduc aminte cu rușine că l-am întrebat o dată dacă el nu are „crize interioare”. Mi-a răspuns că nu are crize, că numai nobilii pot avea dezechilibre și că el e mediocru și echilibrat. Ironia am resimțit-o adînc cu atît mai mult cu cît tocmai atunci mă bălăceam în cea mai plată, cea mai vulgară sentimentalitate a falselor mele chinuri lăuntrice, pe care i le mai și mărturiseam.

În facultate, Constantin Noica și-a făcut debutul publicistic. Scria lucruri grave, serioase: articole de idei în *Ultima oră*, studii documentate și cu multă bibliografie în *Acțiune și reacțiune*. Surisul enigmatic pe care îl avea permanent pe buze încă din liceu devenise, din blajin, ironic și glacial.

Nu mai era semnul unei atitudini de discreție și politețe binevoitoare, ci semnul unei ironii și a unei politeți răuvoitoare.

Pe noi, care publicam, din an în paște, cîte o poezioară în *Bilete de papagal*, care făceam chefuri cu studenți de proastă calitate, care continuam să ne abimăm în tot felul de crize niciodată soluționate, care eram de o dezordine intelectuală reprobabilă, C. Noica ne impresiona adînc. Băiatul acesta, de anii noștri sau cu un an mai mare, părea mult mai vîrstnic intelectualicește. Devenise, de altfel, refractar mărturisirilor noastre; ironiza eseurile noastre, pline de probleme și stîngăcii. El scria sigur, vorbea calm și ironic și mai ales nu spunea niciodată nimic despre el. Ne întrebam ce eforturi va fi depunînd, ca să-și depășească neliniștile, ca să și le ascundă, ca să se conțină, ca să tacă. Îi citeam proza elegantă și puțin cam prea manierată, unde ideile se succedau limpezi, grațioase, decorative, fără stîngăcii, fără adîncuri obscure, fără strigăte personale, fără pathosuri. Și ne spuneam că Noica se ascunde și în scrisul său; că a pariat cu sine însuși să poarte veșnic o mască. Misterul Noica ne turbura și

mai mult, surisul lui devenea mai impenetrabil, ironia lui mai usurătoare.

Deodată însă a survenit o inexplicabilă schimbare radicală. C. Noica a început să-și rărească activitatea publicistică; să nu mai meargă în saloane; să nu mai fie ironic; să nu mai aibă replici tăioase și prompte; și-a păstrat surisul, dar și acesta devenise afabil, din ce în ce mai afabil, exagerat de afabil, de blind; am început să facem noi oarecare ironii și C. Noica nu mai replica; nu mai era iute; cînd a reînceput să publice, generalitățile lui nu angajau, nu prindeau, nu interesau; în momentul de preeminență a interesului documentar, de viață interioară, de fapte, de „experiențe”, Noica se abstractiza din ce în ce, se răcea, se usca, devenea mai nesubstanțial parcă. Cînd a scris *Mathesis*, mulți dintre noi au fost decepționați. Logica lui C. Noica era sentimentală; ideile căpătaseră o îndoită coloratură lirică, cu totul nelalocul ei și, de altfel, săracă; proza lui încerca să păstreze vechea eleganță care, însă, părea acum prea stînjenită, neliberă, intimidată.

Imediat, am găsit explicația straniei atitudini a lui Constantin Noica: surisul său ascundea de fapt un gol, o uscăciune a sensibilității; Noica nu părea un om echilibrat; fusese întotdeauna, în realitate, în echilibru, în static; îi fusese ușor să se ascundă, pentru că nu avusese nimic de ascuns; fusese ironic, pentru că fusese străin de toate zbuciumele, de toate neliniștile, de toate căutările noastre; era lucid, pentru că adîncurile lui sufletești nu cereau lumină; era logic și clar la minte, pentru că nimic nu-l frămînta, pentru că nu avea contradicții interioare, pentru că mecanismul silogismelor lui nu se incurca în bobul de nisip al nici unei autenticități.

De altfel, era un moment în care cercetarea lucrurilor obiective părea pentru totdeauna desconsiderată; cînd toți indivizii cereau să trăiască, să crească; era o avalanșă de euri hipertrofiate; de „viață mai presus de toate”; de trăire a clipei; de acordare de importanță tuturor dezastrelor intime; de disperări, de fluxuri, de subiectivități; era victoria adolescenților, victoria egocentrismelor, victoria tuturor lucrurilor personale care cereau să trăiască, să domine; victoria indisciplinei, a desfriului, a vitalismelor. Se publicau jurnale intime. Fiecare avea jurnal intim și se bătea cu pumnii în piept; nu-mi pasă de nimeni decît de mine.

Subsemnatul însuși, fost adolescent în debandadă, a trăit cu bucurie și orgoliu acea exaltare a individualității, a ieșirii în lume, a

etalării tuturor micilor probleme, necesități, tristeți etc., care trebuiau să se spună, care fuseseră oprimate.

C. Noica nu a publicat nici un jurnal intim. *Mathesis* este însă, fără să vrea, o concesie făcută jurnalului intim și lirismului, și atunci, mai uscat, mai puțin liric decât noi, deși liricizant totuși, sterilitatea lui C. Noica pare evidentă. Dar nemaiputând suporta atâtea cruzimi, disperări, lirisme, obrăznicii, orgolii, curi hipertrofiate, rele creșteri, C. Noica a plecat într-o zi de la o redacție bucureșteană și s-a retras la Sinaia.

Tumultul de aici și-a schimbat brusc sensul. La un moment dat, la apariția, la iminența dezastrelor sociale și cosmice, „eurile” babe-lice au tăcut. Suferințele, bubele pe care adolescenții din ce în ce mai bătrini le expuneau ca lumea să se intereseze, nu mai interesează pe nimeni; individualitățile au redevenit mici; crizele, gravele, catastrofele crize interioare n-au mai părut decât ceea ce erau: sughiuri, de pildă, care trec când bei puțină apă. Geniile fervorii s-au uitat de jur împrejur. Publicul dispăruse. Au trebuit să tacă sau să vorbească pentru ei. Oamenii sunt strinși acuma și sunt cuprinși de panică cosmică.

Și iată că acum, cu liniștea lui, C. Noica e din nou o enigmă. Însingurarea lui ne pare mai ironică decât atitudinea sa de altădată. Tăcerea sa — cuceritoare. Indiferent la țipetele inșilor „tumultoși”, C. Noica e acum străin și de tumulturile gloatelor. Am înțeles, poate, acum, semnificația surisului său: e desconsiderarea de tot ce e panică, patimă, înnebunire omenească; C. Noica e și acum în „contratimp”; lucrurile umane nu prezintă un interes suficient, o semnificație; pe calea omenească nu se poate merge decât la eroare, la erezie, niciodată la dezlegarea adevărului; oamenii plictisesc și obolesc; disprețuindu-se pe sine, C. Noica are dreptul să disprețuiască și pe celălalt; are dreptul să disprețuiască gloatele. Noi,ăștia care ne-am etalat, ne-am supraevaluat, am făcut zgomot, am chemat lumea în jurul nostru, nu avem dreptul să o disprețuim, acum când ea ne disprețuiește, de vreme ce noi înșine chemam lumea să ne prețuiască. Noi, euri hipertrofiate, scriitori de jurnale intime, cabotini ai disperărilor, nu putem să ne socotim nedreptățiți; suntem puși la locul nostru adevărat acum; nu putem disprețui, nu putem decât să ne plingem, lamentabili, robi ai deșucherilor noastre și robii gloatelor.

Retras de mult, C. Noica singur are dreptul, are puterea să fie liber. A tradus pe Descartes, a tradus pe Kant și, departe de tot,

ajută la făurirea limbii filosofice românești, la perfecționarea instrumentelor de căutare a adevărului.

Când oamenii se vor liniști, când echilibrele universale se vor restabili, nu la eurile hipertrofiate se vor întoarce oamenii, ci la mo-deștii, seninii muncitori ai ideii, ai cunoașterii, la Constantin Noica și la puținii asemănători lui.

Părerii libere, anul III, nr. 6, 25 apr. 1936, p. 2

ÎN LOC DE CRONICĂ LITERARĂ

Apar, în România, din ce în ce mai multe cărți de literatură. Apar chiar atât de multe, încât nici criticul literar nu mai are timp să le citească pe toate. Volumele apărute, de pildă, în „Săptămîna cărții” furnizează material pentru treizeci de cronici literare.

Înainte vreme, pînă mai acum cîțiva ani, și mai ales înainte de război, apariția unui roman, a unei culegeri de nuvele, a unui rar-sim volum de critică, a unei plachete de poezioare constituia un mic eveniment literar care se discuta, care furniza obiect celor cîțiva „mari” critici români. Valoarea reală a unei opere de literatură nu putea fi totuși exact apreciată. Neputînd fi comparată, marea ei în-semnătate consta, în primul rînd, în faptul existenței ei. Nu interesa, atât de mult, ca un domn să fie scriitor bun sau prost, ci să fie scriitor.

Vechimea, seriozitatea socială, perseverența (dar o perseverență fără efort, fără oboseală) realizau ceea ce nu putea realiza talentul. Cineva devenea un „mare” critic, dacă făcea oficiul de critic, cu consecvență, zece, douăzeci sau treizeci de ani. Devenea poet „mare”, dacă publica poezii curățele cu regularitate, fie numai în timpul tinereții sale. Și așa mai departe.

Și iată cum au existat și acolo vremuri de adîncă rușine intelectuală cînd Coșbuc și Vlahuță erau cei mai mari scriitori români. Cînd un mare romancier actual, fiind atunci încă tînăr, nu „îndrăzneam măcar să treacă pe strada lor”. Nu mă pot îndeajuns mira ce lamentabilă penurie de gust, de pricepere, de intelectualitate, ce blegeală culturală a putut permite consacrarea și gloria paginilor mediocre, răutăcioase ale lui Vlahuță sau a poeziilor sale de falsă problematică. Am căutat să-l recitesc de curînd și regret nemăsurat

că a murit, că nu va mai ști cît ne dezgustă, că nu va mai fi trezit din credința neobrăzată că era un om mare. Despre Coșbuc, barem, bărbuța lui, țopăielile ritmului său (țaca-țaca, țaca-ța) și groasa lui naivitate, să tăcem.

Evident, nu erau numai ei. Mai era și Caragiale, care a trebuit să fugă. Și era Duiliu Zamfirescu. Și parcă atita. Dar restul: Cerna, Iosiif, Delavrancea, Minulescu, Anghel, Mindru, Oreste, Girleanu și încă puțini *eiusdem farinae*.

În schimb, dacă nu existau creatorii, existau teoreticienii, care, neîmpiedicîndu-se de piatra nici unei realizări, nici unei creații, dirijau „cultura română”, ba spre sămănătorism, ba spre symbolism, ba spre poporanism, ba spre neocriticism, ba spre imbatabila „artă pentru artă” sau „artă cu tendință”. Și această „minecă goală” era trasă cu furie cînd încoace, cînd încolo și polemicele teoretice erau grandioase și pe nimic bizuite. Sacul gol al culturii era disputat aprig și fugea cu el pe umăr cînd unul, cînd celălalt din cei cîțiva dictatori culturali *in spe*.

Rezultatul? Nu a cîștigat, evident, nimeni. Și, la un moment dat, fără să mai țină seamă de nimeni, oamenii „și-au spus tot ce aveau pe inimă” — poezii, teatru, jurnale intime, romane, nuvele, confesiuni, eseuri, memorii, reportagii etc., fără normă, fără idei preconcepute și, adesea, vai, fără idei de nici un fel, și România s-a umplut de literatură: Fiecare face literatură cum îl taie capul. Și, ați observat?, teoreticienii au dispărut. Unii au murit de bătrînețe, alții au scris sisteme în franțuzește — fără succes, bineînțeles — alții au devenit prim-miniștri, alții fac filologie pură (s-au retras acolo, ce să facă?), alții, mai mărunți, s-au compromis politicește ori scot romane și alte panglici literare pe nas. Ideologii, teoreticienii, marii conducători ai culturii au scăpat frinele. Cînd? Cînd în loc de trei scriitori, buni și proști, s-au pomenit cu trei sute, buni și proști.

Evident, fiecare teoretician de altădată este nemulțumit, fiindcă nimeni nu a fost ascultat. În literatura actuală, cel care ceruse „artă pentru artă” și „organicitate psiho-fizică” constată că arta e tendințioasă și nearhitectonică; cel care ceruse „tendință” și „suflet țărănesc” constată că literatura nu are pentru ce exista și că e urbană; cel care ceruse... ș.a.m.d.

Domnii conducători au închis, atunci, ochii și au spus: tot ceea ce există nu există; cei mai buni scriitori români sunt „aceștia”. Și fiecare a ales patru proști. În total, s-au ales vreo șaisprezece proști.

Astăzi, literatura românească, eliberată, își vede de drum, dar, e drept, își face și de cap. După controluri absurde, de altfel fără obiecte de „controlat”, iată-ne, acum, cînd e „nevoie”, fără nici un indicator cît de vag al valorilor. Suntem în greșeala diametral opusă. Înainte, erau numai teoreticienii fără creatori. Acum, avem multă literatură, uneori bună, dar nu mai avem *nici un critic*. Acum, cînd apar atît de multe cărți, este firesc ca nouăzeci dintr-o sută să fie mediocre. Acum este momentul criticului, dar nu al teoreticianului culturii. Nu mai dibuim. Un lucru a fost bine priceput: discuțiile despre literatură vin la urmă, nu preced. Critica nu indică drumurile. Ea înregistrează, constată, ierarhizează și selecționează. Este nevoie de *ierarhie* și de *selecționare*. Este nevoie de o inițiere artistică, fie ea chiar didactică. Întotdeauna literatura proastă va fi mult mai citită decît literatura bună. Trebuie să existe cîțiva oameni care să înțeleagă de ce e bună cartea lui Blecher, de ce e mediocră cutare carte de amor; care să înțeleagă ce este literatură de calitate.

Pentru asta, ar trebui un mare critic, ajutat de cîțiva critici mai mici, dar conștiincioși și „inteligenți”. Nu rîdeți: nici un critic român nu intrunește, simultan, cele două calități. Cînd e ascuțit, nu mai este conștiincios; cînd devine conștiincios, s-a prostiț și-a pierdut acuitatea.

Un critic e o pasăre rară. Dar pentru ca dezorientarea publicului să diminueze, poate că ar fi de-ajuns un singur lucru: o moralizare a presei literare. Publicul nu știe cum se face o „presă bună”. Nu știe că editurile plătesc deseori articolele favorabile despre cărțile ce apar.

Deocamdată, în așteptarea unui critic — clarvăzător și aspru — un singur om, de bine, de rău, poate să-i țină locul. Numai în moralitatea, în conștiința profesională a acestuia, amatorii de literatură pot avea încredere: este d. Pompiliu Constantinescu.

Facla, anul XVI, nr. 1591, 20 mai 1936, p. 2.

ÎN LOC DE CRONICĂ LITERARĂ. DESPRE „GENERAȚIA ÎN PULBERE”

Generația care ne precedează a dat cîteva culmi: Ion Barbu, în poezie; Tudor Vianu, creator de sisteme estetice, nu prea subțiri,

dar solide; Lucian Blaga, în metafizică și filosofia culturii; Nae Ionescu; Cezar Petrescu, romancier al „ratărilor”; Camil Petrescu, spirit mobil, preocupat de toate marile probleme și încercând să dea o soluție până și destinului lumii (*Despre noocrația necesară*); printre cei cu cițiva ani mai în vîrstă, numărăm pe cel mai mare romancier român, pe d. Liviu Rebreanu, pe cei mai mari pamfletari, N. D. Cocea și Tudor Arghezi, pe singurul român înțelegător al literaturii, d. E. Lovinescu (românii nu „înțeleg” literatura, ci o confundă cu morala, o subsumează filosofiei sau teoriilor patriotico-culturale), pe scriitorul și teologul preocupat de problematica creștină și realizarea unei vieți creștine, Gala Galaction.

Descinzînd din toți aceștia, este generația zisă „tînără”, despre care Mircea Eliade (*Generația în pulbere — Vremea*), care aliază, într-un mod paradoxal, erudiția cu imbecilitatea, o apără împotriva lui Zaharia Stancu, afirmînd că e singura preocupată de metafizică, problema culturii, introspecție, creștinism etc., de cînd există cultura română. Am văzut că toate aceste domenii de preocupări își au reprezentanții lor străluciți în generația care s-a realizat imediat după război. Dar Eliade spune că tinerii de treizeci de ani au reformat cultura română, fără a-și da seama că ei nu fac decît să continue, să accelereze sfîrșitul ciclului ei. Ceea ce este mai amuzant e faptul că, făcînd greșeala oricărui teoretician al fiecărei noi generații românești — căci și generația „Sburătorului”, și cei din mișcarea simbolistă, și așa mai înainte își renegau părinții — se integrează, se ascamăna, banal, cu toți înaintașii săi prin însuși acest sentiment paricid. Avînd, de altfel, ca toți românii și ca Farfuridi, marota „ce va zice Europa”, ridiculul Mirciulică Eliade ca criteriu al valorii tinereii generații dă sigiliul consacării străinătății. Grigore Moisil, Țițica sunt „cunoscuți” în străinătate. Dacă acesta este criteriul, atunci Eminescu și Caragiale, necunoscuți peste graniță, nu au valoare, iar dintre tineri nici unul nu este „cunoscut” măcar ca matematicianul Dan Barbilian, și nici unul nu are faima mondială a lui George Enescu, doctor Marinescu, Panait Istrati. Așa încît iată că, și din acest punct de vedere, tînăra generație s-a remarcat mai puțin.

Că este încă într-adevăr „tînără” și că nu a avut vreme să se remarce este altceva și într-unii din membrii ei avem chiar incredere, dar nu avem motive să anticipăm nici despre ratarea ei, nici despre realizarea ei. Un lucru se poate însă presimți: nediferențindu-se decît prin accentuarea anumitor probleme, care sunt ale timpului și care, ca și precedentele, sunt luate tot din „Europa” (agonia,

proustismul, literatura de confesie, sentimentul sfîrșitului etc.), caracterizată printr-o neliniște mediocră, pentru că lipsită de mari accente și de adevărate mari disperări (se rezolvă prin burtă, bursă, literatură), generația de treizeci de ani are, ca și generațiile dinainte, o singură preocupare autentică: să parvină. Că se numește „frica de ratare și dorință de realizare de sine”, ca la un cunoscut romancier și la urmașul său direct Mircea Eliade, nu interesează. Dorința tinerilor fiecărei noi generații e să devină din țărani, burghezi. Iar caracterele lor sunt perfect asemenea: pamflet, renegare a înaintașilor, lipsă de spirit critic și de liniște critică.

În fond, nici unii nu sunt mai buni decît alții. Iar generația nouă actuală duce către sfîrșitul ei ciclul de cultură românească rău începută.

Ca să dăm unele amănunte, printre valorile generației de treizeci de ani a literaților, Mircea Eliade a numit pe Dan Petrașincu, care este încă material brut, pe Dan Botta, despre care obiectivitatea mea mă face, cu părere de rău, să-l calific prost poet, și m-aștep-tam să fie și Pericle Martinescu, despre care, oral, Mircea Eliade declara că a scris o carte excelentă.

Data fiind lipsa de pătrundere critică a lui Eliade, îndrăznim să spunem că omiterea lui se datorează autorului acestui articol. E o victorie, pe care, fără falsă modestie, ne-o asumăm.

Ca să revenim, socotim că, în orice caz, înșirarea numelor valoroase din articolul lui Mircea Eliade este „exagerată”. Nu mai amintim faptul că nu este citat Mircea Vulcănescu, șeful spiritual al acestei generații, și poezii ei autentici: Horia Stamatu și Eugen Jebeleanu. Dar, de pildă, consacrarea lui Elian — autor necunoscut încă al unei broșurele despre Turnavitu din epoca mavroghenească, cinstită de altfel, dar nestrălucită cercetare istorică — drept „mare bizantinolog” este cel puțin pripită. Elian este un tînăr pe care îl cunoaștem, care ne e prieten și care e băiat deștept, dar nu s-a realizat încă și mai ales n-a realizat încă nimic care să-l facă egalul lui Charles Diehl. Elian, care e un ins conștiincios, lucid, s-ar decepționa cel dintîi de facilitatea cercetărilor istorice.

Cineva spusese: „Toată generația de după război e o generație condamnată, din punct de vedere cultural, superficialității, din cauză că luptă cu greutate materiale de neînvinși.”

Nu știm dacă e superficială această generație.

E, în orice caz, confuză. De altfel, admițînd chiar, cu Mircea Eliade, că tînăra generație este preocupată de grave probleme,

aceasta nu înseamnă încă nimic, atîta vreme cît nu și-a găsit o realizare, o expresie culturală.

Oameni vii, frămîntați, inteligenți, proști etc. se găsesc pe toate drumurile, printre toți tinerii din lume. Măsura realizărilor lor, valorificarea lor constă în transpunerea lor pe planul creațiilor culturale.

Mircea Eliade are zece prieteni „frămîntați” și, pentru că sunt „frămîntați” (așa a constatat din conversațiile cu ei), aceștia sunt și genii. Iar dacă la treizeci de ani sunt și profesori universitari (N. Iorga a fost profesor universitar la douăzeci și patru de ani), Mircea Eliade cade, definitiv, pe spate.

Trebuie să recunoaștem, cu cea mai deplină liniște, că cele trei criterii de selecție ale lui Mircea Eliade (aprobarea străinătății, „frămîntarea lăuntrică”, catedra universitară) ne dovedesc deplina... naivitate (ca să fim politicoși) atît de caracteristică adorabilului șef al tinerei generații.

Facla, anul XVI, nr. 1 603, 4 iun. 1936, p. 2.

ÎN LOC DE CRONICĂ LITERARĂ

Nu este exact că posteritatea este un infailibil judecător; dacă greșește contemporaneitatea — subiectivă, dar adînc apropiată, prin sensibilitate, *de opera care se scrie pentru ea* — în ierarhizarea operelor de artă, cu atît mai mult va greși posteritatea, *indiferentă* față de valorile moarte, de ceea ce trecutul a închis în el.

De altfel, obiectivitatea posterității este o prejudecată gravă. Posteritatea vrea, pur și simplu, să se regăsească pe sine, să-și găsească justificări în operele, în tendințele istoriei literare. Cînd i se pare că s-a regăsit, face dreptate. Cînd nu se regăsește, refuză, desconsideră. Se știe, din istoria literaturii, cum joțul sensibilităților istorice a favorizat dezgroparea unor momente de cultură, după cum a aruncat în uitare capodopere recunoscute ca atare pînă atunci. Nici o capodoperă nu este sigură de destinul ei, după cum nici o civilizație și nimic din ceea ce e omenesc. Nu e de ajuns ca o „capodoperă” să fi avut norocul de a fi fost reprezentativă pentru timpul ei; trebuie să mai aibă norocul ca timpul ei și ea însăși să redevină reprezentative, să corespundă, printr-un joc istoric ale cărui legi nu

le putem înțelege, unor viitoare sensibilități istorice. Cine se aștepta, de exemplu, ca Ronsard să fie reabilitat, în secolul XIX, de către școala romantică? Cine se aștepta, iarăși, pe la 1840, ca marile genii ale romantismului, împreună cu idoli lor și cu Ronsard, să fie repudiate în secolul al XX-lea sau la sfîrșitul secolului XIX?

Iată de ce destinul istoric al unor opere de literatură, de poezie este pradă capriciilor „subiectivității” posterității. Obiectivitate, în literatură și critică, înseamnă înțelegere, voință de a înțelege, posibilitate de a înțelege, nu atitudine neutrală, ci atitudine de dragoste, de a toate înțelegere. Și un om, o operă poate fi înțeleasă numai de cei mai apropiați, nu numai de contemporani, cît mai ales de *prezidenții*, de familiarii tehnicii respective. Cu cît ne îndepărtăm, cu cît trece timpul, această posibilitate de înțelegere, de apropiere este mai puțin probabilă. Știu, se vorbește de perspectiva istorică, de *neutralitate ș.a.m.d.* Dar perspectiva anulează nuanțele, pierde detaliile, face imprecise contururile, uniformizează sau, ceea ce este același lucru, informizează.

Marile capodopere devin, cu timpul, academice cadavre, documente uscate, care nu mai pot fi făcute vii, nu mai pot căpăta sînge și carne decît dacă un anumit moment, o anumită sensibilitate istorică le face o transfuzie de sînge. Singure operele de mare orizont, cele care străjuiesc zarea — stelele neschimbătoare — nu au nevoie de căldura nici unei „actualități”. Ele rămîn mari monumente, în afară de înțelegere și de biologie. Dar ele nu sunt decît patru sau cinci. Toate celelalte sunt sclavele capriciilor istoriei.

Deocamdată, deși pe planul unor momente istorice mai restrînse, misiunea criticului este să indice sau să descifreze sensurile noilor direcții ale sensibilității artistice. Nu interesează decît literatura în formație, literatura care se realizează, care încă nu s-a realizat. El trebuie să înlesnească drumul valorilor autentice. Dimpotrivă, el trebuie să facă tot posibilul ca să împiedice, ca să reteze elanul valorilor inautentice. El, dacă vrea să fie un critic reprezentativ, trebuie să fie sclavul determinismului istoric. Evident, gustul său personal, care, îndeobște, este rafinat, intră adesea în conflict cu dezideratele momentelor de sensibilitate istorică.

Cel mai tare este, evident, „momentul” istoric. De rezoluția conflictului: va accepta istoria sau va lupta, soluția eroică, împotriva ei? depinde cariera criticului.

Dacă luptă împotriva istoriei, este, însă, un sacrificat. Căci un critic nu poate fi unul singur, nu are putință să fie prea exclusivist și

prea „rafinat”. El trebuie să primească cit mai mult. El trebuie, mai ales, să accepte.

Facta, anul XVI, nr. 1 631, 8 iul. 1936, p. 1

ANUL LITERAR 1936

Primatul intereselor politice, așteptarea înfrigurată a evenimentelor grave iminente au făcut ca interesul pentru viața literară să scadă din ce în ce mai mult. Literatura însăși este mai puțin bogată în opere iar dezbaterile problemelor culturale și literare au devenit inexistente. Reviste noi nu au mai apărut, cele vechi au murit sau agonizează. Literatura însăși, în afară de vreo rară și timidă excepție, nu a dat opere de seamă; a continuat să se facă, subterană, cu aceleași mijloace, depășite, de către scriitorii noștri cotidieni. Și, ca și cum aceste lucruri nu ar fi fost suficiente, literatura a primit grave atacuri, cele mai multe pe nedrept, privind principiile ei ultime, libertatea și gratuitatea ei; întâmplător, unele atacuri s-au dovedit a fi și juste (deși cei ce o atacau erau judecători slabi la minte, așa încît sentința lor justă era rezultatul unor judecăți greșite). Într-adevăr, dacă literatura nu are nici o legătură cu morala, ceea ce este limpede, aceasta nu e decît cu condiția ca literatura să se mențină pe planul superior moralei. În clipa în care, nefiind deasupra moralei, devine imorală, adică opunîndu-se moralei pe propriul plan al acesteia, e condamnată și din punct de vedere moral (dacă vă interesează) și, mai ales, din punct de vedere artistic. Adevărul este că romancierii fac o sumedenie de concesii cititorilor, din interes comercial și din lipsă de talent, și e rar să nu întîlnim o carte în care preocuparea cea mai înaltă a eroilor să nu fie sexualitatea, descrierea amănunțită a acuplărilor și a nudurilor. Cărțile anului nu fac decît asta. E inutil să cităm.

Deschideți doar un roman de Ionel Teodoreanu sau de Mircea Eliade; la orice pagină veți întîlni un nud.

Pe de altă parte, este caracteristic că literatura prezintă fazele unei vădite decadente. Nici o problemă, nici o experiență nouă nu însufleștește mormanele de volume care ies de sub tipar, nici o participare la viața actuală, la spiritul sfîșiat, la cultura sau la entuzi-

asmul care animă pe cei ce cred în ivirea unor alte zori. Literatura nu trebuie să fie politică. Acest lucru este evident. Dar literatura nu-și poate lua, prin însăși firea ei, substanța decît din viață, ridicînd-o pe aceasta, transfigurînd-o. Literatura nu se angajează, dar primește și trăiește viața, fiind ea însăși reprezentare de viață. Îndepărtîndu-se, închizîndu-se, literatura moare de inaniție. Ceea ce se și întîmplă. Ea speculează, astfel, la noi, încă lucrurile care au încetat de a mai fi vii de mulți ani: frivolitățile amorului, analizate, despicate, disecate cu o seriozitate și un aer tragic nepotrivit, măruntele probleme ale eului sau, ca la unii poeți, problemele tehnice, hermetismul, imagina pentru imagina.

Această slăbiciune a literaturii mai prezintă două aspecte: 1) mediocritatea criticii, condiționată de mediocritatea literaturii și condiționînd-o și ea, la rîndu-i; și 2) literatura lăsată în seama femeilor.

Se pare că bărbații sunt astăzi prea preocupați de problemele de viață și de moarte, de războiul celor două lumi care se prepară și au lăsat literatura în seama femeilor.

Este adevărat că multe au talent. Dar acest talent este situat pe planul inferior al psihologismului, al afectelor, al tristeților și micilor bucurii, al setei de amor, al micilor febre și tensiuni atît de caracteristic feminine, și atît de în afară de marile problematice. Cu alte cuvinte, dacă prin ele literatura cîștigă în sensibilitate, pierde enorm în inteligență.

Citeva cărți, totuși, au depășit planul mediocru al literaturii actuale și l-au depășit cu atîtea trepte, încît le răscumpără.

Iată-le: *Cimitirul Buna-Vestire* de T. Arghezi, poate cea mai bună carte din cele scrise de acesta. *Cimitirul Buna-Vestire* este o satiră a realității urcată pe planul fantastic. Planul de sarcasm social și planul fantastic se leagă într-o indisolubilă unitate spirituală. Această carte este de o luciditate de limită, luciditate a răului, a păcatului, a arbitrariului contingențelor. Luciditatea aceasta face lumea transparentă — o transparentă care lasă să se vadă moartea care o hrănește, moartea care stă într-însa, familiară și totuși nevăzută. Morții, la urmă, ne vor copleși și ne vor învinge.

Întîmplări în irealitatea imediată este, desigur, cea mai interesantă carte a anului. Domnul M. Blecher, autorul ei, care s-a consacrat prin ea, a ținut, poate, să ne servească și o decepție prin a doua sa operă apărută de curînd, *Inimi cicatrizate*. În orice caz, *Întîmplări în irealitatea imediată* este suficientă pentru a face de neuitat un scriitor. Atitudinea metafizică, sensibilitatea, uneori morbidă, dar

lăsînd deschisă calea unei imaginații neînchipuit de grațioase uneori și alteori de o formidabilă înțelegere a grotescului, a hîdului, a răului, a boalei spirituale, a cleștelor care împiedică realitatea să se transfigureze, să se mîntuie, o distingînd limpede de vrafal de simple și meschine amori, senzuale, sentimentale, leșinate, lucide etc.

De remarcat, de asemeni, și d. Mihail Celarianu, care, cu toate stîngăciile sale tehnice, a izbutit să scoată amorul din apele sale realiste, dîndu-i o durere crescută din voluptate, un aer de fatalitate a instinctelor, o culoare tare (*Femeia sîngelui meu*).

Dar, mai ales, trebuie reținute două nume noi de poeți: Ștefan Ion George, autorul volumului *Argo*, pentru care presa noastră critică s-a dovedit a fi de o grosolană neînțelegere, și care, față de luciditatea și de acuitatea poetului, a fost de o lipsă de luciditate și acuitate care să contrabalanseze; al doilea, Emil Botta, este un poet agonie, de o dramatică viață interioară, a cărui sensibilitate nu exclude inteligența și care se ridică pînă la treptele puțin accesibile ale înțelegerii răului cosmic.

În timpul anului, au mai apărut cîteva volume de eseuri și critică, precum: *Thanatos* de Ion Biberi, carte confuză, fără reală problematică, pe alocuri banală; *Teze și antiteze* de Camil Petrescu, bună ca anecdotică, fals lucidă în probleme; *Mențiuni critice* de Perpessiciu, carte politicoasă și elegantă; inevitabilele frenezii ale lui Emil Cioran, apoi Al. Dima, Georgescu, premiați ai „Fundațiilor Regale” etc.

Ca romane: *1916* de F. Aderca, cu o problemă peste puterile autorului, rău construită și însemnînd altceva decît ce-a vrut autorul să facă; romane de Ionel Teodoreanu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu.

Trebuie scrisă aici admirația noastră pentru ultimul, care s-a dovedit a fi singurul om de caracter din toată literatura română actuală, fără nici o excepție decît aceea a d-lui E. Lovinescu. Demisia de la secretariatul general al Ministerului Artelor echivalează cu o palmă binemeritată, ale cărei semne nu vor dispărea niciodată de pe obraji plini ai politicienilor români.

În timpul din urmă, au apărut *Robul* de d. Dem. Theodorescu, roman pe care scriitorul acestor rînduri nu a avut însă, spre regretul lui, decît timpul de a-l parcurge prea rapid și pentru care, dată fiind personalitatea complexă a autorului romanului, aceste cîteva rînduri nu sunt suficiente; *Diana*, noua carte a d-lui E. Lovinescu, care spune mai departe povestea lui Bizu; *Călător în noaptea de ajun* de

Anișoara Odeanu; *Sunt fata lui Gheorghe Antim* de Coca Farago și mai multe altele, care vor face obiectul cronicelor noastre viitoare.

Nu s-au epuizat, e drept, toate titlurile cărților apărute în cursul anului acesta, fie din vina autorilor care nu mai merită să fie amintiți, fie din neînțelegerea subsemnatului, fie din cauza lacunelor sale de memorie.

Oricum ar fi, aceasta nu va împiedica pe cititori să-și petreacă cu bună dispoziție vacanța.

Facla, anul VII, nr. 1 780, 2 ian. 1937, p. 2.

VOCABULARUL CRITICEI

Citînd o carte cu portrete și caracterizări literare, m-a îngrozit banalitatea limbajului critic. Controlîndu-mi impresia prin citirea cîtorva cronici literare, plastice și muzicale ce apar (de mult nu mă mai uitasem prin ele) în locurile mai mult sau mai puțin de cînte ale periodicelor românești sau străine, am constatat că expresia critică s-a uzat. Remarca aceasta o poate face orișicine. E suficientă puțină atenție, puțină luciditate, ca să-ți dai seama cîtă sărăcie de expresie, deci de substanță, de viață, se află în critica literară. Despre o operă și un autor se spun cîteva lucruri, invariabile și monotone: sensibilitate, hipersensibilitate, putere de caracterizare, lipsă de putere de caracterizare a personajilor, eroii sunt sau nu sunt vii; stil aspru, stil nud, stil greoi, stil înflorit; compoziție reușită; compoziție dezlînată; imaginație; putere introspectivă; putere de evocare; veridic, nemotivat etc. etc. Vocabularul criticului este epuizat în cîteva formule ce pot fi numărate pe degete.

După stabilirea regulilor mari ale tehnicei literare de către clasiici, apoi de către clasiicii francezi; după promovarea altor reguli de către romantici; nesocotînd cîteva mici revoluții literare, subsumate de altfel romantismului (simbolism, expresionism, suprarealism etc.), critica literară, care de o sută de ani există în forma actuală, nu s-a prea prîmenit în expresie. Astăzi, mai ales, recenziții literari, buni meseriași (nu vorbesc de cei cîțiva călcători în străchini), sunt identici aproape și în stil. Căci s-a făcut și un fel de stil al criticului literar, caracterizat printr-o facilă tehnicitate, printr-o ușurință de

expresie, foarte săracă în fond și la îndemina oricărui intelectual mediu.

Micile deosebiri ce există între critic și critic, între caracterizare și caracterizare nu sunt esențiale. Unul minuieste limbajul critic cu mai multă ironie, altul cu aer lamentabil de senină obiectivitate, altul este liric și evocator, altul este elegant și amabil, altul e sever, altul e fin și așa mai departe — dar toți sunt plictisitori, obositori și, în definitiv, anoști.

Ceea ce este semnificativ e însă faptul că siguranța criticilor literari este superficială; și precizia lor de caracterizare, ca totdeauna, se limitează la literatura mediocră. Operele mari lasă critica înmărmurită sau o revoltă. Ele sunt cele care dictează, nu numai noi reguli estetice, dar chiar un nou vocabular critic. Ar fi interesant de urmărit evoluția vocabularului critic în istoria literaturii. De vreo treizeci de ani încoace, de pildă, se poate observa că termenul „imaginație” a cam dispărut din formulările criticilor literari (nu se mai întrebuițează, de fapt, decât în critica școlii și a istoricilor literari), de asemenea termenul „sensibil, hipersensibil”, încă la modă acum vreo cincisprezece ani, a fost și el lăsat pe planul al doilea al criticii minore: „imaginație” a fost înlocuit cu „autentic” și chiar cu „document”, iar „sensibilitate” cu „luciditate, psihologism, putere analitică”. În curînd, probabil, și acești termeni vor fi înlocuiți cu: „forță epică, energie, viziune profetică, entuziasm”. Aceasta înseamnă, nici mai mult nici mai puțin, decât că nu critica pretinde unei opere literare să fie „imaginativă, sau introspectivă, sau profetică”, ci că literatura își dictează critica și formulele.

Are valoare și rost, totuși, numai critica de luptă, cum o numea Albert Thibaudet. Aceea care atacă. Aceea care, descoperind noi valori, înlătură ca să le facă loc.

Dar critica liniștită, serioasă și sigură — critica de stil frumos și de caracterizată obiectivă a operelor literare — nu are nici însemnătate, nu are nici utilitate. Și totuși, aceasta e critica ce se face, acum, mai peste tot.

Să nu fie vină literaturii, care nu mai are ce să dicteze criticii? Golul substanțial, sărăcia vitală a criticii, mecanizarea ei, repetițiile și clișeele ei, să nu fie oare oglinda sărăciei substanțiale, a superficialității, a lipsei de noutate și de viață a literaturii actuale, române de pildă? Nu sunt opere literare care să înmărmurească sau să indigneze critica. Zece ani a trebuit să tacă critica, la apariția lui Proust,

și după zece ani abia și-a revenit din lovitură, cu precepte noi și cu un vocabular îmbogățit.

Astăzi însă, la noi, tot ce se scrie seamănă cu ce s-a mai scris. Critica nu e nici ea incitată, violentată. Doarme ca și poezia. Joacă slab în fața unui jucător slab.

Vremea, anul XI, nr. 520, 9 ian. 1938, p. 4.

CU OCAZIA UNOR PROLEGOMENE ARGHEZIENE

Una din erorile care se afirmă despre Arghezi este opinia după care, în versificație, în formă, acest poet ar fi un „reprezentant al modernismului”. Domnul D. Caracostea, într-un studiu serios și științific (*Prolegomene argheziană*), de care am avut ocazia să ne ocupăm într-un număr trecut al acestei reviste, o spune și dinsul, deși se dezminte, după câteva pagini, cînd îl arată pe Arghezi *reacționar*, apărînd versul împotriva teoriilor raționaliste și moderniste ale lui G. Panu care „prevedea” dispariția poeziei versificate.

În formă — ca să întrebuițăm un termen depășit — T. Arghezi este un poet „tradiționalist”. E chiar un poet vechi, de tehnică veche, oratoric și, ades, de compoziție. Ion Barbu, în deridere, dar cu mult adevăr, îl pune în rîndul poezilor sămănătoriști.

Modernist e, poate — și, aici, d. D. Caracostea o spune cu multă precizie — prin refuzările sale, prin tendința-i de coborîre a poeziei spre revoltele pline de scrișniri și ură fără altitudine sau spre senzualism, pregătind și el calea poezilor hidoși ai materiei (expresionistii) și ai subconștientului (suprarealiștii).

Domnul D. Caracostea îl socotește pe Arghezi un poet de „imagine”, dar imagini neaxate, nestructurate. În adevăr, dacă T. Arghezi este un antiretoric *acustic*, cum spune d. D. Caracostea, lucru de altfel discutabil, dacă ne gîndim la atîte versuri „tari” argheziene, e în orice caz un retor pletos al imaginilor, un vinător de imagini. Iar aceste imagini, întotdeauna frapante, nu înseamnă niciodată o lumină asupra lumii, o ridicare pe plan spiritual a planului material, ci dimpotrivă, lumea văzută epidermic, senzorial. Ceea ce, desigur, este de proastă calitate în poezia lui T. Arghezi este această goană

după metaforă; dacă o imagine îi place, o pune în fruntea poeziei, oratoric, la loc bun, mîndrindu-se cu descoperirea, subordonîndu-i emoția. Noi credem că abuzul de imagini nu înseamnă neapărat poezie, în măsura în care aceste imagini nu sunt necesare, nu sunt viziune, ci doar inventivitate verbală. Poezia nu trebuie să servească imaginii, ci imaginea poeziei. Și nu orice imagine înseamnă descoperire, lume văzută.

Domnul D. Caracostea spune, de altfel, lucrul acesta foarte precis: „dacă imaginea nu are un caracter sintetic și nu face una cu un aspect esențial din destinul lumii, ea trece repede în categoria ornamentului periferic, gunoi aruncat la periferia literaturilor” (p. 29).

Dacă nu e intuiție sau simbol, dacă este pur senzorială, imaginea nu e valabilă.

Acest păcat e caracteristic, în adevăr, întregului modernism, lipsit de sensul grav, tragic al vieții, de simțul păcatului, de lupta spiritului cu materia. Și nu vorbim aici de o poezie de gen filosofic, cum este aceea a lui P. Cerna, ci spirituală.

Valoarea poeziei lui Arghezi stă în limbaj, în inventivitatea verbală, care nu constituie (simplu joc de imagini, sonorități și cuvinte) decît o poezie minoră.

De fapt, T. Arghezi e un poet mahalagiū, un mitocan cu duiosii. Spiritualitatea lui e mahalagească; blestemele, mahalagești; și chiar duiosia lui, tandră și cu înjurături, are acest caracter de mahala. Nu e nici țaran, deși păstrează elemente rurale, nu e nici citadin. Nu mai are sufletul distins, aristocratic, metafizic al țaranului; nici rafinamentul omului de cultură. Nu are simplitatea de expresie, gravitatea frustă a primului. Nu are nici stilizarea celuilalt. Formidabila inventivitate verbală a lui Arghezi, lipsa lui de spirit metafizic și de rafinament, duiosia lui bonomă, senzualitatea, barocul și retoricismul ce-l caracterizează, spiritul anecdotic, injurătura și risul bonom sunt tot ce-a putut da mahalaua ca realizare poetică. E ceva hibrid și, totuși, puternic prin elementele primare conținute.

Ceea ce iarăși ne pare neadevărat în afirmațiile d-nului prof. D. Caracostea este credința sa că poeziile lui Arghezi sunt „rebusuri”.

Dacă au putut părea rebusuri, aceasta se explică prin faptul că expresia poeziei sale era nouă. Faptul că acum poezia lui Arghezi este clară, la îndemînă, înseamnă că a cîștigat, că a învins. Influența limbajului arghezian e un lucru ce nu poate fi tăgăduit: e pi-

păibil. Și dacă m-aș îndoi vreodată că T. Arghezi a jucat un rol în poezia românească, m-ar dezminți, m-ar lămuri urmele în limba literară ale limbajului său. Dar și această influență trebuie controlată, și nu exagerată. De altfel, nu influențează, neapărat, numai ceea ce este valoros. În orice caz, o parte din limba literară modernă a găsit „firească” limba lui Arghezi și a urmat-o.

Și dacă Arghezi nu e un poet mare în sine, dacă nu este structurat, dacă nu are revelația unor lumi, a folosit, ca material, datorită inventivității sale verbale (care nu-i poezie), limbajului literar.

Cred că e unul din rarele cazuri cînd inventivitatea verbală, nouitatea vocabularului, noutatea sintactică (în proză) nu se identifică cu însăși valoarea poeziei.

Vremea, anul XI, nr. 525, 13 febr. 1938, p.8.

TENDINȚA ȘI OBIECTIVITATEA LITERARĂ

În termenii ei vechi, problema „artă pentru artă sau artă cu tendință” a devenit cu totul neînțeleasă.

Gustave Flaubert este, de fapt — și cerîndu-mi iertare că întrebunțez expresia astăzi depășită — un scriitor „cu tendință”. Nici un scriitor nu este obiectiv din simpla rațiune că numai știința este obiectivă, și ea însăși în măsura în care se bazează pe experiențe. Orice scriitor nu numai că participă afectiv (opera nefiind altceva decît un fruct al sensibilității lui) la literatura pe care ne-o prezintă; dar e de subliniat lucrul esențial că arta este lumea văzută subiectiv, adică din punctul de vedere al artistului. Tendința nu înseamnă altceva decît aceasta: „lucruri văzute dintr-un anumit punct de vedere”.

Sau: „înfățișate într-o anumită lumină, pe care autorul o crede potrivită lucrurilor înfățișate”. Dacă autorul insistă, accentuează puțin „culoarea” în care el vede lucrurile, opera de artă înfăptuită capătă un caracter demonstrativ. Dar nu există operă literară însemnată care să nu aibă caracter demonstrativ, care să nu fie ceva pe care scriitorul a vrut să-l denunțe, să-l apere sau să-l condamne; și, mai ales, nu există operă literară, cu înfățișare cît de obiectivă, în care să nu fie puse personagiile într-o anumită încadrare, plănuită, condusă de autor. Fie că ele se mișcă cu oarecare aparență de liber-

tate, fie că sunt împinse, forțate de subiectivitatea autorului, ele nu apar decît așa cum a vrut autorul să le facă să apară, dependente, adică, de viziunea lui, de atitudinea lui socială sau religioasă, metafizică, morală sau politică.

„Tendenționismul” nu apare cu stridență decît atunci cînd e nesincer, cînd autorul nu spune ce crede, dar ceea ce cred alții, un grup, un întreg partid, care-i dictează o atitudine nepersonală. Cînd ia atitudine de-a gata.

Gustave Flaubert, autorul luat ca model de toate istoriile literare pentru obiectivitatea lui realistă și scrupulozitatea-i științifică, nu face, în toate operele sale, decît să demonstreze. *Madame Bovary*, astfel, nu e altceva decît demonstrarea că o proastă lectură și educație romantică poate duce la dezastre. *L'Education sentimentale* e o satiră a reveriilor romantice, a falsului, a moravurilor lumii de la 1840, literare și politice; a falsurilor, a locurilor comune ale secolului al XIX-lea. Tot ce a făcut acest jurist n-a făcut decît pentru a arăta, pentru a combate, pentru a demonstra — și, prin urmare, cu o anumită tendință, bine definită. Dar toată literatura lui Flaubert este, poate, o luptă împotriva romantismului pe toate planurile.

Am spus, mai sus, că nu există operă literară de seamă, reprezentativă, în care să nu se fi demonstrat ceva: Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Molière, Corneille ș.a.m.d. — ca să citez absolut la întâmplare — și, mai înainte, Horațiu, Sofocle, Aristofan n-au făcut decît să demonstreze, să atace, să apere. Un lucru însă garantează realizarea artistică a tuturor operelor de seamă: arta să se realizeze pe deasupra tendinței; sau, mai bine, prin cristalizarea unei lumi vii, unei dramatizări și trăiri umane a problemelor.

Răceala lui Flaubert nu înseamnă obiectivitate, adică lipsă de atitudine, ci mascarea celui care mișcă marionetele, de după cortină; pe cînd romantismul nu înseamnă decît demascarea lui. Unul își modulează vocea, își schimbă accentul, pentru a face să se creadă că vorbesc mai multe personaje; celălalt apare cu sforile în mîină și interpelează lumea din sală.

Grija științifică și realistă a lui Flaubert nu e decît o problemă de stil. Romantismul, în focul atitudinii, nu-și mai controlează limbajul ca orice retor; iar realistul Flaubert încearcă, în permanență, să se exprime *precis* și cu sînge rece.

Realismul lui Flaubert descinde din cel mai pur clasicism, iar purismul lui artistic nu înseamnă decît înlăturarea frazelor inuti-

le, atenție tehnică, economie extremă, oroare de inutil, păstrarea calmului.

Și, în fapt tot atît de subiectiv ca și romanticii, Flaubert nu face decît să încerce să-și mărească șansele de a fi crezut.

Universul literar, anul XLVII, nr. 1, 19 febr. 1938, p. 2.

PAGINI

Superstiția caracterizează pe cel ce nu are tăria de a crede și nici pe aceea de a nu crede. Căci și pentru a fi ateu, cînd ai încă ceea ce se numea, cu o expresie prea des întrebuințată acum cîțva timp, „sensibilitatea metafizică”, și se cere o anumită putere morală de abdicare de la orice speranță în eternitate, de renunțare la persoana ta și marele curaj de a-ți lua asupra-ți toate responsabilitățile, cu certitudinea că nu vei avea niciodată nici un ajutor în lumea goală.

În orice caz, superstiția este ultima urmă de credință. Sub o formă rudimentară, degenerată, este singura legătură pe care o mai poate avea un om slab spiritualicește — și totuși de oarecare substanță, dar alterată — cu lumea transcendențială, a miracolului. Superstiția este încă credința în, sau mai ales teama de semnele care vin de dincolo, teama că lumea tainică, cea adevărată, aceea căreia îi suntem subordonați, ne vorbește, ne amenință, ne pedepsește, ne avertizează, ne răsplătește.

Superstiția este mai înaltă decît simpla credință în presentimente, de pildă. În acestea poate crede și un ateu, căci aparțin lumii materiale și pot avea o justificare științifică, vibrații, radiestezie, subconștient etc. Superstiția trebuie deosebită, de asemeni, de credința în clarviziune, spiritism, telepatie, ale căror fenomene sunt dovedite a aparține lumii fizice. Dar un om cu educație intelectuală care e totuși superstițios („semnele” superstițioșilor n-au nici un temei științific) este un ins care crede încă, mărturisit sau nu, sub o formă neclară, în posibilitatea intervenirii planului de dincolo în cel al realității terestre; care crede chiar în permanenta lui prezență (care uneori se demască) și intervenție.

*

Apărînd religia și credința, mulți apără de fapt anumite tradiții și deprinderi sociale, anumite lanțuri de care le place să fie legați;

apără anumite obișnuințe și posibilități de viață pămîntească: astfel sunt politicienii catolicismului și promotorii tuturor creștinismelor sociale și politice, în primul rînd sociale și politice și numai în al doilea rînd creștinisme.

Aceeași greșală o fac și anumiți necredincioși și dușmani ai religiei care văd în aceasta numai latura ei politică, lucru care, în esență, nici nu-i aparține.

Dar Iisus este tocmai eliberatorul, cel care sparge lanțurile vechilor tradiții, vechii istorii a așezărilor pămîntești, a teluricului, pentru a integra omul într-o tradiție paradoxal liberă, spirituală, cerească. Creștinismul sfarmă tradițiile și lanțurile și păstrează unica tradiție a Bisericii.

Religia este eliberare. Spiritul e libertate.

*

Teoriile actuale spun că știința nu poate să prevadă, pentru că o cauză are mai multe efecte posibile. Determinismul a căzut. Putem avea acum o justificare științifică a libertății spirituale, a liberului arbitru, fără care religia nu poate fi și pe care știința îl tăgăduia: evident, acest indeterminism privește lumea fizică și matematică, dar are neapărat și consecințe în lumea morală.

Un fapt, o cauză nu poate fi anulată; nici Dumnezeu nu poate anula ceea ce a fost și este, căci nu se poate renega, anula pe El Însuși. Dar dă lumii posibilitatea de a lupta, de a alege și lăsa libertatea intervenției planului divin în cel cosmic sau omenesc; dar nu-i nevoie numai de miracol; el poate și să „influențeze” numai.

Cit de inesențiale ar putea să pară lucrurile și preocupările datorită cărora lumea își pierde capul, vremea, viața, sufletul. Ar trebui să mă agite numai problemele adevărate, mari: ale atomului, ale compoziției materiei, ale legilor cosmice, ale originii vieții, ale lumii numerale etc.

Noaptea, o simplă privire spre cer, spre Calea lactee, ar putea vindeca orice om de preocupările atroce ale politicului, socialului, omenescului.

Viața societății umane se pierde în ierarhia vieții cosmice.

Orbecăm în noaptea pătimirilor, dorințelor, fricelor, politicilor, departe, departe de adevăr. Așa se zbate, orbecăiește, se satură,

moare toată lumea viermilor. Eroism? Criteriile eroismelor — după măsura viermilor: un vierme care mănîncă patru viermi este un vierme titan, un vierme erou.

*

Acum zece, cinci, trei, doi, un an, știam că va fi cataclismul. Dar acest atît de negru viitor era pus într-un timp psihologic extrem de îndepărtat, la sfîrșitul lumii. Și iată, acum a venit, la ușă, în casă, catastrofa de necrezut, sfîrșitul de neașteptat. Lumea s-a rupt în două: acum o zi, un ceas, o clipă, în momentul acesta, a fugit departe tărîmul vieții. Suntem pe tărîmul morții, al catastrofei, al sfîrșitului apocaliptic. Tărîmul vieții e așa de îndepărtat (într-o clipă s-a îndepărtat), că nu-l mai vedem, abia ni-l amintim.

Trăim însă și acum parcă la fel ca și atunci. Ne organizăm, sub soare, pentru moarte cum te organizezi pentru viață, pentru o partidă de plăcere.

Parcă se ascunde sub aceleași forme. Dar vor cădea vălurile și o să apară, în față, chipul nud, hîd, adevărat al morții.

E ciudat, ciudat cum parcă am și început să ne familiarizăm. Poate că nu ne vom mai da seama cît e de hîd.

O profeție medievală fixa sfîrșitul lumii pentru anul 1940. Mă tem.

(Ar putea să urmeze, pe aceeași temă, un număr indefinit de considerații, mai mult sau mai puțin ingenioase.)

Cînd merg uneori pe stradă, îmi aduc aminte că lumea nu e așa cum o văd, cum o miros, cum o aud. Un sunet interior de clopot, și parcă totul se desface în unde, în unduiri. O imaterială vibrație! În haos, într-o mare mă prăbușesc.

Universul literar, anul XLVII, nr. 36, 22 oct. 1938, p. 6.

NOTE DESPRE OM ȘI POEZIE

I

Ar fi interesant de urmărit cum, de la romantism spre symbolism, poezia lirică franceză n-a făcut decît să se adîncească.

Nu vreau să spun că a devenit mai „filosofică”; dimpotrivă (no-rocul ei!); nici mai complicată, nici mai bogată, mai variată ca inspi-

rație; nici chiar mai simbolică; dar că *a coborât*, cu mai multe trepte, mai multe straturi, în realitățile interioare ale omului, în conștiință și mai adânc. Tehnica poetică a devenit mult mai precisă, mai sigură în exprimare, pentru că a devenit poate mai lucidă, dar o luciditate, paradoxal, legată de instinct, de respirație, de ritm. De altfel, lucrurile acestea s-au mai spus.

Nu mă pot opri să mă mir gândindu-mă că poezia postromantică (decandentă, simbolistă, neosimbolistă) a putut fi socotită de unii — chiar de unii din reprezentanții ei cei mai de seamă, de Verlaine, de pildă — o poezie a imprecisului, a visului.

A visului, poate; dar un vis care exprimă precis străfunduri la care clasicii n-au ajuns și pe care poeții romantici abia le-au întrezărit. Cu cât va trece timpul, vom înțelege mai bine de ce Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine sunt poeți mult mai mari decât Lamartine, Musset, chiar Vigny, chiar Victor Hugo — care e, totuși, un poet mare, deși, sau poate tocmai pentru că era cel mai puțin inteligent dintre toți romanticii.

Încercați să-l recitiți acum pe Lamartine: o să vi se pară sărac, monoton. Recitiți poeziile (nu teatrul, în care încă sunt unele licăriri) lui Musset: o să vă pară superficial, „amoret” dulceag, plicticos; poate că Vigny o să vă pară prea intelectual, deși o să vă placă puterea lui și căldura din versuri reci.

Baudelaire n-o să vă pară însă prea cerebral, deși este; Verlaine n-o să vi se pară sărac, deși tot îndrăgostit este, ca Musset sau Lamartine, și creștin ca cel din urmă; deși nu are nici motive variate, nici vocabular bogat și e de multe ori dulceag în sentimente. Deși V. Hugo are poezii exotice și multicolore sau tratează temele cele mai înalte, mai „nobile”, ca deznădejdea, moartea, viața, destinul, sfințenia, eroismul, Omul, Istoria etc., Rimbaud pare infinit mai complex, mai bogat, mai amplu, mai „colorat”, deși a scris un singur volum și fără teme înalte; dar el a trăit temele mari, nu le-a tratat ostentativ.

Romanticul, aproape ca și clasicul, spunea: voi face o poemă cu tema morții sau a căderii omului sau a iubirii etc. și o făcea într-adevăr. E lucru câștigat și nu se poate tăgădui că romanticii au inventat teme și au introdus orizonturi noi în poezie, dar au fost prea conștienți de lucrul acesta, atât de conștienți, încât au fost superficiali; și cum se manifestă superficialitatea poetului (adică lipsa lui de interioritate)? Prin discursivitate, prin abstracție, printr-o intelectualitate imitând-o pe-a filosofului, dar la periferia lui.

Verlaine a vorbit despre dragoste ca și Musset, dar a realizat-o pe planuri mai adânci. Lamartine a tratat despre „viața care trece” și despre moartea care ne câștigă, dar simbolistii, în loc să o trateze, au exprimat-o. Cum? Adeseori, fără ca măcar să- i pomenească numele, fără s-o pună în discurs. Prin urmare, tot ce era tematic în romantism a devenit gest, culoare, sunet, ritm, presimțire, simbol, la poeții ce-au urmat romantismului. Tema a intrat în adâncuri, în organic, a devenit însăși respirația, însăși trăirea.

Și dacă „moartea” la poeții romantici e o temă interesantă și dacă la ei poate fi „poetică”, la poeții ziși decandenti și simbolști ne turbură: devine morbiditate, descompunere, obsesie, spaimă uneori nemărturisită, uneori necunoscută și, în loc să se etaleze în strofe și strofe, ea, când se exprimă, se trădează. Tema neautentică a devenit astfel viață, substanță concretă, autenticitate: discursul și compoziția au devenit fioruri, țipăt.

Verlaine va fi fost poate îndrăgostit dulceag, ca și Musset. Dar dacă la cel din urmă „dragostea” își caută versul, la Verlaine dragostea e însuși versul, nu a fost înainte, ci există o dată cu el:

*Car les femmes c'est toi désormais pour la vie,
Pour moi, pour mon esprit et ma chair ravie:
Ma chair, elle se tend vers toi, pleine d'émoi
Sacré, d'un bel émoi, le feu, la fleur de moi.*

... *Chérie, écoute*

*Moi bien: or je suis vieux ou presque, et Dieu voulut
Te faire de dix ans plus jeune, dans le but
Evident d'être, toi, la plus plausible compagne
De ma misère emmi mes châteaux en Espagne.*

Un vers nu e frumos când exprimă o idee „mare” sau „originală” sau „general omenească”; nici măcar când exprimă un „sentiment rar” sau „delicat”; nici măcar când e o imagine ingenioasă; cite, cite imagini în poezia românească modernă, care de care mai ingenioase, mai reci, mai inutile! Un vers e frumos când ideea sau sentimentul sau imaginea devin respirație.

Versurile citate mai sus nu sunt din cele mai frumoase ale lui Verlaine. Dar, dacă le citim mai atent și le ascultăm, ne dăm seama, de pildă, că Verlaine a exprimat mai mult prin lucrurile pe care le-a pus

fără să vrea: ritmul întretăiat, încălecările („enjambements”), suspinele („Chérie...écoute...Moi bien...or, je suis vieux... ou presque... et Dieu voulut etc; de altfel, e de remarcat și oboseala fizică pe care tensiunea a patru cuvinte simple o exprimă), repetările obsedate, pauzele, virgulele:

*Ma chair, elle se tend vers toi, pleine d'émou
Sacré, d'un bel émoi, le feu, la fleur de moi;
Mon âme, elle fond sur ton âme et s'y fond toute.*

Nu e numai atât: ar trebui urmărite semnificațiile vocalelor; o tehnică precisă ne va permite poate, vreodată, să urmărim corespondențele exacte dintre vocale, culori, sunete, sentimente, căci:

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent,*

spunea Baudelaire. Simboliștii intuiau, de altfel, lucrul acesta și căutau să-l formuleze. E suficient să citez sonetul vocalelor de Rimbaud, pe faimosul Des Esseints din *À rebours* sau chiar demonul analogiei care îl frământa pe Mallarmé. Vom înțelege poate că analogiile acestea nu sunt chiar atât de „misterioase”, în momentul în care se va putea preciza legea corespondențelor, prin cercetări lingvistice, psihofiziologice, psihanalitice.

Urmărind în Verlaine temele morții și ale păcatului, deosebit de semnificativ mi-a părut faptul că, atunci când poetul *voia*, își propunea să le realizeze (tema morții în *La mort de Philippe II*, de ex., din *Poèmes saturniens*, și a păcatului, risipită în strofele facile din *Sagesse*), nu reușea decât pe jumătate, în mod superficial sau deloc. În schimb, moartea este prezentă când pare absentă, când nu e numită; când stă pe un plan îndepărtat; când e doar simbolizată discret; când e difuzată în atmosferă și devine tristețe inexplicabilă, culoare cenușie sau neagră; când oamenii par marionete, grațioase și fragile, în miinile ei; când o exprimă frunzele, toamna, despărțirile, amintirile sau, oricât de greu de urmărit ar părea, vocalele și ritmurile. Ar fi instructiv de citit, pentru aceasta, poeziile din *Les fêtes galantes*.

Aș cita *Colloque sentimental* sau:

*Ferme tes yeux à demi
Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton coeur endormi
Chasse à jamais tout dessein.*

.....
*Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir
Le rossignol chantera.*

Cîteva versuri nu sunt suficiente pentru a reda atmosfera întregii culegeri; culori atenuate, o veselie factice, un ritm prea dulce ori prea sacadat, încălecările care întrerup, o pulverizare a culorilor ce suspendă respirația, o oboseală, nuanțe, o descărnare a oamenilor devenind siluete, umbre. Chiar dacă lumea e luminată, pare o floare a întunericii, un accident al neantului.

*Le ciel si pâle et les arbres si grêles
Semblent sourire à nos costumes clairs
Qui vont flottant légers, avec des airs,
De nonchalance et des mouvements d'ailes.
... L'ombre des bas tilleuls de l'avenue
Nous parvient bleue et mourante à dessein.*

Am citat din Verlaine, deși nu e cel mai mare sau cel mai caracteristic din simboțiști, tocmai pentru că sărăcia lui, limpiditatea, badinajul seamănă, în fond, cu ale lui Musset ori Lamartine, dar, tocmai de aceea, se poate vedea mai clar diferența de realizare.

Se poate crede, știu, că această înțelegere a poeziei merge către lucrurile, astăzi depășite, ale poeziei subconștientului, ale suprarealismului. Ar fi o judecată superficială.

Poezii moderni nu sunt numai niște artiști inconștienți, simboțiști — niște semiconștienți și, prin faptul acesta, inferiori — dacă se poate zice — poezilor surrealiști ai subconștientului pur. Vrem să spunem numai că poezia e cu atât mai vie, mai autentică, mai valoroasă, cu cât devine expresia unei trăiri integrale, a unei încorporări, în care apar, coerente, realitățile clare cu cele obscure îngemănate. Exemplul cel mai frapant, în poezia simbolistă franceză, al acestei trăiri și expresii a unor instincte, biologii, ritmuri de subconștiință și a unei conștiințe spirituale uimitor de lucidă, înaltă, este, desigur, Arthur Rimbaud. Poezia năzuiește să fie expresia vie-

ții sau chiar ea însăși, respirația ei. Pentru aceasta, nu poate fi nici superficial raționalistă, sentimentală, minor-lucidă, ci respirația omului, ca el, spirit și biologie, expresie, trăire a luminii și a întunericului său.

Pentru a o urmări și valorifica, îi trebuie însă și criticei alte posibilități de investigație.

II

Îmi pare neînchipuit de curios faptul că, deși toată poezia modernă românească este, cum se spune, influențată de poezia franceză mai nouă, aceasta este — oricât s-ar părea de paradoxal — aproape necunoscută la noi. De la romantici și mai ales de la simbolști încoace, care sunt adevărații romantici ai literaturii franceze, poezia nu trăiește decît în problemele spirituale cele mai grave și este fructificată numai de întrebările totale privitoare la condiția spirituală a omului, la destinul nostru metafizic. Marcel Reymond, autorul admirabilei cărți *De Baudelaire au surréalisme*, vede în mișcările poetice ale ultimilor optzeci de ani, pe de o parte, o încercare de purificare a esenței poetice, pe de alta, un mijloc iregular de cunoaștere metafizică. Am adăuga că este și o titanică, dramatică, neputincioasă încercare de mîntuire, de spargere a limitelor, de integrare în ordine cosmică extraindividuală, cu mijloace laice însă, cu posibilități numai ale omului. Nici Baudelaire, nici Verlaine, nici Rimbaud, nici Lautréamont, nici Mallarmé, nici Péguy, nici Claudel, nici Valéry (despre care la noi încă se crede că problematica lui fundamentală este „poezia pură” sau „meșteșugul poetului”) nu sunt esteți. Frumusețea căreia i se închina Baudelaire nu era estetică, ci metafizică; experiența spirituală a lui Rimbaud depășea poezia; iar Mallarmé nu a încercat, nici mai mult nici mai puțin, decît să inventeze o tehnică de pătrundere în absolut. În orice caz, toți poeții mari ai simbolismului și ai postsimbolismului nu au folosit poezia decît ca pe o cale conducînd spre valori spirituale superioare, supraumane. În secolul al XIX-lea ireligios, în toiul unei filosofii antimetafizice, poezia a fost aceea care a păstrat vii, dramatice problemele fundamentale ale omului; a ținut, cu insuficiență, locul religiei; a fost însă o metafizică infinit superioară metafizicei discursive a filosofilor; a rechemat omul, rătăcit în planul realismului cotidian și esențial ireal, în adevărata realitate a misterului, a miracolului, a morții. Luați-l pe fiecare din poeții citați mai sus (și mai sunt alții

alții pe care toată lumea îi știe) și veți vedea că fiecare își pune, încercă să răspundă, în orice caz se lovește de toate cele citeva mari probleme ale omului; poezia fiecăruia este totală; fiecare poet are o atitudine spirituală netă, o reacțiune vie; fiecare trăiește drama esențială a universului.

S-a vorbit, încă se vorbește și încă se va mai vorbi la noi de grația literaturii franceze, de măsura ei (măsurat cine? Rimbaud? Lautréamont? Péguy?), de melancolia poetului cutare, de rafinamentul celuilalt, de frumusețea limbii la celălalt și așa mai departe. Preocupările acestea au existat și ele, desigur. Dar nu au fost decît sau secundare (la Verlaine, de pildă, care voia să facă din poezie rugăciune), sau drumuri către altceva (la Mallarmé, la Valéry). Că poeții aceștia sunt admirabili, că versurile lor sunt frumoase este neîndoielnic; dar frumusețea aceasta este realizată de tensiunea dramei spirituale pe care o trăiau, de faptul că, în încercarea lor de a depăși, poezia constituia ea însăși o treaptă ce trebuia să fie transfigurată, ce trebuia să fie eă însăși cît mai înaltă pentru ca trecerea dincolo să se poată face mai ușor.

Din arderile, experiențele duse pînă la capăt, altitudinea și violența spirituală a acestor poeți, poezia românească nu pare a fi înțeles mai nimic (deși, repet, toată lumea știe că a fost influențată de poezia franceză). A preluat însă preocupările estetizante și, pentru că, firește, oamenii nu pot trăi numai pe culmi, nici chiar poeții mari, literatura română a imitat viața și problemele acestor poeți, cînd ei coborau în văi. Iată, așadar, cum poate deveni justificabilă o mișcare împotriva „influenței franceze”, întrucît, nu-i așa, „literatura franceză este inesențială și doar rafinată” și așa mai departe.

De fapt, pretutindeni și din totdeauna, aceleași probleme se pun omului. Cele mai grave: condiția noastră, aici, jos, în moarte; posibilitatea de a reurca. Un om care nu-și pune problema aceasta, care nu-și trăiește drama esențială e un adevărat infirm spiritual. Nu există cultură mare fără problema și fără drama aceasta. Cei mai mari poeți nu sunt niciodată poeți sociali sau psihologizanți, ci poeții ancorați în problemele esențiale; artiștii mari nu sunt cei preocupați de probleme de tehnică, ci de probleme vii.

Ar fi fost de așteptat ca literații români să fi recunoscut în marii lirici ai simbolismului problemele pe care și ei, în măsura în care sunt oameni întregi, și le vor fi pus, fără îndoială. Se înțelege ades greșit sensul influențelor în cultură. A fi influențat nu însemnează a lua de-a gata, a imita, ci a te descoperi printr-un altul, a primi o

problemă de la altul, a primi impulsivitatea de la altul. Lupta împotriva „influențelor străine” a pornit dintr-o gravă neînțelegere: trebuie să fim noi, nu trebuie să mai imităm. La care partizanii primirii influențelor străine răspundeau: ba să imităm; de ce să nu imităm? De ce să nu luăm de-a gata ceea ce noi nu avem? Ca și cum aceasta ar fi problema. De fapt, a primi influența înseamnă a primi dezbaterea altuia, a o trăi și încerca să rezolvim noi, printr-o experiență proprie și într-adevăr autentică; a descoperi orizonturi noi, dar, mai ales, repet, a te descoperi pe tine însuși cu ajutorul altuia, printr-un altul.

Acceptarea influențelor însemna, la noi, a imita fără a trăi. Refuzul influențelor însemna refuzul de a cunoaște, de a te lăsa rodit.

O gravă, adâncă și esențial umană problemă există în Rimbaud. E vie și pentru noi, e autentică și pentru noi. E o dramă și a conștiinței noastre. Nu o vedeam destul de clar; Rimbaud ne-a făcut să ne înțelegem pe noi înșine. Suntem într-adevăr într-o lume degradată. Nu ne simțim bine în lumea asta. Rimbaud ne-a trezit. Dar, de aici încolo, experiența noastră se desparte de a lui; trăim drama pe contul nostru.

Literatura românească a procedat însă altfel. Și-a pus întrebarea: cum a exprimat Verlaine, de pildă, viața lui interioară? Trăirea nu mai interesează și expresia se îndepărtează de ea. Nu viața mai este problemă, ci cuvântul literar și rețeta tehnică. Un prozator român din generația de treizeci de ani nu-mi declara, într-o convorbire nu prea de mult, că literatura și poezia, ca să poată trăi, trebuie să se separe de problemele și tragedia noastră spirituală? E aceasta o mentalitate caracteristic românească, îmi ziceam, întrebându-mă, în același timp, din ce „trăiește” atunci poezia sau literatura, dacă nu din expresia tragicului condiției noastre umane, care e hrana ei cea mai autentică și mai esențială? Și pe cine ar mai putea să intereseze, să angajeze total o poezie care nu este mister, care nu încearcă să fie cale a revelației, descifrare a misterului sau etică înaltă?

Întorcînd omului spatele, poezii și literații români de după Eminescu și aproape pînă în zilele de astăzi (cu excepțiile inutil de amintit, căci se cunosc) nu au avut decît preocupări nici măcar de limbă, ci de limbaj literar. Frumusețea limbii poetice la marii lirici nu este decît rezultatul unei incandescențe lăuntrice, unei imense bucurii sau unei nesfîrșite disperări, a unei iubiri universale sau a unei neliniști adînci, a unei cutremurări. În literatura românească devenise scop în sine, stilistică etc., îndemînare, talent literar și de aceea, adesea, limba poetică nu e decît un fel de vervă, injurioasă

sau humoristică, retorică sau nu, ornată de imagini ingenioase, de gust mai mult sau mai puțin bun, în orice caz plastice, adică fără ecouri mari și fără rezonanțe interioare, limitată la realități groase și concrete, fără posibilități de transfigurare.

Pe de altă parte, cum literatura și poezia trebuie să cuprindă totuși anumită substanță umană, acestea s-au mărginit să fie sentimentale, minor autoanalitice, năclăite într-un senzualism rînced sau în experiențe minore de tot felul. Și noi am subliniat, în cîteva rînduri, monotonia acablantă a preocupărilor de viață ale literatului român; ani de zile, după război, toate romanele care apăreau erau romane de dragoste (influența unui Proust și el neînțeles), după cum poeziile erau pasteluri (ca să le zic așa) sau tot „de dragoste”. Micul burghez român avea dreptate să-și închipuie că poetul este un fel de om care e întotdeauna îndrăgostit, și asta mai ales primăvara, cînd „natura e frumoasă”.

Am mai uitat ceva: literatura românească izbutise să-și lărgească cercul de probleme și preocupări. Astfel, literatura cea mai problematică era aceea reprezentată prin romanul social, să zicem al d-nului Liviu Rebreanu. Oricît ar fi de realizat ca atare, problema umană puțind fi cuprinsă de această zonă e încă îngrozitor de insuficientă.

Clară, plată, plastică, sentimentală, superficială, lipsită de probleme esențiale, literatura românească modernă este falimentară.

În orice caz, un fapt caracteristic trebuie semnalat în ultimii ani ai culturii românești: disprețul pentru literați și literatură.

Oamenii de elită intelectuală nu s-au mai îndreptat spre literatură, ci spre filosofie, știință, eseistică. Problematika s-a separat cu totul de literatură și poezie și se exprimă, cu deficiențele ei inerente, în tehnica discursivă a filosofiei sau, mai ales, a eseisticii. Lucrul acesta e rău, fără îndoială, dar nu e vinovată decît mediocritatea spirituală a poeziei și literaturii românești.

Poezia românească, pentru a deveni o poezie mare, trebuie să recapete fiorul metafizic sau dragostea pentru adîncurile obscure ale sufletului. Să exprime problemele omului nu în discursivitatea didactică a esteticii, dar nici printr-o plasticitate humoristică. Să facă un efort de adîncire, de muzicalizare, de trăire ritmică și transfigurată a tragediei omului.

Paris, 2 mai 1940

Universul literar, anul XLVIII, nr. 9, 4 mart. 1939, p. 1-2;
anul XLIX, nr. 27, 29 iun. 1940, p. 1; 6.

Cronici literare

D. IACOBESCU: *Quasi*

Regretul înduioșat pe care mi-l suscită amintirea lui D. Iacobescu, poetul mort la douăzeci de ani și, astăzi, editat postum de d-l Perpessicius, care-i închină și o lirică prefață, este, mai degrabă, motivat de tristul destin, decît de o prea mare și originală valoare. Nici, de altfel, timpul necesar nu l-a avut ca să se desăvîrșească și să elimine ceea ce are impur și impropriu adevăratei sale firi poetice.

D. Iacobescu poate fi, cu drept cuvînt, perfect încadrat în mișcarea simbolistă românească, ecou fidel, dar minor, al simbolismului francez. Iar tehnica simbolistă — muzicalitate și atenuare — se potrivește de minune cu natura poeziei lui D. Iacobescu, tainuită și bolnavă. Preceptele lui Verlaine: „*De la musique avant toute chose*” și „*La nuance, rien que la nuance*”, le-a urmărit, cu sfințenie, Iacobescu. Și Verlaine îi este netăgăduitul maestru, modelul către care poetul român tinde continuu și atît de mult, încît s-ar părea ades (parodiind o celebră butadă) că Iacobescu a devenit poet cetindu-l pe Verlaine. Cetiți-i *Gavota* cu strofa:

*Dansăm în umbra serii... și tot mai mult mă-mbată
Pudrată elegantă a timpului apus,
În timp ce tu — naivă, sau poate-nădușată —
Ridici molatęc trena, din ce în ce mai sus.*

și veți observa aceeași senzualitate abia deghizată, aceeași stilizare și manieră secol XVIII (sic!) și aceeași ingenuă indecență, atît de specifică verlainianismului. Și aceeași observație se poate face pentru majoritatea poeziilor lui D. Iacobescu, fie că poartă sau nu mențiunea „după Verlaine”. Dar această predominare a personalității verlain-

niece își are explicația, desigur, și în unele afinități temperamentale. Așa se și explică de ce refractar a fost unei influențe profunde a lui Baudelaire, d.p.; pentru că în *Ocnașii* ș.a., macabru și duritatea baudelairiană este diminuată, atenuată dintr-o organică insuficiență, dintr-o lipsă de forță de expresie.

*

Senzitivă și maladivă, poezia lui Iacobescu are, prin aceasta, unele puncte de contact și afinități cu poezia lui Bacovia. Asemănările le stabilesc versuri ca:

... *Hemoragii de soare-mi bat în geam...*
... *Și-n timp ce ziua moare de-o grea tuberculoză...*

sau poezii întregi, ca *Noaptea fantastică* (cu obsesia culoarei negru). Dar avem aici, evident, o maladietate manierată și mai livrescă. Poate mai puțin temperamentală.

Sunt unele poezii ca *În ziua despărțirii noastre* și *Marșul izolaților* care au asemănări cu sonoritatea și emfatismul teatral al lui Minulescu.

Ceea ce însă îl diferențiază de ceilalți simbolști români este (deși nu pur originală, fiindcă în literatura simbolistă franceză este utilizată) îmbinarea de armonic și dezarmonic, nota disonantă, care înseamnă o rupere a unui echilibru, un strigăt de neașteptată durere, o turburare. Această notă disonantă, dezacordul, care sugerează neliniște și deznădejde, se poate întâlni în aproape toate poeziile lui Iacobescu sau, cel puțin, în cele reprezentative.

Astfel, *Nocturnă* sau *Scenetă*, care se încheie cu versul:

Galantul se repede și-l bate pîn-la sînge,

vers de-un prozaism formal evident, dar care constituie un voit și interesant contrast. Este izbucnirea, care nu mai poate fi înfrînată, a nebuniei, sfărîmarea unui echilibru fragil și greu menținut, căderea după un mers șovăitor pe-o muchie.

Poezia lui Iacobescu este o poezie timidă și discretă, în care se întrevide o laborioasă înfrînare a zbuciumului. Este expresia unei tristeți permanente și decorative.

Fără ca să întilnim, propriu-zis, sarcasmul, uneori fără forță, al unui Laforgue, avem totuși îmbinarea de delicat și macabru, de revoltă și senin, de deznădejde și badinaj, de contemplație și reliniște:

*Și-n timp ce ziua moare de-o grea tuberculoză...
Închisă-n glastre, sera se face tot mai roză
Și freacă-mul tristeții se face mai suav.*

sau:

*Apusul cască roze mari de sînge;
Prin parc fișnesc izvoare de parfum...
Ascult cum plîng fîntînile și cum
Pe nervii mei arcușul serii plînge.*

Acest poet decorativ și trist, acest paj bolnav își exprimă tanțial și ascuns durerea. Acceptă liric sfîrșitul:

Respir adînc otrava ce-nvăluie grădina.

Este o paradoxală stilizare și inseninare a agōniei. Dar această notă nouă nu este decît o subdiviziune a largei caracteristice a notei disonante.

Fără să fi atins culmi de înaltă poezie, D. Iacobescu ajunsese să-și exprime, stilizat și clar, o atitudine sentimentală și o impresionabilitate ascuțită, dar livrescă, o viziune poetică minoră, dar în care, prin noianul de influențe, se putea găsi și filonul propriei personalități.

Discret, decorativ și trist, timid, muzical, poetul Iacobescu poartă pecetea unei epoci și înseamnă durerea unei neimplinite speranțe.

*Revista literară a liceului „Sf. Sava”, anul IV,
nr. 2-3, mart. 1930, p. 8-10.*

IDEI SUGERATE DE O CARTE NOUĂ*

D-l Paul Zarifopol jonglează, elegant și rece, cu ideile și uneori cu paradoxele. Este un estetizant ale cărui resurse nu pot fi negate, îndrăgostit de ideile generale, deși aceasta se vede în stabilirea de valori particulare. Preocupat de unele probleme de etică literară, d. Zarifopol precizează, ingenios și liber, unele noțiuni confuze, lo-

* *Artiști și idei literare române* de Paul Zarifopol, Bibl. Dimineața, nr. 128.

cale sau de pretutindeni, pentru puritatea inteligenții estetice. Tentează evadarea din prejudecăți străine artei (în contra bunului-simț) și revizuieste, copil teribil îmbătrinit, unele valori imperativ consacrate:

S-a discutat mult asupra cazului P. Zarifopol, singular în cultura noastră. Enervările polemice au fost pricinuite și de atitudinea detașată și senină a acestuia. Fiindcă d. Paul Zarifopol privește de la o impresionantă altitudine: aceea a generalităților. Dar dacă are largă perspectivă asupra ideilor generale, îi lipsește, acestui purist, sinuo-zitatea înțelegerii caracteristicului. Judecă opera individuală nu integral și adînc, ci ca exemplificare teoretică a unui unic punct de vedere: în raport cu problema stilului, de pildă. Deci, unilateralitate, lacună pentru critic; generalitate care numai pe o singură față soluționează problema realității complexe.

Liber este d. Paul Zarifopol să nu fie preocupat, cultural, decît de unele înfățișări ale problemei; criticului îi este însă impusă cercetarea îndeaproape și completă a operii. Totuși, d. Zarifopol rămîne mai mult decît un agreabil și inteligent diletant, deși nu puțin este și aceasta.

D-lui Paul Zarifopol îi revine meritul de a fi ridicat grava problemă a stilului și, sub forma aceasta, cel dintîi la noi. Articolul *Despre sfintele taine ale artei*, cuprins în volumașul recent, este o prelungire a tezei dezbătute aiurea (*Despre stil*, Bibl. Dimineața, nr. 88). Acolo mai mult în discuție principială, aici numai prin exemple vii și nestăruitor, d. Zarifopol hulește ceea ce d-sa (și alții!) înțelege prin „frază” și atacă „stilul”.

Problema stilului este actuală și pasionantă în Franța. O găsești — cu o similară soluție — la un Cocteau (*Le secret professionnel*), la un Gide (*Incidences*, interviul asupra clasicismului, *Journal des Faux-Monnayeurs*) teoretizată și aplicată în întreaga lor operă: modestia gideiană. Există însă și, de exemplu la Croce, ca o consecință necesară sistemului său estetic, dialectica: intuiție egal expresie și rîndurile în contra ornamentului și a retorismelor. (Și d. Zarifopol este, în mare măsură și nu numai aici, croceist.) Ca teoreticienii literari francezi ai eliberării de stil, d. Zarifopol este, neapărat, stendhalian și balzacian și, desigur, antiflaubertist. Mult mai motivată și la locul ei în Franța, unde revolta are obiect, este paradoxală în România, unde nu există curente de stil și bine determinate canoane care taie inspirației aripele. Este aici militată revolta gratuită și

fără obiect. Discuția rămîne însă larg principial valabilă, ca problemă estetică.

*

Cultul cuvintelor sonore și pompoase a fost una din cauzele grabnicului faliment al romantismului francez. La orgoliul cuvîntului, intuiția se face mică și umilă. Poezia rămîne țărnută, subjugată, fiindcă înspăimîntată de cuvîntul sonor. De aceea, teoreticienii modestiei (Gide) sau, în cazul special, ai cuvîntului nud.

„Românul are șapte vieți în pieptu-i de aramă” este, hotărît, un vers ridicul. În afară de încălcarea patriotardă în domeniul poetic, cuvintele sonore și emfaza închid și refulează reprezentarea. Tot astfel, sonoritatea ideilor asociate. Cuvîntul este prea încăpător pentru miezul sufletesc și el cuprinde tot și îl sugrumă. Este devenit convenționalism, deci rigid. Și toate expresiile strident noi devin, repede, convenționale. Și convenționalism (*sic!*) este mecanic, este moarte.

Poetul spune aici *ceva peste* intuiția lui lirică: și adăugirea aceasta, element gol, pur tehnic, este, prin definiție, apoetică. În loc ca tehnica să urmeze, îmbrăcîndu-l, cuprinsul emoțional, dimpotrivă, îl precedează și îl conduce. Dar fraza trebuie numai să muleze intuiția. Orice figură de stil, orice floriceică încalcă elementul poetic. Și este convenție, formalism, meșteșug (bun sau prost ca atare) independent de emoție.

Emanciparea de stil înseamnă renunțarea la rețetele de școală și înlăturarea pericolului de uniformizare prin tehnică.

Nu poate avea intuiția unui cadru exterior predestinat (cum Flaubert credea în expresia unică) în cuvînt, sau în frază, sau în plan schematic preconcept al unui gen literar. De aceea, lipsă de construcție, fiindcă eliberare de sub norma apriorică, impusă, străină de poezie, individuală prin definiție. Fiecare viziune poetică își are construcția proprie, își îmbracă propria-i haină. Și iată aici abuzul secolului al XVII-lea.

Tehnica și schema, genul, construcția înseamnă schematizare, mecanizare, stereotipie.

Și, din alt punct optic, cuvîntul sonor alungă poezia iar floricelele sunt „mofturi stilistice” (expresia d-lui Paul Zarifopol).

Și iată motivele cultului cuvîntului modest și de ce se încearcă revenirea la expresia nudă.

Cuvîntul să nu fie decît simplu suport al reprezentării. Aceasta plutește, astfel, imaterială și liberă, descătușată de cuvîntul pur imbold, și nu încătușată în cuvînt. Determinînd tehnica, și nu de tehnică determinată. Și, prin aceasta, se înlătură pericolul convenționalismului; al academismului.

Cuvinte banale și șterse. Cuvîntul banal să se integreze într-otonalitate sufletească: melodia lirică, independentă de cuvînt și deasupra cuvîntului, să îl cuprindă și să-l întunece. Nici un efect teatral de frază, nimic pompos în cuvînt. Cuvîntul detronat și umil, piedestal al intuiției. Cuvintele modeste nu mai supără și nu atrag. Permite zborul liber al reprezentărilor. Și mai cu seamă nu supără, pentru că nu le mai simți. Cuvîntul nu trebuie auzit.

Dacă versul pompos citat mai sus este ridicul și inestetic, remarcați cît impresionează cu adincă rezonanță fraze simple: „Maică, tare-mi pare rău că mor!”, în care cuvîntul joacă rolul de auxiliar modest al intuiției; sau: „Să nu dai pămîntul acesta nimănui. Este al nostru” — strigări spontane și umane care de dincolo de cultură, de dincolo de conștient și rațional pornesc. Ele sfarmă marginile încăperii cuvîntului.

Dar pentru mai numeroase și mai fericite exemple, vezi, lectorule, articolul d-lui P. Zarifopol despre *Sfintele taine ale artei*.

*

O precizare, totuși. Să nu fie confuzie între evitarea tehnicii, noncaptarea tehnicii și emanciparea de tehnică. Și pentru că există, în definitiv, tehnica lipsei de tehnică. Perfecțiunea constă în a izbui să nu mai fii obsedat de ea. Ucenicul care nu are tehnică nu este un eliberat, ci, stîngaci, un sclav al tehnicii. De fapt, nu a renunțat la tehnică, ci patojează prin tehnicile tuturor, pentru că nu și-a consolidat și epurat viziunea. Și prin lipsa de unitate și siguranță a formei, lipsa de unitate și siguranță a intuiției.

Maestrul surmontează tehnica și se eliberează, apoi, de obsesia acesteia. Dar o surmontează necesar.

Fraza unui Proust, de pildă, este de natura intuiției proustiane engendrată și determinată.

Eliberare de tehnică nu este oare captarea unei tehnice a non-tehnice? În orice caz, captarea intuiției personale.

Că există o perfectibilitate formală este neîndoios, dar ca un corelativ aceasta. În perfecționarea maestrului asistăm la o treptată

purificare a intuiției, la o vigurozitate crescîndă a viziunii lirice. Și la eliberarea de livresc, deci de convenție.

Tehnica nu va fi înlăturată, ci menținută poate (dar cu r mic) în curățirea, în purificarea intuiției de elementele streine: retorică, floricele, tendință.

Și tehnica să nu fie obstacol și nici scop.

Viața literară, anul V, nr. 131, 15 aug.-15 sept. 1930, p. 3.

ECRAN LITERAR

1. *Un sol al biruinței: poetul Șt. O. Iosif* de Paul I. Papadopol
2. I. Păun-Pincio reeditat

Un recent volum (*Un sol al biruinței* de d. Paul I. Papadopol) îl pune din nou în discuție pe poetul Iosif. Pornită din gînd curat și scrisă — poezii trebuiesc iubiți — cu multă dragoste, cartea nu este, totuși, desăvîrșită.

Nu vom invoca, aici, inabilitatea expresiei sau, cusur fundamental, insuficienta coordonare a părților, ci discutăm însuși principiul explicativ pe care d. Paul I. Papadopol i-l dă operei poetului.

Dl. P.I. Papadopol, vechi sămănătorist, dar fost elev și al d-lui Mihail Dragomirescu, a tentat să mulțumească cele două tendințe contrarii, împrumutînd metoda critică a profesorului de estetică și făcînd, totodată, din Iosif un aprioric sămănătorist. Naționalismul, afirmă d. Papadopol, este caracteristica esențială și spiritul conducător al liricei lui Șt.O. Iosif; de aici și justificarea titlului: *Sol al biruinței*.

*

Într-un viitor studiu, pe care ni-l propunem, asupra lui Iosif, vom căuta să arătăm cum poetul a fost pervertit literar și falsificat de curentul de la *Sămănătorul*: atît *Patriarhalele*, cît și *Credințele* sunt pure fleacuri sămănătoriste. Scrisorile adolescente ale lui Iosif, pe care se întemeiază d. Papadopol pentru a-i determina natura intimă poetică, nu sunt prea doveditoare documente: ci simple, inesențiale reflexe ale preocupărilor înconjurătoare.

Noi am înțelege culminarea poetică a lui Șt.O. Iosif ca o purificare și o regăsire; astfel, *Cîntecele*, în care poetul se relevă în deplină curăție.

Nu ar trebui uitată reala și binefăcătoarea influență a lui Dimitrie Anghel: acesta a contribuit, în majoră parte, la eliberarea de sub influența sămănătorismului: *Cometa*, *Caleidoscopul lui A. Mi-rea*, *Legenda funișoarelor* — scrise în colaborare — furnizându-i teme lirice noi, i-au împropătat orizontul de inspirație; l-au degajat; i-au fost o școală poetică.

Pentru că Șt.O. Iosif nu este, hotărît, un poet social. Intima lui durere era, singură, o suficient de grea povară pentru umerii debili, iar Șt.O. Iosif — și d. Papadopol îl înțelege bine de astă dată — a fost un debil și un timid. Prin propria-i natură, Șt.O. Iosif nu putea fi decît poetul liric și sentimental.

Astfel, *Cîntecele* ne sugerează imaginea unei cicatrice. Cuprind o jale de copil, fără revoltă, dar cu lacrimi multe. Poetul blind, care vedea numai înșoritul, își acceptă, cu mirare și nefericire, neașteptata durere. Poetul ar fi cîntat florilor și copiilor, senin și clar. Dar suferința îl întoarce asupra lui însuși. Fără aprofundare sufletească, dar de un melodic liric minunat, poetul Iosif își spune durerea: poezia lui Șt.O. Iosif este plîns potolit, nediscontinuu.

Și dacă am încerca, vreodată, o reabilitare a acestei lirici, am căuta să reliefașăm inexplicabila melodie care sună din versurile excesiv de sărace, tehnic. Dar este înfățișarea unei tonalități sufletești; este un glas fără mască, fără fard, ci nud; și totuși fără stridență. Pentru că însuși clocotul interior, iar nu travaliul tehnic, îl domolește, îl rotunjește. Melodia timidă a plînsului, poezia lui Iosif; suspin înstrunat, versul lui. Și expresivitatea i-o crește tocmai stîngăcia tehnică, vreau să înțeleg: gestul stîngaci și incult al plînsului; prosternerea aceasta a durerii care îl doboară și pe care o primește simplu. Nu disecă, intelectual, durerea; nici nu caută în sarcasm refugiu; ci eliberare, exprimînd-o: o poezie a hohotului.

Curgerea domoală a versului — pe care o întrerupe abia rima — o germinează însuși ritmul plînsului. Și ne-ar tenta, prin studiul vocalelor predominante, o mai precisă determinare a specificului acestei melodii. Fiindcă poezia lui Iosif nu este meșteșug, nici cuvînt: ci pură melodie, cîntec; vibrație, pentru care cuvîntul este obstacol material și se cere diminuat și uitat. Și iată cum poezia lui Iosif — discreție chiar în hohot — riscă să fie interpretată banală sau neîndemînată. Și dacă Șt.O. Iosif nu a adăugat nimic vocabularului și

nici nu a adus înnoiri versificației tehnice, a găsit cuvîntului banal un nou sens melodic sau, măcar, o nouă posibilitate melodică. Poezia lui Iosif este act spontan și primar: poezie naivă.

Dar d. Paul Papadopol încearcă pe cale greșită o reabilitare a liricei lui Șt.O. Iosif. D-sa nu aduce, de altfel, absolut nici un punct nou de clarificare în discuția asupra poetului, ci rezumă criticile anterioare, căutînd un paradoxal și șovăitor eclecticism critic. Cu argumentele d-lui Papadopol, care sunt și ale tuturor, Iosif rămîne pe aceeași treaptă de ierarhie literară.

Șt.O. Iosif trebuie privit cu alți ochi. El nu-și poate avea, astăzi, o justificare decît dacă se admite teoretic atitudinea întregii poezii naive. Noi opinăm afirmativ. Dar despre aceasta trebuie să se discute.

Despre I. Păun-Pincio, ascultînd, ni se pare, de sugestia d-lui B. Lăzăreanu, d. Al. Sahia scrie în *Adevărul* de sîmbătă 13 septembrie.

Deși — după cum recunoaște și d. Sahia — d-sa nu l-a prezentat în totul și nici — recunoaștem noi — poeziile citate nu sunt nici caracteristice, nici perfecte, articolul este scris cu sensibilitate și priecere a sufletului acestui poet mort tînăr.

D. Sahia pregătește o ediție a poeziilor lui I. Păun-Pincio. Îl felicităm, regretînd totuși că îl preocupă mai mult latura socială, deci mai puțin estetică, a poeziilor lui I.P.-P. Oricum, este aceasta un frumos act de pietate. Dar nu numai afit: I. Păun-Pincio, împreună cu Iosif, Traian Demetrescu, Barbu Nemțeanu înseamnă o anumită tradiție lirică, minoră, dar de subtilă esență. Și despre care este necesară o nouă punere în lumină și o revenire.

Epoca, nr. 493, 21 sept. 1930, p. 1.

ION M. GANE: *Brățara de argint*

Se pare că există în literatura noastră contemporană, în poezia lirică, o tradiție Șt.O. Iosif.

Versurile d-lui George Dumitrescu și, recent, ale d-lui Ion Gane din *Brățara de argint* ne confirmă acestea.

Tradiție, dacă voiți, minoră, fiindcă, poate, insuficient reprezentată, dar proprie prin languroasă și clară melancolie. Melodie discretă și vibrantă; sfioasă, totuși caldă. Poeții acestei tradiții posedă secretul unui lirism contaminant: sunt cîntăreți fără artă și fără hipocrizie. Au vocea sugrumată și melodia de lacrimă întreruptă. Exprimă, dincolo de cuvînt, un rău ascuns, gemăt distonant și surprinzător.

Poeți pe care ai voi să-i alinți și al căror cîntec atinge coardele pure ale sufletului. Și căldura acaparantă pe care o degajează este cu atît mai vie cu cît nu rezidă în nici un artificiu tehnic.

Cetiți, de pildă, *Elegia* (p. 31), în care cuvinte uzuale, excesiv de simple, sugerează, totuși, o bizară stare de melancolică melodie. Este ca un fluid care alunecă printre cuvinte, mascat de cuvinte:

*Cînd m-ai știut o floare visătoare
Ce năzuia un singur strop de soare,
De ce nu m-ai cules de pe cărare?
Acuma sunt un pescăruș rănit,
Aripa-i frîntă, ochiul obosit!*

sau din poezia în formă poporană *Doinește Făt-Frumos*:

*Cînd doinesc prin codrii mulți
Numa-n vis să mă ascuți,
Cînd doinesc de dor pe vale,
Numa-n vis să-mi ieși în cale,
Brațele cînd le întind,
Numa-n vis să te cuprind.*

și chiar bucata *Peste vărteaca despărțire*, imbibată impur însă de o rezonanță retorică.

Dar tonalitate surdinizată — Șt.O.Iosif — acesta ne pare filonul poetic propriu al d-lui Ion M.Gane: filon care trebuie însă mult epurat și fortificat.

Pentru că, adeseori, d-l Ion M.Gane este facil și ieftin (vezi *Sfîrșit*, *Cîntec mic* etc.), după cum eșuează în tirade sau monoloage „filosofice”:

*Prea sus e de pămînt sublimul cer.
(Cer și pămînt)*

Uneori, este ridicul:

*Peste gînduri sta de pază
Al trecutului refren
Și ne flutura pe buze
Elegia lui Samain.*

(probabil, *Samen* sau *Samenn!*)

iar cîteodată incalificabil:

*Toate drumurile duc
Spre limanurile morții.
Cîntă-n codru un haiduc... (?!?)
Toate drumurile duc
Spre limanurile morții.*

Și, în sfîrșit, îi vom aduce două acuzații capitale: debilitatea expresiei și faptul că d-l I.M.Gane transcrie numai pe Iosif, care însă se cere nu imitat, dar descoperit sau adaptat; și, evident, depășit.

D-l Ion Gane însă, posesor al unui suplu și sinuos fluid liric de pură esență, ar cîștiga — și noi cu dînsul — într-o mai atentă supraveghere și o mai serioasă autocritică a materialului ades rebel și străin fondului poetic, timid și melodic.

Convorbiri literare, anul LXIII, nr.IX, sept. 1930, p. 969-971.

TUDOR VLANU: Poezia lui Eminescu

Deplîngînd insuficiența istoriei literare, d. Tudor Vianu reclamă contactul cu textul eminescian și, prin aceasta, clarificarea poeziei eminesciene.

Istoria literară se dovedește, într-adevăr, superficială și inoperantă. Biografia poetului, încadrarea operii în mediul social-istoric ocolesc esența operii literare însăși. Prin definiție, o situează numai, dar nu furnizează cheia dezlegării intime, psihologice a operii în sine. Se lasă deoparte, prin însăși natura metodei sale, specificul intrinsec, individualitatea absolută a operii literare. Ea studiază numai fizionomia operelor, nu interiorul psihic. Rămîne elementară și prea generală. Istorical literar nu se apleacă, atent, asupra operei, nici asupra genezei individuale, psihologice, asupra unui individ

dintr-o speță, dar ca reprezentant al speței; el vede opera în perspectivă.

Urmărirea filiațiilor unor influențe sau curente literare, mărirea într-un curent literar îndepărtează de la sensul intim, ireductibil al operii: cînd pretinde că studiază individualitatea psihologică, istoricul literar se contrazice pe sine însuși. A studia în raport cu alte opere, a încadra într-o școală istorică, a arăta unele asemănări și deosebiri, a o socoti unitate dintr-o alta superioară, parte dintr-un tot omogen — școala literară — necesită numai o înțelegere formală, tehnică. Incompletă, nu stăruie decît asupra unor caractere generale de asemănare și diferențiere, fără să pătrundă, integral, în atmosfera unei ireductibile viziuni estetice.

*

Atitudinea pentru care d. Tudor Vianu pledează (fără să denigreze total istoria literară) este, hotărît, mai eficace. Istoricul literar nu este psiholog, ci, poate, sociolog. Dar psihologia estetică, prin scrutarea minuțioasă, lămurește, mai profund, individualitatea artistică. Și integral; *in sine*.

Istoria literară diferențiază, după vestmint, indivizii. Psihologia estetică se limitează la individ.

Istoria literară își are o utilitate tocmai în viziunea ei în perspectivă. Psihologia estetică, prin circumscrierea ei în studiul unei viziuni lirice individuale, absolute, nu anulează, ci precizează și completează metoda insuficientă a istoriei literare.

Principial, socotim binevenită atitudinea d-lui Vianu, cînd cere confruntarea directă cu opera poetului. Condamnare a istoriei literare, poziția este prețioasă, deși, nici la noi, unică. Indiferent de opoziția punctelor celorlalte de vedere, de opinii și alte scrupule, d. Vianu trebuia să-și denumească, din probitate, înaintașii cu care se întilnește măcar numai aici.

*

În șase eseuri, d. Tudor Vianu urmărește evoluția atitudinii lirice a lui Eminescu, completînd, prin psihologia estetică, metoda istoriei literare.

Revoluționar prin influențele literare ale timpului și sceptic temperamental, Eminescu se eliberează de influențe și se purifică călăuzit de Schopenhauer, ca frate spiritual, regăsindu-se, pe deplin, în atitudinea de liniște și scepticism.

Părăsind romantismul unor motive din tinerețe, se clarifică, treptat, cristalizîndu-și în „farmecul dureros”, dar metafizic, atitudinea afectivă; în pictura luminii cununată cu apa, viziunea estetică; în scepticism, etica, definindu-se, desăvîrșit — îndrumat de același far schopenhauerian — în „desfacerea din rigorile civilizației”.

*

Maestru al frazei unduioase, colorat, d. Vianu aduce o frumoasă lecție de stil. De aceea, cartea este agreabilă la lectură: poate prea agreabilă. Pentru că nici d. Tudor Vianu nu a adus așteptata lumină. Are însă justificarea de a fi scris, dacă nu cel mai desăvîrșit, măcar cel mai literar volum asupra lui Eminescu.

Determinînd poezia acestuia prin filosofia lui Schopenhauer, metafizica lui Eminescu prin metafizica lui Schopenhauer, d. Vianu nu ne lămurește diferența esențială dintre una și cealaltă.

Nu este oare preferabil, din acest punct de vedere, d. Mihail Dragomirescu, cînd indică diferența de natură, diferența calitativă dintre atitudinea filosofică și cea estetică?

D-l Vianu trebuia să lămurească cum, deși izvorînd din filosofia lui Schopenhauer, atitudinea lui Eminescu rămîne intuiție lirică. Cum aceleași elemente, printr-o nouă alchimie, preschimbă natura însăși a metalului.

*

Capitolul referitor la *Luceafărul*, care — spune d. Vianu — rezumă pe deplin personalitatea poetului, este incomplet.

Ocupat în cea mai mare parte cu dezvoltarea unei probleme de istorie literară (izvoarele *Luceafărului*), augmentat de polemica cu d. Dragnea (o luptă cu vîntul), artificial introdusă în corpul studiului, lămurirea viziunii lirice a poetului (definitiva lămurire!) rămîne uitată.

Caracterizările rapide nu adîncesc problema, nici nu relevează o întrebare nouă.

Nu era necesar să scrii 117 pagini ca să faci constatările următoare: „că forma lirică nu trebuie să fie în toate împrejurările și în mod neapărat subiectivă” și că „există un lirism într-un cadru de baladă” — ceea ce este spus sau cunoscut. Sau scumpa banalitate: „Pătrunzătoarea sa privire îi divulgă geniului tristețea condiției sale omenești, dar îi insuflă în același timp o mîndră și departe-văzătoare seninătate” (p. 124).

În schimb, cuprinde îmbelșugate imagini și fericite *trouvailles*-uri literare: „din adîncurile inspirației sale erotice pornește la Eminescu gestul înălțării privirilor către firmament și către eternitate. S-ar spune că este gestul unei nostalgii platonice”. Sau: „Există în poezia lui Eminescu o dimensiune universală care permite o libertate demiurgică a mișcărilor” — ceea ce demonstrează că d. Vianu are un netăgăduit talent literar și un grațios simț al frazei.

Dar expresii ca „muzica lumii”, „fluxul lucrurilor” — sugestive neapărat — ne par prețioase și vădînd o excesivă dragoste pentru cuvînt: este un element retoric vizibil în proza critică a d-lui Tudor Vianu.

Unele definiții prea știute sau facile din capitolul *Armonia eminesciană*, ca „armonia este irațională” și concluzia (după cinci lungi capitole de pregătire, de convergere) că problema capitală a poeziei eminesciene, armonia ei — pentru dezlegarea căreia, după propria expresie, își făcuse „provizie de forțe” — este „irezolvabilă” (ceea ce nu necesita atîta oboseală), sunt compensate, cîtva, de capitolele *Voluptate și durere, Pesimism și natură*, care conțin o bogăție de sugestii de bună calitate.

*

Scrisă cu mult talent literar, *Poezia lui Eminescu* rămîne o carte drăguță și interesantă. Ingenioasă pe-alocuri, alteori retorică. Cîteodată superficială. Banală, ades, dar cuprinzînd sugestii interesante („farmecul dureros” identificat cu „voința de-a trăi”; „apa și lumina”), care, însă, nu epuizează și nu soluționează, în nici un caz, problema poeziei eminesciene.

Încercare onorabilă, studiul d-lui Vianu nu rămîne totuși decît o încercare, cum au mai fost — cu stil sau fără.

Dar este poate indicarea unui drum bun. Și o poziție de reluat.

Viața literară, anul V, nr. 132, 1 nov. 1930, p. 3.

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎLA NOAPTE DE RĂZBOI *Roman de Camil Petrescu*

Cartea d. Camil Petrescu stă sub semnul lui Proust ca metodă literară: introspecția supralucidă, rece, cu aparență de științific, de-

dublare și contemplabilitate a propriilor stări de conștiință, obiectivitate, înstrăinate; precum și punerea centrului de gravitate într-un personaj principal („je”) prin prisma sentimentală a căruia urmărim narațiunea interioară, epica stărilor de conștiință, și care unghi optic constituie totodată și axa unică (coloana vertebrală) în arhitectonica romanului.

Singura construcție formală, dintr-un principiu egal proustian, este astfel pricinuită de determinismul asociațiilor psihice ale principalului personaj: care ne este înfățișat ca erou pasiv (și contemplator lucid al stărilor sale de conștiință, al unor evenimente interioare pe care nu le provoacă el — gest — dar pe care le acceptă și le degustează).

Acest personaj autoanalitic și cu darul dedublării este și singurul personaj veridic al romanului: singurul a cărui personalitate o putem urmări și controla, celelalte personaje nefiind decît incidente sufletești (deci strict dependente de eroul central), imagini. Iar pe erou îl putem recunoaște nu prin act fizic sau prin precis desen, ci prin atenta scrutare a reacțiilor sale sufletești (celelalte personaje fiind, ele însele, în roman, pure reacțiuni psihice).

Influența lui Proust se poate urmări pînă la construcția frazei și sintactic; pînă la metoda analogiilor și a parantezelor: „Crezusem, cu un secret orgoliu, că toate bucuriile și durerile nevestei mele nu pot veni decît prin mine și din cauza asta simțeam acum că durerea cea mai insuportabilă în dragoste nu e atît să fii lipsit de o voluptate, cît să constăți că plăcerea pe care o dădeai și credeai că singur poți s-o trezești (care tocmai prin acest ocol întoarsă, era adevărata ta voluptate) nu mai e, ca o clapă care nu sună” (p. 142). Fraza este specific proustiană. Mai proustian decît Proust.

Dar la Camil Petrescu, introspecția nu are suficientă adîncime și abstractizare, ci — superficială — ea se oprește la mici lucidități și mici observații, fără ca detaliul să devină util incorporării în complexitatea, în scurgerea largă și lentă a viziunii analitice totale a romanului.

Pentru că expresia lui Camil Petrescu nu are bogăția vocabularului, limbajului proustian (fiindcă, poate, este românească), ci [e] rudimentară și sărmană și adeseori gazetărească; iar cuvîntul care să reveleze, printr-o spontană lumină, un caracter, este facil și pueril: „Kant ăla al d-tale”, care să demonstreze incultura unchilor lui Ștefan Gheorghidiu (dar despre Kant se pomenește și la facultățile juridice). După cum sunt obositoare, prin repetiție, prin monotonie,

unele comparații și expresii: „ca un animal rănit”, „am vrut să-l lovesc” etc. Și mai sunt cu desăvârșire inoperante și inutile fragmentele suficient de lungi de lecții strategice; cum și exageratele incursiuni — și neapărat elementare — în istoria filosofiei (cu o terminologie împrumutată *Elementelor de metafizică* ale d-lui C. Rădulescu-Motru). Romanul abundă, de altfel, în maxime nenumărate și banale — căror autorul pare a le da o însemnătate deosebită — dar care izbutesc totuși, să dispară în liniile generale, ample, ale operei.

Fără a-i constitui o denaturare a viziunii temperamentale, metoda lui Proust a fost, prin urmare, larg utilizată. Neprofundimea introspecției la Camil Petrescu este augmentată (corect: este dovedită) de lipsa de suplețe a stilului, a frazei: gazetărească unde se cerea abstracțiunea; „stil” (vreau să spun: expresie) are Camil Petrescu când se eliberează de orișice stilistică proustiană (vezi volumul al doilea). Și pentru a preciza fuziunea dintre intuiție și expresie, este știut și caracteristic cum fraza lui Proust (minunat instrument al aprofundării viziunii în interior) marchează, însăși prin construcția sintactică, treptata adâncire interioară, sondaj. (cum ne spune d. G. Ibrăileanu).

Dar fraza scurtă și nervoasă, cum este specifică lui Camil Petrescu în forma lui bună, este cerută de o epică exterioară, mai apropiată de suprafața conștiinței, și realistă sau fotografică: nu este apt temperamental pentru delimitarea delicată a stărilor de conștiință sau pentru îngemănarea suplă a lor.

Camil Petrescu nu reliefează un caracter prin observația unui caracteristic incident de detaliu (cum face Proust), nu îl luminează printr-o imagine care să susțină observația (metoda comparației cuprinse într-o propoziție incidentală), nu îl confirmă prin motivația unei generalități. Nu posedă, și este o principală cauză, o suficient de bogată, de expresivă, de diferențiată limbă literară: nu ca stilistică și nici ca tehnică sau preocupare exterioară, dar ca necesar instrument, utilaj, al expresiei, al sondării. Fraza scurtă își are rolul ei, desigur; tot așa simpla notație; sau neglijența stilistică (tehnică); dar introspecția cere, literar, amplexarea și construcția frazei proustiene.

Înțelege, vrînd-nevrînd, și d. Camil Petrescu că este necesar „un stil” cînd îl încearcă pe al lui Proust.

Fără a avea o schemă rigidă prestabilită, romanul d-nului Camil Petrescu este totuși perfect omogen, perfect întreg. Tema romanului: vidarea unui complex sufletesc prin substituirea altui complex

sufletesc. Două evenimente sufletești dintre care unul anulează pe celălalt. Soluționarea literară, destul de simplă, nu cerea decît punerea în scenă a acestora; și alternarea lor.

Interesul romanului nu cade decît asupra unui erou, Ștefan Gheorghidiu, și asupra problemei de conștiință a acestuia. Prin dezagregarea dragostei lui Ștefan Gheorghidiu — clarificarea procesului interior — romanul ia, necesar și firesc, sfîrșit. (Există și în acest proces de disoluțiune a unui sentiment o similitudine cu procesul de extincțiune a dragostei lui Swann pentru Odette; dar și gelozia este similar analizată; cît și pulverizarea bănuielilor din prea marea fragilitate a fundamentului pe care se înalță edificiul asociațiilor.)

Dar această disoluțiune a sentimentelor lui Ștefan Gheorghidiu ia aici o personală interpretare și expresie. Nici eroul nu se cunoaște, în ciuda introspecției, pe sine însuși; el nu se definește, dar își notează reacțiunile sufletești din totalitatea căroră vom deduce, noi înșine, adevărata personalitate a eroului.

Într-adevăr, nici modificarea atitudinii Ellei pentru Ștefan, nici siguranța, din ce în ce mai accentuată, că este înșelat de ea nu l-au determinat să nu o mai iubească, acestea nefiind atît cauze, cît efecte, ci punerea ei într-o nouă perspectivă interioară; mutație pricinuită de un nou eveniment psihic, necuprins în cel dintîi, independent de cel dintîi. Circumstanțele care întrec liberul arbitru al eroului și care pun pe eroină pe un secundar plan de preocupare; și de intensitate.

Romanul se poate cristaliza perfect în jurul acestor două evenimente mari interioare: iubirea lui Ștefan Gheorghidiu și războiul, pură circumstanță sufletească. Iar nodul romanului constă tocmai în punctul de încheiere al celor două tensiuni psihice.

Prin personalitatea eroului principal și prin soluționarea procesului sufletesc (durata soluționării) romanul își capătă, astfel, o deplină construcție interioară, o deplină unitate interioară.

Personagiul feminin principal nu are, conform celor mai sus remarcate, o viață obiectivă reală: ci subiectivă. Nu avem posibilitatea să o deducem, clar, dar o vedem prin ochelarii variabili ai lui Ștefan Gheorghidiu. Ea suportă nu privirea analitică a acestuia, ci emoționalitatea lui. Ea este imobilă; nu acționează, apare rar: trăiește pentru noi ca repercusiune sufletească urmărită în Gheorghidiu: comoțiune. Noi nu cunoaștem decît imaginea ei reflectată în conștiința lui. Ea nu există decît ca stare de conștiință fluctuantă, variabilă.

Dar, pentru scopul ultim al romanului, care urmărește numai lămurirea personalității lui Ștefan Gheorghidiu, ea nici nu interesează, în sine, ca ființă obiectivă și reală: de aceea nici nu știm dacă îl înșeală sau nu pe Ștefan; dacă îl iubește încă sau nu îl iubește.

Lumina în care ne este înfățișată variază, neapărat, cu schimbarea suflătoare a lui Gheorghidiu: este simpatică la început fiindcă așa o vede Gheorghidiu, fiindcă o iubește; devine, la sfârșit, odioasă pentru că Gheorghidiu nu o mai iubește.

Iubirea lui Ștefan fusese rod al acelei cristalizări stendhaliene: sugestie, pe care vin să se grezeze, în eșafodaj, alte sugestii.

Avem, așadar, împreună cu eroul, o totală nesiguranță a înnoșării și chiar a egoismului ei. Nu avem decât o constantă certitudine și posibilitate de verificare: aceea a sentimentelor personajului masculin și a curbei sentimentelor acestuia. Iar toată expresivitatea estetică i-o împrumutase Ellei — printr-un binecunoscut proces de proiecție și de vivifiere — eroul însuși.

(Dar dovada ultimă a existenței unic subiective a personajilor auxiliare ne-o procură faptul că Ștefan Gheorghidiu este și criteriul moral al tuturor.)

Nu vom urmări, prin urmare, în roman, existențe și caractere obiective, ci curgerea unei singure vieți sufletești.

*

Dacă fraza lui Camil Petrescu nu sondează adîncurile conștiinței, stilul îi este perfect adecvat în descrierea luptelor, a marșurilor în noapte, a înaintărilor cu frică, a ființei iminente și impalpabile a dușmanului („care este foc, și gloanțe, și moarte”).

Precizia glacială a propoziției scurte este un minunat imbold de sugestie. Aici nu construiește o realitate, ci o sugerează, zvelt: epică. Cuvîntul își păstrează numai forța de sugestie. Imaginile care defilează — care viază — cresc și se complică cu o nebănuită facilități și rapiditate, în fața noastră; se integrează, suplu, alert, se combină fără nici o opintire, fără nici un obstacol material de stilistică. Fraza, prin caracteristica-i scurtime, nu atrage îndărăt, asupra ei sau în adîncime: stilul lui Camil Petrescu nu este, aici, nici bun, nici rău: nu există. Devine inutil: tot astfel preocuparea literară. Dar viața, cu atîta luciditate și forță totdeauna sugerată, crește cu atîta mai mult dinamism, cu cît este adoptată o mască falsă de preocupare documentară.

Nu avem priviri în adînc — volum — dar accelerată mișcare de linii.

*

Superior tuturor romanelor românești de război, prin faptul că nu este un roman de război, cartea d-lui Camil Petrescu deschide drumuri noi în tehnica romanului nostru.

Își are, totuși, scăderile sale — cum, de pildă, urmărirea prea scrupuloasă a lui Proust în partea întii a operei.

Și nu posedă d. Camil Petrescu o inteligență a abstractului, ci a imaginilor concrete, precum și o intuire dinamică a vieții. (Analogia proustiană, d. ex. — des utilizată în primul volum și, din fericire, complet abandonată mai tirziu — nu ridică, precum la Proust, la o generalizare.)

Dar în narațiune — alert și expresiv — Camil Petrescu redă, desăvîrșit, mișcarea, rapiditatea de fulger.

Prin urmare, îndrumat mai mult spre epica exterioară, rămîne cel mult un analist al sentimentelor primare, nediferențiate: d. p. frica. Luciditatea sa analitică se oprește aici, introspecția nu se diversifică, nu se nuanțează, nu se complică, nu se abstractizează.

Fapta, anul I. nr. 7, 22 nov. 1930, p. 6.

ROXANA

Roman de Gala Galaction

Cartea lui Gala Galaction stă la intersecția a două planuri: cel teologic și cel estetic. Amenințînd, în curs, să fie anulată estetică prin acapararea deplinei atitudini de didactică religioasă și morală (cum, de pildă, elementarele discursuri despre suflet, la un ceai profan), vivifierea și drama unui proces de conștiință curge și se rezolvă totuși estetic, colorată de o nuanță de preocupare moralistă.

Drumul spinos și îngust al desăvîrșirii, sfințenia, purificarea, obsesia păcatului și anularea jertfei prin păcat este o temă pe care a utilizat-o și A. Gide, de pildă, în *La porte étroite*.

Părintele Abel Pavel vrea să închine Domnului, prin iubirea de oameni, o grea și de jertfă ofrandă. Suișul îi este intrerupt și ofranda

deturnată aici. Romanul cuprinde o tragedie religioasă a întinării ofrandei și a incompletitudinii sacrificiului. Cît și — eternă vină — nedeplina tărie sufletească a preotului, care nu este imun atingerii păcatului: „șerpilor veninoși l-au mușcat”. Păcătuirea se săvîrșește măcar prin gînd; sau prin frolarea păcatului.

Ofranda — catedrala pentru săraci pe care Abel Pavel năzuiește, să o înalțe — nu este acceptată de Dumnezeu din impuritatea conștiințelor ctitorilor: Ceur, cel dintîi, Roxana, Debora și însuși părintele Abel Pavel.

Pentru că preotul Abel Pavel nu a urmat calea grea (scară de ne-discontinuuă și sfișietoare curățire spirituală) a desăvîrșirii, ci a tentat, cum îl învinuiește Hellen Kempel, o cale mai facilă, mai scurtă și fără spini.

Moartea de fulger a lui Atanasie Ceur și vidul sufletesc al Roxanei și al preotului Abel vădesc neprimirea celestă a jertfei impure sau imperfecte.

Printr-o diavolească cursă, sacrificiul lui Abel Pavel a fost nu lui Dumnezeu ofrandă, ci deturnată ofrandă Diavolului. Clădirea catedralei și a chiliilor pentru săraci (sentimentul de tragică neîmplinire este semn al refuzului Divin) devine utilă unor politicieni și unor vremelnice partide, unor prelați farisei și vicleni. Puritatea sufletească a părintelui Abel nu a putut fi, pe față, cu arme drepte biruită; ci indirect.

Este durerea unei sfințenii eșuate, prin pătrunderea impurului filon al imperfecțiunii. Crezînd că slujește lui Dumnezeu, preotul Abel slujea Diavolului.

Personagiile lumesti, pentru ei, nu pentru Dumnezeu, clădeau catedrala; iar captarea celor doi imputerniciți și bogați ctitori este dobîndită de Roxana și Debora nu din puritate, din liliială credință, ci prin păcat. Preotul însuși este șovăitor.

Cartea se încheie asupra pedepsei divine și a îngrozitoare tragedii și dezorientări sufletești a lui Abel Pavel, cel imperfect.

Temă teologică — principial — își depășește planul, pentru cel estetic, prin exprimarea vieții tragice. Ne [rînd lipsă] febrilă năzuință a celestului; și o luptă dramatică cu păcatul. Sfirșitul: triumful diavolesc, întinarea ofrandei, a curăției.

(Dar febrilitatea aceasta și acest chin — perfect viabil — constituie o rezolvare estetică a unei atitudini pornite anestetic.)

Sunt două grupe (două tabere) de personaje: cele total și incurabil impure — diavolești — și cele cu sămînța unei purificări și ascensiuni posibile. Roxana și Debora primesc sămînța cea bună, cuvîntul. Dar se petrece o ciudată dospire a fermentului interior. Zbuciumul nu le înalță: le turbură, le chinuiește numai. Nu au tăria elevării: nu este săvîrșită ascensiunea, după cum nici a preotului, poate din insuficienta vigoare morală și nedeplina sancțitate a lui Abel Pavel, a cărui misiune ar fi trebuit să însemne viața în mijlocul păcatului, dar imunitatea păcatului.

Dar clătînarea aceasta și slăbiciunea unor oameni care năzuiesc o puritate; dar, apoi, nimicirea jertfei, cît și azvîrlirea de la Calea Adevărată, de forțe superioare lor, care îi dezarmează și dezorientează, colorează, accentuează caracteristic viziunea tragică. Dar întregul joc de clătînare, de șovăire — mers pe alunecuş — de frînt și tragic desen și blestemul unei semifatalități terestre! Roxana și Debora exprimă o specifică și femeiască slăbiciune; le lipsește o normă și un îndreptar, un reazem (părintele Abel nu a avut tăria de a suporta, și în consecințele ei morale, mărturisirea Roxanei).

Dintr-a doua grupă de personaje (fariseii și ateii) fac parte, întîi, Ceur, primarul, mitropolitul — cei lipsiți de conștiința religioasă. Pedepsa lui Atanasie Ceur îi amenință pe toți.

Această delimitare a reprezentanților Binelui și ai Răului — teologică — este, literar, simplistă și rudimentară. Și, neapărat, fără veracitate psihologică. Ceur este un om al diavolului; e rău, egoist, ateu. (Dar niciodată nu avem o precisă motivație psihologică, ci unele nedoveditoare și puține fapte, care ni l-ar putea, tot atît de clar, să ni-l înfățișeze, de pildă, ca pe un om econom și prudent, și multe spuse nevivificate artistic de autor; caracterele nu sunt, astfel, susținute; dar, de altminteri, nici nu avem de-a face cu un roman psihologic, analitic sau de caractere psihologice, ci o dezvoltare a unei teme teologice susținută însă de incandescența unei emoționalități de vivifiere estetică.) Autorul antipatizează pe oamenii urîți — Ceur este urît — fiindcă urîtenia (chiar fizică!) este diavolească: iată primul și cel mai de seamă argument care să evidențieze și urîtenia morală a lui Atanasie Ceur (dar dacă Atanasie Ceur era frumos la chip?).

a volumului: cele mai prețioase pagini sunt, desigur, cele în care vorbește de d-sa, dar sunt și cele mai rare și, apoi, prea rapide.

Nu vom căuta aici, prin urmare, nici oglindirea în linii generale a unor timpuri, după cum nici o autobiografie interioară, dar o carte de impresii asupra unor atitudini sociale și secundare ale unor oameni care, întâmplător, sunt și figuri din cultura românească; și încă un grup de souveniruri despre sine însuși, nostalgice și neorganizate arhitectonic după o curbă de evoluție. Singura unitate o furnizează însă aceea a tonalității sufletești fundamentale — tonalitatea sonoră, clară, predominantă.

Formația atitudinii critice, îmboldită de ambianța literară a primei inițieri, sprijinită însă și de o puternică, organică lege interioară, nu ne este — deși se începe o schițare — cituși de puțin precizată.

*

Suntem tentați să afirmăm, cu o umbră de paradox, că *Memoriile* d-lui E. Lovinescu nu sunt interesante.

Înțelegerea oamenilor este, la d. E. Lovinescu, unic literară, în care transpar, în ciuda unei obiectivități voite și de cele mai multe ori într-adevăr obținute, ici și colo, micile răutăți și inevitabile ranchiune omenești; altminteri, coincidențele ar fi cu totul miraculoase. Se poate vedea — și aceasta scapă, probabil, de sub controlul conștient al scrupulozității d-sale — cum cei mai rău desfigurați sunt inamicii d-sale literari; ceea ce însă nu poate, în nici un caz, constitui o vină artistică. Ceea ce — adăugat celor de mai sus — concludă la ininteresul psihologic, larg documentar, istoric literar al *Memoriilor* d-lui E. Lovinescu. Ele nu ne clarifică — nu ne lămuresc — mersul mecanismului literar sau cultural al epocii 1900-1916; acuzația nu se îndreaptă, întreagă, asupra d-lui E. Lovinescu, ci poate și, în suficientă parte, asupra lumii noastre literare însăși, care, după propria expresie a d-lui E. Lovinescu, „încapă toată în cuprinsul unei cafenele”.

Dacă nu o avem desenată, configurația spirituală a lui E. Lovinescu poate fi totuși intuită grație punctelor de reper pe care ni le furnizează autorul însuși, prin unele confidențe, câteodată marcind, ostentativ, o atitudine: „scepticismul meu firesc față de orice tentativă de evadare” (p. 20); „conștiința mea critică lucidă” (p. 16)

ș.a.m.d., care, cu toată mărturisita ostentație sau cu toată eleganta și anatolefrance-iana ironie afișată, ne indică, cu evidență, o incompletitudine spirituală, o lipsă de aderență pentru unele forme ale sensibilității omenești; ceea ce nu ar fi prea grav, fiindcă firesc, dacă nu ar fi augmentate de un teoretizat dezinteres pentru aceste forme ale spiritului și ale sensibilității și de o nerecunoaștere a lor. Ne confirmă d. E. Lovinescu însuși (echivoc și subtil) că nu poate judeca literatura, d.p. a lui Pârvan, pentru că nu simpatizează genul: deși intenția d-sale este să arunce desconsiderarea, noi interpretăm literal (nemaisurprinzînd dublul sens) și conchidem la o simplă insuficiență temperamentală. Insuficiență sau unilateralitate, are echivalentul în punctul optic literar, și numai literar, în lipsa de profunzime și de vivacitate spirituală. D-l E. Lovinescu este un incorigibil specialist; un profesionist intransigent, exclusivist și — forțat — limitat. *Memoriile* dovedesc că nu posedă o viziune a vieții sau o presimțire a profunzimilor sufletești.

Cu alte cuvinte, d. E. Lovinescu a devenit. Când se afirmă tinerețea fără bătrînețe a într-adevăr talentatului și impresionantului critic de lungă viață, se greșește, puțin. Bătrînețea este o lege inexorabilă. D-l E. Lovinescu se menține, se conservă, dar este, totuși, bătrîn. Într-adevăr, d. E. Lovinescu nu are priză de înțelegere pentru revolta nouă. Atitudinea d-sale critică este, azi, o închisă circonferință.

*

Filosofia sau etica — atitudinea d-sale ultimă — este elementară sau facilă, în nici un caz cuprinzătoare.

Astfel: „nu e om superior fără o viziune pesimistă... dar trebuie să se reculeagă”. Sau: „scepticismul meu”; sau: „conștiința mea critică”.

D-l E. Lovinescu reiese, neapărat, ca un livresc; propriu-zis, ca un literat. Și, poate, un contemplativ. Și un analist; și dacă nu interesat, desigur, preconcept și superficial, fără o intuire a esențialului, a caracteristicului.

Frumușețea literară a acestor pagini este aceea care le dă viață și care — unică — le valorifică. Numai talentul, pe care nu îl poate nimeni tăgădui, justifică aceste *Memorii*.

O sarabandă a imaginilor. O răscoală a lor; și o anarhie. Prin prolixitate, imaginile poeziei lui Voronca tind să-și anuleze, reciproc, sugestivitatea și să-și ucidă viața poetică.

Din lipsa unui principiu superior de coordonare sau de organizare, de construire a unei atmosfere lirice — acuzație principală — decurge hipertrofia detaliului.

Încadrat — larg — în tehnica surrealismului, cu, în conținut, elemente ale unui expresionism, tendința teoretică ar fi să rezulte, din asociația unui complex de imagini, o anumită configurație emoțională (atmosfera lirică): nu se poate pune la îndoială viața lirică a poetului, dar acuzația viabilă, curentă de altfel și justificată, este nediferențierea stărilor de conștiință expresionate.

Într-adevăr, pericolul perpetuu al acestei poezii este mecanizarea, repetiția, și, prin deplina stereotipie, moartea, prin definiție, a oricărui principiu poetic.

*

Zodiac vădește iminența primejdiei. (Să credem în insuficiența formulei d-lui Ilarie Voronca?)

Zodiac vrea, poate, să însemne o viață cosmică. Și o simbolistică a acesteia.

Recunoaștem, astfel, o curgere a unor anotimpuri suflatești; interpătrunderea dintre individ și cosmos; între individual și cosmic; o nesigură înțelegere a limitelor; dar, mai degrabă, o inexistență a limitelor.

Poetul, prin largă destindere, se proiectează în cosmos. Irumpe. Pentru expresionarea unor peisagii interioare, Ilarie Voronca utilizează (expresionism) imaginile naturale, cosmice. Tehnică veche în sine, dar nouă printr-o caracteristică **exagerare**.

Dar uneori un oarecare pantagruelism al imaginilor:

... Pletele se revarsă ca fluviile pe țară...

... Cu inima în frunză, cu tîmpla în luceafăr...

care dă chiar o nuanță ridiculă; un fel de retorism cosmic — bavard (proiectare, dar și diluare), după cum o grandilocvență:

Rotirea de șoim a frunții.

*

Surprinzătoarea facultate de a crea imagini este (cum ne spune d. E. Lovinescu) caracteristica sa primordială, principiul poetic original, care, împreună cu un dinamism de o rară violență interioară (și această forță, zvicnire, este impulsul acestor imagini tufoase și dinamice — destindere, proiectare — al căror mecanism de asociație este regulat de legi subconștiente), îl situează pe deplin, îi circumscrie configurația poetică.

Am defini poezia lui Ilarie Voronca: expresie elementară (deci și spontană) a unui dinamism lăuntric. (Formulă, în definitiv, romantică: dar, prin depășirea retoricului în acest agravat, hipertrofiat dinamism, captare a unui expresionism.)

Dacă nu și-ar descărca, prin acest lirism, frenezia, ne inchipuim că Ilarie Voronca ar țipa și ar lovi cu pumnii.

De aceea, deși utilizează și unele din principiile formale ale unui hermetism, d. Ilarie Voronca, temperament esențialmente eruptiv, anulează, prin definiție, hermeticul (care este sterilitate, repliere, cerc), nepăstrînd din el decît unele obscurități și o simbolică tehnică.

Era logic ca frenezia aceasta să-și aibă o expresie erotică; și într-adevăr, există o frenezie sexuală și un sarcasm sexual:

Sîngele țipă-n temniți...

...Voi, armăsari fugăriți pe-o panoplie de brumă

Și voi, smintiți cu sulii și căști în săptămîină.

sau

... Din măduvă... iubirea ia fință...

... Îmbrățișarea aduce un maldăr de lemne ude...

Este vădit cum exagerata sonoritate a verbului refulează duhul pur al poeziei. Îl sugrumă. Armonia realizată este acolo unde avem o epurare și o domolire a freneziei voronciene. Sentimentele se dislocă, se rătăcesc în labirintul imaginilor; se fărâmițează în această moară a imaginilor.

Dar, pentru evidențierea cristalizării estetice, este necesară exemplificarea și o scurtare analitică. Pentru această frumusețe ilogică și melodică, o pildă este versul:

La Nord e-o frunză tristă pe-o frunte luminată.

la Nord: sugerează glacial, tristețe;
e-o frunză: frunza sugerează melancolie,
iar *tristă* întărește sugestia;
pe-o frunte: lumină, puritate, spiritualitate;
luminată: întărește ideea poetică, prin aceeași tehnică.

Dar toate aceste imagini, elemente de sugestie, conturează, rotund, o egală atmosferă: *frunte luminată, frunză tristă, Nord* exprimând toate melancolie și puritate — cuprind și închid perfect o melodie lirică.

O desăvîșire este — în cadrele formulei acesteia — neapărat posibilă principial, printr-o dozare a imaginilor de identică tensiune și tonalitate poetică, care să cristalizeze o anumită atmosferă; și — printr-o diferită, printr-o nouă dozare a elementelor — o atmosferă diferențiată.

*

Temperament prin excelență dinamic, dar de cele mai multe ori și prolix, mecanizat alteori, realizat prin purificări și echilibrări răzlețe, d. Ilarie Voronca rămîne un ~~extraordinar~~ creator de imagini (nu totdeauna, cum e și firec, de bună calitate, dar de cele mai multe ori originale și intrepide) și, uvrier binevenit al limbii noastre poetice, va avea — mai cu seamă din acest punct de vedere — drept la o deosebită recunoștință literară.

Fapta, anul I, nr. 10, 24 dec. 1930, p.5.

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎLA NOAPTE DE RĂZBOI

Romanul se situează în linia romanelor de analiză, gen specific francez și prima dată introdus la noi sub forma aceasta. I-am găsi unele frapante, dar coincidentale similitudini în *Aimée* de Jacques Rivière (prin științificismul lucid al introspecției) și o descendență a amîndurora din Proust, paternitate apropiată, și mai departe, din Stendhal.

Romanul d-lui Camil Petrescu, evoluție, sau, cu un termen mai adecvat, *curgere* a unor sentimente, se petrece interior, subiectiv. Epică a stărilor de conștiință; narațiune.

De aici, un stil de o răceală obiectivă, caracteristică (răceală numai aparentă; metodică); stil neglijent totuși și suplu, esențialmente nervos, de o luciditate extremă (ne-a venit să scriem: exagerată), nud (fără „floricele” stilistice), modest în sensul lui André Gide, adică permițînd să fie depășit de reprezentare. Este exemplificator cum fraza simplă, dar chiar aridă, a d-lui Camil Petrescu, lipsită de orișice mască retorică, nu incalcă asupra emoției interioare (din afară *de tehnică*), aceasta nemaifiind astfel „încătușată” de cuvînt (anulată de cuvînt) precum în poezia bavardă, deși nu lipsită de calități a cutărui poet român de avangardă, în fraza inartistă, prolixă a lui Cezar Petrescu sau în stilul construit, devenit schematic, rigid, mecanizat, nemaleabil al lui E. Lovinescu. Glacialitatea aparentă a unei lucidități analitice, specifică d-lui Camil Petrescu, nu anulează emoția, ci dimpotrivă, o afirmă, îi este necesară, o exprimă; rezultînd dintr-o dedublare, implică, așadar, vibrarea interioară. Expresia nu întrece emoția, nici nu o sugerează și nici nu o simbolizează, după cum nu este o mască a unei figuri inexpressive. Ceea ce tot André Gide afirma despre stilul clasic (nu clasicismul de școală, istoric-literar), care este modestie și care cuprinde, nealterată, emoția, se probează clar în stilul acestui roman al d-lui Camil Petrescu.

Nu există în romanul acesta decît un singur personaj atent urmărit, dar nu conturarea exterioară a personajului, ci curba reacțiilor lui sufletești: lumea defilînd în fața ochilor lui Ștefan Gheorghidiu, alcătuită din evenimente emoționale de acesta receptabile.

Grupînd exterior evenimentele, am diviza (după metoda oricărei critice scolastice) romanul în două independente fragmente: dragostea și gelozia lui Ștefan Gheorghidiu, urmărite proustian, și, apoi, războiul — interior. Dar romanul acestuia i se aplică, necesar, o tehnică critică diferențiată și, plasîndu-ne din însuși punctul de vedere al autorului, vom afla unitatea operei (de la interior, nu de la exterior) în unitatea personajului inițial — personajul regizor, centru al unei iradieri.

Fragment istoric de viață sufletească, romanul își capătă, astfel, o unitate perfectă. El nu este, prin urmare, decît „transpunerea pe un alt plan, dar în același tempo” a vieții cotidiene. Nu se poate preciza o construcție exterioară, tehnică, preconcepută, romanul fiind, principial, lipsit de orișice constrîngere mecanică. De orișice disciplină rigidă, profesională.

Volumul al doilea realizează, prin excelență, temperamentalitatea dinamică, motorie a d-lui Camil Petrescu. Urmînd aceiași

principiu, războiul este o realitate în primul rînd subiectivă, dar, din identitatea psihologiilor umane, de valoarea generală și eternă. Autorul reușește să ne așeze și pe noi, lectorii, în centrul acelei lumi subiective. Ne împrumută propriii săi ochelari. Ne transpunem în subiectivitatea sa, printr-un proces de proiectare.

Există în volumul al doilea o accelerată mișcare a liniilor (nu a volumelor sau a culorilor), de o rapiditate și de un dinamism neîntrecut. Și atmosfera este realizată printr-un stil de notație; prin fraze scurte, întretăiate, parcă oprimate („*haletantes*”) și neartistice, neîngrijite. *Însemnează, notează, nu stilizează*. Nu se preface: a stiliza este sinonim, într-un sens, cu a simula sau a exagera. Aici avem tocmai o expresie redusă și prescurtată. Fraza este rapidă și scurtă pentru a nu îngreua sau opri în loc o imagine, ci pentru a facilita succesiunea accelerată a lor. Dar aici avem, de altfel, demonstrația cea mai clară a psihologiei falsei glacialități, care, în fond, nu este decît o nuditate necesară a stilului și care presupune vibrarea interioară maximă, după cum *frazeologia, stilistica* o exclude.

Succesul deplin, franc, netăgăduit pe care l-a reperat d. Camil Petrescu și în presă (vezi recenziile din *Excelsior, Vremea literară, Viitorul, Universul, Cuvîntul, Dimineața, Mișcarea, Adevărul, Fapta* etc., etc.), și în public (în scurtă vreme ediția întâi fiind complet epuizată, „Cultura Națională” a tras un al doilea exemplar) să fie oare un simptom sigur care să favorizeze o reabilitate a publicului românesc, indiferent și fără simț critic lector?

Excelsior, anul I, nr. 12, 20 febr. 1931, p.6.

ADRIAN MANIU: *Drumul spre stele*

O recenzie rapidă, precum aceasta, nu este desigur satisfăcătoare pentru a elucida poetica lui Adrian Maniu și, mai cu seamă, atitudinea principială din care decurge.

Există, în contemporaneitatea literară, trei atitudini poetice principale: poezia hermetică, adică tehnică; poezia primitivă, elementară (într-un sens retorică), eliberată de disciplină; și, în sfîrșit, o poezie alexandrină, prețioasă și totodată facilă, manieristă, simu-

lînd primitivismul sau misticismul: o naivitate rafinată, distilată (prin urmare, o pseudonaivitate).

Reprezentantul celei dintii este la noi Ion Barbu, ecoul românesc al lui Mallarmé; reprezentantul celei de a doua, Walt Whitman, căruia nu-i vedem un corespondent român; și, în sfîrșit, Permessicus și Adrian Maniu sunt reprezentanții celei de-a treia atitudini, maestrul lor fiind mult mai puțin misticul Rilke decît misticizantul Francis Jammes.

Poezia lui Adrian Maniu, decurgînd principial din lirica lui Francis Jammes, se situează, astfel, dintru început, pe un plan inferior; va fi o poezie minoră și grațioasă, curată, elegantă și spirituală, fără vreo deosebită elevație sau forță lirică.

Poezia grațioasă a lui Adrian Maniu ne va „amuza”, astfel, chiar cînd poetul va aborda teme mari și tragice; din însuși principiul poetic al lui Adrian Maniu rezultă o atenuare, o miniaturizare a tragicului sau a catastrofei: o stilizare.

Pentru poezia lui Adrian Maniu, care „sugrumă elocvența” fără a sublima sau ucide lirismul (ca în Ion Barbu), cristalizarea estetică va consta din anularea integrală sau parțială a intensității emoției. Tipătul se preface suspin sau șoaptă. Culorile se estompează, simfonic, într-un cenușiu clar. Este o poezie de nuanțări în alb: de aceea poate să pară monotonă ochiului fără acuitate, care nu discerne imperceptibilele nuanțe.

Pentru evidențierea principiului atenuării emoției, un bun exemplu ni-l poate furniza realizarea motivului morții copilului în poezia *Din adîncuri*:

*Am rămas stăpînii jucăriilor părăsite.
Ne vor fi mai scumpe cele mai stricate,
Toate florile se fac frunze uscate...*

în care durerea ne este comunicată indirect, prin ricoșeu, și purificată: *Toate florile se fac frunze uscate* — idealizare a durerii, generalizare cosmică a ei.

Sau:

... ochii... se pierdură în cer, vis.

Dar vom urmări, în primul rînd, ingeniozitatea agreabilă a poetului. Ne vor surprinde, dacă avem simțul decorativului, o imagine, o sugestie sau un desen.

Niciodată însă nu se va revela, violent, o linie dură, un puternic și bărbătesc ferment interior, precum, de pișdă, la un Tudor Arghezi. Ci lipsă de forță și feminitate. Ne înșelăm dacă credem că poezia lui Adrian Maniu place femeilor?

Dar nu are nici justificarea unei depline suavități, a unei împăcări și a unei unități, fiindcă o deturnare pricinuieste un sarcasm indulgent sau o distonanță calculată:

*Ce e mai frumos e spanacul
Și pe urmă luna.*

Subiectiv, am putea stabili unele caracteristice corespondențe. Poezia lui Adrian Maniu echivalează, liric, desaturările lui Cocteau și, la noi, ale lui Demian.

Adrian Maniu desenează, uneori, în linii schematic, ascetice (purificare, idealizare), pueril:

(Copiii) cu ochi mari și gură mică,
sau:

*... Precista cu stînul mic,
Alăptînd puiul dumnezeiesc,*

care, cu toată delicatețea lor și amestecul voit de grosolanie și rafinare, nu sunt totuși mai mult decît mici și amuzante șmecherii estetice.

Excelsior, anul I, nr. 14, 7 mart. 1931, p. 5.

HENRIETTE YVONNE STAHL:

Mătușa Matilda

Pentru scriitorii de manieră sentimentală, o soluție de mintuire literară există într-o barcadare a retorismului, un dig pus fluxului de lirism superficial și totuși suficient de puternic pentru a țiri sau îneca orișice luciditate de viziune.

Pentru retorii sentimentaliști — precum Henriette Yvonne Stahl — adică lipsiți și de forța exterioară a gestului elocvent, anularea retorismului ar consta într-o disciplină tehnică și, printr-un efort de dominare a temperamentului, în înlocuirea cuvîntului-țipăt

prin cuvîntul rece, simplu, banal (iar nu înzorzonat), prozaic, care să conțină, să comprime, și nu să dilueze emoția. Dar pentru această biruință estetică, necesară este biruința preliminară a propriei subiectivități psihologice.

Din cele patru nuvele care constituie cuprinsul volumului de la „Cultura Națională”, trei cel puțin (*Mătușa Matilda*, *Nu poate fi, Prăbușire*) sunt rodul unor stări de deprimare nervoasă. S. Freud ar putea ceti, cu siguranță, printre rînduri, lucruri care să adauge argumente favorabile unor teorii de erotică și de artă; este un sentimentalism erotic, cu vădite rădăcini în fiziologia sistemului nervos, caracteristic oricărei psihologii feminine și, cu atît mai mult, oricărei tentative a femeii de obiectivare a tumultului prin artă.

Nuvela care se numește, melodramatic și disperat, *Nu poate fi* este, astfel, o pură exaltare erotică, cu un semi-făntasc în genul lui Stefan Zweig, de o tonalitate elegiacă — melancolie însă fără seninătate, ci turburată de impure și nelimpzite tumulturi interioare — și de un sentimentalism (adică lipsă de vigoare) caracteristic feminin.

S-a căutat să se explice prin formația fiziologică a femeii nepuțința acesteia de a se elibera, de a se obiectiva și, de aici, mediocritatea în artă.

Autoarea încearcă să exprime (să-l descarce!) tot conținutul afectiv sau nervos. Încearcă să epuizeze, prin simpla lui strigare, conținutul ca o povară. Dar rămîne, lăuntric, un tumult inexprimat, un rest nedegajat. De aici, repetiția fad retorică, implicînd o insuficiență artistică de expresie, de imaginație: o neeliberare. Autoarea nu ar voi încă să abandoneze fraza — sau imagina — care nu a exprimat, nu a vidat complet conținutul, și caută, oarecum posterioric, în fugă, să fugă (*sic!*), să forțeze puțin pereții expresiei, pentru ca să mai încapă o bucățică de inexprimată nervozitate.

Exemple:

„... tot atîta gol ar fi rămas în urma ei. Gol, gol.” (Prelungire interioară a tensiunii. Ecou. Expresia nu este însă ruptă, obiectivată, ci legată încă de organismul psihic.) (p. 59)

Sau:

„Tu însă știi că eu nu sunt vinovat, Matildo, tu și cu Dumnezeu știi că eu nu am vină.”

Sau:

„Tu însă, Matildo, trebuie și tu să mă ajuți, căci Matildo, sunt în grozavă suferință.”

Sau:

„...copil, copil sfînt. Voi fi supus ție... Pentru nimeni nu voi fi mai supus” (pp. 32 și 33).

Sau:

„... îmi este teamă și nu mă pot mișca. Îmi este teamă de tine.”

Și exemple sunt nesfîrșite. Repetițiile indică, în cazul acesta, o evidentă sărăcie artistică; iar retorismul determină unele adevărate catastrofe de cacofonie și de cacofonie poetică: „Și îl spun totuși numele tău, Matildo”, (avînd conștiința insuficienței vîdării conținutului prin expresie, autoarea adaugă, după aceeași tehnică rudimentară, am zice instinctivă) „Îl strig numele tău, Matildo”, (ceea ce furnizează un element de gradație, dar și îngreunează, prin balast, expresia). Sau această dovadă implacabilă a inexistenței unui simț critic, de selecționare: „căci și tu, și tu vei trăi” (p. 45). Notăm și repetiția exorbitantă a lui *căci*, scris de opt ori într-o scrisoare de dragoste a lui Filip către Matilda. Și mai cu seamă această mică monstruoziție: „Îi voi spune... toată viața, viața întreagă: îmi ești dragă, dragă.” (p.63)

Nu vom denumi și multiplele stîngăcii de compoziție sau de tehnică, precum: „Colonia avea un parfum pe care nu-l voi uita niciodată. Voi povesti imediat pentru ce.” (p. 62) Sau bizareria construcției povelei *Nu poate fi*, care îngăduie ca sfîrșitul să se afle la început și începutul la sfîrșitul povelei.

Bucata inițială, *Mătușa Matilda* indică totuși, într-adevăr, existența unor anumite elemente sufletești capabile să-și forjeze o cristalizare estetică. *Mătușa Matilda* cuprinde un sentimentalism, feminin, e drept, și fără virulență, o nostalgie, dar o interesantă obsesie (prezență) a morții și un acut sentiment al efemerului.

Pentru o cristalizare estetică însă, se cerea sau un lirism violent, un puternic suflu retoric, sau o glacialitate analitică întru disecarea și clarificarea unor semiobscurități sufletești.

Și, înainte de toate, captarea unui bun-gust, discernămîntul unui ochi critic pentru uciderea unor platitudini.

Dar debilitatea de expresie a autoarei și retorismul ei, stagnant, oprimat și nedegajat de subiectivitate, sunt obstacole dificil surmontabile. Iar resursele de expresie sunt cu totul reduse sau învechite. Astfel, o alură de romantism de foileton: „Ea trebuia să fie a mea. Nu mă gîndeam la posesia fizică. (!) Prin «a mea» înțelegem

că se va uita la mine. Că mă va aștepta. Că i se va lumina fața, ochii cînd mă va vedea... etc.” (p.76) Și aceasta nu înseamnă, desigur, o simplitate a stilului: clasicism, care este obținut prin disciplină, ci debilitate, maladivitate a stilului, adică lipsă de forță, de nerv, de „virilitate”. Incapacitate de a se proiecta.

Datorită acestui subiectivism și acestui sentimentalism lînced, de esență inferioară, din cauza unor obsesii erotice și nervoase identice, cele trei nuvele: *Mătușa Matilda*, *Nu poate fi* și *Prăbușire* seamănă toate între ele — monoloage variante pe o singură temă — nediferențiindu-se, neconstituind realități estetice, individuale, neputînd, cu atît mai puțin, să fie situate pe o treaptă superioară de ierarhie literară.

Singura justificare a editării volumului este nuvela *La Bătălia de la Port Arthur. Depozit cu coloniale și băuturi spirtoase*, care merită o mențiune aparte și care se cere, ideal, extrasă din ciclu.

Dacă, dintr-o nelîmpezime interioară, în cele trei nuvele exprimarea estetică se vădea caducă — prin lirismul prolix și prin neîmplinita necesitate de a transcrie integral tumultul — subiectivismul își află o posibilitate de sublimare în tentativa de a realiza epic. *La Bătălia de la Port Arthur* revelează o neașteptată calitate a autoarei. Pe cînd în lirism nu asistăm decît la o simplă nervozitate, într-un fel morbidă, efortul de a construi obiectiv (de a se uita, deci, pe sine) aduce roade bune: sensibilitatea acută a scriitoarei, căpătînd obiect, se încadrează și determină caractere. Stilul, aici, va fi lipsit de falsă elocvență, dar eroii vor împrumuta căldură afectivă. Un humor cu nuanță tragică, totuși nu lipsit de fragilitate și delicateță, fraze într-adevăr simple, nude, în sensul bun al cuvîntului de astă dată, vor furniza material artistic de superioară calitate. Sensibilitatea excesivă nu va cădea totuși în sentimentalism, deoarece contemplativitatea (dețășarea, obiectivitatea) va ajuta la luciditatea unei viziuni estetice.

Uitîndu-se pe sine, autoarea va izbuti să fie preocupată de caracterele exterioare. Dar realismul ei nu va fi niciodată complet rece, sec și — ca să zicem așa — indiferent, conștiincios, dar va conține o suficientă obiectivitate care să stăvilească o subiectivitate expansivă și cutropitoare, pentru ca personagiile literare să fie încălzite de puterea de simpatie necesară oricărui creator, fără a fi înecate în sentimentalismul deprimat și neconstructiv.

ANTON HOLBAN:
O moarte care nu dovedește nimic

Principiul disoluției personalității, prin excesul analizei, își află, în romanul lui Anton Holban, o minunată exemplificare. Iar teoria bergsoniană a insuficienței inteligenței în intuirea esențelor, în înțelegerea și intuirea vieții este, aici, edificator justificată: asistăm la o dramatică a introspecției, a analizei. Căci, oricât am împărți realitatea matematic, rămâne întotdeauna un cît indivizibil, spunea Goethe.

Ca toți analiștii și introspecții, Sandu nu reușește să se cunoască pe sine. Nu o va „intui” nici pe Irina, cu toată atența lui aplicare într-a explica pînă la ultima limită, pînă la atom, pînă la principiu, mecanismul psihologic al unei individualități.

Analistul nu cunoaște niciodată oamenii. Mai precis: nu îi cunoaște în raport unii cu alții sau în raport cu el, ci — într-un sens — îi cunoaște numai principal. Introspectivul analist se va rătăci într-un labirint de presupuneri. El este logic și intuitiv. Disecă pînă la inexistență, pînă la gol.

Și acesta este tragicul tuturor analiștilor: nu izbutesc niciodată să se dumirească asupra lor sau asupra oamenilor, după cum nu izbutesc — *reflexiunea ucizînd acțiunea* — să se decidă sau să voiască. Aceasta pare a fi cheia ezitărilor și a abuliei lor. Exemplele sînt clasice și cunoscute tuturor.

Cu romanul acesta, Anton Holban se integrează într-o tradiție pur franceză. Ea începe cu J.-J. Rousseau din *Les Confessions* și se continuă, contimporan, cu Proust (influențele din Proust și le recunoaște, lucid, autorul însuși prin mărturisirea pusă în gura lui Sandu) și cu André Gide din *Si le grain ne meurt*. Căci linia al cărei punct inițial este J.-J. Rousseau își află o bifurcare: Proust, științific și metafizic; Gide, a doua ramură (mai aproape poate de Rousseau), afectiv și moralist. Iar pe Anton Holban nu am șovăi să-l situăm — desigur temperamental — pe linia trasată de Rousseau, B. Constant, Amiel, A. Gide.

Desigur că acest traseu nu este direct sau definitiv. Sunt și mici derogări. Dar l-am apropiat pe Holban mai mult de Amiel, prin abulie, prin șovăială și nehotărîre, prin pasiunea introspecției pentru introspecție, veritabil viciu; de Rousseau și Gide, prin sinceritatea implacabilă — despuiere sufletească — cerebrală și mistică totdeauna, caracteristică printr-o candoare cinică și printr-o autopedeșire, flagelare.

Tradiția aceasta, din care B. Constant și Stendhal fac parte — și Stendhal este reclamat ca precursor de o mare parte a literaturii franceze actuale — nu are o serie analogă la noi. Anton Holban, după Camil Petrescu (cel din *Ultima noapte...*), ar fi unul din fondatorii ei în literatura noastră. Și presupunem că Perpessicius, cu romanul pe care ni-l anunță, ar fi un al treilea colonizator, cunoscîndu-i configurația literară și temperamentală în critică și poezie livrescă revelată.

Dar diferența dintre această literatură de analiză și analiza de-un gen cu totul special a lui Proust este că, pe cînd prima dizolvă personalitatea, cea de-a doua o reconstituie. Proust are intuiția vieții sentimentale și, de aceea, la el sentimentele sunt mobile, fluctuează, trăiesc, deci se schimbă, se modifică, cresc și se întrepătrund. Nu sunt ca dincoace (și Holban este un bun exemplu) disecate și epuizate pînă la vid, fragmentate și scrutate părțile cu părțile. Pe cînd Proust narează (el nu explică — motivația este doar altceva — ci evocă), un Amiel, de pildă, vrea să elucideze, explică fără să nareze. Unul este epic-interior, celălalt descriptiv-interior.

(Vorbeam, mai sus, de unele derogări ale traseului indicat pentru situarea lui Holban: pentru că sunt remarcabile unele influențe din Rilke, pe care de astă dată autorul, prin Sandu, nu ni le mai numește și nu îi sunt, poate, conștiente — fragmentul despre obsesia și gustarea morții, care uimitor seamănă cu fragmentul din *Căielele lui M. L. Brigge*, cu identice exemplificări, cu moartea boierului Barbu Pande, identificabilă perfect cu moartea bătrînului Brigge.)

Interesul și valoarea estetică a acestei literaturi constă în tragicul inutil, chinul demonic și zadarnic al analizei. Urmărirea acelei disoluții a unui concret. Mersul inteligenței care ucide viața și nu o intuiește: după cum fierul roșu arde obiectul pe care îl atinge. (Inteligență sau, în cazul nostru, cerebralitate. Nu știm dacă Sandu este inteligent, putem ști însă că este [un] lucid și un cerebral: ceea ce constituie o nuanță.) Calitatea de a se dedubla, de a fi simultan actor și spectator — și spectator de acuitate critică — posibilitatea de a-ți furniza propriul tău spectacol germinează o viață dramatică printr-o izolare de viață: printr-o singularizare și o detașare, o neparticipare totală la viață.

Dar tragicul acestei literaturi crește cu chinul artificial al eroului. Literatura aceasta este literatura unui singur personaj. (*Eu* în J.-J. Rousseau, în Amiel, în amintirile lui Stendhal, în Gide, eu — alias Adolphe — în B. Constant, în romanul lui Camil Petrescu și

aici, în Anton Holban). Fiindcă asistăm într-adevăr la viața și la activarea sterilă a personajului într-o lume făcută, artificială, a lui, din care — ca dintr-un cerc închis sau dintr-un labirint — este ursit să nu poată evada. Este ca un inutil mers pe aceleași căi bătute. Sărăcie de varietate. Monotonie și chin. (Nu poate fi decît un număr redus de perspective interioare.)

Autorul nu pune, din afară, pe oameni să activeze ci, dinăuntru, activează un singur erou: bunăoară Sandu. Asistăm la mersul acestuia, repetat și identic, în cerc. (Din acest punct de vedere, Camil Petrescu ne apare mai proustian decît Anton Holban.) Din imposibilitatea de a vedea clar și departe — și aceasta cauzează și debilitatea voinței sale — Sandu nu poate dobîndi, prin el însuși, nici o lămurire. Nu poate căpăta (achiziționa) date noi de cunoștințe, nici posibilități noi de interpretare, din aceeași insuficiență organică.

După ce am asistat la demoniacul analizei (ceea ce prezenta interes estetic este tocmai această inutilitate și, de aici, exagerare, hipertrofiere a chinului), la ineficacitatea unei inteligențe, Irina ne este tot atît de hermetică; Sandu rămîne, interior, vid, sterp și chiar pervers sau crud.

Perversitate sau mai degrabă slăbiciune. Dintr-o slăbiciune imorală identică, Rousseau și-a abandonat copiii sau înainte fusese hoț și laș. Iar mărturisirea, autoacuzăție, îi este — ca și la Holban în cazul nostru — o flagelare necesară. Așadar, după acîst joc excesiv al lucidității și al analizei, Irina dezmente toată inteligența rece a lui Sandu și ipotezele inextricabile ale acestuia, printr-un gest grav și misterios, sinuciderea. Dacă analiza inteligentă nu a putut să explice sau să vîdeze sensul sufletesc al Irinei, un singur gest, irațional și neprevăzut, ne-o descoperă, deodată, nouă, enigmatică și turburătoare.

Misterul crește din extrema luciditate. Zbuciumul inutil al lui Sandu și tristețea lui nasc comizerăție pentru superficialitatea lui de înțelegere și nuditatea seacă a inteligenței sale. Analiza nu poate purta decît asupra detaliului; ea generalizează detaliul. O închidere în sine, o lipsă de sens emoțional, o incapacitate de a simpatiza și excesiva deliberare și reflexiune i-au anihilat orice posibilitate de a cunoaște. Și de a fi fericit.

După sinuciderea Irinei — dacă Sandu ne apare steril și trist — ea este, postum, reabilitată complet. Misterul (moral) încheie luciditatea, depășind-o, și își va proiecta penumbra asupra romanului întreg. După ce toate armele analizei lucide au fost ineficace, nelim-

pezindu-ne o minimă parte din psihologia Irinei (pentru că gestul ultim dezmente toate deducțiile logice), imagina acesteia va crește, în sufletul nostru, inegalat de nobilă, de pură, de tristă. Și dacă autorul ar continua povestea interioară a lui Sandu, ea s-ar putea numi, desigur, *Tragedia unor remușcări*.

Excelsior, anul I, nr. 16, 21 mart. 1931, p. 6;
reprodus în Anton Holban, *Opere*, I, 1970, p. 421-424.

TUDOR ARGHEZI: Poarta neagră

Poarta neagră ne înfățișează un Argezi multiplu: pamfletar și satiric, poet liric sau cu revendicări sociale, gazetar — întotdeauna însă ireproșabil artist. Nu este, prin urmare, o construcție omogenă, cu un principiu generator unic, ci expresia complexă și directă, și poate completă, a unei personalități multiple.

Putem urmări în *Poarta neagră* fie valoarea particulară a fiecărui pamflet, a fiecărui articol ori a fiecărui poem (fiecare luat ca atare), fie conturarea generală a unei psihologii. În adevăr, descifrarea psihologiei argheziene și biografia sa interioară necesită, imperativ, cunoașterea și atenta scrutare a *Porții negre*. Lumina pe care acel *Journal des Faux-Monnayeurs* o aruncă asupra romanului lui André Gide, volumul recent al lui Argezi o proiectează, general, asupra operei totale și estetice argheziene, constituind, astfel, un larg jurnal de psihologie estetică și, totodată, o cheie necesară înțelegerii acestei opere.

Sunt în *Poarta neagră* expresiile imediate ale unui temperament, reacțiunile spontane ale unei individualități la circumstanțele vieții sale exterioare sau lăuntrice; deși nu lipsesc și unele realizări de pură poezie, precum *Maria Nichifor*, *Rugăciune*, *Noapte de argint*, *Pre-ludiu*, *Trei iezi*, prin asiduă și perfectă cizelare stilistică. Și e rezumată aici personalitatea lui Argezi: ne sunt prezentate, embrionar, genurile în care scrijtorul s-a realizat. Se poate urmări și preciza mersul mecanismului său psihologic de impulsuni și de reacțiuni — pe cît de puțin se pot preciza acestea — și geneza operii sale, atît de vastă și diversă: poezie, pamflet, polemică, ziaristică. Voim să spunem că ni se înfățișează aici, cu suficientă claritate, însuși purul fond sufletesc al complexului arghezian.

Și l-am defini: candid. Credem într-o candoare argheziană, ca specific și prim fond sufletesc. Și această candoare, principiu inițial,

generează creația poetică, literară, pamfletară. Printr-un dramatism interior, fondul acesta candid s-a sublimat în sarcasm, sau în pamflet, sau în injurie. Este dramatica unei întinări.

Candoarea, să ne înțelegem, ca fond sufletesc, dar nu și ca realizare estetică. Întrucât arta lui Tudor Arghezi nu este pură expresie a candoarei sale, ci a unui antagonism dinamic: dintre ideal și real. Din penetrația acestor două esențe, din conflictul lor și din concilierea lor într-o unitate superioară, aceea a cristalizării estetice — fruct bun, opera argheziană.

Întreaga activitate literară a lui Tudor Arghezi exprimă acest conflict, acest tragism. Nu este însă niciodată o suprapunere, o paralelă a celor două realități — ar fi o anulare, prin definiție, a antagonismului dinamic — ci o interpenetrație; sau, nici aceasta, o reacțiune, o defensivă. Expresia argheziană (proza) exprimă nu atât o alterare a candoarei, cât un ultragiu.

Acesta ne pare accentul caracteristic al pamfletului arghezian; reacțiunea față de ultragiu; revoltă; ofensă. Numai unele poezii din *Cuvinte potrivite* — cele cu sentimentul căinții — ar exprima și o întinare a purității sale fundamentale. Dar aceasta presupune, mai presus de toate, fond inițial candid. (Și ne este sugerată imaginea sfîșietoare a crinului în mocirlă.)

De altfel, pamfletul înseamnă indignare. Când nu este capacitatea de indignare, candoarea, nu există pamfletul. Un pamfletar presupune un fond sufletesc prin natură, prin necesitate pur. Un candid întinat, alterat nu se mai poate indigna. După cum un sceptic sau un blazat nu se revoltă.

Virulența formulată a indignării este cu atât mai violentă, cu cât este mai desăvirșită candoarea inițială. Prin virulență și prin exprimare, indignarea își află o descărcare, o eliberare și, prin aceasta (*catharsis*), o purificare. Dar specificul candid arghezian se revelează clar în acele gingașe broderii lirice (*Noapte de argint* etc.) sau în poemele în proză: *Maria Nichifor* este o pildă; ele sunt rodul artistic al unor momente rare de seninătate, de împăcare cu sine însuși (de *libertate*, am spune cu o expresie hegeliană; de altitudine spirituală, intangibilitate în fața păcatului) și demonstrează, definitiv, esența candoarei argheziene. Prin regăsire, puritate, *Maria Nichifor* realizează fondul inițial. Ne-a fost o bucurie estetică nemaiprevăzută. Am iubit desenul pur, copilăresc și grav, care conturează (subliniază) imaginea. *Maria Nichifor* sau puritatea nealterată. Inocența femeii *Maria Nichifor* care stă în mijlocul hoților și hoțelor, cu o

bunăcuviniță și într-o ignorare deplină a păcatului. (Ca în preceptul biblic, șerpilor veninoși luați în mână nu au mușcat-o.)

Dar existența candoarei în păcat ne este sugerată de imaginea pușcăriașilor care „avea o sfială ce venea din instinct” pentru misterul nașterii și pentru mamă. Candoarea biruind păcatul.

Sfiala hoților, atât de profundă, organică, vine desigur mai de departe decît din instinct: de la Divinitate. Și, pretutindeni, grația miniaturală și puerilă — desenul, inocent de primitiv — a unei delicioase și mari stîngăcii.

Complexă, multiplă, conținînd mai multe genuri, *Poarta neagră* — cheie a rezolvirii psihologiei argheziene — este inegală și bogată. Dar știm să nu cerem articolelor de ziar și pamfletelor o semnificație estetică, după cum nu confundăm cu articolul de ziar minunea lirică.

Zodiac, mart. 1931, p. 41-43.

GEORGE DUMITRESCU: *Cenușă sfîntă*

Cenușă sfîntă, noua carte de stihuri a lui George Dumitrescu, întregește sensibilitatea poetului. Poet în re minor, George Dumitrescu se integrează într-o tradiție lirică St. O. Iosif; poezia — activitate primară, afectivitate pură: plîns, sau țipăt, sau ris, sau îngenuchere (gest). Poezia aceasta, naivă, expresie directă și nealambicată a unei emotivități, își are valoarea în posibilitatea de comunicare (fluidică; de contagiune) a emoției. De aceea, rezolvirea formală a acesteia urmărește anularea cuvîntului pentru sine, sonor sau colorat, fie, ca la St. O. Iosif, printr-o desăvirșită nuditate, fie printr-o corectitudine prozodică, disciplină, ca la George Dumitrescu.

Melodia lirică — nepipăibilă, neconcretă — întrece cuvîntul — suport, cuvîntul — imbold, cuvîntul — pură sugestie; crește, liberă, neîngreuiată de o inerție materială, printre versuri și pare că independentă de vers.

Este caracteristic cum poezia aceasta nu rezistă unei analize critice; cum spiritul ei alunecă, scapă ochiului critic, concret și cîntăritor al unor elemente materiale. Nu se recunoaște lui Iosif o valoare literară; nu i se poate nega în schimb contagiunea uimitoare a

emoției: St. O. Iosif, ca și George Dumitrescu, *impresionează*; prin comunicativitatea simplă, acaparantă („*poignante*”) realizează o înfrățire sufletească, comuniune, contagiune a durerii; identificare.

*

În poezia noastră contemporană, George Dumitrescu se situează original și singular. Poezia de tradiție St. O. Iosif nu are o valoare mai bună sau mai rea decât, de pildă, cea hermetică; dar o *altă* valoare. Diferență de esență, nu de grad. Nu pot fi cuprinse pe aceeași scară de valori. Această poetică nu constituie, prin urmare, o insuficiență, ci o poziție estetică specifică.

Denigrată sau ignorată, fiindcă denumită anacronică sau compromisă prin clan, credem că nu poate fi justificată poezia lui George Dumitrescu decât din acest unic unghi optic.

„A fi obscur (citește: hermetic) sau clar nu este o calitate sau un cusur poetic, ci o simplă caracteristică” — scria P. Valéry.

Zodiac, martie 1931, p. 44.

D. TOMESCU: ATTITUDINI POLITICE ȘI LITERARE

Domnul D. Tomescu este un tip politic. Dacă e și o capacitate politică, să o măsoare specialiștii. Obiect al constatării mele, este unicul fapt al psihologiei sale că privește, astfel fiindu-i structura, toate fenomenele de cultură — printre care arta și poezia — din unghiul optic politic.

Există o categorie de oameni, lipsiți de sensibilitate, care nu se pot niciodată elibera în contemplația estetică, activitate dezinteresată. Ei sunt infirmi spiritualicește, căci le lipsesc anumite funcțiuni, printre care necesitatea umană de artă și de contemplație, la care se revine, periodic, în anumite momente interioare ale istoriei sufletești ale individului sau ale istoriei culturii.

D-nul D. Tomescu citește literatura în cetățean: iată-l, deci, ca un politician al literaturii, sămănătorist, și, mai grav, teoretician al sămănătorismului.

În articolele sale politice, unde temperamentul său se poate manifesta sau exprima într-un plan adecvat sieși, îl surprind romantic entuziast — și de un entuziasm, pe un plan politic rudimentar, utopic și totdeauna grav, chiar când împrejurările istorice și naționale o cer și chiar când, din inerție și spre realizarea unui clasic efect comic, solemnitatea depășește sau înecă un accident mediu sau cu totul insignifiant.

Pentru atitudinea sa politică — reală într-adevăr și generoasă — este caracteristic citatul: „Orice putem primi din partea clasei noastre conducătoare, un singur lucru însă nu: acela de-a face din idealul nostru național o chestie de plească.” Sau: „să biruiască sau să cadă o dată cu idealul pe care-l reprezintă” (p. 40).

Ceea ce, dacă este periculos și nediplomatic, este în schimb ca-
valeresc.

Orice capătă o imensă și egală semnificație în intelectul grandios al d-lui D. Tomescu. Iată, din lipsă de spirit de discernere și graduare a evenimentelor sau a valorilor, realizarea unui comic nevzut, cel pomenit câteva rînduri mai sus: fie că arde o casă (statul român nu e bun gospodar); fie că se zidește alta („...învățăturile care se desfac din munca zidarului, pentru ca... să știm a fi ziditori și păstrători de țară”, unde e remarcabilă lipsa de finețe a simbolului); fie că România e învinsă, fie că Brătrescu-Voinești scrie o carte despre pacifism sau că se țin cursuri la Vălenii de Munte; fie că Ioan Petrovici scrie amintiri universitare („prezentul e mediocr și, deci, refugiul toți îl caută în trecut”); fie că prof. I. Simionescu scrie o carte de popularizare („Este o literatură de inițiere prin care tinerețul, înainte de-a păși în viață, este pus să gîndească serios la toate greutatețile-și la toate răspunderile de care urmează să fie impresurat”), același dramatism solemn și același ton de mîhnire solemnă și virilă. Alteori descoperă — cu aceeași mîhnire și cu aceeași solemnitate — America în pedagogie: „să ai o profesiune, să te închini studiului, iată comandamentele cari trebuie să dirijeze tineretul” (p. 165).

Din aceste citate se poate deocamdată trage o primă concluzie și presimți psihologia definitivă a d-lui D. Tomescu: politic, și anume patriotic, dar patriotic cu orice preț și la toate ocaziile. Din cauza asta vor fi sufocate, după cum vom vedea mai tîrziu, sentimentele

sale estetice și, deocamdată, și cele, de pildă, religioase: Crăciunul îi este, astfel, o fericită ocazie mai mult să scrie un articol patriotic.

Dialectica lui, cu unica tendință morală, este lipsită de complexitate; e politic și idealist, romantic în politică, cavaleresc, fără tact diplomatic și fără sentimentul de justă valoare al circumstanțelor.

Sensibilitatea d-sale, existentă într-un fel și care reacționează destul de violent, nu permite, însă, decît vibrarea pe o monotonă și identică coardă.

*

D-nul D. Tomescu este avocatul a două mari cauze: *tradiționalismul*, căruia nu îi sunt utili apărătorii; și *sămănătorismul*, căruia cit de mulți avocați nu-i ajung.

D-nul D. Tomescu — care, vorba d-sale: „Într-atita politică, se mai interesează și de literatură” — își propune să „definească” tradiționalismul, care, după aprecierea d-sale, nu este înțeles: „a urmări în trecut elanul ființei noastre naționale, a-l desprinde din formele în care el s-a intrupat mai spontan și mai deplin și a-l face să trăiască mereu în conștiința prezentului — iată ce este tradiționalismul” (p. 202).—

Cum poate fi îndeplinit acest deziderat subtilul doctrinar nu o spune.

Adevărul este că, dacă nu sunt „tradiționalist”, vina nu e a mea, ci a culturii românești, a circumstanțelor istorice care poartă vina debilității ei. Tradiționalismul literar într-o cultură reiese, fără umărul teoretic, din istoria literară respectivă. El este istoria influențelor, a tehnicei, a motivelor literare și numai istoria literară poate stabili dacă „există” o tradiție (care vine de la sine sau nu vine deloc...)

Conținutul sufletesc al unui neam cu vechime de cultură are o identitate biologică. Tradiționalismul nu poate să însemne astfel cronologia și identitatea subiectelor literare sau ale decorurilor, ci valorificarea conținutului spiritual. Naționalismul, de pildă, poate fi, ca oricare alta, o temă literară, care poate sau nu să se integreze într-o structură organică. Este foarte posibil — cum este posibil și contrariul, de altfel — să existe două veacuri de literatură și literați români, toți cu teme literare naționaliste, fără să se infiripe totuși o tradiție literară națională. De altfel, concep existența unei tradiții reale și a unei bune literaturi naționale, care să nu fie „naționalistă”. Dar tradiționalismul nu se cere: „este” sau „nu este” — biologic.

Nu există cînd o cultură nu există sau cînd e rudimentară: cînd forțele autohtone biologice nu și-au găsit o transpunere, o altitudine, o expresie în cultură. În Franța, unde cultura are o altă viabilitate și este, de veacuri, cimentată, și suprarealismul se integrează în tradiția franceză.

Cînd d-nul Tomescu spune: „să fim tradiționaliști”, e ca și cum ar impune „să fim deștepți”. D-nul Tomescu, cu toată dorința lui dîrză și sistematică, nu a reușit să fie deștept vreodată decît în închipuirea imensului nostru istoric N. Iorga, care, cum se știe, nu păcătuiește prin inteligență.

Cert este iar că nu avem puțința, din lipsă de perspectivă, să știm intrucît se integrează în tradiție momentul prezent.

*

D-nul D. Tomescu este, prin urmare și prin necesitate, sămănătorist și antimodernist. E inutil să-l învățăm lucrul elementar că a fi romantic, simbolist, expresionist, realist, suprarealist nu înseamnă atît a fi străin șufletește de neam, cît a utiliza o tehnică cerută și superioară ca mijloace de expresie. Sămănătorismul d-lui D. Tomescu are în oroare orice achiziții de pură metodă tehnică. Pentru că galoșul este suedez, d. Tomescu preferă, în plină iarnă, opinca și, fiindcă electricitatea e o invenție diabolică de peste frontieră, preferă opaișul. Dar acest proces, care este definitiv încheiat de alții, nu ne mai interesează acum. Am fost impresionat, simplu, de unele deficiențe de logică și de gust literar ale d-lui Tomescu. Despre acestea, exemplific de-acum înainte.

*

Citez: „Suntem și astăzi, ca și acum douăzeci de ani, în plină mișcare sămănătoristă.” (p.209) Trec peste faptul că d-nul D. Tomescu stăruie atît să demonstreze o evidență a imaginației sale: căci iată cum — donquijotesc, din propria-i mărturisire — d-nul D. Tomescu se luptă o viață întreagă de publicist cu morile de vînt ale unui modernism care, nu-i așa, nici nu există. Dacă afirmația apodictică a d-lui D. Tomescu nu ar fi convins, argumentul următor este cel puțin zdrobitor: „Sămănătorismul e în floare în provincie. Citiți revistele din provincie și veți vedea”.

Ei, da, hotărît, provincia! Provincia — după cum se știe — a fost întotdeauna în fruntea culturii. Dar nu se poate cere, ar fi crud, ca Bucureștii să fie la pasul intelectual al Mizilului. Mizilul contimpo-

ran va fi actual în București peste un sfert de veac. Până atunci, lăsați-ne, d-le Tomescu, să ne bucurăm că nu suntem sămănătorști!

Dar, după ce d-nul Tomescu pledează, toată viața, pentru sămănătorismul care, de altfel, „e în floare” și-i recunoaște implicit o înaltă ierarhie estetică, scrie următoarea frază de strălucitoare contradicție (deși, paralel, susține că modernismul, care e urban și „expresia unei lecturi /?/, nu se poate greșa pe structura noastră sufletească națională”): „Evident că, desfăcându-se tot mai mult de preocupările sociale de cari scriitorii de acum douăzeci de ani nu puteau rămâne străini — astăzi, în urma *împroprietării și a votului universal* — (sic!) și țărănimea nu mai poate fi punctul de plecare al unei literaturi de agitație — sămănătorismul își va întări *preocupările pur estetice* (!) punind o mai mare grijă în *adîncirea vieții* (!) și în cultivarea expresiei.” (p.212) Iată, deci, recunoașterea formală că „sămănătorismul nu mai e în floare” și că era pornit dintr-o „lipsă de principii estetice” — sau, cel mult, din principii estetice inferioare — și că tehnica lui era insuficientă întru exprimarea vieții (deci nu era artă) și că, astăzi, s-a urbanizat, deci a devenit modernism (care, o spune și d. D. Tomescu, este urban). Deci sămănătorismul nu mai există, nefiind actual, nici necesar.

*

Ceea ce înseamnă că o discuție superioară cu d. Tomescu ar trebui oprită aici, pînă ce d-sa și-ar lămuri soluția adoptată.

Învățîndu-ne că „nu e formă decît cuvîntul transformat în expresie”, d-nul D. Tomescu ne denumește pe marii scriitori ai „vremii noastre sămănătoriste”: alături de Liviu Rebreanu și Tudor Arghezi, următorii: „Cezar Petrescu, atît de nou prin intelectualitatea (!) care-l străbate (!) și totuși sămănătorist” (iată că a fi „intelectual”, chiar ca d-nul Cezar Petrescu, și sămănătorist este un paradox și un tur de forță), Nichifor Crainic, Al. Lascarov-Moldovanu, a cărui activitate literară e atît de apreciată (și de cine apreciată?) sau „al cărui talent, în continuă și interesantă dezvoltare, ne face să reținem cele mai caracteristice momente”, Șandu-Aldea, N.I. Herescu, Mihail Sadoveanu (care e romantic, după afirmația adevărată a d-lui E. Lovinescu), P.P. Partenie, al cărui talent nu îl pot nega fiindcă nu îl cunosc, și Ștefan Bălcești, care, consacrat în provincie, nu a fost ajuns încă la nivelul intelectual al orașului; Ionel Teodoreanu, care este sămănătorist „deși (iar!) are o cultură literară întinsă și aleasă (?)” (p. 236).

În sfîrșit, *pour la bonne bouche*, pentru sămănătorismul „poetului” V. Voiculescu, d. D. Tomescu dă, ca exemplu, aceste versuri — care, din unghiul de vedere al d-lui D. Tomescu, nici nu ar fi „sămănătoriste”, ci „lipovenești”:

*Tăcuți, spre sat pescarii duc în parîngă cina
Și udele năvoade și cîngile de fier.*

Dar pe d. V. Voiculescu d. D. Tomescu îl acuză că ar fi prea „sămănătorist” pentru că abuzează de cuvinte regionale. Dar „ce frumos se împletesc uneori în poezie”, spune d-l D. Tomescu:

*Pădurea-ngălbenită e-o vastă pălălaie (!)
Aprinsă pe corlata (!) căruntelor coline.*

Iar pentru stilul și acuitatea d-lui D. Tomescu — această frază de licean: „Poezia *Nori de vară* în care *poetul descrie furtuna asemănînd* îngrămădirea și ruperea norilor cu învîlmășeala și ogoirea unei cirezi de vite.” (p.235)

*

D-l D. Tomescu mai aduce poetului V. Voiculescu următoarele obiecții:

„Păcat numai că transpunerea („transpunerea fondului sufletesc țărănesc”! E.I.) e făcută uneori prea de-a dreptul, fără un simț artistic mai stăruitor în cernerea și alegerea materialului. Cuvintele și imaginile, care toate vin din cunoașterea vieții țărănești, trec oarecum în *masă* în structura unei poezii și aceasta *nu din necesitate literară* (remarcați!) cît de dorința de a dezgropa și de a pune în circulație materialul poetic cuprins în sursele... graiului țărănesc” (p. 234).

După cum se vede, această frază este, în scrisul opac al d-lui D. Tomescu, de o neașteptată luciditate. Într-adevăr, d-le Tomescu, v-ați condamnat d-vs. înșivă (avocat *gaffeur*) propriii clienți: ați acuzat — cu spirit critic, cu limpezime și sintetic — întregul „sămănătorism”.

CONST. I. EMILIAN: *Anarhismul poetic*

E un mare haos în intelectul d-lui Const. I. Emilian. Spiritul d-sale se încurcă și nu se mai descurcă în ițele — e drept, complicate — ale poeziei moderne.

Piticimea lui intelectuală nu poate să discearnă o zare sau o perspectivă. Face eforturi — laudabile! — de sintetizare și, fiindcă nu izbutește, crede că nu este posibilă sintetizarea. Adună toate elementele, le privește atent unele după altele și, după o conștiințioasă examinare individuală, le părăsește: nu construiește nimic cu ele. (Evidentă deficiență mintală.)

De aceea, anarhicul cap al d-lui Const. I. Emilian nu putea găsi o altă formulă decât aceasta — cea mai apropiată și oglindă desăvirșită a realității sale interioare — a anarhismului.

D-l Const. I. Emilian este plin de toate îndrăznelile virtuale, anulate de o timiditate de atitudine dureroasă; este plin de toate bunăvoințele pe care o lipsă de gust sau de acuitate le face inoperante. Antrenat de o mecanică a unui raționament debil, se oprește la jumătate, intimidat de obstacole insurmontabile, și face mici rezerve care desfigurează sau desființează argumentele prime. Nu își dă seama de asta și, ca și cum coeziunea logice sale ar fi perfectă, trage concluziile tot ale celor dintii argumente, sărind candid peste contradicțiile oferite de el însuși lectorului d-sale.

Concluziile șovăitoare nu lămuresc, natural, nimic, și pînă la ele (și după ele) nu se poate cunoaște atitudinea clară a d-lui Const. I. Emilian față de poezia modernă: o acceptă? o tăgăduiește? îi e simpatică? îi repugnă?

Dacă l-ați întreba, sper că d. C.I. Emilian ar afirma că a luat toți, cum își propusese, o atitudine negativă: dar desfid pe oricare cititor onest și logic să-mi argumenteze că o atitudine reiese.

Concluzia adevărată care se extrage este lipsa de concluzii; de altfel, nici ca material nu este valabilă cartea d-sale, fiindcă acesta e insuficient numeric, insuficient selectat și nereprezentativ. D-l Const. Emilian, după porniri, opriri și reveniri, se află, după 350 de pagini, la începutul drumului sau al labirintului. Totul trebuie re-luat de-a capul. Pînă și adunarea materialului.

Sînt oricînd gata să demonstrez, fără nici o dificultate, că toate capitolele sale parțiale dezminț, anarhic, liniile conducătoare ale studiului. Sunt mult inclinat să văd în această neclaritate o certă timiditate, dovadă a unei mediocrități intelectuale elocvente. O carte

intitulată polemic și decis *Anarhismul poetic* cerea o cu totul altă prestanță, altă siguranță, altă stringență logică.

Toate atitudinile pot fi justificate și valorificate. Dar toate atitudinile pot fi compromise.

În realitate, d. Const. I. Emilian nu a compromis vreo atitudine (nu are), dar s-a compromis pe sine însuși.

*

Printre multe alte fapte remarcabile este și acela că d. Const. I. Emilian își dă seama de deficiențele interioare ale unei cărți ca a d-sale și cere (*c'est drôle!*) „o judecată critică energică, definitivă, categorică” (p. 3).

Energică — da! Definitivă — e o pretenție gugumană. Nimeni nu e definitiv, nici chiar d. Const. I. Emilian!

Cît privește cealaltă pretenție, că „va trezi dușmăanii, că va atinge susceptibilități”, că „va spulbera iluzii”, este desigur cel puțin nostimă pentru cine va citi această carte doctorală, dar inofensivă. De ce oare „probitatea intelectuală” de salahor a d-lui Const. I. Emilian nu a pornit la un travaliu de istorie literară, de pildă, veche, sau de unul de bibliografie?

Oricine, dacă izbutește să se cunoască pe sine, poate fi util: bibliografia românească se află la începuturile ei și are nevoie de muncitori „onești”, dacă nu de cine știe ce subtilitate.

*

Cînd d. Const. I. Emilian scrie, de exemplu, că poezia modernă este caracterizată prin „atitudinea negativă față de școala poetică anterioară” și, prin „exaltarea individualismului”, uită că definește romantismul după formula, printre mai mulți alții, a defunctului F. Brunetière. Această „negare” a poeziei anterioare d. Emilian o condamnă o dată; o laudă a doua oară; o justifică a treia oară ca „necesară”.

Dar nu își dă seama, apoi, că și „ostilitatea împotriva ordinei” nu caracterizează, prin strictă circumscriere, poezia modernă, cît mai toată poezia lirică de o sută de ani încoace? De ce nu ar vedea d. Const. I. Emilian, de pildă (este o simplă sugestie!), în lirica modernă, consecințele duse la extreme limite ale principiului romantic? În cazul acesta, d. Const. I. Emilian ar fi putut să subsumeze poezia modernă poeziei romantice în general și de aici să pornească la definiția și distingerea precisă a poeziei moderniste față de romantică.

Studiul d-sale ar fi căpătat astfel o logică istorică utilă: dar această sugestie nu vrea să arate decât că o logică oarecare se putea găsi cu facilități și că era necesară pentru fundamentarea unui studiu și pentru acordarea unei perspective.

Dar d. Const. I. Emilian este foarte greoi și abia se mișcă printre realitățile estetice de care se lovește ca de mobile.

*

D-l Const. I. Emilian este și foarte naiv. Crede, printre altele, că romantismul și clasicismul sunt precis definite (cînd discuția asupra acestor două fundamentale atitudini ale spiritului uman se dezbate, azi, cu mai multă încordare decât niciodată).

Crede că poezia trebuie să pornească „de la un bun-simț și o judecată sănătoasă”, fără să știe lucrul elementar că poezia este tocmai un necesar dezechilibru sufletec. Că numai proza e sănătoasă și că bunul-simț nu a creat absolut nimic, nici în artă, nici în filosofie (decît *empiria*). Că orișice activitate omenească superioară este permisă numai de o exacerbare sau o exaltare a unor funcții sufletești în dauna celorlalte. Și că îl desfid să-mi indice un mare poet „cu bun-simț și cu judecată sănătoasă” — oribilă caracteristică burgheză, cu care mersul suitor al civilizației nu a avut niciodată de-a face. Că, în sfîrșit, echilibrul înseamnă *static*: iar dezechilibru — *dinamic*, *mișcare*, deci creație.

Aceste lucruri de mult banale, dacă sunt necunoscute d-lui Const. I. Emilian (care crede că a descoperit un lucru foarte nou în spiritualitatea modernă: criza noțiunii de realitate, criză de fapt existentă de mult, de cînd cu postkantienii romantici), sunt prea vechi pentru cititori și nu mai insist.

*

Alteori, d. Const. I. Emilian abordează probleme mai subtile — el n-are subtilitate — și crede că „funcțiunile sufletești au devenit doar un complex de reacțiuni accidentale...” și că „...totul e *posibil* în domeniul sufletec”, pierdut fiind „sentimentul de... unitate al personalității” (p.22). Dar noi socotim că nu există hazard decât după o logică aparentă, dar falsă. Credem că există un determinism interior și că o imagine sau o „cocasserie” (cum spune d-sa) sunt rezultante ale mersului interior nevăzut și că rădăcinile și *unitatea* există, dar trebuie căutate în adînc, și nu la suprafață.

*

Nu îmi dau osteneala să „aprofundez” acest studiu și să-i demontez, pe rînd, toate ruginitele piese. Lucrul este facil, dar lung. Gafe se întîlnesc frază după frază și oricine poate fi un norocos vi-nător al deficiențelor d-lui Const. I. Emilian. Dacă vă amuză acest sport mic, încercați-l. Dacă aș avea timp, m-aș angaja eu însumi să găsesc cincisprezece cacofonii logice de fiecare pagină. Dar s-o facă și alții.

P.S. Cine i-a spus d-lui Const. I. Emilian că Ion Barbu e anecdot-ic? Într-adevăr, așa este.

Poetul nu poate fi reabilitat însă pentru că d. Const. I. Emilian își închipuie că I. Barbu e „difícil”. De fapt, Ion Barbu este „facil” tehnic, dar tot „facil” ca esență lirică.

România literară, anul I, nr.15, 28 mai 1932, p.3.

N. DAVIDESCU: *Aspecte și impresii literare* *

Nu este greu de prezis că volumul d-lui N. Davidescu, sub coper-tele noi, nu se va vinde.

Problemele puse de d. N. Davidescu au pierdut, desigur, orice actualitate, pentru că nu au putut cîștiga, prin amplificare sau adîncire, un interes care să se permanentizeze. Dacă problemele efeme-re și neorganizate după o sistematică sau grupate în jurul unui im-portant punct magnetic și de echilibru nu pot atrage atenția lectorului, cîțiva pot avea însă curiozitatea să-l cunoască pe d. N. Davidescu, om mai complex (să ne ierte) decât operele lui.

D-l N. Davidescu este, desigur, un om de o rară intelectualitate. Inteligența d-sale, ascuțită, pătrunzătoare, nervoasă, nu suferă com-parație cu inteligența leneșă și evazivă a d-lui E. Lovinescu, de pil-dă. Calitatea de a înregistra evenimentele din cultură nu i se poate

* Titlul corect: *Aspecte și direcții literare*.

tăgădui, deși tot aceasta, degenerată în grabă și nefixare, l-a pierdut, poate.

Într-adevăr, se discută curent eșuarea literară a d-lui N. Davidescu. Și-mi amintesc de un critic — avînd toate motivele să se înfricoșeze de însușirile, absente lui, de logică — care, cu surisul pe buze, făcea constatarea fericită.

Căderea, dacă este, a d-lui N. Davidescu ne pare, într-un fel, surprinzătoare: că d. N. Davidescu nu are întotdeauna un gust literar indiscutabil nu constituie un motiv suficient de ratare în critică chiar, sau, mai cu seamă, dacă se plasează în teoria sau politica literară (nu este paradoxal, știut fiind cum cutare critic lipsit și de gust, și de sensibilitate estetică poate însemna, pentru unii, pentru mulți, un punct central — dar ce zic! o sferă! — a criticei românești). Calitățile d-sale logice, nervozitatea frazei sale de real intelectual, dialectica sa nu lipsită de o oarecare subtilitate nervoasă sunt virtuțități importante și d. N. Davidescu ar fi putut fi salvat și mult urcat în ierarhia valorilor românești.

Aș explica această cădere prin, pe de o parte, lipsa unui spirit de discernere (deficiență de gust, a! dacă d. Davidescu ar fi avut un cecnaclu de binevoitori care să flereze pentru el!) și, pe de altă parte, prin deficiențele de organizare interioară.

Motivez:

Desigur, numai fiindcă trebuia să militeze pentru simbolism, d-l N. Davidescu iubește poezia lui Ion Minulescu. Dar nu pricepem de ce îi place I. D. Pătrășcanu, Mihai Codreanu sau acel de nenumit Cazaban! Presimte vina poeticei lui G. Bacovia, dar cu multă dificultate și timiditate.

Și, apoi, se perde în generalități, grăbit, foarte grăbit susținute, sau la probleme de o desăvîrșită lipsă de interes, asupra cărora își exercită însă, frumos și acidulat, o agreabilă frază nervoasă și stingherită. Citez din tabla de materii: *Ștefan Petică* (în fața căruia se epatează, pe cît de entuziast, pe atît de nemotivat pentru lector), *Note pe volumul lui Stephane Mallarmé* (ca să nu scape prilejul să spună unele dulci banalități generale și să reproducă — desigur, nu-i așa? — sonetul *Lebedei*), *Alecsandri ca educator*, *Critica literară și reformele*, *G. Bacovia*, *Remy de Gourmont*, *Al. Cazaban*: „Doamna de la Crucea Roșie”, *I. A. Bassarabescu*: „Un dor împlinit”, *Între fond și formă* etc., care sunt, după cum bine vedeți, neincitante la o curio-

zitate minimă. Și apoi, cu egală importanță (cu egală rapiditate!), toate subiectele — o recenzie, o idee generală, o teoremă, un fapt cultural de un grad variabil de semnificație — sunt tratate și soluționate în două sau maximum trei mici pagini. Și aceasta pentru că, o repet, d. N. Davidescu nu a știut să discearnă importanța subiectelor; sau pentru că, ziarist literar, le-a acceptat *tale quale*, după cum le oferea momentul.

Nu am la îndemînă și al doilea volum al *Aspectelor literare*, așa încît această încercare de a contura personalitatea critică a d-lui N. Davidescu este incompletă, dar un fapt indiscutabil îmi pare o lipsă fatală de stăruință; o grabă prea jurnalistică; o lene de a demonstra și specula un subiect, o teoremă; o dispariție, o risipire — și nu bogată, ceea ce ar putea fi salvator — în toate micile idei neselectate, la ordinea zilei.

Dacă mă gîndesc mai bine, poate că și calitatea de critic-ziarist nu este perfectă, prin lipsa de amploare, mai sus menționată, și de diversitate. Articolele acestui volum par, într-adevăr, cînd simple *compte-rendu*-uri, cînd introducere teoretică la un studiu, cînd un fragment ales dintr-un mai lung discurs.

Și această oboseală de a gîndi și de a epuiza o temă dată îi furnizează, pe lîngă erorile de gust, și altele mai grave (dar mai rare și, fără îndoială, netemperamentale), de judecată.

Un exemplu.

Minulescu, crede d. N. Davidescu, nu mai poate fi prețuit pentru că marele număr de imitatori, furîndu-l; l-au și standardizat. Trebuie să învățăm să-l „recitim” pe Minulescu.

Este just: o poezie care nu e nouă sau uitată e anostă.

Dar dacă, cum spune d. N. Davidescu, Minulescu pare un oarecare poet minulescian, ar trebui să conchidă la lipsa de rezistență, la facilitatea, deci la insuficiența sau mediocritatea acestei poezii. Poezia care se banalizează rapid, care este facil imitată este mecanică și de mici trucuri tehnice.

Cred că niciodată Eminescu nu a părut — nici pe vremea imitatorilor lui — eminescian; cu atît mai puțin Racine, din care se puizează permanent în teatrul psihologic francez, nu s-a „epuizat” și nu a părut racinean.

Adevărul este că dintr-o poezie mare rămîne osatura, schema; sau, dacă este minoră, se diluează, se dizolvă, dispăre: cazul Minulescu. Termin cu o confidență personală.

Simpatia pe care mi-o inspiră personalitatea d-lui N. Davidescu agravează regretul că atâtea frumoase calități de stil și de inteligență nu și-au găsit o cristalizare limpede. Risipirea în atâtea genuri literare (critică, ziaristică, poezie, roman, nuvelă) este, probabil, o cauză inițială. Lipsa de organizare și de gravitare în jurul unui punct central de problematică este o altă cauză corolară.

În orice caz, realizarea în critică a d-lui N. Davidescu era mult utilă pentru a face cit de puțin mai transparentă opacitatea criticii românești.

Viața literară, anul VII, nr. 137, 1-30 iun. 1932, p. 3-4.

G. CĂLINESCU: *Viața lui Mihai Eminescu*

Viața gesturilor, brutală, nu-mi poate lămuri viața interioară a insului. Trama subțire a unui monolog sau a unor dezbateri lăuntrice își află, în gest, o rezoluție grosolană și nediferențiată. Un gest nu îmi exprimă o subtilitate și nu îl cred concludent: cred că nu sintetizează, nu rezumă, nu cuprinde o gravă complexitate interioară — subțire păienjenis — ci, cel mult, o întrerupe, sau o anulează, sau o dezmente. Exterior, viața unor inși de diferită ierarhie spirituală nu îmi apare diferențiată, deci semnificativă. Un identic gest poate servi la vederea unor multiple tumulturi interioare, chiar când nu e convențional (deci rigid), gestul e măcar grosolan, mersul nervos al insului acestuia, pot ști căror tumulturi urmează? Licărirea de minie din ochii acestuia poate însemna o crampă tot atît cît o revoltă împotriva Divinității.

O viață întreagă de gesturi nu-mi va exprima mai mult decît un gest singur: gesturile sunt mințiri. Iar gesturile sociale sunt tot ceea ce nu mă reprezintă pe mine, individul necesar poeziei, și pe mine, factor al societății, individul necesar prozei, practicului, realității raporturilor. Biografia îmi vede numai (și nici acestea toate) aparențele discontinui. Ea nu poate fi sesizată decît de gesturile sociale și, ca să zic așa, spectaculare: gesturi comune. Neadevărată este mai cu seamă prezumția că poți cunoaște întreaga viață a unui om sau că poți cunoaște măcar momentele esențiale ale unei vieți sufletești;

dar momentul decisiv al vieții mele sufletești poate să nu corespundă momentelor decisive ale actelor mele sociale și ale schimbărilor vieții mele exterioare.

Care este clipa esențială, în adevăr, și răscruce a mersului spiritual, de pildă, la Eminescu? Poate (dar cred chiar că e aceea) aceea care, „biografic”, nu prezintă un interes luminos; sau care nu este știută (poate uitată și de Eminescu); sau — mai ales — aceea care nu a apărut în faptă; viziunea cosmică eminesciană și sentimentul său muzical al luminilor (ceea ce este expresie poetică și ceea ce nu poate fi exprimat în proză), care sunt paralelele conținutului filosofic, ce nu mă interesează aici, în viața estetică — cine poate ști căruia declin subțire al unui fluid mecanism sufletesc urmează?

Nici un biograf nu a surprins vreodată momentul când un poet a scris primul vers. Aceasta numai ar fi suficient, cred, să motiveze neputința de a cunoaște clipa de răscruce, clipa esențială și semnificativă a unei vieți mari.

Aceste momente mici în durată, care esențial scapă, cert, oricărui biograf: dar ele singure mi-ar putea pretinde o semnificație.

Crede că biografia faptelor exacte — dar mai cu seamă biografia faptelor exacte! — este inutilă; dar chiar vătămătoare. Nu mă poate interesa decît biografia interioară — chiar imaginară — dar adevărată spiritualicește a poetului. Și în ciuda abilității și a justificării sale, diplomatice, dar nu mai puțin sofistice, d. G. Călinescu a scris o biografie romanțată în sensul cel mai peiorativ al cuvîntului. D-l G. Călinescu nu a rezolvat configurația spirituală a lui Mihai Eminescu și numai aceasta trebuia încercat. Că nu trebuia, d. G. Călinescu nu poate să o afirme, cînd anunță că această carte va constitui fundamentul volumelor de critică și interpretare eminesciană ce vor urma: și iată cum vom avea un edificiu pe nisip.

D-l G. Călinescu ne-a înfățișat un Eminescu elementar — în raport și în conflict cu societatea. A știut să speculeze, cu abilitate, cu inteligență, momentul de efect; situațiile patetice, cu un dramatism realizat. A fost întristat cu dignitate cînd Eminescu a fost nedreptățit; ironic și amar, cînd Eminescu a fost neînțeles; solemn, cînd vorbea de superioritatea olimpiacă a poetului; pitoresc cînd îi descrie vagabondajul sau îmbrăcămintea; pe rînd excitant, spiritual, picant, isteț sau iarăși amar în pasagiile despre dragostea marelui nostru poet; dar toate aceste calități nu au făcut decît să fixeze cu mai deplină siguranță cartea în literatura minoră — vulgară, dacă vreți, facilă în orice caz — a biografiilor romanțate.

Toate acestea revin la a spune că realitățile emoționale subtile și fragile se surprind cu nevăzută dificultate; că nu se pot discerne în liniile generale și nivelatoare ale unei vieți sociale; că, de aceea, această viață a poetului Eminescu este valabilă, în definitiv, și pentru viața unui alt poet mare; cred că nu îl cuprinde, nu îl urmărește, nu îl calchiază (și nici nu poate). E autentică tăcerea: cuvântul și gestul ne difuzează. Și momentul de tăcere nu poate fi însemnat într-o viață romanțată, nu ar avea locul decît pe o pagină albă.

Că volumul de față este scris cu talent literar — cum o crede și insinuează d. G. Călinescu însuși — este foarte frumos, dar aceasta nu poate scuza faptul că d-sa a speculat, a dramatizat — în loc să le exprime pur și simplu — momentele emoționale ale vieții eminesciene: exprimare ce ar fi constituit o suficientă (și unică) justificare.

Îl acuz că a literaturizat un om care trebuia înțeles deasupra literaturii: ca un generator de poezie, nu ca un livresc; ca o cauză, nu ca un efect. Că l-a conturat într-o schiță, insuficientă și generală. Că a expus fapte — deși fără să vrea și recuzîndu-se. Neapărat a expus fapte: prin natura lucrului! Cum poate fi altfel scrisă o biografie?

Nu știu și nu pot să controlez dacă datele biografice sunt exacte, presupun că da, dar între două date adevărate, cită viață neadevărată se poate închipui, se poate scrie! Aceasta ar fi, desigur, unul din rarele merite ale cărții.

Căci sunt și cîteva merite, precum cursivitatea stilului, nesustras aici de la o necesară sobrietate cu atît mai agreabilă cu cît neașteptată (d. G. Călinescu ne obișnuise anterior cu zorzoane și vopseli de bilci). Simplitatea rară a frazei, rapiditatea și o oarecare aparență logică a determinării unor momente interioare de către faptele exterioare împiedică de la un naufragiu această biografie foarte lizibilă.

Altă calitate estetică a d-lui G. Călinescu este aceea că poate să creeze caractere: de pildă, pe Gh. Eminovici, tatăl poetului, care trăiește în cartea lui G. Călinescu deplin conturat, deplin crescut. (Ciudată analogie: ați remarcat cum Gh. Eminovici seamănă, văzut de d. Călinescu, cu tatăl lui Molière, Jean Poquelin?)

Capitolul asupra căruia preferințele mele converg este acela al lui Gh. Eminovici. Dar viabilitatea acestui caracter îmi apare independentă de Eminescu și de viața spirituală a acestuia și îi acord o strictă valoare literară.

Un interes mai prezintă, desigur, pentru istoria literară (și a culturii noastre) pasagiile despre raporturile dintre Eminescu și Titu Maiorescu. Dar cred că ezitățile și dezechilibrul exterior al lui Emi-

nescu ar fi putut semnifica d-lui G. Călinescu o mai amplă complexitate lăuntrică. Pentru că una din greșelile d-lui G. Călinescu este aceea de a coordona cu orice preț faptele și a le subordona unui acord logic. Și dacă Eminescu nu îmi apare adevărat este și pentru că (cum ar spune André Gide) apare prea logic. O mai mare gratuitate putea fi acordată actelor lui Eminescu și dezechilibrul prețuirilor sociale (dragostea pentru Maiorescu alterna cu necazul sau disprețul) putea fi o garanție certă și un îndemn la aprofundare, la atenție pentru o complexitate neintuită suficient.

Din neliniștea lui Eminescu este onorabil, d-le Călinescu, că ați surprins neliniștea erotică și cea sexuală; dar este o foarte regretabilă deficiență că nu ați intuit neliniștile mari și semnificative. Pentru că, după d-voastră, d-le G. Călinescu, o parte mare din gama vieții interioare a lui Eminescu are ca accent fundamental și generator setea erotică; iar configurația sufletească a poetului îmi apare, în interpretarea d-voastră, circumscrisă la sexualitate. Admit că sunteți, de pildă, freudian (nu sunteți), dar și-atunci sexualitatea ar fi, cum bine o știți, un principiu dinamic care suportă diferite alhimmii și devine semnificativă cînd se amplifică, se suplimentează și — precum bulgărul de zăpadă crește o avalanșă — creează complexe sufletești.

Dar nu prezintă aici decît o deficiență prozaică (nicidecum reprezentativă pentru spiritualitatea unui ins de geniu), detaliu asupra căruia era inutil să se insiste.

Scrisă cu degajare, cu dragoste pentru frază și desigur cu abilitate, cartea d-lui G. Călinescu nu depășește așadar tehnica unei simple vieți romanțate: cu unele date exacte (pe care le au toate biografiile romanțate de altminteri), speculînd cu isteție unele momente patetice, dar exterioare și neajutînd cît de puțin la fixarea, singură necesară, a portretului unui Eminescu interior.

Azi, anul I, nr. 3-4, mai-iun. 1932, p. 348-350.

LUCIAN BOZ: *Eminescu*

Cronicarul literar, intrucît e nevoit să însemne valorile foarte fluctuabile ale zilei și capriciile unor mode literare, intrucît se situ-

ează, prin urmare, în timp, în zi, este împiedicat să privească de la o prea înaltă altitudine teoretică și trebuie să abdice de la o severitate intransigentă, absolută.

Cronicarul este, desigur, ceea ce Thibaudet înțelege prin jurnalist. Dacă nu se poate hotări să fie un reprezentant al publicului mare, un simplu om din public, este oarecum nevoit să cedeze măcar unui public restrâns și să-l reprezinte pe acesta. Ca atare, va avea dreptul să fie entuziast (mai precis: să scrie cu entuziasm), să se înduioșeze, să participe personal etc., dar toate acestea gradate totuși de o suficientă doză de luciditate și cu conștiința certă, netă a efemerității: a jurnalismului său.

Cu alte cuvinte: vreau să înțelegi că am sentimentul perfect al provizoratului și al efemerității jurnalistice a cronicelor ce vor veni. Ele nu mă vor putea angaja decât ca om al apelor literare în care, în aceste zile, mă scald.

În realitate, îmi dau seama clar că nu eu, ci ele mă cuprind.

Dar, iarăși, cele de mai sus nu mă vor împiedica să am, deși relativă și pe cât gustul nostru și moda literară mi-o îngăduie, o severitate oarecare.

Eminescu, eseu de d. Lucian Boz, nu este o „încercare critică”, ci o încercare de psihologie literară sau de metafizică pe marginea literaturii. Teoretizările *pe margine* ale d-lui Boz reușesc sau nu să fie condiții ale criticii, dar nu critica însăși.

Cu un stil foarte decorativ, înarmat și cu o grațioasă cursivitate, d. Lucian Boz, eflurind mari probleme, stabilește îndepărtate și incontrolabile raporturi, sădind punți cosmice peste veacuri, peste spații și dînd întîlniri întregite la geneza raselor.

Rolul criticii este, printre altele, și acela de a urmări, de a calchia, de a cuprinde în chingi strînse configurația operii. Dar textele nu îmi par a fi, pentru d. Lucian Boz, decât pre-texte ale unor dezvoltări, ale unor construcții în afară și departe de operă și de spiritul ei unic. Sugestiile, amabile, sunt fiice ale hazardului discursului: accidente. Ele îmi pot vădi, fără îndoială, dexteritatea tehnică a autorului și, uneori, pot fi chiar ușor furat de eleganța de bună calitate și — de ce să nu o mărturisesc? — subțirimea grațioasă a inventivității d-sale. Este drept însă că rareori aș fi invitat să acord acestui frumos eseu o seriozitate științifică.

Cred anume că d. Boz, prin spiritul însuși al metodei, construiește un cadru perfect valabil pentru mai multe conținuturi. Îmi amintesc cu multă plăcere cum, în vremurile cînd avea și preocupări

literare, d. Vladimir Streinu demonstra d-lui Șerban Cioculescu, prin substituire de citate (*Vitrina literară*), cit de periculos și cit de acritic este să utilizezi asemenea cadre atotcuprinzibile.

Îmi pare rău că d. Lucian Boz s-a grăbit să tipărească această broșură, mică și totuși neunitară. Ea, după cite știu, face parte dintr-un studiu de mai ample proporții, care nu a încăput întreg aici. Graba cu care materialul a fost ales și coordonat se resimte și de aceea, probabil, avem această impresie de diletantism critic: de neaprofundare, de incompletă epuizare a problemelor.

Citez aici câteva inadvertențe și lucruri rele întîmplătoare, lăsînd ca cele bune să le găsească (și le va găsi! pentru că, v-o afirm, sunt mai multe și mai vizibile decît cele rele) cititorul.

D-l Lucian Boz declară de la început că este necesară o „revizuire a valorilor actuale românești” și am fi, fără îndoială, de acord, dacă d. Boz nu ar lua un drum lăturalnic. Revizuirea valorilor d. Boz vrea să fie bazată pe cercetarea fenomenelor românești.

Nu mai amintesc faptul că aceste lucruri țin de sociologie și psihologie etnică, iar nu de estetică, dar declar că sunt cel puțin obosit de aceste „cercetări” și precizări ale sufletului românesc, care se urmăresc cu îndărătnicie de o sută de ani încoace (de la Al. Russo). De o sută de ani — ați observat? — se pun neîntrerupt bazele culturii românești: cred că a venit timpul primei cărămizi.

O „revizuire a valorilor” nu se poate face decît după un criteriu estetic, iar specificitatea etnică — exterioară, de altfel, valorii estetice — urmează de la sine; ea nu trebuie teoretizată, ci descrisă.

Nici nu sunt sigur, de altfel, dacă, admițînd identitățile *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Luceafărul*, seninătatea în fața morții este, într-adevăr, o atitudine românească. Și mă gîndesc la dramatismul unor bocete. Nu încerc, de altfel, aici, o soluționare a problemei, ci o supun, numai, atenției d-voastră.

Mărturisesc iarăși că nu mă pasionează în mod deosebit să știu dacă Eminescu, Nae Ionescu, Nichifor Crainic și Lucian Blaga sunt fiii spirituali ai, mi se pare, geților. Nu văd întru cît această afirmație, puțin hazardată și, desigur, incontrolabilă, soluționează problemele de valoare pe care ni le punem și mi se pare că, pentru a sesiza substanța liricei eminesciene, d. Lucian Boz urmează „*un chemin d'écolier*”.

După cum și unele stabiliri de raporturi îmi par puerile — „Meșterul se lăuda că va mai construi și alte biserici. Dionis se vrea

Dumnezeu" (p. 33) — în discuția asupra orgoliului ca atitudine specifică românească.

Și, în sfârșit, vă prezint un ultim citat care rezumă clar și calitățile de stil ale eseului, și atitudinea decorativă, exterioară.

„«Cuvîntul» este așadar acel «*Fiat lux*» și «La început fu cuvîntul» din *Evangelia* ioinină. Dar ce înseamnă să «dau glas»? Să pronunțe din nou: să fie lumină? Atunci propunerea demiurgului ar fi o recreare a lumii. Și oferă o minune: cea a creațiunii repetate. Și, dacă privim și propunerile din strofa a doua și a treia, unde sunt înfățișate pe rînd idealul stăpînitorului peste pămînt, al judecătorului și al Cezarului, de tărie și bogăție, ne ispitește o apropiere între aceste trei propuneri și întreita ispită a lui Isus la ieșirea din pustiu. Și acolo era vorba de minunea creării pîinii, de puterea peste ingeri, de bogăție și stăpînire a pămîntului. Surprinzător rezultat, pentru că... Frăția între Dumnezeu și Satanail... Să fie adus Demiurgul pămînt și Luceafărul să-l fi insuflit? etc., etc.»

Îmi dau seama că acest pasagiu nu este nici măcar decorativ, ci definitiv compromițător. Am mină rea.

Axa, anul I, nr. 1, 20 oct. 1932, p. 5.

CRONICA LITERARĂ

1. Constantin Fintîneru : *Interior*
2. Virgil Gheorghiu : *Febre*
3. Matei C. Alexandrescu : *În insula unde-nfloareau corali*

O foarte veche prietenie mă leagă de Constantin Fintîneru. Eram în clasa a treia de liceu cînd am prezentat actualului autor al *Interior*-ului, care era într-o clasă superioară, o piesă de teatru patriotică. Nu i-a plăcut.

Am rămas „totuși” prieteni — poate și fiindcă făceam parte amîndoi din grupul foarte restrîns al „scriitorilor” de la Liceul „Sf. Sava”. Constantin Fintîneru era cel mai îmbufnat dintre noi. Figura lui rotundă; grasă, roșie, care, nu-i așa, ar fi trebuit să fie jovială și senină, era nenatural încruntată, aspră, persecutată, nedreptățită.

De atunci și pînă astăzi, gura lui a păstrat un permanent desen amar; pălăria, ale cărei boruri sînt lăsate în jos ca și colțul buzelor, face, pare-se, parte integrantă din persoana lui fizică și morală.

Este un om excesiv de susceptibil și certăreț. Eu, care îi sînt un bun prieten, știu bine asta.

De cîțiva ani, de cînd a terminat liceul, a scris un număr indeterminabil de romane pe care ni le-a citit, fratelui Arșavir Acterian și mie. Amîndurora ne păreau proaste. (E drept că lui Arșavir i s-a părut o dată că ar fi „ceva”; mărturisesc că eu am fost cu totul lipsit de fler.) Avea obiceiul să ne invite uneori, să ne ofere vin și alimente, și să-și citească operele unor oameni care, închizînd ochii sub pretextul că se concentrează, puteau, fără figuri de stil, să doarmă liniștit. Așa am „ascultat” în, mi se pare, iarna trecută romanul *Interior*, care se numea atunci *Margini* sau *Margini de oraș* sau *Eu și orașul* sau *Apropiatul* sau *Cum eram, tot mă iubeam*, al cărui fericit destin nici nu i l-aș fi bănuț.

Mărturisesc că mi-e nemaipomenit de greu să am o părere critică despre această carte. Interesul pe care mi-l suscită este prea personal, prea particular și prea anecdotic. *Interior* m-a amuzat excesiv, dar pentru unele motive care greu pot constitui argumente critice.

Îl vedeam pe „conu Costică Fintîneru” umblînd amărît prin mahalale; încruntat, la amintirea ultimei farse pe care i-a jucat-o un prieten, o fată sau destinul; vorbind cu oamenii, după modelul denaturat al ultimelor cărți citite (Kierkegaard, Gide, Hamsun, T. Hardy, Dostoievski, Thomas Mann); bucurîndu-se cu o bucurie falsă, explozie nervoasă — voința de a se bucura mai mult decît veselie adevărată — alarmîndu-se de lucruri neînsemnate, ne semnificative și trecînd alături de cele însemnate și esențiale; monologînd ore întregi și tăind firul de păr în patru ca să-și dea seama dacă faptul că X a suris melancolic cînd i-a dat mina la despărțire însemna, într-adevăr, o dușmănie conținută; oftînd, șchiopătînd, acuzînd, tăcînd, plîngînd, plîngîndu-se.

Îl mai vedeam indispuînd — desăvirșit „*trouble-fête*” — o societate. Și aici e un lucru foarte caracteristic și foarte ciudat: retras într-un colț și tăcînd cu atîta violență, cu atîta zgomot, Fintîneru împiedică lumea să vorbească și să se amuze și devine indezirabil: dacă ride îi conduc gura pînă hăt — jos la bărbie. Ochii se măresc și intră în conflict cu sprîncenele care vor să coboare. Răsfoiește, nervos, o carte la care nici nu se uită; pe care o ia, o lasă, o ia, o lasă; și, din cînd în cînd, mirie. Dar toate astea cu o stridentă, cu o încruntare, cu niște proporții atît de mari, încît se pare că în zece colțuri se află zece fintîneri supărați.

Dar l-am recunoscut pe Fintineru în stîngăciile lui Călin Adam și ale literaturii sale.

Fintineru și, dacă voiți, Călin Adam nu pot fi naturali în lume și nu pot să pară naturali. O iremediabilă stîngăcie le mecanizează gesturile sau le face stridente, alterează respirația, privirile, cuvintele, accentul. Am recunoscut în Călin Adam pe Fintineru (Costică) cel care are de purtat o dublă luptă: împotriva lui, fiindcă nu poate să se adapteze socialului și conveniențelor (și devine furios împotriva lui însuși) și împotriva oamenilor sociali ca să se răzbune într-un fel sau altul și să se răscumpere. Cu orice preț. Iată de ce Călin Adam se bate cu Oscar Vernescu.

(Bătaia cu O. Vernescu este foarte caracteristică pentru psihologia eroului. Călin Adam, sărac și asocial, rudimentar, e desigur furios pe O. Vernescu, tînăr bogat, amabil, subțire, social.)

Desigur, problemele interioare nu se mărginesc numai la asta. Călin Adam nu este atît de sărac sufletește și de banal.

Dar adevărul este că Fintineru e un om permanent nelalocul lui. Jenează și e jenat. Nu se simte bine nici în oraș, nici în cultură, nici printre oameni, nici singur. De aceea, alungat și dintr-o parte și dintr-alta, viața lui este la periferie, la „margină”.

Cartea îmi pare a fi un jurnal al evadărilor sale. Sau, mai precis, al încercărilor sale de evadare. Este desigur o carte foarte tristă. O carte stîngace: stîngăcia merge pînă la sintaxă. Frazele, ca și gesturile sale, sunt sacadate sau sugrumate. Iar evadarea, fuga lui, temporară, nu este niciodată săvîrșită. O forță grea și aspră îl trage îndărăt. *Interior* este o mincinoasă evadare. De aceea, și cînd trebuie și cînd nu trebuie — vede flori, vede o țigancă, prinde un fluture, se reazămă de un părete cu afișe — un ton tragic, greoi, apăsător sau, dacă nu, în orice caz un accent care depășește sau dezmințe conținutul frazelor.

Este o carte neliberă. Această lipsă de libertate spirituală sau o lipsă de nebunie adevărată sau poate o insuficientă inteligență (insuficientă pentru că este întunecată, acoperită de opacitatea pasiunilor și a suferințelor) îl împiedică să se desfășoare, să se adincească și să realizeze ceea ce aici este rapid esleurat, schițat și numai tematic.

După cum declar că sunt nemulțumit de sumedenia elementelor anecdotice. Bizareria unor împrejurări îmi pare a fi exterioară unei autenticități și urmărind, vădit, efecte facile: leșinul copilului cu *Biblia*, scena cu păzitorul bisericii; dar chiar scena cu nasturele dăruit unei fete îmi pare prea hazardată; la fel, scena cu fluturele etc.

Înțeleg că, inspirat din unele teorii literare ale actului gratuit, C. Fintineru a scris aceste pasagii. Nu știu însă ce non-subtilitate sau, pur și simplu, ce „stîngăcii” — aici, sper, nu de structură, ci inerente debutului — au contribuit la eșuarea clară a acestor tururi de forță. Lipsa de logică a actelor și a comportărilor lui Călin Adam este, mai verosimil, o insuficiență decît o depășire a logicului. Actul gratuit adevărat nu este atît ilogic, cît alogic.

Faptele „bizare” ale lui Călin Adam nu constituie decît refugiul facil al unor lipsuri sufletești, literare și tehnice—literare. Așa îmi pare, de altfel, că se petrece și cu bizareria socială a lui Constantin Fintineru: un declin simplu și unele ineficiențe regizează întregul mecanism. De aceea, pentru că eu cred în substanța lui Fintineru și a lui Călin Adam, prefer ceea ce este simplă notație, ceea ce nu se poate povesti, ceea ce nu este anecdotic, ci poezie: pagina 145 (plinsul) și unele notații care cuprind un humor de pură esență: „Mama mi-a spus să vă întreb ce-aveți de gînd cu chiria” (zise Cati/fetița gazdei). „Ce am de gînd... Să spui doamnei că sunt om”; sau: „Să spui doamnei că aștept primăvara”; „afectez un cinism nenatural”, dar „fetița așteaptă în ușă contradictorie”; sau indicînd un minunat filon liric: „Sunt zile în care nu văd soarele. Umblu așa de abătut, că de dimineață pînă seara nu ridic o dată capul spre cer. Merg ca animalele, cu fața întoarsă la pămînt, umil. În chipul acesta se sting toate luminile și mă apucă groaza. Nu știu cum să mai încep să mă gîndesc la Dumnezeu.” (p. 25) etc.

*

Cele ce urmează nu privesc cazul particular al acestui poem în proză, subintitulat roman. Ele privesc însă planul principal al acestui tip de literatură :

Sunt convins că poezia trebuie să cuprindă un conținut de viață. Între poezie și proză, eu nu văd nici o diferență de natură, ci numai diferențele graduale de intensitate și de densitate al unui unic principiu: jurnalul. Nici nu înțeleg ce alt interes îmi poate prezenta poezia, romanul, jurnalul care nu sunt biografii, autobiografii. De altfel, arta — într-un sens superlativ — nici nu poate fi altceva decît biografie: descriere, cuprindere a vieții. Aplicată asupra vieții — care este anestezică — este clar, este banal că estetic sau inestetic este numai punctul optic de cunoaștere din care ne plasăm.

Dar iarăși este just că nu tot ce este strict biografic are, prin asta, și o justificare estetică. Măsura nu îmi pare a fi în obiect, ci în subiect. Există o ierarhie a temperaturii, a incandescențelor, a fervorilor.

Dacă, de pildă, Constantin Fintineru are o suficientă temperatură interioară încât să aprindă, să vivifieze obiectele inerte; și dacă patetismul lui, îndreptat asupra unor fenomene obișnuite sau aparent insignifiante, împrumută o vibrație nouă; și dacă împrumută marmorei și cărămizilor nerv și sensibilitate; dacă, cu alte cuvinte, universul său, spre deosebire de celelalte care sunt opace, fiindcă nu sunt ochi ce știu să le vadă, este luminos și incandescent, desigur că romanul *Interior* are o valabilitate. Dar condițiile astea trebuiesc îndeplinite. Și aceasta vă este ușor să judecați.

Repet că nu îmi pot da seama, personal, de valoarea acestei cărți. Camil Baltazar, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Simion Stolnicu, avocațul Mircea Stoescu etc. iubesc și cred în această carte.

D-l Ilarie Voronca mă asigură că am o unitate de măsură: dacă sunt prins de carte, este frumoasă; dacă nu, este ratată, D-l Voronca este prins de această carte, care e „frumoasă ca o pagină lungă, de poem”.

I-am replicat că interesul care mă leagă de această carte este, cum să zic, anecdotic și documentar. Dar dacă literatura este biografie — deși anecdota nu epuizează biografia, dar este chiar o formă rudimentară de biografie — puteți crede că acesta chiar este și singurul și adevăratul interes estetic.

*

Și d. Virgil Gheorghiu, poetul *Febrelor*, poate fi acuzat pentru insuficiența spiritului său autocritic. Este știut că a face poezie „modernistă” este tot atât de facil și de puțin semnificativ cât a face poezie sămănătoristă. Și această facilitate — utilizare cu oarecare abilitate manuală a unor clișee de expresie — îi este frecventă lui Virgil Gheorghiu! Și lucrul acesta este întristător cu atât mai mult cu cât d. Virgil Gheorghiu este, fără nici o îndoială, unul din cei foarte puțini poeți autentici ai generației noastre.

Îmi pare neîndoios că Virgil Gheorghiu este spontan, sincer, autentic. Dar Virgil Gheorghiu este diminuat de o importantă deficiență: nu are, nici în lăuntru poeziei, o unitate de construcție, o coloană vertebrală. Elementele scapă astfel unei ordini arhitectonice, unei lucide organizări a materialului.

Aceasta nu este însă un obstacol sau o primejdie când un suflu suficient vivificiază poezia întreagă și o aprinde, cu o egală lumină și cu o egală temperatură:

*Îmi pari astăzi avalanșă visată de soare
În șerpuirea venirii de lîngă azur,
Să acoperi văile mele ca un peisaj impur,
Trecutul, o pădure necîntătoare.*

*Mi-ești astăzi în busole arătate,
Port cu rada boltită-n tăceri,
Unde m-ar adormi-n legende corăbieri,
Și viața mi-ar sta-n ape dulci ancorată.*

*Tu-mi prefaci deșertul în transparența zărilor,
Polare neguri în fildeș de clavire
Și reverși pe umilite cimitire
Unita fosforescență a mărilor.*

Acest lirism, direct, cald, pur este uneori completat de o ironie proprie poetului:

*Pe cînd frații mei la garduri boleau după speță,
Eu umblam în ritmuri de Alțeșă
Și număram fînțarii în loc de margarete
Pentru pahudismele anahorete.*

Dar cred că e preferabil lirismul direct, efluviile, cum, mi se pare ar zice dulcele poet V. Cristian:

*Mamă tristă, tu ai vrea să-mi pierd amintirile:
Îmi bați hainele, prăfuirile,
Tabacul vechi, adrese și pasagere flori,
Ca o toamnă scuturînd grădina de flori.*

Tristețile metafizice sau numai sentimentale ale lui Virgil Gheorghiu sunt exprimate cu atîta discreție, cu atîta decență, cu atîta puritate, încît îmbracă un caracter impersonal care le acordă o neînchipuită noblețe. Nici o disonanță, nici o intenție teatrală, nici o preocupare de efect nu întunecă realitatea adevărată a unor fremăte interioare. Dacă există unele balasturi, ele rezidă numai în ornamentele stilistice exterioare, în clișeele de expresie învățate(și, vai, încă nu uitate) de la pompierii modernștilor.

Iată de ce nu îmi place:

*Durerile îmi măsur cu umbrele-n apusuri
O tidvă selenară dezgrop cu ochii orbi etc.*

Sau:

*Te-am îmblînzit Viață cu gemăt singuratic,
Ți-am stins căutătura cu trîmbele de pară.*

Sau nici:

*Cu o gemă de nobilă eră
Condor corectînd turnuri statice
Planează-n ezitări estatic
Peste necro-emisferă etc.*

Sunt convins că poate fi valoros ceea ce prezintă o semnificație, un cuprins biografic. Între jurnal și poezie nu există o diferență de natură, ci una de grad și de densitate. Poezia este un jurnal intensificat, comprimat. Nu știu dacă această formulă este cunoscută. Știu bine însă că nu este respectată. Și mai știu bine că poezia noastră modernă, care este sau retorică, sau hermetică (într-un sens tehnic, care nu înlătură de fapt vechile metode rudimentare și vechile preocupări de culoare), sau filosofică, nu exprimă nici un conținut autentic și de aceea este proastă.

A fi autentic — adică a trăi prin tine, prin propriile tale experiențe și a vedea lumea prin proprii tăi ochi (a cunoaște „auroral”, cum spunea Croce) — constituie un mare efort. Oamenii obișnuiți trăiesc prin alții, prin cărți etc. Poetul învață pe oameni în ce fel nou să vadă. Ei schimbă pozițiile optice.

Și nădăjduiesc serios că d. Virgil Gheorghiu își va preciza din ce în ce o viață, o viziune autentică.

*

Matei C. Alexandrescu (*În insula unde-nfloare coralii*) publica, acum cîțiva ani, la *Universul literar* de sub conducerea d-nilor Perpessiciu și Camil Petrescu.

Dacă volumașul d-sale de versuri ar fi fost tipărit atunci, desigur că s-ar fi bucurat de o mult mai mare atenție, de vreme ce ar fi fost și mai actual. Astăzi, după acest scurt interval de cîțiva ani, formele poetice și tehnica poetică la care participă și d. Matei Alexandrescu

sunt perimate. Broșura este interesantă, însă, măcar pentru atîta: ea ne arată cum erau poeziile bune pe vremea aceea. Unele grații, dar cu un aer de tinerețe fanată, induioșează și astăzi:

*Iriși mulți
Vor veni copii desculți,
Să vă rupă, să vă ia:
O fetiță cu nuia
Stă de pază.*
(Copila și irișii)

Sau:

*Orașul trist
Are copii desculți prin mahalale
Care se bat pe coji de portocale;
Și-n fiecare casă o bunică
Cu suflet de furnică.*

Mă tem însă că savoarea ultimelor două versuri este creată de accidentul strict al rimelor.

DI. M.C. Alexandrescu este tînăr. Aștept o primenire.

Axa, anul I, nr. 3, 27. nov. 1932, p. 5.

BIZU Roman de E. Lovinescu

După apariția în vitrină, după cronica precisă a lui Mihail Sebastian, după pledoaria atît de stingace a lui Octav Șuluțiu, după recenzia ocolită a d-lui Pompiliu Constantinescu, este inutil să arăt cît de fin este gustul meu demonstrînd, la rîndu-mi, că *Bizu* este o carte slabă.

Mai multe influențe converg și, netransasubstanțializate de nici un principiu personal, destramă orice lumină proprie: Ioan Al. Brătescu-Voinești, Mihail Sadoveanu și, mai ales, Ionel Teodoreanu; și, din cînd în cînd, la cîte-o cotitură: „Rîma trenului se tirăște...etc.” care este o imagine și un vers din Ion Pillat:

*Acum,omidă neagră, spre coama lui se suie
Tîrș un tren...*

sau Tudor Arghezi : „piftie de carne și viermi”, cite un accent din Dickens (copilăria persecutată a lui Bizu, care este tot un fel de copil cu trei degete de aur) sau cite-o reminiscență, de pildă, din *Take, Ianke și Cadâr* de V.I. Popa etc. etc.

Este ciudat că Bizu se încadrează perfect în acea literatură moldovenistă pe care, după cum știți, d-l E. Lovinescu, în stare de critic, o condamnă cu o vervă, cu o luciditate, cu o poftă de ris și cu o detașare definitivă.

Face descripții de-ale naturii, cu imagini, cu sentimente frumoase ca Mihail Sadoveanu. Duișia lui, tristețea lui Bizu seamănă îngrozitor, dacă nu ca anecdotă, în orice caz ca peisagiu sufletesc, cu Microbul; filiația spirituală cu Ionel Teodoreanu, dar similitudinile de stil, de imagini, de modernism mulduvenizat și sentimentalismul acela retoric, prolix, în care intră o doză gravă de senzualism, mă fac să cred că locul spiritual al d-lui E. Lovinescu a fost inautentic fixat în București, în modernism. Nu înțeleg ce trist destin, pentru noi și pentru d-l E. Lovinescu, l-a scos pe acest ionelteodorizant din Hușii, sau Pașcanii, sau Fălticeni săi, unde putea fi un eminent administrator de moșii, și l-a azvirlit împotriva fraților săi, literatorii dulcegi moldovenești și ionelteodoreni.

Sentimentalismul dulce se străvede, aici, peste tot: de altfel, e singura lumină a acestei cărți. Fără stilul lui Sadoveanu însă; fără duișia lui Brătescu-Voinești; după cum fără tinerețea lui Ionel Teodoreanu; și fără măcar!, bunăvoința literatorilor moldovenești.

Sentimentalismul lui E. Lovinescu apare, cum e, slab, sărac, pentru că nici o forță patetică nu îl ridică la un ton înalt de vibrație. Este o falsă decență această rețineră care vrea să fie bunăcuviință și care nu este, în realitate, decît acoperire a golurilor, „deficiență de viață” — spune d-l E. Lovinescu însuși — dar și deficiență de viață interioară, de problematică. O schițează el într-un fel — teama lui de moarte, contemplativitatea și ceea ce numește lipsa lui de apetituri sociale. (De altfel, de aceea scriu și eu această cronică fără remușcări: pe d-l E. Lovinescu nu îl interesează destinul social al operelor sale! Publică numai din filantropie!) Imaginează și unele povești cu tuberculoză — ca sieși să-și justifice această lipsă de trăire spirituală. Sterilitatea aceasta este, desigur, organică, existentă fără justificare, ininteresantă: pentru că această situație în afară de probleme nu înseamnă o luptă și o depășire a problemelor. *Bizu* este jurnalul perfect, evident al unui mediocru, al unui sărac.

Nu cred ca d-l E. Lovinescu să se fi înfiorat vreodată de moarte: l-a învățat, acest lucru, de la Anton Holban. Nu iubește spectacolul și peisagiul; nici viața negativă. Nu iubește nici oamenii: este numai ușor sentimental, ironic pentru că există în afara complexelor.

Cunoașteți memoriile lui E. Lovinescu; mulți îl cunosc personal și știu cât de gravă e ininteligența psihologică a d-lui E. Lovinescu: el nu e numai în afară de viața celorlalți, el este în afară de propria sa viață.

*

Am mai spus cîndva că d-l E. Lovinescu este ilizibil pentru că scrie prea frumos; prea după rețetă; prea este infailibil, exact, stereotipic mecanismul rece al frazelor sale. D-l E. Lovinescu este un debutant invers: știe să facă fraze; știe cum să spună, dar nu are ce să spună. Are cadrele, nu are conținuturi. Pe frazele d-lui E. Lovinescu se poate dormi, legănat, dacă te adaptezi cadenței. În sfîrșit, mai sunt o mulțime de lucruri rele de spus și de dovedit despre această carte. Declar că mă obosește; aș mai spune că e rudimentară sau defectuoasă construcția; că *Bizu* este pornit pe mai multe planuri. Aș spune că un erou despre care se declară de la început că este ininteresant ar trebui să devină interesant prin acest „ininteresant” — dar nici măcar atît; că o sensibilitate perimată încearcă inutil să se adapteze la formula sau optica modernă; că din această carte orice om înțelege precis că autorul ei este foarte gras; și că înțelege mai cu seamă că autorul este critic literar etc. etc.

Dar mai este ceva. Sărăcia lovinesciană a conflictelor (o! acest om, acest om inutil — inutil în viață, inutil în literatură, inutil în critică — și care ocupă, spațial, un loc atît de mare!) germinează, totuși, o vagă dramă.

Dacă ar fi ceva mai puțin prost în această carte, ar fi, sigur, această lumină slabă de autenticitate, această încercare de mărturisire, de probitate, această prezentare a sterilității, această pagină de jurnal. O! dar cit este de înecată, de viciată, de acoperită de desertele preocupări de zorzoane stilistice.

D-l E. Lovinescu, care disprețuiește viața, aleargă după mofturi de stil. Dar, pentru Dumnezeu!, pe cine poate să-l intereseze asta, cînd citește o carte, cînd aude o confesiune despre viață, despre om? Dar aceste lucruri nu au nici măcar o valoare literară, pentru că stilul nu este o ordine rigidă, ci ordinea mea interioară, care nu trebuie să se adapteze, dar care cere, căreia trebuie să i se adapteze.

Lipsa de adevăr, de seriozitate a mărturisirii clar o învederează această imensă dragoste pentru zorzoane, care nu sunt de calitate, măcar. Care, departe de orice sobrietate, indică o feminină, o caraghioasă futilitate: pentru că d-l E. Lovinescu nu mărturisește o evadare prin futilitate, ci el însuși crede într-o vanitate a lucrurilor.

*

Cred că literatura de azi se îndreaptă, din nou, spre sursele autentice ale vieții, ale problemelor mari. Cred că depășește cadrele literaturii de ieri și că nu poate să însemne o rinduire inesențială de linii, flori etc. Fără a-i împrumuta o tehnică improprie, literatura trebuie totuși să cuprindă, în fațeta ei optică, viziune universală. Delimităm tehnicile, nu trebuie însă să limităm perspectivele.

D-l E. Lovinescu, dintr-o falsă pudoare — care este de fapt săracie — așează, între sine și sine, barierele cu flori artificiale ale frazelor sale.

D-l E. Lovinescu a încercat, pîn-acum, să schimbe câteva piei. Acest semi-jurnal, semi-anecdotă, *Bizu*, încearcă, tras îndărăt de vremuri revoluate, să pășească în vremuri vii.

Nu va putea.

Axa, anul I, nr. 4, 22 dec. 1932, p. 5.

I.AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI: *La pescuit*

D. I.AL. Brătescu-Voinești a scris o carte care, în definitiv, merită toată lauda și admirația noastră. Lucrul acesta îl spun fără nici un pic de ironie și cu toată seriozitatea.

Evident, știm cu toții că *La pescuit* încearcă să se agațe de *Falsul tratat de vînătoare* al lui Alexandru Odobescu (răposat), fără să aibă aceleași calități de stil, spirit și humor. Nu poate fi vorba, aici, nici de știință, nici de erudiție. Mai mult decât atât: Al. Odobescu scria despre lucruri periferice vînătoarei ca să ne sugereze vînătoarea. Și izbutea, în felul acesta, să ne-o exprime, căci numai în felul acesta ceva poate fi exprimat. Luînd taurul de coarne — adică vorbind despre pescuit — d. I.AL. Brătescu-Voinești nu ne face să înțelegem

„farmecul” și „poezia” pescuitului cu undița, căci ceea ce se descrie se volatilizează. Cuvîntul nu învie, ci ucide. Dacă pescuitul cu undița putea fi salvat de ridiculul său inerent, aceasta se putea face numai și numai dacă d. I.AL. Brătescu-Voinești n-ar fi vorbit deloc despre pescuit, ci numai despre ceea ce abia este în legătură cu pescuitul. Dar ne pierdem în fraze inutile.

E bine înțeles că toți pot vedea cit de slabă din punct de vedere literar și din punct de vedere, ca să zic așa, tehnic este ultima carte a acestui atit de bătrîn și reputat autor. Pe noi însă, aceasta nu ne interesează mai mult decît pompierul pe care-l zărim fără să-l vedem, la concert sau cinematograf.

Cartea d-lui I.AL. Brătescu-Voinești este admirabilă din cu totul alte motive: nu fiindcă e frumoasă (am spus că e proastă), nici fiindcă e proastă (am spus că nu avem criterii literare), ci pur și simplu pentru că, într-însa, nu e vorba nici de războaie, nici de lupte civile sau reforme sociale, nici despre viață, moarte și diverse alte pericole metafizice, ci de „undiță”.

D. I.AL. Brătescu-Voinești cere audiență la palat, suferă, luptă, se revoltă, disperă, are crize și, dacă nu ar fi atit de blind (după cum o spune el însuși în ale sale mult gustate nuvele și povestiri), ar face crimă pentru ca să nu se mai omoare peștii cu dinamita, ci exclusiv cu cîrligul, pentru ca să nu fie omoriți în masă, ci numai individual. (O, binefacerile individualismului!) Acest lucru nu e rar? Nu e semnificativ? Și nu cuprinde un minunat sens nou al existenței?

De fapt, sunt și eu perfect convins că ne putem devota tocului rezervor cu același orgoliu interior, simțindu-ne la exact aceeași altitudine spirituală cu acei ce se devotază unei idei, așa se zice, generoase, universal umane etc.

Suntem perfect îndreptății să ne devotăm pentru ceea ce vrem.

Iar „undița” și „pescuitul” lui I.AL. Brătescu-Voinești nu sunt altceva decît un turn de fildeș. E admirabil cum distinsul scriitor face o deplină abstracție de toată problematica socială, filosofică etc. etc. a lumii actuale; cum izbutește să fugă sau să planeze (ca pluta undiței pe apă), cu desăvîrșire indiferent la tot ce se întimplă în juru-i.

„Satul arde și baba se piaptănă” — da, e adevărat. Dar cînd satul arde, e foarte ușor să strige toată lumea că satul arde. E foarte greu să te piepteni în liniște și surd.

Îmi veți replica, e just, că turnul de fildeș al lui I.AL. Brătescu-Voinești putea fi mai de soi și că surzenia scriitorului nu este un curaj, ci o infirmitate congenitală. Chiar așa și este.

Dar această surzenie nevrută nu poate fi exemplu pentru o surzenie conștientă? Cît despre „calitatea fildeșului”, puțin să ne pese. Toate turnurile de fildeș, toate retragerile, toate înălțările, abisurile și culmile noastre sunt egal de ridicule sau sublime, egal de proaste, egal de bune. Orice lucru poate fi privit, după cum ne convine, cînd de pe o parte, cînd de pe alta.

Să privim pescuitul cu undița din punct de vedere al „pescarului sportiv” și nu ne vor părea caraghioase nici frazele lui I. AL. Brătescu-Voinești despre importanța pentru stat, știință, religie, metafizică și cultură a pescuitului, nici debila spiritualitate a autorului.

Iar dacă vrem cu tot dinadinsul să fim niște oameni răi, cartea lui I. Al. Brătescu-Voinești nu păcătuiește mai mult decît *Iliada* lui Homer: e tot atît de ridicul să te omori pentru un nas grec cît pentru un pescuit cu undița.

Toate atitudinile, problemele și soluțiile noastre sunt simple pescuiri cu undița.

Să pescuim cu undița.

Credința, anul II, nr. 63, 18 febr. 1934, p. 3.

M. SADOVEANU: *Creanga de aur*

De ce a scris d. M. Sadoveanu acest al patru mii patru sute unulea volum de literatură?

Argument principal : nu avea nici un motiv puternic să nu-l scrie.

Argumente aproape principale: ca să-l citească învățătorii (Culturalizarea maselor!), elevii din clasa întîi de liceu și profesorii secundari din preajma pensionării.

Tot ce scrie d. M. Sadoveanu are o perfectă unitate de ton și se inserează, admirabil, într-o tradiție sadovenească. Astfel, iată cum se menține, stringent, legătura între o operă și alta: după *Creanga de aur*, va urma *Aurul jupînului Sekardies*, apoi *Jupînul și hatmanul*, apoi *Fata hatmanului*, apoi *Hatmanul Oancea și zările Moldovei*, apoi *Zorile de sînge*, *Zorile de aur* și *Aurul de creangă* etc., etc.

Toată lumea știe sau trebuie să știe (pe dinafară) că d. Mihail Sadoveanu e romancier, e moldovean, e romantic, e mare stilist, are o lirică patriarhală.

Însoțit de aceste considerente și complimente, numele d-nului Sadoveanu va figura în istoria literaturii naționale. E bine ca și contemporanii săi să se bucure, anticipativ, de acest lucru.

Ceea ce găsesc admirabil sînt descrierile. Le citesc cu o plăcere anormală. D. Mihail Sadoveanu nu are altă treabă decît să descrie. Dar descrie sacerdotal, fără jenă, fără lene, fără oboseală, tihnit, tacticos. Parcă n-ar mai avea ce face. (Și probabil, n-are.) Și sunt toate la fel: egal de frumoase, egal de sublime, egal de egale, în toate privințele.

Seamănă unele cu altele ca picăturile de rouă. În toate, aceeași binecunoscută înțelegere a naturii (căci d. Sadoveanu iubește natura, notați, d-nilor profesori de liceu) și aceleași colori și sentimente foarte frumoase.

Curiozitatea acestor „descrieri ale naturii” cu care de atîtea veacuri ne regalează d. Mihail Sadoveanu, și neobișnuita lor ingeniozitate constă în faptul că frumosul, interesul și coeziunea fiind infuzate cu egală dărnicie și măsură, ele pot trăi fragmentar, izolate sau integrate orișunde. De pildă, luați pagina 07 din *Creanga de aur* și puneți-o la pagina 01 a viitorului roman al d-nului M. Sadoveanu, sau viceversa, și nimic nu se va observa sau suferi.

*

Există o seamă de tineri fără inimă și fără minte, există, așîșderea, o seamă de literați meschini și invidioși, care îndrăznesc să susțină că, pînă la vîrsta asta, d. M. Sadoveanu a învățat să scrie frumos numai titlurile capitolului. Sau (calamitate!) că d. M. Sadoveanu promite, în subtitluri, lucruri pe care nu le poate aduce la îndeplinire — cel puțin pe lumea asta.

Pentru a-i face de ris pe acești nemernici, imi propun să arăt (altă dată) că d. Mihail Sadoveanu este comparabil cu cele mai mari personalități ale culturii românești, și, de pildă, cu B. P. Hasdeu, căci, cam la aceeași vîrstă, amîndoi au început să se dea la spiritism și astrologie.

Concluzii : pînă la noi ordine, d. Mihail Sadoveanu este cel mai de seamă stilist al nostru, creatorul celei mai fermecătoare limbi moldovenești, inspirată din graiul cronicarilor, că iubește natura (cum nu o iubesc, astăzi, scriitorii modernîști, măgarii!) și că descrierile d-lui M. Sadoveanu sunt unice în literatura noastră.

Aceste mici cuvinte, dator este să le știe și să le recite la momentele oportune orice june intelectual român.

De altfel, aceasta este fraza pe care o pretinde și-o va pretinde în decursul timpurilor orice profesor de bacalaureat, pentru examenul de limbă română...

... Și acum, iubiți cititori, dacă mai aveți curajul, citiți *Creanga de aur*, noul roman al d-lui M. Sadoveanu, apărut în editura „Cartea Românească” cu 65 lei exemplarul.

Credința, anul II, nr. 68, 24 febr. 1934, p. 3.

CEZAR PETRESCU: *Aurul negru*

Nu există operă literară frumoasă ori urită, există opere reprezentative și nerepresentative. Toate experiențele literare ce urmează un drum singur sunt destinate să moară pentru posteritate. Nu rezistă veacurilor decât ceea ce este *document*. Pentru aceasta, nu îți se cere nimic mai mult sau mai puțin decât să fii un om al timpului tău, să porți pecetea timpului tău.

Tot așa, nu există scriitor fără talent și scriitor cu talent. Există cronicari. Micile stingăcii, inaptitudini mărunte sau abilități mărunte, iarși nu contează, căci dispar în limitele mai largi ale documentului ce este și ce nu poate decât să rămână opere literare.

Orice carte, într-un fel, este scrisă prost; în sensul că nu corespunde idealului interior al scriitorului sau că nu este un document perfect (erori de înțelegere, incorectitudini în exprimare, lapsusuri ș. a. m. d.). Pentru aceste greșeli însă există un leac sigur: *mitul*. Toate greșelile unui autor mare (adică ale unui autor care, întâmplător, a rezistat timpului) se transformă în ingeniozități tehnice, procedee abile, noutate sau finețe în expresie.

Dacă toate manualele școlare ne-ar fi învățat, d. p., că Georges Ohnet este un scriitor mare, am fi crezut-o toți și am fi stabilit un criteriu de valori, central, raportat la G. Ohnet. Dacă am putea să ne convingem că Rotrou este cel puțin un scriitor tot așa de mare ca și Corneille, am găsi, cu ușurință extremă, dovezi palpabile pentru confirmarea și susținerea acestui lucru.

Scriitorul trece în istoria literară, însă, aproape numai prin ceea ce este *documentar*. Scriitorul care face jurnalul epocii sale și care se situează la nivelul de cultură al epocii sale este reprezentativ și, așadar, mare.

Numai documentar? imi veți zice. Dar puterea de creație? Nu există nici un fel de putere de creație (n-o are decât Dumnezeu) și nici un fel de oameni „vii” în cărți: aceasta e una din marile iluzii ale cititorului. Există evocări, sugestii, dar evocarea nu aparține autorului, ci lectorului care, în conștiința lui, găsește suficiente rezonanțe ca să reconstruiască pe cont propriu (și fals, desigur) ce-i sugerează o carte, ce-i evocă o carte. Exact același lucru i le-ar fi putut evoca însă și orice carte proastă, un creion, o zi de toamnă, un parfum. De pildă: „Te iubesc” dintr-un roman excelent sau prost i-ar putea evoca lucrurile pe care le-a trăit, în dragoste, cititorul și le pune pe seama autorului.

Iată de ce să nu valorificăm în operele literare decât numai ceea ce este document uscat și ceea ce este reprezentativ. Numai aceasta e sigur.

D-nul Cezar Petrescu va rămâne în istoria literară, pentru că, intuindu-ne bine epoca, opera d-sale literară este un document fidel, exact al României de astăzi. Lucrul acesta, pe care îl spun cu ocazia *Aurului negru* (roman) recent apărut, îl spun însă cu privire la întreaga dumisale operă.

Cezar Petrescu — nici mai sus, nici mai jos — se află exact la nivelul de experiență literară corespunzător nivelului celorlalte forme de cultură națională. O literatură nu poate fi judecată cu altă literatură, cu criteriile altei literaturi. Nouă, de pildă, ni se pare că experiențele literare ale modernismului francez sunt superioare experiențelor literare care ni se cuvin, astăzi. De fapt, este valabil numai ceea ce se integrează, ceea ce crește din sine și dinlăuntru. Ceea ce se integrează. Noi vroim să facem literatură pe sărite: nici nu se poate, în primul rînd pentru că n-avem vocabularul și sintaxa unui analist sau a unui poet modernist francez.

Vremea noastră literară este vremea romanelor lui Cezar Petrescu: mari, diforme, fără subtilități, dar cuprinzătoare.

Pe urmă — fiindcă vorbim de reprezentativ — *Aurul negru* este o carte extrem de românească, care se integrează admirabil în curgerea noastră istorică. *Aurul negru* este o carte sămănătoristă. Sămănătorismul nu a fost, de fapt, decât un refuz al culturii și al tehnicii. Românii sunt încă, și pentru multă vreme, sămănătoriști, antitehnici, anticulturali.

Iubesc această ură a tehnicii și a civilizației din *Aurul negru*. Și acolo, totul pledează pentru întoarcerea la pământ. Nostalgii carac-

teristice pentru culturile ce trec de la faza agrară la faza mașinismului — cum e cultura noastră.

Și iată încă un motiv pentru care *Aurul negru* este unul din rarele documente literare și omenești care cuprind *cronicărește* această epocă, această trecere.

Azi, anul III, nr. 2, febr.-mart.-apr. 1934, p. 1063-1064.

MIRCEA ELIADE: India

O carte vie și bogată. E vie pentru că nu pornește de la descriere, ci de la impresii. Mircea Eliade știe să se lase impresionat. Știe să trăiască, patetic, întâmplările; să se bucure de ceea ce vede.

Deși nu o crede, Mircea Eliade a scris, despre India, o carte unitară și, într-un fel, completă. Nu vreau să spun că a scris tot ce se putea scrie despre India, dar că totalitatea impresiilor sale, povestite se arhitectează unitar.

Dacă încerca să gindească asupra Indiei, dacă încerca să scrie, să construiască orișice — un roman, de pildă — este evident că ar fi eșuat și că ar fi fost neunitar, strident, stingaci. Așa e Mircea Eliade: un spirit prin excelență feminin. Se lasă fecundat, impresionat.

Mircea Eliade a izbutit să ne înfățișeze o Indie terifiantă. Citind cartea, avem perfect sentimentul că nu suntem *la noi*, că ținuturile sunt neobișnuite. Îl urmărim pe autor cu emoție, cu participare și puțin infricoșaji.

Am spus că unitatea cărții se găsește în unitatea temperamentală, de atmosferă. Dacă nu putem ști cum este India, știm cum a trăit-o Mircea Eliade. Și, într-un fel, pentru oamenii medii, o carte bună de călătorie este preferabilă călătoriei însăși. Se poate să te întorci sărac, cu impresii sărace dintr-o călătorie cit de lungă. În schimb, după această carte ai nu numai chintesența călătoriei, dar și inițierea în emoția adevărată a călătoriei.

Cu alte cuvinte, o carte de călătorie bună îți poate folosi și prin faptul că te învață cum să trăiești călătoria.

Cred că e reușită perfect întreaga carte în tot ce și-a propus autorul: povestirea peisagiilor, a întâmplărilor, a convorbirilor cu oamenii.

Dar ceea ce îmi place în această carte, îndeosebi, este ceea ce s-ar putea numi *negația* ei, opulența ei. Este o carte densă, *enchevêtrée*. E o creștere, o viață anormală nu numai în vegetație (Ceylan), dar în viața ei umană. Mor în India plantele ca să facă loc altora, cum mor, cu sutele de mii, oamenii, de holeră sau inecați în Gange, ca să facă loc altora, sute de mii sau milioane.

În India, e o risipă de vieți, de timp, de moarte, de soare, de plante; templele sunt imense ca orașele, nopțile sunt grele; e o creștere de viață fluvială, cotropitoare.

Cînd nu se amestecă în obiect, cînd primește, cînd se lasă să primească, Mircea Eliade povestește admirabil. Dar mai știe să vadă, să se îngrozească și să ne comunice viziunile și fricile sale. Posedă tehnica unui realism atât de pregnant, de viu; sensibilitatea lui este atât de violentă, încît lucrurile, faptele, exprimate în notații de o simplitate clasică, capătă un caracter monstruos, de o densitate *ireală*:

„Primii răniți au fost aduși chiar în librărie. Și au fost numai copii. Unii din ei nu știau să scrie. Veniseră la manifestație cu stegulețe de foiță tricoloră, ca să strige numai *Bande Mataram* sau fuseră aduși ca un scut de către manifestații.

Citiva din ei leșinați. Unul avea ochiul scos, atîrnînd ca un ou însîngerat; pe gît, o zăbală de sînge cu praf. Altul țipa fără sunet; un sunet pe care îl vezi din gură și nu izbutește pentru că se schimbă într-un horcăit de leșin. Cei mai mulți aveau capetele sparte de bastoane și plîngeau înăbușit, așa cum plîng copiii orientali cînd nu știu ce-i doare.”

...Dar trebuie să mai citiți viziunea leproșilor, povestirea vegetației de vrajă a Ceylanului; să mai auziți convorbirile poezilor și naționaliștilor profetici, fanatici ai Indiei. E o carte extrem de vie; zguduitoare, pe-alocuri; scrisă febril.

Și care te prinde mai mult chiar decît *Maitreyi*.

Credința, anul II, nr. 165, 24 iun. 1934, p. 3.

ACTUALITĂȚI POETICE VICTOR STOE

Autorul *Întrebării de stele* nu va fi, desigur, niciodată prea mult apreciat în această țară iubitoare de culori și contururi nete.

Poezia românească fiind limitată la plastică, pe de o parte, iar pe de alta la imprecizie (pentru oameni, pentru Dumnezeu) sau descîntec folcloric, încercarea lui Victor Stoe de a spune lucruri subtile, în cuvinte simple și melodice, nu poate fi admirată și, la urma urmei, nu poate nici reuși prea bine:

*E un ceas de tristețe,
La un hotar de tăcere.
În pădurea cu ciute
Și rătăcirii prin uitare.*

(Urmă)

Neavînd elementele etice (sic!) necesare — și numai de aceea — eterizarea și imaterialitatea poeziei lui Victor Stoe se exprimă, adesea, prin abstractivitate (vezi strofa citată). Alteori însă, un fericit concurs al comparațiilor izbutesc să ne-o sugereze diafan:

*Am rămas în pădure,
Ca o urmă de ciută,
Pe care o stea o mîngîie
Cu lumina pierdută.*

Marea valoare, dar și marea dificultate a acestei poezii constă în faptul că orice atingere, orice exprimare directă, orice expresie brutală sau prea colorată o face palidă, o anemiează, o omoară. Este o poezie care trebuie citită într-un fel de semiobscuritate sufletească pentru ca stafiile ei albe, invizibile la lumina zilei, să poată apărea. Trebuie, așadar, să ne ferim de lumina prea violentă a poeziei românești, zgomotoasă și multicoloră.

Desigur, cei care cred că valoarea poeziei stă exclusiv în sunet, culoare și cuvînt nu pot gusta niciodată poezia imaterială a lui Victor Stoe. De fapt, cuvîntul, sonoritatea, elocvența, culoarea și îngrămădirea simbolurilor exprimă tot ce vreți și nimic, cînd poezia trebuie să fie simplă, săracă, ascetică. Bogăția de expresie și culori a unui poet îmi face impresia de luxură, de prostituare a spiritualității poetice, care trebuie să stea ascunsă sau retrasă și care, cînd e încă pură, se sperie de orice pompă.

Poezia adevărată trebuie să se îmbrace în cuvîntul cel mai simplu, cel mai sărac, cel mai inexpressiv, cel mai alb. Căci ea nu este cuvîntul; cuvîntul îi e numai o haină.

Poezia nu trebuie depășită, desfigurată de cuvînt, din afară înăuntru. Ea trebuie să lumineze înăuntru; ea poate da viață și expresie cuvîntului celui mai nud, celui mai plat, cum Sfîntul Duh poate să lumineze inteligențele cele mai sărace.

Și cred că poezia lui Victor Stoe realizează aceasta. Fiecare cuvînt e sărac, aici. Aproape fiecare frază e plată și banală. Ritmul, timid. Totuși, o melodie interioară instrunează versul, o lumină spirituală transfigurează, nu se știe cum, cuvîntul:

*Merg prin cetate ca o nălucă,
Crengi negre de mîini mă apucă.
Oameni ce nu-i cunosc mă lovesc.*

(Fărîmare)

sau:

*Isus a trecut prin gînduri vistînd,
Cu crucea legată de trup, aripă frîntă.*

(Troîța)

sau:

*Sufletele toate s-au deschis
Spre cer
Ca niște zări.*

Poezia lui Victor Stoe nu este o poezie pentru miopi. Acestora li s-ar părea albă. N-ar putea distinge formele ei prea diafane, contururile prea incerte, pierzîndu-se. Nu este o poezie pentru surzi. (Toți cititorii români, sau aproape, sunt surzi.) N-ar auzi aceste șoapte, aceste imperceptibile suspine care se confundă cu freacă pomilor, cu glasul brizelor, cu căderea petalelor — ei, care abia aud țipetele și toba mare.

Dacă, în mod special, iubesc ceva în această poezie, este faptul că îmi învederează următorul lucru: încep și la noi să existe poezii care nu dărimă zidurile, nu ridică de pe stînci de carton un pumn înfășurat în mănuși de box spre Dumnezeu și nu injură. Mai ales faptul că Victor Stoe este un poet ce nu injură (minune: poet român ce nu injură!) m-ar face să nădăjduiesc că poezii române încep să nu se mai recruteze din surugii, mitocani, țoape, ci din inși spiritualizați. A opta minune a lumii!

HORIA STAMATU: Memnon

Despre acest poet, fără îndoială cel mai valoros, de departe cel mai valoros dintre cei selectați de „Comitetul pentru premiarea scriitorilor tineri needitați”, s-a zis că e prea mult influențat de Cocteau numai pentru că vorbește de statui, acrobați, îngeri.

În felul acesta, s-ar putea scrie că Valéry pastişează pe Mallarmé; Eminescu, care cîntă lacul, e un epigon al lui Lamartine, iar Ronsard nu face decît să traducă pe Horațiu.

Dar, în realitate, subiectul, temeile au o valoare cu totul accidentală în orice desfășurare lirică. Rămîn transmisibile, e drept, numai procedeele: dar acestea sunt doar simple și necesare deschideri de drumuri sau sisteme de descuiere a broaștelor care *trebuie* neapărat transmise, de la maestru la ucenic, ca pe o învățătură tainică și nobilă. Lipsa de noblețe, de spiritualitate, de rodnicie a poeziei și a artei moderne constă, în mare parte, în faptul că ucenicii nu au un maestru; și devin maeștri fără ucenicie.

Unde poezia — dificil meșteșug — se salvează este acolo unde poetul a urmat un maestru, a primit tainele transmise: Valéry de la Mallarmé și, la noi, *mutatis mutandis*, Dan Botta de la Ion Barbu, Horia Stamatu de la Cocteau. Știu bine că superficialitatea noastră ușor confundă supunerea cu servilismul, transmiterea tainelor cu imitația.

Dar există imitație, lipsă de originalitate, haotic, tocmai acolo unde nu există disciplină, familie de spirit, ucenicie și transmitere a tainelor.

Horia Stamatu este, deci, ucenicul lui Cocteau. Un ucenic care se eliberează de maestrul lui în primul rînd prin faptul că nu scrie în aceeași limbă. Poezia este intraductibilă. Tainele primite de la Cocteau (ii e rudă spirituală, de aceea a putut să le vadă, să le primească, să i se integreze) sunt, deci, simple procedee tehnice. Adică, a învățat și sparge după aceleași metode casele de fier: dar casele de fier și valorile interioare sunt diferite.

Dar pentru criticii români ai lui Horia Stamatu este suficient să știe acest lucru mai simplu: deoarece se recunoaște, în mod curent, că poezia este intraductibilă, nu trebuia să-i preocupe problema influenței lui Cocteau. Trebuiau să constate dacă era realizată sau nu. Dacă da, era și originală. Dacă nu, trebuiau să caute motivele: influența lui Cocteau.

Poezia lui Horia Stamatu este însă originală și intraductibilă. E un poet eterizat. O poezie ce se imaterializează. Nu are canoane, nu are construcție, nu are greutate: e o asimetrie a spiritului. Cred că este cel mai autentic poet metafizic al nostru:

*Fluturii nu mor în aer niciodată,
Noi murim la mijlocul unui cuvînt.*

Sau:

*O pată de aer pe hîrtie
Ce poate fi un înger mai mult?*

Sau:

*Cu inima poroasă rănită în stele
Culeg ochi pentru lumea cealaltă...
Unde nu mai ajung eu,
Se cașără puii lui Dumnezeu.*

E o poezie tristă fiindcă e încă pămîntească. Cît de subțire, cît de inaripată pentru noi, ea este totuși încă îngreunată: are aripi rănite. E o poezie a fantomelor:

*Pașii dansatorilor pe gazon
Încă nu se aud.*

sau

Mi-a căzut pe flaut un fluture ud.

a formelor grațioase:

Veverițele, nimfele.

a morții îngerești:

*Într-o dimineață cînd toți cocoșii vor uita
Să cînte noi vom muri ca nufierii sub ape.*

a îndepărtării noastre de cer:

Cerul zboară ca un fluture.

Dar despre acest poet, al cărui unic păcat îl constituie numai o prea mare discursivitate a metaforelor, vom vorbi, pe larg, altă dată.

MIHAIL SEBASTIAN: De două mii de ani

Primele patruzeci și ultimele patruzeci de pagini ale acestui roman sunt admirabile: dureroase, vii, acute, dramatice, copleșitoare, scrise extrem de pregnant, de adevărat.

Însă, mijlocul cărții, adică cele mai bine de trei sute de pagini, sunt pur și simplu sarbede: discuții despre antisemitism, sionism, revoluția socială, discuții polemice între diferiții eroi (foarte vii „dialectic” și totuși fără existență plină, fără biologie, cum ar zice autorul), portretul psihologic al unui lucid inexpresiv ca Maurice Buret (tip de franțuz, crede d. Mihail Sebastian și care, de altminteri, nici nu are ce căuta în această carte, decît ca s-o îngroașe), plimbări prin Paris și femei exotice (oarecum) prin România etc., etc., lucruri extrem de facile, de comune și inutile, în fond, economiei cărții.

Știu că mai sunt unii scriitori contemporani care, prefăcîndu-se că se îndepărtează de problemă, o reîntînesc, cînd nici nu te așteptai, și mai fertil; dar, în cazul de față, lucrul acesta este prea scump plătit de cele cîteva sute de pagini mediocre, căci, în definitiv, nici faptul că Mihail Sebastian este admiratorul oropsit al lui Ghiță Bli-daru, căruia i-a servit la *Cuvîntul*, și elevul pamfletarului Mircea Vieru, de la care a învățat să scrie romane și pe care ni-l înfățișează compunînd, în urma insuccesului *Mioarei*, acel *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, nu este prea interesant.

De ce această carte este mediocră timp de 300 de pagini? Pentru că eroul, Iosef Hechter, este poltron și mediocru el însuși. Poltroneria lui nu mă privește din punct de vedere moral, și chiar spiritual, ci numai din punct de vedere artistic, căci are consecințe artistice extrem de importante.

Și anume: oriunde Iosef Hechter trăiește dens, oriunde drama lui morală și istorică are maximum de acuitate și intensitate. În momentele mari de eclipsă a dramei, a „martirajului”, în momentele de lașitate, de fugă, de abatere de la destinul său care este *suferința*, Iosef Hechter devine lipsit de orice interes și simpatie. Iosef Hechter nu cîștigă — și din punct de vedere literar: nu este autentic, nu devine expresiv — decît atunci cînd țipă, cînd îl doare, cînd o mărturiseste. Neacceptarea, din lașitate, a destinului este poate o deficiență spirituală și morală, dar devine, pe planul artistic, o mare deficiență literară.

Numai catastrofa ne poate revela natura noastră intimă, s-a zis. Iată de ce, de cîte ori Iosef Hechter nu stă în catastrofă, în catastrofa care este destinată să-i reveleze natura lui intimă, e inautentic, mort, fals, ininteresant.

Credeți că Iosef Hechter nu vrea să fie evreu, nu vrea să aibă gustul martirajului pentru că e lucid? Nu. Ci pentru că e fricos.

După cum se vede, din punctul meu de vedere, care este exclusiv critic-literar, nu mă interesează problema ideologică a cărții, nici soluția ei morală, spirituală, istorică sau politică, ci numai rezolvirea ei estetică.

Există însă o corespondență a planurilor și un principiu al vaselor comunicante, care permite ca golurile spirituale să genereze goluri estetice.

Dar nu putem să nu subliniem minunea celor șaptezeci sau optzeci de pagini, tragice, de încordare. În definitiv, nu plătesc ele mediocritatea restului? Căci nici coardele nu pot sta prea mult întinse fără să se rupă.

Credința, anul II, nr.201, 5 aug.1934, p. 3.

PANAIT ISTRATI: Biroul de plasare

Panait Istrati este unul din puținii scriitori romantici din ziua de astăzi. Dar este un romantic pur, care posedă toate calitățile și toate defectele unui romantic. De la acea atît de știută și fatală preeminență a sensibilității și a imaginației asupra inteligenței și pînă la cochetăria cu revoluția socială, în speță socialistă (și vom vedea ce fel de socialism); de la lirismul autobiografic, aliat totuși unei mari inabilități analitice și psihologice, și pînă la evocarea trecutului, cadru pentru trăirile efervescente, febrile ale citorva tipuri, sau mai degrabă siluete, umbre, gesturi; de la „dragostea pentru natură”, des enunțată, și pînă la ura antimarxistă a mașinelor și a omului-mașină; și de la dragostea pentru noblețe și aristocrație sufletească pînă la sentimentalismul unui idealism social, utopic.

Nu numai atît: eroul principal al cărții, Adrian Zograffi, este un independent, un vagabond din dragoste excesivă pentru libertate, din anarhie, din neputința de a se integra unei tehnice, unei discipline sociale, oricare ar fi ea.

Astfel, Adrian nu este socialist din necesitate (nu există altfel de socialism), ci din „generozitate”, mărturisește el însuși la pagina 160, adică din gratuitate, ceea ce este, neapărat, din punct de vedere marxist, o aberație.

Nu știm precis, pină la urmă, dacă Adrian Zograffi este sau nu socialist și ce fel de socialist este el, dar știm, în schimb, că este un pur aristocrat, care, mai mult ca aristocrat decât ca proletar, urăște burghezia și chiar — întrucât nu sunt suferinzi și asupriți — pe înșiși proletarii care au, după cum se arată la pagina 51, o „mentalitate burgheză” (teza lui Berdiaev din *Creștinismul și lupta de clase*).

De altfel, admirația lui Adrian pentru noblețe este așa de mare, încât se manifestă cu orice ocazie: „vrea un nobil vagabondaj”; ironizează pe mitocanii care, urcându-se în nobilele și fastuoasele trăsurile ale Bucureștilor din 1905, își dau pe față bătăria; și tinjind între noblețe și socialism, în permanență, nu vrea el însuși să se urce în trăsură fiindcă e prost îmbrăcat și nu vrea să pară bătărian. Iată cum socialismul lui Adrian Zograffi ar putea să nu fie numai generozitate curată, ci și produsul unui oarecare „*dépit*”.

Că proletarii sunt burghezi săraci și burghezii — proletari bogați și asupritori e un lucru pe care, fără să știe, Adrian Zograffi îl crede. Iar proletarii se pot transforma, oricând, în burghezi asupritori, cum e cazul lui Morțun, oarecum, și al plăpumarului Cristin și-al tuturor socialiștilor din Congres care merg să petreacă, ca și ciocoi, la „Flora”. Lucia însăși devine burgheză, adică proletară cu stare, și are unele apucături proaste care îl irită pe aristocratul de Adrian (fotografiile de pe pereți etc.).

Necrezînd, prin urmare, că există între burghezi și proletari o mentalitate esențial distinctă, ci numai între aristocrați și restul societății, Adrian Zograffi și domnul Panait Istrati pledează din nou — și poate, cine știe, dîndu-și seama — pentru teza Berdiaev.

E drept că adună o serie de fapte oribile ale burghezilor asupritori: văduva Chivușeanu, d-na Stăncescu, sora ministrului și cumnata senatorului, bătrînul inspector de siguranță Peleme etc. etc. Dar se revoltă din generozitate umană, din gratuitate, din „noblețe” sufletească, deci, și nicidecum din socialism.

În fond, este dispus să compătimizească și pe oamenii din clasa conducătoare — oricît de perversi, oricît de vicioși ar fi — dacă au, ca bătrînul infirm Dumitrescu, o barbă aristocrată și impozantă, dacă fondul lor sufletesc este totuși bun (semn distinctiv: „iubirea de natură”) și, mai ales, dacă decăderea lor se datorează răutății oame-

nilor, dacă sunt victime. Și iată: Dumitrescu, boier decăzut și viciat, merită toată mila noastră, căci a fost victima unui... proletar, unui cioban.

Atitudinea socială care reiese din *Biroul de plasare* nu este, în realitate, decît un pesimism față de oamenii care sunt răi și asupritori, lipsiți de generozitate, vicioși, ingrați etc.

Și, tocmai de aceea, ca o compensație necesară, Adrian e în căutarea unui om ideal, a unui „erou” visat de Carlyle, pe care îl vede întruchipat ba în Mihail, ba în Aloman, omul generos, prietenul absolut, care să-i reabiliteze proasta impresie despre oameni.

Panait Istrati a moștenit, nu este nevoie să o repetăm, darul de a povesti și atmosfera lui Maxim Gorki. Alții au făcut, înaintea noastră și de atîtea ori, apropierea dintre Adrian Zograffi și Konovalov și poate, la apariția în limba franceză, apropierea dintre acest *Bureau de placement* și *Azilul de noapte*. Apropierea este atît de clară, că nici nu o mai subliniem.

Dar sunt alte lucruri care, dincolo de paginile de vulgarizare a socialismului, dincolo de incertitudinea caracterului lui Adrian Zograffi, fac valoarea cărții.

Panait Istrati, ca orice romantic, are un miraculos dar de a evoca, de a povesti, de a iubi *ceea ce a fost*. Avem, astfel, pagini de reconstituire a peisagiului bucureștean din prima decadă a secolului: Calea Griviței, muscalii și trăsurile care „innobilau” Piața Teatrului Național, evenimente din acea vreme: lupte de stradă etc. și figuri pitorești ca, de pildă, figura pitorească a fostului prefect de poliție, Moruzi.

Dar d. Panait Istrati ne mai spune și anecdote cu poetul Dimitrie Anghel, pe care îl admiră, desigur, fiindcă acesta îi pare a fi un om rafinat și aristocrat de rasă etc., etc.

Și în genul acesta putem găsi asemănări, acum, nu cu Gorki, ci cu Paul Morand din 1900.

Dar cartea prezintă un alt interes, cel pe care cade accentul esențial al spiritualității autorului: *înfrățirea cu mizeria*, căderea spirituală, adevărata abdicare de la noblețe. Adrian decade, dar decade spiritualizește, în clipa cînd acceptă cea mai joasă mizerie interioară. Deși are aparența că trece prin ea fără să fie atins și murdărit, deși are dese încercări de evadare și chiar evadări, vedem bine că mizeria în care se complac eroii constituie esența cărții.

Și, e drept, autorul are un dar inimitabil, o voluptate perversă, în a vedea mizeria, în a o descoperi, în a o scoate la iveală, în a o savu-

ra. Tipul cel mai reușit, cel mai realizat este, astfel, cel mai decăzut sufletește: Dumitrescu, boierul infirm și vicios. Iar atmosfera cea mai vie, cea mai bine constituită este tot aceea a mizeriei: biroul de plasare.

Mizeria îi roade pe oamenii lui Panait Istrati ca o rană vie. Mizeria e atât de gravă, atât de integrală, încât coboară de la viața morală și socială la cea biologică: mizeria sexuală.

Oamenii devin atât de *săraci*, atât de lipsiți și de flămânzi (nu numai de foamea pîinii, ci de tot soiul de înfometări), că iubesc privățiile, întunericul și se masturbează; sau paralizază (Peleme și Dumitrescu), au boli de piele rușinoase, sunt invertiți.

Vagabonzi ca Adrian și Mihail, inși bogați și boieri ca Dumitrescu, sau femei (Lucia), pe toți același lucru îi pîndește: mizeria cea mai adîncă, mizeria care e boală sufletească, socială și biologică. Și în a urmări *mizeria* — în a o urmări cu voluptate și oroare — constă talentul specific al lui Panait Istrati.

Și este și acesta un semn de romantism decadent.

Reporter, anul II, nr.45-46, 14 nov. 1934, p. 4.

DAMIAN STĂNOIU:

O zi din viața unui mitropolit

Sunt multe cărți — cele mai multe! — despre care nu ai ce spune. Care nu sunt nici bune, nici proaste, ci de-o neutralitate perfectă. Nu le poți lăuda, dar nu găsești nici argumente clare ca să le defăimezi. Valoarea lor este, ca să zic așa, indiferentă și alunecă, trișînd inconștient, prin golurile sistemelor critice ca peștii prin golurile plaselor. Aceste cărți, cele mai anoste, sunt și cele mai periculoase; pot trece drept cărți apreciable și pot perverti gusturile. Sunt cărțile „mediocre”, pe care orice ins, după oarecare exercițiu, le poate scrie curățel.

Cînd cronicarul literar alege un subiect, prin însuși faptul că îl alege, că-l discută, însemnează că-l și valorifică. În termeni consacrați: „îi face reclamă”.

Într-adevăr, citind orice cronică literară, cititorul (de altfel, există foarte puțini cititori de cronici literare și, pe drept cuvînt, foarte

puțini inși care să parieze pe spusele criticului român) nu gîsește decît „descrierea cărții”, indiferent de orice precizie valorizare. Cele cîteva adjective însoțitoare sunt cu totul neconcludente și, așa, par gratuite.

Într-adevăr, în același fel se descrie, se schematizează cuprinsul unei capodopere shakespeariene și cuprinsul unui roman de d-nul Damian Stănoiu.

Critica nu are alt limbaj decît adjectivul. Și nu este vina nimănui.

Așa încît, rog pe cititorii mei să nu creadă că orice cronică pe care o fac unei cărți însemnează și o invitație la a citi cartea. Dimpotrivă.

Într-un număr viitor, voi căuta să „selecționez” operele și autorii români care merită să fie citați. Vor fi foarte puțini, dar toate celelalte lecturi înseamnă vreme pierdută sau vătămată. Să nu citați decît patru sau cinci cărți de literatură românească pe an.

D. Damian Stănoiu a ajuns, dacă nu mă-nșel, la al una sută unulea roman popesc. Acesta este la fel cu celelalte — nici mai bun, nici mai prost. L-a scris în virtutea inerției, este tipărit în virtutea inerției și este citit, probabil, tot în virtutea inerției. Numai așa se explică faptul că d. Damian Stănoiu nu a epuizat genul, nu și-a pierdut editorii și are încă cititori. Dar d. Damian Stănoiu nu mai interesează și nu mai amuză pe nimeni. Și nu vom mai scrie despre el, de altfel, niciodată.

Ba nu. Există totuși unele lucruri amuzante: farsele pe care singur și le joacă spiritul autocritic al autorului, ce răbufnește, pe neașteptate, ici și colo. Astfel, d. Damian Stănoiu în două fraze își face cea mai bună, cea mai adevărată critică a propriei sale cărți:

„*Nihil novi sub sole*. Ce-a fost o să mai fie și ce-o mai fi a mai fost. Tot daraveri cu popi, cu protopopi, cu maici, cu cîntăreți și cu paraciseri.”

„Adevărat!... Sunt 33 de ani de cînd îmi iroșesc vлага.” (pag. 108)

Și: „oricît te-ar amuza această bucătărie minăstirească, și se mai face și lehamite” (p. 250).

Și, într-adevăr, și se face lehamite. Pentru că toată cartea nu este decît „bucătărie minăstirească”. E un pamflet mărunț, fără talent și, mai ales, fără altitudini. Anecdotele popești din care cartea este constituită în întregime, picante e dreptul, ar cadra foarte bine, fără pretenții, într-o culegere de anecdote fără perdea. Nu mă intere-

sează nici măcar faptul că „porcăriile” popilor sunt adevărate, pentru că porcăriile sunt inevitabile oriunde există o alcătuire omească și deci neinteresante, banale, prin definiție.

Și dacă popii sunt „mirșavi”, este mai „mirșav” (ca să vorbesc ca autorul, bisericăște) d. Damian Stănoiu însuși, care speculează aceste mirșavii și trăiește și este glorios exclusiv de pe urma lor.

Această plictisitoare carte, fără stil și fără dramă, nu are, deci, nici un fel de spiritualitate. Singurul moment care a încercat să se apropie de dramă a ratat, de altminteri, cu desăvârșire. E vorba de pasagiul în care mitropolitul, singur, constată că „a încercat să se pasioneze de muncă”, dar nu a izbutit, pentru că „românul nu-i religios” și sunt greutăți în carieră și mici ispite în viață. A ratat momentul dramatic voind să arate că clericalismul ortodox nu ar avea spiritualitate sau a vrut, dinadins, să ni-l înfățișeze pe Filaret slăbănog? Nu se știe precis. Și nu știe nici autorul. Adevărul este însă că nu a izbutit să arate nici primul, nici al doilea lucru.

Dar cauza lui Damian Stănoiu este atît de pierdută, încît este inutil să-i semnalăm și calitățile: humorul călugăresc al primelor patruzeci de pagini.

Și acum, ca să nu fiu rău înțeles, o precizare: nu apăr popii, după cum nu-i acuz. Această problemă mă lasă cu totul rece. Dar nu mă lasă indiferent proasta literatură.

Reporter, anul II, nr.47, 22 nov. 1934, p.2.

CRONICA LITERARĂ

1. Punctul de vedere literar

2. Cezar Petrescu: *Duminica orbului*

Nu mai acuzăm și nu mai pledăm pentru cazul Cezar Petrescu. Procesul a fost dezbătut și rămîne ca posteritatea să dea un verdict. Fie că Cezar Petrescu va fi primit de această posteritate, fie că va fi refuzat, verdictul va fi injust, pentru că posteritatea este totdeauna injustă. Dacă are motive să fie admirat, Cezar Petrescu nu va fi ad-

mirat; dacă are motive să nu fie admirat, Cezar Petrescu va fi admirat. De altfel, nici contemporaneitatea nu este mai dreaptă sau, măcar, mai deșteaptă: dimpotrivă. Ea mai este, ceea ce este detestabil, și comercială: pledează cine are interese, să le numim politice, să nu acuze; acuză cine are interese politice să nu pledeze. De altfel, să nu se creadă că punctul de vedere politic este, în literatură, greșit. Nu: este just, singurul just, din punct de vedere politic; după cum cel comercial, metafizic, social, economic, plastic, muzical sunt singurele juste din punctul de vedere economic, comercial, metafizic, muzical.

Se poate foarte bine spune: din punct de vedere muzical, această operă literară este abominabilă; din punct de vedere politic, această operă literară este remarcabilă. Numai că expresia corectă și precisă — care nu se subînțelege — este: din punctul *meu* de vedere comercial, politic, muzical etc.

Mi se poate, știu bine, răspunde: dar opera literară din punctul ei de vedere poate fi și trebuie să fie privită; și anume din punctul de vedere literar. Nu am să amintesc faptul că în literatură există cite puncte de vedere literare vrei, pentru că ar fi să ne încurcăm și să disperăm și mai rău. Dar opera literară este singura operă care este scrisă din alt punct de vedere decît al ei (Rebreanu scrie un roman din punct de vedere social; Mircea Eliade, din punct de vedere erotic; N.D. Cocea, politic și pamfletar; altul dezbate o problemă de cunoaștere, altul de sexologie etc., etc.) și care trebuie privită dintr-un punct de vedere care nu există: cel literar. Operă literară să fie oare aceea care nu este scrisă din nici unul din punctele de vedere mai sus menționate? Nu, pentru că, neavînd punct de vedere, nu are nici obiect, și, fiind în funcție de obiect, nu mai are existență.

La ce servește literatura? Ca să-l scutească de responsabilitate pe oricine dezbate o problemă socială, muzicală, economică etc.

Nu sunt paradoxal decît în măsura în care Hegel era paradoxal, căci considerentele de mai sus sunt, dacă băgați bine de seamă, aproximativ hegeliene.

Cînd voi judeca, deci, o operă literară din punct de vedere al construcției ei (punct de vedere arhitectonic), din punct de vedere al expresiei (punct de vedere filologic sau de istoria limbii), din punctul de vedere al dramei (punct de vedere... teatral), al suferinții (punct de vedere sentimental), cer să nu fiu învinuit că judec ope-

ra literară dintr-un punct de vedere străin și lateral, decît dacă îmi indicați... punctul de vedere literar.

*

Nu mă întreb dacă Cezar Petrescu știe sau nu să scrie. Cred că nu știe. Dar nici nu mă interesează. Nici nu stăruiesc asupra faptului că *Duminica orbului* este un roman asemănător pină la oboseală cu celelalte romane ale d-sale.

Mărturisese însă un lucru: nu îmi amintesc să fi întilnit la vreun alt scriitor român un mai acut simț al tristeții, al păcatului. Nu e niciodată vorba de drame în romanele d-sale — și nici în *Duminica orbului* — adică de voioșie, de conflicte, de ciocniri, ci numai de căderi, de ratări. Oamenii d-lui Cezar Petrescu sunt oamenii cei mai înspăimîntători, cei mai demoralizanți cu putință. Și ceea ce este și mai semnificativ este faptul că acești oameni sunt urmăriți de o fatalitate tragică pe care o merită: oamenii care s-ar putea salva unii printr-alții nu se întilnesc, deși sunt la o întindere de mîna unii de alții. Se întilnesc numai cei care se distrug unii pe alții. E o plăcere drăcească în a-i face să se îmbrățișeze, deși țipă să se desfacă, să fugă; în a-i prăvăli în abisurile tuturor ratărilor.

Știe, cu o inimitabilă inteligență a întristării, să suscite întimplările cele mai neașteptate, cele mai neverosimile, care vor accelera inevitabil căderile fără mintuire posibile.

Gina, „ființă dezarmată și pură”, decepționată, întilnește pe Sergiu Miclăuș (vai! ce nume inadmisibile au eroii lui Cezar Petrescu), tot atît de dezarmat, de pur, de decepționat. Se iubesc de cum se văd. *Să vor salva unul prin celălalt și viceversa.*

Să vor înțilni, se vor căsători, se vor iubi, vor fi fericiți, vor întemeia o familie. Totul e limpede și frumos.

Dar, printr-un laborios sistem de obstacole (rețineri, neînțelegeri, înmormîntări, gafe, hazard nenorocos), eroii nu parvin niciodată să se întilnească, deși sunt la un decimetru distanță unul de altul. Autorul face tot posibilul, și pină la urmă reușește — căci un autor poate utiliza absolut toate mijloacele și nu-l poate condamna nimeni — să-i despartă, să-i dezlege, să zvîrle pe unul în prăpastia de la Apus, pe celălalt în prăpastia de la Răsărit (pe Gina în patul donjuanului fără scrupule).

Vi se par naive, rudimentare aceste mici combinații, acest facil trucaj tehnic literar? Aveți dreptate.

Dar lucrul acesta nu are nici o importanță, căci intenția de tristețe, atmosfera atît de insuportabilă, de torturantă se realizează, poate, prin simplul fapt că autorul ne-o prezintă sau ne-o sugerează.

Căci absurditatea cauzalității nu poate atenua durerea lucrului cauzat.

Și oamenii care cad, strigîndu-se, întinzînd brațele, au o realitate mult mai adîncă și mult mai gravă decît suficiența sau insuficiența unor biete trucuri literare.

Căderea în adîncuri și întinderea brațelor constituie o tragedie independentă, în sine. Și poate (se tot vorbește de agonie) e o voluptate în această sfîșiere. Aici stă, de altfel, sensul metafizic al cărții și al întregii opere a lui Cezar Petrescu.

Cezar Petrescu se crede un romancier social. Se înșeală: ar fi un romancier preă naiv, dacă am crede-o și noi.

Reporter, anul II, nr.48, 29 nov. 1934, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. C.Hogaș: *În Munții Neamțului*
2. Ionel Teodoreanu: *Crăciunul de la Silvestri*

Calistrat Hogaș este un stilist. Calistrat Hogaș este un scriitor devenit clasic. Calistrat Hogaș este unul din marii prozatori români. Și „Cartea Românească” a făcut, fără indoială, foarte bine să tipărească, într-o nouă ediție, pe C.Hogaș. Este bine ca elevii de liceu să cunoască pe bunii noștri prozatori pentru ca să se ferească de a scrie ca ei, pentru a avea sub ochi modele de cum nu trebuie să scrie.

Calistrat Hogaș se integrează în tradiția Costache Negruzzi (*Păcatele tinereții*), V.Alecsandri, prozatorul (*O primblare în munți*), N. Gane (din *Nuvele*), Alexandru Odobescu (din *Pseudocyneticos*).

Și, într-adevăr, dragostea ia, la Hogaș, un caracter senzualo-sentimental, cu grații desuete ca la C.Negruzzi (Florica ne-amintește, vag, de d-na B.), cu melancoliile sfîrșitului și ale amintirii. C. Hogaș este amator de erudiție și face, ici-colo, pe eruditul fără erudiția lui Odobescu. El este folcloric și liric cu tot atitea calități cîte nu are proza lui V.Alecsandri.

Și cu C.Hogaș seamănă și Mihail Sadoveanu.

De fapt, fiindcă scriitorii clasici români citați mai sus sunt romantici, C.Hogaș va fi, prin linia lor indirectă, o ultimă reminiscență a prozei lui J.-J.Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand și prozatorul Lamartine etc., etc.

Ce va face Hogaș în primul rînd? Romantic, va iubi natura, se va lăfăi în „sînul ei” și ne va înfățișa oamenii din „sînul naturii”: ciobani, țărani și alte bancuri. Și, natural, C. Hogaș va utiliza, în mare măsură, descripția. Chiar cînd face narațiune.

Și atunci va face fraze foarte frumoase despre felul cum răsare soarele, despre cum se prezintă furtuna etc. Nu are, bineînțeles, nici o inteligență a dialogului, a epicului, a scenelor ce trebuiesc prezentate scurt, viu, dinamic. Mototol, liniștit, moldovean, povestește (descrie!) scenele dinamice cu incetinitorul, omorîndu-le.

Iată-l atacat de ciini. Se apără? Nu. Contemplă și descrie, cu fraze frumoase — în stil de odă — cum este incolțit și cum îl apără iapa:

„Copitele potcovite ale tuspatri picioarelor sale cu așa iuțea de fulger scăpărau în toate părțile, trupul ei de șopirlă mlădioasă cu așa iscusită strategie își punea, pe fiecare clipă, la adăpost părțile slabe, încît inverșunarea crîncenă a dușmanului cu colții de fier murea neputincioasă la marginea de potcoave oțelite și de dinți ascuțiți ai cercului ei de apărare... Iar cînd, pe tromboanele largi ale amînduror nărilor sale, își revărsa, în sforăit de vifor, răsufierea vijelioasă a pieptului său puternic, opcina întreagă se tremura și zăvozii o rupeau la fugă îngroziiți și... iar se întorceau la luptă... etc.” (p. 175-176)

Nu știu ce ar fi vrut decedatul Calistrat Hogaș să ne sugereze: interes? frică? sentimentul sublimului?

Dar, cum e și natural, această inadecvare a ritmului său interior la ritmul realității exterioare este uneori anostă, monotonă, plictisitoare, alteori, ca de data asta, profund comică. De altfel, orice s-ar întimpla: dragoste, conversații, foame, călugări duc apă în potcap, mers, furtuni, noapte, soare, sarabandă, somn — același bleg, și tembel, și potolit lirism moldovenesc, în care natura, firea maternă, sfînta natură este exaltată și descrisă retoric cînd este și cînd nu este nevoie. E un om care, ca un măgar îndărătnic, nu poate fi urnit. Totuși, i se întimplă lucruri interesante; vede peisagii unice, e drept cu o mentalitate turistico-poetică; are imaginație și o oarecare ardoare senzuală și poate ar fi avînd și humor și ironie, dacă totul nu ar fi

luat cu incetinitorul. Ratează fiindcă merge prea domol. Pentru că descompune mișcarea. Este, în sfîrșit, în perfecta tradiție a carului cu boi.

Și totuși este aici un fel de vervă moale; de momente călduțe, de incetinire, de lenevire, care încep prin a te cuprinde și — deși autorul nu spune nimic — în a te interesa: ceea ce este culmea nonsensului. Este o adormire.

*

Dar ceea ce este cu deosebire iritant în acest scriitor clasic al nostru care scrie atît de frumoase fraze este faptul că, deși nu are ce să spună, adoră să scrie, adoră să facă stil, fraze și proză românească. El scrie pentru a scrie frumos, nu scrie pentru a comunica sau pentru a înfățișa lucruri sau stări incomunicabile.

Dar nici măcar nu scrie frumos — frumos așa ca melopeic — fără sens și melopeic. Căci așa-zisul stil românesc frumos, ca al lui Odobescu, Gané, Negruzzi, M.Sadoveanu, Delavrancea, Alecsandri și Eminescu prozatori, este greoi, amorf, cu nu știu ce aer de încercat, de ornamentat cu gust dubiu, de stingaci, de neîncheiat. Și elevii secundari care iau aceste scrieri ca model literar pozitiv (nu ca model negativ, cum s-ar cuveni) se învață să scrie stingaci, neîncheiat, în acel încilcit stil retoric și descriptiv-poetic, care se numește buna proză românească.

Stilul nu se învață decît din reportagii, din articole bune de ziar sau din cărți de specialitate: gîndire sau știință. Ca Hogaș se învață să scrie prost, crezîndu-se și dăruiți pe deasupra. Iată de ce împotri-va hogașilor, scriitori de compoziții și descrieri școlare, ar trebui duse, în primul rînd, campanii didactice.

*

Ce vreți să vă spun despre Ionel Teodoreanu? Că în *Crăciunul de la Silvestri* nu face, în realitate, decît un *pot-pourri* din cele trei volume ale *Medelenilor*? Că este obsedat de tipul Olguței, numită, acum, Roro? De tipul lui Dănuț pe care îl numește Grigri? De Adina, poetă reclită Anișoara? De bătrînul avocat Deleanu, aici avocatul Arișteanu? De Monica, pe care o numește, aici, Manuela?

Este tristă, într-adevăr, situația romancierului român care, de la treizeci și trei de ani, este în mod matematic cuprins de o precoce senilitate care îl face să se întoarcă, în mod inconștient, spre vîrsta spirituală a primei adolescențe.

Numai romancierii care s-au născut aproape de vârsta de patruzeci de ani mai sunt lizibili la vârsta de patruzeci și cinci.

Poate că săraca noastră ereditate nu poate face ca anii intelectualului român să se prelungească dincolo de anii tenorului. Dar asta e altă poveste.

De ajuns să remarcăm, și cu ocazia intrării în decrepitudine a d-lui Ionel Teodoreanu, faptul că intelectualitatea atât de lirică a românului nu poate depăși optsprezece ani. Moare o dată cu intrarea în maturitate. Când se întâmplă să treacă peste optsprezece ani, intelectualul român devine un fel de maimuțoi fără haz, care vrea să pară de optsprezece ani. Nu afirm, Doamne ferește, că intelectualul trebuie să aibă, neapărat, optsprezece ani, dar că, la noi, *nu poate* avea niciodată mai mult: moare. Spre regretul nostru: căci moare fără a-și fi putut realiza atât de frumoasele, atât de frumoasele și de promițătoarele talente.

De altfel, ce face altceva d. Ionel Teodoreanu (pe care, o mărturisim, nu îl apreciam nici când era foarte tânăr, căci nu suntem, și nu am fost, elevă de liceu) decât să-și mărturisească moartea?

Nelu, avocat cu succese, ca d. Ionel Teodoreanu, se simte îmbătrînit, fără vlagă, burghezit, melancolizat de toate suvenirurile tinereții. Are nevastă, copii și se resemnează a avea mulți bani. Și, din când în când, în câte-o vacanță, regretă că are numai mulți bani și nevastă frumoasă.

Procesul este limpede și situația foarte controlabilă. Ionel Teodoreanu, foarte frumosul romancier sentimental, este trecut pe planul al nouălea de interes. El este înlocuit, astăzi, cu d. Mircea Eliade, romancier mult mai puțin frumos, deși tot atât de liric, de sentimental și care mai este încă și un romancier filosofic.

Suntem — o! ce bine se știe acest lucru — o cultură tinăra, dar suntem, în primul rînd, o cultură de tineri. La noi, se „face cultură” cum se face dragoste. Când nu mai poate să facă dragoste, intelectualul român — și, mai ales, romancierul — plînge moartea intelectualității sale: Teodoreanu etc.

Cultura noastră tinăra trăiește atât cît trăiește sexualitatea. Sau pînă se domolește.

Iată de ce unul din exponenții „generației tinere” scria cu multă întristare de această generație care „doar puțini ani se va mai putea numi tinăra”. Pentru că atunci când nu va mai fi „tinăra”, nu va mai fi deloc; sau e ca și cum nu va mai fi deloc.

Și acum, ce să vă mai spun despre *Crăciunul de la Silvestri* al d-lui Ionel Teodoreanu? Că e scris într-un stil care parodiază o fervoare absentă? Că imaginile, metaforele nu mai însemnează prospețime, noutate a viziunilor, tinerețe a sensibilității, mecanism, tehnică, deprindere?

Trebuie să mai știți un lucru. D. Ionel Teodoreanu este, inițial, victima d-lui G. Ibrăileanu, care l-a crezut romancier. (Dar, îmi șoptește o voce rea, era o greșeală să-l fi socotit orice: poet, nuvelist, dramaturg, avocat, actor, pictor, muzicant, matematician, contabil, ofițer, braggiu ș.a.)

Și-acum d. Ionel Teodoreanu, fiind absolut convins că este romancier, face, sau vrea să facă, romane — adică să scrie cărți literare care să cuprindă epoca noastră. Însă „epoca noastră” nu însemnează, pentru romancierii, decât „viața politică de azi”. Și ca să fie actual, d. Ionel Teodoreanu îl înscrie pe Grigri în Garda de Fier. Nu știu ce crede d. Ionel Teodoreanu despre Grigri, nici ce crede despre Garda de Fier. Nici nu ne interesează ce crede d. Ionel Teodoreanu despre orișice. Dar îl face ridicul pe Grigri împreună cu Garda de Fier cu tot. Avem, astfel, în față, pe un adolescent care spune, dramatic, citeva drăcovenii, care e aiurit, fantast, care seamănă puțin cu Vania, care își sperie familia și care, după o escapadă eroică, se întoarce acasă, sătul, unde, urmînd drumul tipic teodoresc și românesc, se va burghezi foarte repede, va rata sau se va resemna, își va pierde fervorile și, bătrîn la treizeci de ani, va fi un tată de familie cu amintiri „frumoase” dintr-o tinerețe cu false eroisme și generozități. Și de data asta, Ionel Teodoreanu a nimerit-o. Căci nici noi nu credem că pot exista oameni, evenimente și entuziasme în țara românească și să nu se fleșcăiască.

Reporter, anul II, nr.49, 5 dec. 1934, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. Adolescență și fervoare
2. Gabriel Bălănescu
3. Alexandru Călinescu

Nu cred să existe trei scriitori români în vîrstă de douăzeci și șapte de ani care să mai prezinte vreun interes literar minim. Nu

pentru că genialitatea ar avea douăzeci de ani, ci pur și simplu pentru că românii nu au rezistență intelectuală. Se ramolesc precoc. Și în special generația dintre douăzeci și șapte și treizeci și cinci de ani (generația literară, nu generația filosofică, deoarece aceea are și va avea totdeauna șaptesprezece ani) se înecă, astăzi, în propriile ei ape.

Pentru că intelectualitatea românească atirna de biologie, intelectualul român va fi viu, dramatic, tensiv, febril la vârsta trecerii în pubertate; și bleg, rigid — parodiind o febră a creșterii, fără ca, natural, să mai existe creșterea — de la douăzeci și șapte de ani în sus.

Cînd continuă să mai scrie și de la această vîrstă înainte, prozatorul, romancierul român va scrie cu abilitate relativă, foarte relativă; cu un fel de falsă închegare (în realitate, sleire a fervoarei, a vibrării) și cu o tristețe calmă ce nu este, de fapt, decît un gust de cenușă.

Va scrie cu tehnică. Ceea ce însemnează, de fapt, că va înfățișa sub alte forme, din ce în ce mai mecanice, mai glaciale, mai exterioare, mai facile, ceea ce spusese în prima carte, la început (Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești, Cezar Petrescu, Panait Istrati, Ionel Teodoreanu), sau spunînd altceva în maniera altui lucru spus la început, spunînd *b* cum ar spune *a*, căci nu învățase să spună decît *a* — neprimenindu-se, neciștișind și nemaiputînd trăi nimic nou, în așa fel încît, dacă la început autorul român a scris o carte socială, chiar dacă va scrie, mai tîrziu, o carte de dragoste, o va scrie ca pe prima lui carte socială (Liviu Rebreanu ș.a.m.d.).

Prin urmare, cărțile lor sau sunt scrise cu multă tehnică, dar inadecvată și depășită, sau oarecum adecvată, dar tot atît de depășită. În orice caz, fie că vor spune prost și integrate unei viziuni vechi lucruri noi (noi?), fie că vor mesteca aceleași foarte vechi lucruri și probleme, ei sunt neinteresanți, cu desăvîrșire neinteresanți. Pe cine oare îl mai amuză proza de pamflet a lui T. Arghezi? Și, remarcăți, acesta este singurul care a avut norocul și darul de a rămîne tînar peste limitele de vîrstă ale confrăților literari români.

Prin urmare, nu mai citim (nici d-voastră nu mai citiți!) pe scriitorii români de treizeci de ani. Îi știm cu ticurile, cu metehnele, cu apucăturile lor de-a fir a păr: cu același subiect, cu aceleași personaje altfel poreclite etc.

Și, prin urmare, nu mai sunt interesanți decît tinerii de douăzeci de ani care, la rîndul lor, dacă au talent (Doamne, Doamne, poate

că nu vor avea!), vor ajunge, mai încolo, să scrie rece, plat, cu libertate, cu facilități orice vor vrea.

D. Gabriel Bălănescu are douăzeci de ani. A scris o carte: *Acteon*, un roman autobiografic (evident, autobiografie interioară, a vieții dinăuntru, nu a faptelor) sau, mai precis, un jurnal, dar un jurnal liric. Cartea nu este scrisă bine. Dacă era scrisă bine, ar fi fost plină de platitudine, banală, ușcată.

D. Gabriel Bălănescu nu face nici descoperiri senzaționale; nu are nici viziuni dezorientante, geniale, răscolitoare; nu are nici măcar un mic cosmos personal. Cum nici un român nu este și nu a fost genial (cu excepția foarte problematică a lui Eminescu) și nu a avut mari viziuni și mari răscoliri de sensuri, d. Gabriel Bălănescu nu poate fi învinuit mai mult decît ceilalți toți că este lipsit de aceste haruri. Iar faptul că nu scrie bine însemnează că este mai greu de controlat, de urmărit, de examinat și de precizat. A scrie frumos însemnează a meschiniza orice fervoare, a lîmpezi — fără necesitate — ape al căror unic farmec constă în a fi turbure. Un om care nu scrie bine are și mai mult credit: e viu, se caută, e în goană dramatică după propria lui expresivitate și expresie și nu este dezgolit, denunțat (sau înșelat!) prin expresie. Căci literatura nu poate exprima decît lucrurile care sunt atenuate și mediocre.

Dacă Gabriel Bălănescu nu numai că nu scrie bine, dar dacă nici nu are ce să scrie, sau scrie despre fapte de care se știe, dacă nu are o fărîmă de genialitate, mă veți întreba ce interes mai prezintă el însuși?

Ei bine, Gabriel Bălănescu are totuși daruri care constituie chiar mai multe fărîme de genialitate, sau ceva care suplinește genialitatea: fervoarea. Toți adolescenții de elită, adolescenții cu febrilități, cu fervori sunt puțin geniali. Dar, la urma urmii, fervoarea nu este genialitatea însăși?

Genial este acela căruia nu-i mor niciodată fervorile. Orice Hamlet moare, cînd îi mor cei optsprezece ani.

D. Gabriel Bălănescu, adolescent de elită, tremură, e cuprins de febre, trăiește, halucinat și chinuit, și chinuindu-se. Și atîta este suficient pentru ca viața lui să fie mai vie și mai mare decît a d-nilor prim-miniștri care au de la cincizeci de ani în sus; decît a d-nilor scriitori cunoscuți, cu volume și volum, care au de la douăzeci și șapte de ani în sus.

Cei din urmă nu spun lucruri mai deștepte decât d. Gabriel Bălănescu, dar d. Gabriel Bălănescu colorează lucrurile, prin natura lor neutre și insipide, le vivificază, le intensifică, le dramatizează, le trăiește patetic. Într-adevăr, d. G. Bălănescu nu are ce *fapte* să spună (o! romancierii care nu au decât fapte moarte, moarte), dar are de mărturisit febre, fervori în afară de fapte.

Îmi plac frazele lui arogante, superbe și ridicule, pe care le spune orice adolescent: „Sunt dușmanul întregii lumi! Mi-e scirbă de tot ce-i omenesc”, care sunt tot atât de false sau adevărate ca: Sunt prietenul întregii lumi! Iubesc, m-aș jertfi pentru toată lumea, pentru toți oamenii — cuvinte pe care întâmplător nu le-a scris, dar pe care, întâmplător, le putea țipa cu egal patos, cu egală febră și sinceritate.

Dar numai un adolescent aristocrat mai poate trăi asemenea stări absolute, de limită, de dramă: „O revoltă și un deznăd de tot ce-i omenesc. Aproape nu mai pot suporta.” (Aproape nu mai poate suporta intensitatea, febra, halucinarea propriei lui vieți.)

Dar, de aci înainte, vă prezint, alese, câteva fraze desprinse dintr-un tot exasperant de inegal, fraze care prin ele însele să vă vorbească, să vă cînte, să vă țipe:

„Cită scirbă în această plăcere sublimă. O durere care nu este durere. Numai un gol... Durerea are o substanță.”

Gabriel Bălănescu sare cu pași mari de la un capăt la celălalt al strîmtei colivii spirituale. Adolescenții sunt ca lei în cușcă. Au încă amintirea confuză a unei libertăți largi, a unor zări fără sfârșit. Aleargă de la un perete la celălalt al cuștii, urlînd, zbătîndu-se. (Pe urmă, obosim, adormim și, prin somn, facem și literatură cu criterii, norme, scris frumos, ceva de spus.)

„Era, în inima mea, o bucurie dureroasă și lacomă. Aș fi voit să înghit tot răul.”

(Ați fost adolescenți? Vă aduceți aminte cu ce teribilă autoînduioșare, cu ce cîntec spuneți: *Inima mea, sufletul meu!* Vă aduceți aminte că fervoarea ce vă cuprîndea, fervoare nemaiîntîlnită, semăna nu știați precis cu ce: cu o fericire prea mare sau cu o durere prea mare?)

„Dacă s-ar putea ca în fiecare zi să reasc, m-aș ucide seara cînd amurgul se topește în ființa mea.”

„Și de cîte ori încă, eu m-am simțit mai puțin pămîntean.”

„Dacă aș vedea zburînd din trupul și ochii mei îngerii... Mi se părea că hainele de pe mine erau sfișiate ca o pedepsă a faptului că exist.”

„Eram ca o pădăie, din care vîntul smulgea toată floarea, toată podoaba. Și eu simțeam că mă sting.”

„Nu-ți închipui că aș putea fi erou?”

„Învins, din nou învins.”

„Și o liniște, o tristețe care ieșea din toate unghiurile camerei, din lumina geamului, din ea, din el. O tristețe mare care se lăsa în ei, în adîncul lor. O tristețe care să dea în ei sămînța floarei de spin, care va inghirlanda fantastic visele somnambulilor în viața iadului.”

Nici nu v-am rezumat cuprinsul cărții. Nu v-am expus subiectul romanului. Dar acesta, bun sau prost, nu interesează, pentru că este identic cu subiectele bune sau proaste ale tuturor scriitorilor; despre valoarea literară? nu interesează nici aceasta, căci nu prin aceasta G. Bălănescu se deosebește de ceilalți. Caracteristica lui este că țipă; că biiguie alțori, că printre frazele lui încoerente și ininteligibile se surprinde, uneori, țîșnind o lumină orbitoare a prea marelui sale frămîntări, a torturei sale.

Că nu spune nimic, că nu are valoare literară nu mă interesează. Pentru că nici un scriitor român nu are valoare literară, așa că nici nu mai putem ține seamă de ea în criteriile noastre.

Dar ne pot emoționa și ne putem îndrăgi de țipete, de frămîntări, de fervori.

Și fervoarea este autentică numai cînd nu este bine exprimată; sau cînd este țipată din greșeală, fără voie.

D. Alexandru Călinescu este autorul volumului de poeme *Declin*, apărut, cu un portret de Dor, în „Colecția Revistei 13”, la Focșani.

După capacitatea sa de emoție, de vibrație, după febrilitatea și acuitatea tristeții sale, d. Alexandru Călinescu este probabil tot tînăr. Ne-am săturat îndeajuns de scriitorii români; îi știm prea mult pe dinafară și am alungat de prea multă vreme superstiția preciselor ierarhizări literare, pentru a nu prețui mai mult decât orice febrilitatea și acuitatea tristețelor greu mărturisite, nostalgice și suave ca amintirea visurilor. (De altfel, despre romancierii toată lumea vă vorbește. Nici ei, nici dvs. nu duceți lipsă.)

D. Alexandru Călinescu este, ici-colo, influențat de Bacovia, deși durerea îi este personală și adîncă:

*Oraș provincial, urbă natală,
Tare-s uitat!*

De altfel, se mai găsesc și alte influențe în poezia d-lui Alexandru Călinescu.

Ion Barbu, din prima manieră:

Cînd cîi lactee trec prin ferăstruica stîni...

Țîșnind fosforescențe, pe stîncile uitate...

Voi bea — să-mi fiu aproape — din șipote ce fierb

Uleiul curs din stele — și-am să adorm pe spate.

Minulescu, Zaharia Bârsan, Milcu:

Țîrziu, a plîns stea mică pe-o casă de pescar etc. etc.

Totuși, d. A. Călinescu este un poet foarte trist și tristețea lui are o melodie proprie.

Din poeziile lui, se poate reconstitui un roman și o durere:

A avut o iubită. Nu o mai are. A rămas singur într-un oraș provincial, poet provincial, melancolic, induișător. Ar vrea să se dăruiască, întinde brațele, dar nu este nimeni care să-i primească dragostea, darul, jertfa.

Și în această mărturisire — o vibrație, un glas înlăcrimat și exprimat de melodic. Dar urmăriți-i, cu mine împreună, povestea:

Nu știu pentru care tristețe

Gura mi-o mușc în adînc...

Pentru cine oare, amintire,

Încolțind în trecut, mai mă ceri?

(Nu vă amintește versul lui Verlaine:

Souvenir, Souvenir, que me veux-tu?)

În câmpiile palmelor arse...

Mi-am lăsat fruntea adesea

Ca să-nzăpezesc un nume în mine

(Declin)

Acum, evocată, povestea dragostei fervente se deapănă, de la început, cu preștiința tristului său sfîrșit:

Mîine

Mîine — cînd peste ora de-acum amintită silabic

Vor înflori — ca un lujer amar — deznădejțile toate...

Am să-ți caut imaginea gurii în crucea trifoiului mic.

Și, într-adevăr, a rămas singur:

Dezolare

Tac și mă zvînt așteptînd. Mă frîng pe tăceri împietrite...

Pe tine — ca pe un joc cu zăpadă — în suflet te am

Zăvorîtă. Cu tine mă mișc, cu tine privesc prin geam

Cum cerul își fulgeră ploile ce cad despletite.

Vai! Cîntecul porții a murit; nu-i nimeni să bată!

Uitat e-n broască zăvorul și florile-n glastră se frîng.

Cu amintirea ta — melc pe tulpina trecutului — strîng

Degetele mici și seci de la mînușa uitată.

... E grea — cum un lacăt închis —

Despărțirea de tine...

Se simte refuzat sau ignorat. Și s-ar dărui:

Ah! cum să mă am, cum să mă dau

Flămînzilor, pîine la cină?

S-ar jertfi, cu o voluptate supremă; are nevoie să iubească, dar să fie și el mîngîiat, consolată:

Deprimare

Am să-ntînd pentru sosirea cuiva aceste mîni?

Poate rătăci pînă aici

Vreo privire — prietenă veche — poate?

...Mă pierd ca un chiot; nu-i un umăr pe care să-mi las

Fruntea aceasta:

Ar sui atîta aromă în odihna păscută!

...Ce-am mai rămas?

Dar iarăși, spectrul singurătății. Nu-și trăiește viața! Ar fi trebuit să fugă:

De-aș fi plecat prin țara asta cînd

Sufletul nu pășise spre deznădejde încă.

Dar:

...Am rămas aici, mereu înrădăcinat.

Țipătul mi-l sînger în palma ovală.

Poezia lui Alexandru Călinescu este o poezie minoră, imi șoptește o voce critică rea.

Dar această poezie, făcută din nostalgia plecărilor, a amintirilor, are mari posibilități de vibrare, emoție prelungită și difuză.

Este un poet ale cărui versuri se șoptesc în serile triste — și un poet care nu poate să fie iubit.

Reporter, anul II, nr.50, 13 dec. 1934, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

I. Peltz: *Foc în hanul cu tei*

Anișoara Odeanu: *Într-un cămin de domnișoare*

M. Sadoveanu: *Noaptea de Sfînziene*

M. Costin: *Șoimii patrupezi*

Evident, numai printr-o nenorocoasă coincidență sunt destinat ca, tocmai acum, cu ocazia recenzării cărții d-lui I. Peltz — care îmi este așa de simpatic — să spun lucruri ce nu au nici un fel de legătură cu valoarea noului dumisale roman.

Am căpătat o greață teribilă numai auzind numele sociologiei, psihologiei, istoriei, literaturii, psihoanalizei, portretistice și tuturor oglinzilor în care se mai vede chipul omului. Romanul în special mă irită de moarte.

Cine ne-a convins oare că oamenii sunt așa de interesați încît să nu facem nimic altceva decît să ne ocupăm de ei, din veac pînă-n veac? Romane, drame, tragedii, epopei etc... în care oamenii plîng, se jeluie, pe diferite modulări de cotoi călcați pe cozi.

Să nu ne mai intereseze balele și sudorile omenești. Nu ajunge că ni le mirosim, noi înșine, în fiecare zi?

Veșnic cu nasul în propriile noastre euri, nu vedem niciodată ce se întîmplă în peisagiu și nici miinile cerești care, poate, ni se întind în timpul acesta.

Dacă prima epopee nu era suferință, prima epopee, și prima tragedie, și primul roman sociologic-psihologic ne pot sătura în schimb pentru toată viața și civilizația.

De ce cetim romane? Din spirit mahalagesc, din promiscuitate; din maladie. O! O! greața cu care mă regăsesc în toți oamenii, în toate episoadele, în toate geografiile!

Aceeași inteligență, aceeași prostie, aceeași călcare, aceeași încălcare. Mediocritate a condiției umane.

Și dacă este vorba de bălăcire, unde este mai multă bălăcire decît în I. Peltz? Mai mult sirop, falsificat cu sare, lămîie și iaurt? Sarea și lămîia se numesc dramă — sau se numesc luciditate.

Îmi cereți să vă vorbesc despre carte? Adică și despre această carte, a 10 000 000 000 000 și una carte în care e vorba de aceeași ovrei sau români, ironizați sau deplîși? Ce vreți să vă spun de sumedenia de șarje facile, de spinzurători și spinzurați, de oameni slabi care se îngroașe?

Măcar de-ar fi d-nul I. Peltz într-adevăr „rău”, cu_m, desigur, își inchipuie că este. Dar se crede prea deștept, prea fin, pentru a fi rău.

Ce vreți să mai știți despre acest roman? Că l-am citit pînă la pagina 153 (chestia cu lemнарul și cu Ghiocel, copilul care a murit), că am făcut eforturi supraumane să citesc și pagina 154, în care e vorba, neapărat, de o nouă moarte a unui alt ghiocel și de un alt lemнар sărman sau așa ceva? Să vă mai spun că, după toate criteriile — de care *je m'en fiche* — de valorizarea și de ierarhizarea operelor de literatură, romanul d-lui I. Peltz este foarte bun, foarte bun, foarte bun? Și că, dacă vă place, nu aveți decît să-l citiți? Dacă vă place — însemnează: o să vă placă, fără îndoială. Să vă placă! Mă spăl, nu numai pe mîini... Bălăcire plăcută!

Domnișoara Anișoara Odeanu este senină. Cartea d-sale (*Într-un cămin de domnișoare*) este, fără îndoială, mult mai slabă literar decît a d-lui Peltz. Dar o prefer, de departe.

Mai întii, cartea d-șoarei nu este umană: adică, nu are tragisme, căderi, ironii prea grave, răscoliri, lacrimi. E o carte pe care autoarea abia are inteligența să o scrie și care cuprinde minimum de inteligență. Nu vreau, Doamne ferește, să spun că autoarea este mai puțin deșteaptă decît Peltz. Dimpotrivă. Dar știe să elimine inteligența — care este toxică, întotdeauna. Știe admirabil să trăiască o viață de animal tînr, o viață biologică aproape, pe care inteligența nu o dez-minte, nu o combate, nu încearcă s-o domine, ci se lasă dominată și o servește. Inteligența îi dă un fel de floare sau de lumină. Dar inteligența în doză mică; restul de inteligență se astupă: să nu devină majoritară și să nu-și ia nasul la purtare.

E o carte de humor. Chiar cînd e vorba de tristețe, de sentiment-talitate, de un pic de dragoste. Un humor realizat cu mijloacele cele

mai simple din lume. Un dar de a surîde de toate lucrurile și tuturor lucrurilor. Un dar (pe care eu, personal, îl invidiez, vreau să mi-l apropiu, îl teoretizez, mă laud că îl am și nu îl am) de a nu privi viața în serios, de a „efleura” viața.

Uneori verva poate să pară exagerată, voită: „spumosul” frazelor poate să nu fie, uneori, decît goală zarvă și zăpăceală. Dar, odinioară, o asemenea zarvă și o asemenea zăpăceală a salvat Capitolul. Astăzi, poate să salveze buna noastră stare de viață; astăzi, cînd lumea modernă este asediată de primejdiile atîtor agonii și dezastre, sunt vital necesare și salvatoare lucrurile acestea care deconcentrează și care aruncă peste zidurile cetății toxinele inteligenții. (Inteligență? De ar fi măcar inteligență! Dar fiindcă stupiditatea omenească se numește inteligență, s-o numim și noi inteligență.)

Sunt totuși și lacrimi în cartea Anișoarei Odeanu. Dar ca ploaia într-o zi de vară. Inteligența, agerimea autoarei se vădesc în efortul reușit de a rămîne pe deasupra, la suprafață: de a nu se înnămoli în durere (o! reușește! abia o atinge cu o aripă), care este murdară și inestetică. De a nu plînge — o, foarte rar! — decît lacrimi care se usucă cel mai repede. Este un refuz al adîncului, o scîrbă de tristețe. Și, poate, cine știe, o astupare a urechilor.

Mihail Sadoveanu a scris *Noaptea de Sînziene*, o nouă carte romantică. Un francez vrea să taie, să exploateze o pădure a unui senior român. De ce un inginer francez? Fiindcă nu mai sunt la moda literară arendașii și exploataorii greci sau ovrei. Iar d. Mihail Sadoveanu nu poate renunța la vechile și cam sămănătoristele sale obiceiuri, metode și terapeutici.

Ce se întîmplă? Vi l-a spus d. Mihail Sadoveanu de mult. (Din *Venea o moară pe Siret*, din *Iorgu de la Sadagura*, din *Boieri și ciocoi*.) Țăranii se opun. Nu vor să se prăpădească pădurea. Fac fel de fel de mizerii inginerului francez. Se arată, mascați în haiduci, prin păduri și sperie pe toți lucrătorii exploatării.

Dar mai realizează și o sumedenie de sentimentalisme filo-boierești, filo-conservatoare, pentru netăierea pădurii, care îl cam înduioșează pe seniorul român, o pun în dilemă de conștiință pe sora seniorului român și îl incurcă pe inginerul francez, care are impresia că a dat peste niște nebuni și peste un romancier inoportun.

Pînă la urmă, seniorul român nu mai vinde pădurea. Sora seniorului român refuză să ia în căsătorie pe inginerul francez. Ingerul

francez pleacă. Și sora seniorului român (și moldovean, cum e fi-
resc, cum ați ghicit) se mărită cu un fel de argat-șef, cu o Țoapă ro-
mantică. Semnificația: decît un franțuz, mai bine o Țoapă. Adică:
clasa boierească se reîntoarce la pămînt.

Semnificația îmi place. Dar romanul mai puțin.

E scris cu un pitoresc sadovenist pe care încă de multă vreme îl gustă profesori secundari și mai puțin, poate, candidații la bacalaurat, dar care produce nu știu ce impresie de decoruri de carton, de rechizită de teatru sau de filme à la domnul Igiroșianu.

Încolo, stilul este frumos și natura bine descrisă.

Nu cunoașteți pe d-nul M. Costin? D-I M. Costin nu a scris nu-
mai *Șoimii patrupezi*, ci și *Poezii*, ed. „Studio”, *Vioara, maeștrii și arta ei*,
„o traducere după H. Birliz”, *George Enescu, critică și biografie, Un
geniu al neamului românesc, Muzica românească* și lucrări muzicale:
Școala de vioară, prelucrată după Hofmann în patru caiete, *24 studii
melodice*, trei capricii p. vioară cu pian, *Balada lui Porumbescu... în
transcripție de Concert* — și mai are sub tipar mai multe lucruri.

Nu am avut decît timpul să mă uit prin patru sau cinci pagini din
cartea nouă a d-sale (*Șoimii patrupezi*, ed. „Studio”, Tg. Mureș). A
fost destul să-mi dau seama că îl prinde pe d. Em. Ciomac cu mița-n
sac, punîndu-l pe două coloane și dovedindu-l plagiator; că d.
M. Costin are nerv polemic. Dar e rușinat. E provincial. Iubește pe
„Nietsche” (ortografia este a d-sale), care, de altfel, îi răspunde
foarte grațios și-i scrie o prefață. (Nu rideți: e exact. Vedeți cartea.)

Ghinionul d-lui M. Costin, prin urmare, este acesta: e provin-
cial. Dacă nu ar fi fost provincial, nu ar fi avut nevoie să scrie decît
o singură carte la București tipărită și ar fi fost genială conform le-
gii: „Orice scriitor bucureștean este genial. Orice scriitor provincial
este scriitor provincial.”

D-le M. Costin, mutați-vă la București.

Reporter, anul II, nr. 51, 22 dec. 1934, p. 3.

AMBIGEN

Două teme mai au, astăzi, actualitate literară: 1) tema *socială*
(revoluția, societatea nouă, conflictul dintre individ și societate, ne-

insemnătatea individului), reprezentată tipic prin André Malraux, și 2) problema *sexuală*, dezbătută literar de D. H. Lawrence. Această problemă este de altfel subsumată de marxistii și materialistii literari problemei sociale și soluționarea ei ar fi în funcție de soluționarea acesteia.

Problemele de spiritualitate, autenticitate, experiență, cunoaștere, lirism sau epicism pur au dispărut, spre sărăcia literaturii. Numai că marii scriitori ca André Malraux includ și aceste problematice.

Prin literatura sa confesională, individualistă — deși agonic individualistă — d. Octav Șuluțiu este inactual și în întârziere... cu cinci minute. Acum un an, doi, era în plină actualitate. Prin problematica sa sexuală, d. O. Șuluțiu este actual, încă.

*

Eroul romanului *Ambigen*, deși crede că „un om nu poate asculta jelania altuia fără nerăbdare și fără să se amestece pe sine în confesiunea lui” (p. 11), scrie ca să se elibereze prin mărturisiri, ca să fie ascultat, ca să fie consolată: „Cînd scriu, aud răsunînd fiecare cuvînt în urechea a mii de oameni și am impresia că-mi răspund chiar. Aud vocea lor obosită de ascultare, ducînd mai departe suferința mea, alături de alte inimi... Și mă bucură perpetuarea acestei dureri.” (p. 12)

Toată cartea este, într-adevăr, o durere. O durere care nu se purjează, nu se eliberează de ea însăși. De altfel, toți oamenii care au fost refuzați de viață („Stau la poarta vieții ca un cățel”) au o dragoste neliberă, vicioasă, întoarsă, pentru propria lor durere, care este singura lor viață. Oamenii care au suferit la periferia vieții nu știu să moară. Nu știu să moară, pentru că nu au trăit, înainte; înainte de a muri, trebuie să fi trecut prin viață. Iată de ce, Di nu știe să renunțe la dorința de a mai fi iubit și la el însuși. (Sfîrșitul cărții, după cum se va vedea, nu este o renunțare, ci o epuizare, o sleire, o răcire prin oboseală, o neputință de a mai dori, în care nu mai viază decât dorința de a mai dori: „Aș vrea să vreau ceva... simt o vagă nevoie de altceva”... p. 166) Iată de ce, deși individualitatea lui este mizerabilă și rușinoasă, nu vrea să renunțe la ea: „urăsc mulțimea” (p. 89); „nu vreau număr de ordine, nu vreau ordin și supunere” (p. 170).

*

Di, personajul central al romanului, nu are destulă tărie, destulă voință pentru a se depăși, pentru a-și înfringe timiditatea, pentru a ști să renunțe, pentru a ști să moară. Nu poate face nimic și durerea lui este durerea unei permanente și repetate dureri, cu situații iden-

tice și identice uneori pînă la monotonie, tradusă în tehnica romanului prin stagnarea acțiunii. Și din acest punct de vedere, Di este mediocru și... cum spune el, feminin. Dar trăiește această durere cu o intensitate așa de mare, încît izbutește să ardă impuritățile acestei literaturi de mizerii și acest nedemn cabotinism al lașității, al repulsivului, al subteranului: „sunt bolnav” (p. 10). Revolta împotriva urîțeniei lui (totuși, cabotinismul mărturisirii indică, pînă la urmă, o complacere în această urîțenie fizică și morală), a servilismului său sentimental, capacitatea lui de a suferi, de a fi acut în durere, salvează, purifică confesiunea lui Di, care reușește astfel să treacă pe poarta strîmtă a realizării estetice.

Di, într-adevăr, nu are nici o milă față de sine; nu disprețuiește pe nimeni, dar se disprețuiește, se urăște pe sine, și nu izbutește totuși să se ucidă sau să se depășească, se complac în ura asta de sine; se privește în oglindă și se judecă fără nici o indulgență, îi e scîrbă de el, își disprețuiește ridiculul: „cu mine se juca cum s-ar fi jucat cu un păpușoi de pislă” (p. 38) sau, mai ales: „mi-e scîrbă de mine, mi-e grozav de scîrbă. Mă detest. Sunt hidos și laș, ros de uri mărunte...” (p. 81); „suflet instabil balansînd între neputință și ambiție”; „ca de mine, nu mi-e de nimeni mai scîrbă”.

Și toată această scîrbă de sine constituie justificarea literară a „cazului Di” și ascuțișul durerii, frumusețea romanului: „Sunt dezorientat... cu o groapă... adîncă în inimă...” (p. 25)

Toată povestea asta ar putea fi vulgară, și vulgar sentimentală, dacă n-ar fi atît de acută: acută în patosul lirismului, al confesiei, al disprețului de sine și al povestirii.

Nu e, de pildă, nimic pornografic în toată cartea. Scenele erotice sunt răscumpărate de un dramatism, de un simț al rușinosului, al căderii, al păcatului; naturalismul lor, vulgaritatea cu care ține povestitorul însuși să le sublinieze, să le flageleze, să le satirizeze izbutește să le spiritualizeze, să alunge orice caracter erotic. Și alături de aceste scene crude, tari, ca o dovadă de lirismul ascuns, de „virginitatea sufletească a lui Di”, stau povestea Judithiei (care ar putea fi izolată, constituind una din cele mai frumoase nuvele idilice din literatura noastră), sau dialogurile dramatice dintre Di și Ata.

Povestea Judithiei este, de altfel, mai umană și — dacă cuvîntul nu este compromis — mai poetică. Nenorocitul Di nu se mai urăște, aici, ci se compătîmește: „Am umblat pe sub balconul ei pînă cînd am simțit că încep să mă umlesc. A trebuit să treacă mult pînă cînd am simțit-o. (Și fraza asta din milă, nu din dispreț:) O, eu sunt cam nesimțit din fire.” (p. 85)

Acest ins, acest Di care se disprețuește, este totuși, prin durere, prin fervoare, prin adîncime, prin acuitate, cu mult superior femeilor iubite, pe care le admiră, care îl intimidează și care sunt sau gisculițe, ca Eveline, sau ființe mediocre, meschine și calculate (ca Ata).

Astfel, Ata, mediocră și incapabilă de dăruire, de fervoare, îi pretinde lui maximum de fervoare și de sacrificiu: „Să renunți la orice obligație” (p. 41), pentru ca în schimb să-i refuze absolut totul: „Dar te iubesc, Ata” — „Nu e destul”, îi răspunde ea, orgolioasă și mediocră. Îi pretinde excepționalul, deși ea nu este nimic mai puțin decît excepțională.

Și așa se va sfișia Di, printre femei mediocre, incapabil și el să se dăruie și totuși ahtiat de a se dărui. Toată viața lui și toată valoarea lui va consta în această sfișiere, în faptul acesta că este refuzat, permanent refuzat, blestemat de a fi refuzat, respins „ca un cățel la poarta vieții”.

În clipa în care toată această arderă se va stinge și cînd această tensiune va cădea, cînd Di va muri fără a fi trăit, va fi obosit fără a fi renunțat, sătul fără a fi gustat din nimic, va dispărea și interesul literar al cărții și interesul documentar pentru Di. Și autorul înțelege acest lucru și încheie cartea, în momentul cînd „Totul e cum nu se poate mai bine, în cea mai proastă dintre lumile posibile” (p. 212). Di se îngroapă în platitudine — după ce a urcat la culmile torturii și ale fervoarei — inert, căzut.

Di este astfel tipul cel mai pur al ratatului.

E neizbutită în această carte orice încercare de a „gîndi”, de a „formula”: și este și într-asta o deficiență, o lipsă de virilitate spirituală. Di nu poate decît să se jăluiască. Dar ca să nu încheie cu un cuvînt defavorabil, trebuie să citez această admirabilă imagine: „(Judith)... nu știa decît puțin limba mea și pronunța cu sfială, de parcă ar fi călcat alegînd pietrele să nu-și murdărească pantofii”.

Facla, anul XV, nr. 1 374, 29 aug. 1935, p. 2.

EFORTUL ARGHEZI

*Vrui, cititorule, să-ți fac un dar...
O carte mică, o cărticică...*

T. Arghezi se ține de fleacuri. Întru prețuirea lui T. Arghezi nu ar fi rău să ținem seamă de disprețuirea de azi a poeziei lui Victor Hugo, ale cărei principii, *mutatis mutandis*, le reprezintă, cu o vervă mult mai puțin prodigioasă, poetul român. Ca și poetul romantic, devenit bătrîn, T. Arghezi este devenit sentimental, deși nu a avut niciodată o sensibilitate adevărată, adîncă, și halucinat de sexualitate. E drept că aceste lucruri, mai puțin sensibilitatea, anestetice, nu pot scădea și nici crește valoarea în sine a poeziei argheziene. Dar ceea ce scade în mod inevitabil orice sorți de menținere la oarecare altitudine lirică este gingășia făcută (izmeneală) și trucurile evidente, de care poetul nostru abuzează. Cuvintele lui sună, astăzi, mai „potrivite” decît oricînd și ceea ce izbutește să facă mai bine acum este, pur și simplu, copierea unui arghezi de altădată.

Astfel, vechea tehnică a contrastelor și geniul său verbal, devenit mecanic și la îndemină:

*Puteam să știu că-n zeama ei suavă
Albastră-alburie, era otravă?*

Dar „florile de mucigai” își repetă și ele imaginile:

*Și a scos niște picioare lungi
Din două pungi
Fluturești, de mătase.*

Iar suavitatea este regizată cu aceeași tehnică cu mii de rețete:

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

Cel care era „țepos și aspru-n îndrîjirea-i vie” nu a devenit numai facil, ci și comod. Este devenit „înțelept” și cuprins de o împăcare sentimentală, dulceagă, neadîncă, cu cosmosul și, ca orice babă evlavioasă, cu Dumnezeu:

*Cîte puțin sunt dator
Fără să-mi fi dat nimic, tuturor.
Și lemnului uscat, și bălții stătute,*

*Și florilor, și pietrelor, și vitelor bătute,
Și oamenilor din răstignire.*

lucru, de altfel, care a mai fost trăit, dacă nu mă înșel, de Francisc din Assisi și care a mai fost pus pe versuri și de Francisc Jammes.

Uneori însă, regia lasă loc unei emoții umane mai calde și resemnate:

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

versuri a căror valoare constă în simplitatea lor, în eliberarea de tehnică, de vocabular, de metaforă.

Ceea ce a voit să fie nou în această „cärtică” (corect: cărtulie) este manierismul biblic unde, sub pretext de înfrățire cu pămîntul lui Dumnezeu, de senzualitate puternică, cosmică, cum e aceea a *Bibliei*, T. Arghezi a izbutit să fie pornograf:

*Cel-de-Sus și din veac binevoiește
Să-și scoboare sfintele scule
Pînă la tubercule,*

libidinos:

Ca niște omizi lungi lipite de tine,

și obsedat de sexualitate. Legătura cu lucrurile nu este, astiel, o înfrățire spirituală întru Domnul, ci carnală, telurică:

*Pe înserate,
Pe copitele îngenunchiate,*

dar simbolurile sexuale și freudiene merg departe:

*Cu brațele și pieptul voi despica poiana
Și buruiana.*

Evident, nu suntem moralști și nici monahi și nu refuzăm senzualității exacerbate intrarea în poezie; dar, aci, cade singură, fără forță, epuizată dinainte, în simboluri manierești și tîrtoare libidinoase, neputînd trece porțile dificilei expresii literare.

Uneori, Arghezi se menține la vechile altitudini, care însă sunt nu numai vechi, ci și admirabile, dar incurabil și exclusiv plastice:

*Fereastra e cernită de un fag
De care-afirmă noaptea neagră, toată, ca un steag.*

Prin urmare, nu sensibilitate, ci sentimentalitate; nu senzualitate, ci libidine; nu forță, ci manierism debil; tehnică veche, procedee infailibile (are mai mult „*d'un tour dans son sac*”), integrare aspirituală în Cosmos și împăcarea telurică, vicioasă. În timpul acesta, poeții tineri, moștenindu-i materialul și utilizînd experiența erorilor sale, îl depășesc vii și într-adevăr noi, creatori. De aceea, chiar dacă v-aș arăta și cele cîteva imagini și versuri încă bune, ele nu vă pot interesa. Oricît de istețe ar fi, sunt uzate în fond și nu mai pot să placă decît criticilor literari cu pretenții mărunte.

Ce să devenit Arghezi?

Ce să facem cu Arghezi? Ne-o spune singur, într-un moment de luciditate:

*M-am îmbătat? Am murit?
Lăsați-mă să dorm... M-am copilărit...*

Să respectăm testamentul lui Arghezi. Să-l lăsăm să moară.

Nu ne va mai preocupa.

De mortuis...

Ideea românească, anul I, nr. 2-4, iun.-aug. 1935, p. 155-156.

MIRCEA ELIADE ȘI ȘANTIERUL

Deși încearcă să se revolte împotriva decenței publicării jurnalelor intime, publicare însoțită totdeauna de scuze, d. Mircea Eliade își publică propriul jurnal intim atenuîndu-i intimitățile, pe cît se poate („am suprimat un număr însemnat de pagini, în care era vorba de mine”, *Prefață*, p. 8), și scuzîndu-se, într-un labirint de teorii de altfel contradictorii sau banale.

Orice poate fi trăit este valabil. Adică, cum spune autorul, „tot ce e viu se poate transforma în epic”, desigur, și în liric și în dramatic, nimic mai adevărat, cu atît mai mult cu cît este cîștigat, nu de ieri, în estetică, principiul că nu există subiecte anestetice. Iar despre autorul-erou al jurnalului, încercîndu-se să se descotorosească

de el, d. Mircea Eliade spune că nu-l mai recunoaște, că l-a înstrăinat făcând din el un erou de roman, iar din jurnal un adevărat roman, căci își revendică dreptul de a putea face operă de artă (roman) din toate întâmplările și preocupările erotice, metafizice, politice, științifice etc. ale unui om.

În primul rînd, lucrul acesta, trebuie s-o recunoaștem, se subsu-mează principiului de mai sus; în al doilea rînd, a mai fost revendicat la noi de d. Camil Petrescu pentru Ștefan Gheorghidiu și, în al treilea rînd, d. Mircea Eliade, după ce și-a revendicat acest drept, care sfarmă limitele, își exprimă totuși regretul de a fi făcut un roman, căci romanul „limitează”. Dar contradicția se poate urmări pe mai multe planuri, întâi, prin faptul că pînă la urmă declară că tot sunt preocupări anumite care nu mai pot interesa (adică nu pot fi operă de artă, roman, căci *Șantier* e un roman, indirect, dar roman), în al doilea rînd, pentru că, spunînd că totul poate fi material de roman, totul poate constitui un roman, toată viața, toate trăirile, romanul nu mai este limitat decît în măsura în care viața însăși este limitată. Și principiul lui André Gide, pe care îl aplică de altfel și d. Mircea Eliade, că romanul este transpunerea vieții pe un alt plan, dar în același tempo, ar putea, dacă d. Eliade ar fi conștient de ceea ce aplică, să-l scape de grija limitelor în roman*.

Dacă d. Mircea Eliade se leapădă de această carte și de eroul care nu mai este el, care i-a purtat doar numele, care este un străin,

Totuși, romanul este limitat, dar din alte motive decît cele prezentate de d. Mircea Eliade. Și este limitat, dacă este cîtuși de puțin organizat, pentru că „alege”, pentru că nu urmărește decît o problemă sau o singură serie de probleme, pentru că nu începe decît ceea ce va avea, dacă nu sîrșit, dar cel puțin urmare, dezvoltare; în viață însă și în jurnal, sunt lucruri care apar o dată, care nu mai au urmări, care se pierd, cărora nu le mai dai de urmă, pe care le uiți; lucruri care au părut semnificative, importante, fructuoase și pe lângă care ai trecut sau care au ratat: potențele neîmplinite. Și aceste lucruri devenite ne semnificative, ratate, raturate, îmi par cele mai semnificative și cele mai intrigante. Intrigante nu pentru că „povestea care n-a fost scrisă e mai frumoasă ca oricare”, cum spunea poetul, ci pentru că sunt ispitit să cred că pe acolo putea fi drumul, prin ele depășirea, sau mîntuirea, sau trăirea cea mai adîncă, și că le-am evitat sau le-am pierdut, din întâmplare dar, poate, și pentru că spiritul nu le-a putut stăpîni. Nu ratează lucrurile facile, ci numai cele mai dificile și mai bogate. Și sunt semnificative pentru că sunt simbolul cel mai clar al morții. Așa ne vom pierde noi înșine și viața noastră, fără amintire, fără rodire, fără urmă. Nu o să mai fim găsiți niciodată, decît în registrele galbene, moarte, ale Universului.

un mort, este pentru că, în realitate, acest mort este foarte viu, este foarte prezent, este însuși d. Mircea Eliade din 1935 și de totdeauna, pentru că nici astăzi d. Mircea Eliade nu a soluționat sau depășit problematica acestei cărți și poate, cel mult, a renunțat să o soluționeze. Îi este atît de actual acest *Șantier*, încît d. Mircea Eliade e obligat să suprima multe părți din el — lucru care se resimte — dînd diferite pretexte: „ininteresant”, contrazis și infirmat prin afirmația făcută că „totul e interesant, dacă e trăit”; sau: „nu se poate publica, pentru că numai în străinătate ar putea fi tipărit un jurnal”, fapt care contrazice și infirmă înstrăinarea de acest jurnal. Cînd declară că publică *Șantier* fără jenă, așa cum este, tăiat unde era jenant, bravează, căci îl publică jenat și timid, deși motivele de jenă mai mare au rămas în sertar.

Dacă ar fi să-l credem, jurnalul ăsta nu ar exista: căci a suprimat, spune d. Eliade, și amănuntele și lucrurile prea locale, dar și analizele prea generale, descrierile ținuturilor, dar și problemele de istoria religiilor, filologie sau filosofie — adică propria sa problematică, deși, după cum o spune d. Eliade, „viața e și filosofie” și pentru un gînditor este chiar numai filosofie — și obsesiile sale carnale; au rămas numai oameni epici, deși creați și liric, cum spune — adică propriile sale obsesii; dar, admițînd că sunt creații epice, nu ele „interesează” în primul rînd în roman, ci Mircea Eliade însuși, care — fără să știe? fără să vrea? — apare dintre lucruri, spre norocul *Șantierului* și al cititorului, din India exotică, el, liric dintre figurile epice, din mijlocul obsesiilor sale și a problematicii sale; iar oamenii lui sunt „două duzini de oameni vii”, și nu oameni în genere, tocmai pentru că au anumite trăsături locale (și obiceiurile sale). Iată de ce sfătuiesc pe cititori să nu citească prefața, care i-ar incurca, ci însuși *Șantierul* unui om, cum îl vor vedea, contradictoriu, sceptic, confuz, extraordinar de viu, de patetic, de dinamic, pasionant, rău, egoist, lucid, de o luciditate rea, printre contradicții; un om egoist, fără suflet, fără inimă, fără puterea de a compătimi („ce legătură am eu cu toți oamenii aceștia care suferă, se reproduc, și mor?”), disprețuitor fără motiv, și fără puțința de a iubi („nu știu cum să iubesc”, p. 229), fără blîndețe („aș vrea să mîngîi, nu pot”, p. 230), fără legături cu transcendentalul și de aceea cu mari nevoi de spiritualitate; cu o falsă asceză, științifică și nu spirituală, și pe care nu o poate realiza pentru că e teluric, trepidant, sexual; cu o forță vitală rară și însuflețit de ambiții pe care nu le mărturisește, dar care se întrevăd la tot pasul și care îl dinamizează: un om necontemplativ, prin excelență

dramatic; necerebral și fără spirit critic, fără putere de selectare a valorilor, de alegere, din pricina forțelor telurice care îl atrag neconținut și-i întunecă inteligența. O timiditate ar fi vrut să atenueze aceste lucruri, pe care temperamentul său nu le-a putut opri să explodeze.

De ce Mircea Eliade a scris *Șantier*? Ne-o spune singur: „Mi se pare că mi-am pierdut timpul în zadar, dacă nu sunt în stare să scot, din ziua întreagă, măcar o pagină de «viață». Spaima pe care o am să nu mă consume viața de toate zilele. Graba de a mă aduna în fiecare seară, în fața caietului acesta și a-mi asigura nemurirea”. Prin urmare, dragoste de sine și frică de risipire, de moarte. Din același motiv, Proust a scris și el *A la recherche du temps perdu*, ca să-și readune în pocal viața — scursă în fluviul duratei bergsoniene — prin procesul creației artistice care înseamnă retrăire a vieții, o trăire inversă, de la momentul prezent, care cuprinde trecutul cum apele la vărsarea în mare cuprind apele izvoarelor, spre trecut, spre izvoare; căci „poetul ridică (readună) invers însumarea de harfe resfirate ce-n zbor le pierzi”.

Nu mai că jurnalul nu readună, ci fixează, ca entomologul, cu acul, mici cadavre, efortul de însuflețire artistică rămânând pe seama cititorului. Dar nu motivul pentru care a fost scris *Șantierul* — interesează acum, motivare, de altfel, modernă și curentă a artei. Ne mulțumim cu această explicație, pe care nici autorul nu o repetă și vom căuta să pătrundem în însăși substanța *Șantierului*.

Înainte de a începe seria de grele eforturi intelectuale pentru care vine în India, autorul este trist. E trist pentru că nu ar vrea să se înscrie la universitate și să continue aceeași viață intelectuală și e trist pentru că este obosit înainte de a începe. Și totuși, va lupta îndrăgostit, eroic, cu oboseala, cu dezgustul, și toată drama *Șantierului* se rezumă la această luptă înfricoșătoare, pentru înfrinerea tinereții, a poftelor de viață, a imensei sale poftă de aventură și vagabondaj, de trăire cu fervoare pasională a vieții — care, alternativ, îl înfringe și este înfrântă. Această nesățulă sete de viață, de desfrâu, de liberare a instinctelor trebuie totuși învinsă, trebuie să renunțe la ea și renunțarea la viață trebuie să fie realizată prin asceza intelectuală a omului de știință. S-ar realiza numai prin această asceză, intelectuală. Și pentru lipsa de preocupări realmente transcendente ale lui Mircea Eliade această asceză, care nu este spirituală, ci numai

intelectuală și laică, este deosebit de caracteristică. Neputința de a se înfrina, cu cât totuși voința este mai dîră, mai eroică și mai trepidantă, este în fond deprimantă și jalnică și nu îi va fructifica niciodată asceza intelectuală (nu-i va întări voința, nu-l va întări moralmente, nu-l va face să devină om de știință, nu îl va construi, ci îl va exacerba; și, cu atât mai puțin, nu-l va spiritualiza, de vreme ce nu e spirituală, ci neputință de a realiza asceza). Și căderea, care, cu cât va fi mai de sus, cu atât va fi mai dramatică și care își va afla drept compensație, o valoare estetică egală cu înălțimea de la care s-a prăvălit ascetul. Și trăirea dramatică după cădere, fie cu nostalgia ascezei, fie pătimașă, părăsită aventurii, cu totală uitare a ascezei, ca o fugă, face într-adevăr valoarea de seamă a romanelor lui Mircea Eliade și frumusețea dramatică — acel caracter îndrăgostit, nemulțumit, aspru, revoltat, mustrător al mărturisirilor, polemicilor, eseurilor și articolelor sale.

De altfel, ca o ispită, în timpul eforturilor sale, un sentiment al zădărniciilor tuturor lucrurilor, tuturor activităților îl slăbește, îl întristează, îl macină.

Căci nu o dată, ci tot timpul îl cuprinde „scîrba de idei... sentimentul pustiului, al unei inutilități universale” (p. 42) — lucruri care îi apar în plină lumină și pe care ar vrea să le uite în înfrigurarea muncii, dar și în înfrigurarea „trăirilor”, și care nu îl părăsesc, în realitate, niciodată. Și această atitudine sceptică se întîlnește prea des pentru a fi socotită o simplă criză, o simplă slăbiciune trecătoare. Căci, de cînd mărturisește că „însăși știința îi pare atât de indiferentă” (p. 68), îi mor atât de mult toate, încît îi vine să cred că așa-zisele sale „crize de nominalism” constituie esența nemărturisită și drama a doua, mai adîncă și originară, a spiritului său. Năzuința lui la spiritualitate nu este decît disperată — Mircea Eliade e, și el, un disperat: „nu se poate ca toate acestea să nu-și aibă un rost, o țintă” (toate acestea: adică și asceza, și aventurile, trăirile), strigă el cu imensa spaimă că într-adevăr lucrurile nu ar avea nici un rost, nici o țintă. Și această spaimă i-a generat ortodoxia, falsă spiritualitate care îi acoperă, dar nu-i soluționează necredința. De altfel, știe bine uneori că lucrurile nu au nici un rost, nici o țintă și nici o eternitate: întii, cînd scrie *Șantier*, ca să-l treacă în nemurirea în Cultură, acest reziduu, această păcăleală a Nemuririi spirituale; și al doilea, cînd, în plinul trăirilor sale, suferă așa de mult, încît sentimentul trecerii nemaifiind o spaimă, ci o consolare, se mărturisește, clar, de

la sine: „lasă că trece și asta, Mircea Eliade, trece și asta” (p. 239) — adică totul moare, totul e deșert, moare și durerea asta, este deșartă și durerea.

Drama nu se va termina cu sfârșitul cărții — care nu e nici sfârșitul jurnalului. Eroul va merge, mereu, când într-o parte, când într-alta, alunecând veșnic ca un gândac care încearcă să iasă dintr-o cuvetă:

„Mă întreb dacă nu a venit timpul să ne eliberăm de primatul cunoașterii prin inteligență, prin spiritul pur. Dacă nu trebuie să încercăm și o cunoaștere globală, organică, prin pasiunile, entuziasmele, păcatele și somnul nostru” (p. 250), adică: „biologie”, ultimul refugiu al scepticilor.

Și acest refuz, această abdicare de la inteligență, de la morala constituită (vezi mai departe convorbirea cu Hellen), nu mai este susținută, compensată de nimic, căci nu-l mai ajută nici mistica „în afara inteligenței și în afara misticei” (p. 250); acest scepticism dureros, tragic, această „directă participare la viață” care nu își ajunge are o imensă, copleșitoare nevoie de orice mică siguranță, de orice superstiție sau fapt mărunț al inteligenței care să-i satisfacă setea de precizie, nevoia de a pune puțină ordine în cosmos, care e pentru el haotic: „Ribeiro îmi dăruiește astăzi două memorii entomologice de ale sale... Memoriile (tratind despre anatomia unor larve) mă făcuseră fericit; este ceva lucrat în ele, ceva de efort precis, de rigurozitate științifică (deși minimă) care mă încintă... memoriile lui, întrucît sunt riguroase, fixate, canonice, ajută la stabilitatea cosmosului întreg... reprezintă aproape o dogmă ... Ribeiro participă la cunoașterea universală ... prin valoarea cosmică a acelor precizări așa de puțin însemnate în aparență... luptă contra confuziei, a haosului...” (pp. 264–265)

Mircea Eliade (nu vorbește niciodată de Dumnezeu în tot jurnalul) nu este un ortodox, și nici nu a fost, deși el a spus contrariul și a militat pentru ortodoxia văzută (o spune el) de d-nii Nae Ionescu și Mircea Vulcănescu; dar nu e intelectualist, după cum nici mistic.

Nu e intelectualist pentru că nu e preocupat de cunoaștere, ci de trăire. Nu e mistic, căci această trăire „organică, directă participare la viață” este biologică. Și este sceptic, pentru că biologia este refugiu al scepticilor. Dar e în toate, pe rînd.

Știința în sine, o mărturisește, îi este indiferentă. E un sceptic și logic, dar mai ales un „sceptic al trăirilor sale” — trăirile mor, nimic

nu îl duce la nimic, totul se uită. Și atunci, pentru el, experiențele (și iată aspiritualitatea) sunt discontinue, fără unitate, fără memorie, moarte.

Pe „trăire” se axează totuși Mircea Eliade. Pe „trepidație”. Așa incit poate că pentru el „asceza” ia un caracter paradoxal de voluptate senzuală întoarsă și nu știu de ce îmi vine să zic: „sexuală”, poate fiindcă înseamnă o macerare, o biciuire, un masochism spiritual. Ariditatea științei, asprimea ei dificilă este necesară simțurilor lui exacerbate și voinței, care, sexuală, se vrea macerată de eforturi, de flagerări, ca de alcoolurile spirituale cele mai tari.

Șantier nu este atît de mult un jurnal la zi, cît un jurnal retrospectiv, lucru care, cum a voit autorul, îi dă mai mult un caracter de roman. Ceea ce displace din prefață și din primele pagini ale *Șantierului* este o clară timiditate, o lipsă de acuitate, o frică de a spune nud. Nu îndrăznește să transcrie unele opinii despre oamenii din România și mărturisește că: „Observ încă o dată că numai un jurnal scris în străinătate poate fi publicat fără jenă cu toate ororile și naivitatea lui” (p. 32), dar nu publică aici jurnalul indian, ceea ce face ca jurnalul să nu mai fie jurnal, căci un jurnal nu poate fi niciodată decent, ci un curaj al ororilor, naivităților și jenenelor. Această timiditate și această decență fac uneori ca însuși tipică sexualitate a lui Eliade să fie înfățișată atenuată și minoră (și, atunci, hotărît, obsesiile sexuale ale eroului lui O. Șuluțiu din *Ambigen* sunt mult mai tari, mai expresive, mai viabile esteticeste). Dar, cu incetul, timiditățile, decențele dispar cu desăvîrșire (nu se mai simt decît în absența paginilor nepublicate în carte) și drama lui Eliade merge spre alte drumuri care pot fi, fără lezarea orgoliului, expuse.

La început, notele sunt, cum o spune el însuși, neînsemnate și „hazlii”, lipsite de acuitate: dar cu cît înaintăm în lectură și facem racordări și-i descoperim sensurile, *Șantierul* devine mai viu, mai pregnant — lucru ajutat de faptul că autorul însuși devine mai lucid, mai rău cu el și cu ceilalți (mai ales cu ceilalți) și mai înfrigorat. Este adevărat că nu prea ne dăm seama că suntem în India (decît în paginile, de altfel vii, de reportaj al luptelor civile), din cauză că autorul trăiește el, prin el și — după cum o știe — nu lasă lucrurile să trăiască.

Afirmația de mai sus nu este infirmată de faptul că a știut admirabil să redea tipuri vii (Cynthia, Catherine, Ruth, Abadie, Vairat,

D., P. casnicul fără vocație, Tucci ș.a.), pentru că autorul nu le-a văzut decât anecdotic, neadînc, caricatural, incomplex, cu una din culorile lor numai, sau întrucît constituie o piedică mai mult în realizarea ascezii sale științifice. Acele câteva tipuri generale cu care se autoelogiază d. Mircea Eliade au norocul de a fi caricaturale și exotice, iar viziunea anecdotică, reportericească, particulară, ca de document social, psihologic, erotic sau spiritual — bine dezvoltată (pp. 55-56 Catherine-Michael și „osmoza suprasexuală”), spre norocul *Șantierului*.

Este caracteristic că, printre atîtea contradicții, Mircea Eliade este lucid. Are o luciditate rea a situațiilor false (întimplarea cu Karr și studentul indian care cere patru rupii; falsa complicitate cu Catherine), surprinde ridiculul, stupiditățile; este lucid, observator rău al său și al oamenilor (moartea lui Ernest), dar asta nu prin faptul că este asentimental, ci pentru că este *indiferent*. Oamenii care suferă nu-l preocupă, îl irită (barbariile din timpul Revoluției civile nu-l întristează, ci îl irită, îl revoltă și pe el, îl înfurie — ele lucrează asupra nervilor, nu îi declanșează mila). Disprețuiește pe Ruth; o suspectează; o vede proastă; de altfel, Ruth e o cădere, și el este totdeauna lucid cu căderile sale.

Și totuși, pînă la sfîrșit, această luciditate aliată cu dezastrele sale „sentimentele” (cum ar denumi, disprețuitor, d. Eliade dezastrele erotice ale altora) lasă un gust puternic de tristețe, de amară înfrîngere, deci de emoție, de participare măcar la propria lui dramă, care face ca această carte să fie umană, autentică, iar luciditatea faptelor mărunte total se înecă în o lipsă flagrantă de luciditate, în confuzia, în noaptea contradicțiilor sale logice sau morale, a aventurilor și căderilor sale.

— Reproșez acestui jurnal faptul că nu e destul „în *négligé*” și deci de nud, de sincer. Căci a ascunde unele lucruri înseamnă de asemeni a nu fi sincer, a nu fi adevărat. Și, pe de altă parte, nu mă pot opri să fac constatarea tragicului destin al d-lui Mircea Eliade, condamnat veșnic să fie „intermediar”. Nici în știință, nici în aventură, nici în asceză, nici în trăire. Și, de astă dată, cu *Șantier*, e intermediar și în cultură: nici în literatură — creație, nici în jurnal — document. Căci acest *Șantier* e organizat, oarecum. Nu este un perfect „document sufletesc”, nici „caiet al experiențelor”, deoarece, ca să-l facă unitar, ca să poată fi urmărită suita unei singure drame, a retușat caietul, scoțînd unele lucruri și repartizînd materialul, făcînd voit și nefăcînd totuși un roman dintr-un jurnal. Totuși, între „document” și

„literatură”, parcă tot ar fi mai degrabă literatură, căci Mircea Eliade, spre tristețea lui, este blestemat a rămîne un literat. J. V.

Ideea românească, anul I nr. 2-4, iun.-aug. 1935, p. 148-154.

PREFAȚĂ

Noțiunea de „poezie socială” a dobîndit un anumit înțeles, impropriu, de „atitudine socială spusă în poezie”. De fapt, există numai poezie de inspirație socială, cum există poezie de inspirație erotică sau istorică, religioasă sau politică, patriotică sau metafizică. Se pot întîmpla două lucruri: sau poezia socială este mai mult poezie și atunci caracterul ei social nu îi este esențial; sau este mai mult atitudine socială și atunci, nemaipartînd poeziei, o părăsim domeniului, valorificărilor, criteriilor respective.

Poezii însă nu au luciditatea acestei distincții, de altfel foarte simplă. Și, de multe ori, se întîmplă că poetul este poet fără a o ști, căci el voise doar să fie și se crezuse istoric, psiholog, metafizician, profet sau agitator social. Răzbunarea poeziei: s-a prefăcut că slujește unor valori străine, cînd, în realitate, valorile străine îi slujeau ei.

Cînd un domn face versuri, de pildă sociale, poezia sa trece prin marea primejdie de a fi foarte slabă sau de a nu fi deloc poezie. În orice fel, fără a fi nevoie de ajutorul și concursul poeților care, de altfel, nu pot constitui nici obstacole, problema socială se soluționează sau, mai exact, se depășește prin punerea ei în termeni noi. Vechea problemă socială rămîne, în orice caz, integrată istoriei și participînd la logica istoriei, pe cînd „versurile sociale” rămîn vetuste, în afară și de istorie și de poezie. Ele par declamatorii și sunt goale, sărace, poate ridicule, cu idei vechi, căci, atunci cînd poezia nu este poezie, nu putem fi atenți decît la scheletul ei gol care este ideologia. Această ideologie versificată nu poate fi justificată, salvată decît printr-un sens liric lăuntric.

Poeziile lui Ion Th. Ilea merg pe marginea tuturor acestor primejdii, dar întind brațele și către toate posibilitățile de justificare artistică.

Poezia sa este, așadar, o poezie de inspirație socială și revoluționară. Nu trebuie să uit a spune că primul și cel mai de seamă pericol

al acestui gen de poezie stă în mediocritatea problematicei sale, care nu este poezie, dar condiție a ei. Cred că însăși problema erotică, de exemplu, este mai bogată, mai importantă și eternă — care are eternitatea și importanța biologiei căreia îi aparține — decât problema socială. În ceea ce privește problemele spirituale, ale Vieții, ale Morții, ale lui Dumnezeu, ale Mintuirii, ele sunt nu numai întotdeauna mult mai aproape, mai actuale, mai imediate, dar și mai adevărate decât problema socială, problemă intermediară între biologie și spirit, problemă caducă. Problema stării mele de om este mai gravă, mai aproape decât problema stării mele sociale care, de altfel, este subordonată celei dintii.

Este adevărat că oricine poate fi motiv de inspirație pentru o operă de artă, că nu există subiecte anestetice. Dar pentru ca, de pildă, poezia de inspirație socială să fie justificată estetică, trebuie să exprime o trăire subiectivă a atitudinii sociale, o trăire patetică sau dramatică a ei, să se ferească prin urmare de a fi ideologie și să rămână emoție. Ideea nu este decât un suport, un pretext al operii de artă, al poeziei.

De multe ori, poezia lui Ion Th. Ilea reprezintă o anumită ideologie revoluționară, cu inerentele ei clișee, un caracter de manifest de propagandă. Acesta este momentul slab, momentul minor al poeziei sale. Poezia sa este atunci revoluționară, dar și debilă. Nu incită la nici un avânt, la nici un mers și nu aprinde nimic.

De altfel, oricât de vijelioasă și oricâtă lavă ar avea o „poezie revoluționară”, o poezie de „romantism revoluționar” (căci orice poezie revoluționară în romantism se încadrează), ea nu este niciodată convingătoare și nu poate recruta agitatori sociali. Lucrul acesta este, de altminteri, spre norocul ei.

Ea nu se adresează decât unor oameni convingși dinainte și servește poate numai la întemeierea unei anumite spiritualități și culturi revoluționare, deși lucrul acesta este paradoxal, căci revoluție și cultură sunt noțiuni care se opun. Prin urmare, nici din punctul acesta de vedere poezia nu poate să aducă prea mari servicii revoluției. Căci marea utilitate a poeziei constă tocmai în faptul că este inutilă și că întreține în noi, asigură nevoia noastră de inutil, iar marea ei noblețe stă în faptul minunat că, servind tuturor valorilor, nu își servește, în realitate, decât sieși și că este slujită de propriii ei stăpîni.

Am spus că Ion Th. Ilea este de multe ori banal, ca atunci cînd declară (și declamă) sentențios: „În fiecare femeie simt o soră”,

„Dreptatea muncii”, „Frăție între toți și armonie prin Dreptate”, „în ajutorul Muncii”, „fețe tirane”, „Vrem să coborîm steaua armoniei pe pămînt” sau cînd este pur și simplu alambicat și static (cum este în *Orașul*), cînd ar trebui să fie dinamic și lapidar. Alteori, cum trebuie să ne așteptăm, păcatul acestei poezii stă în caracterul ei alegoric: *Cronică*, *Sfredelind vremea* etc... etc... etc...

Poezia lui Ion Th. Ilea este săracă în vocabular și expresie, nudă, utilizînd clișee, abstracții (în ajutorul *Muncii*) alegorii și personificări, dar, din sărăcia asta și poate chiar grație acestei sărăcii verbale, există o emoție simplă și amplă care circulă, ca un curent electric, printre și prin cuvintele sărace, albe, simple, și le aprinde, le face să vibreze, să ardă. Poezia lui Ion Th. Ilea este valabilă și impresionantă atunci cînd atitudinea sa socială și versificată capătă accent, nervi și vibranță și puternic; atunci cînd vocea i se ridică odată cu pumnii și amenințarea lui devine reală, devine vie, și nu teoretică, ideologică sau programatică; atunci cînd clocotul și tensiunea depășesc ideologia și cuvintele, transfigurîndu-le; cînd poezia sa capătă tonul profetic. Și lucrurile acestea se realizează. Sunt mai multe exemple, vă dau două: *Răspîntie* și *De vorbă azi pentru altă zi*, deși a doua are unele naivități de expresie. Dar Ion Th. Ilea are și viziuni de mari mișcări sau cosmic-simbolice: „*Popoarele se zbat*”, „*În loc de bici am joardă întinsă pînă-n America de Sud*”, „*vin îngerii de fier cu paloșe întoarse în sus, au soarele medalie și cuvîntul amar de spus*”, „*Roțile lumii se-nvîrtesc în noroi*” sau, mai ales:

mamă,
iată, pe culmile începutului
lumina prinde a topi întunerecul,
vîntul răzvrătirii fluieră prin codri.
Tăceți... Tăceți... Păpușile veghează.
mamă,
eu plec...

Iar dacă o poezie ca *Țară de slugi* este prozaică, plată și greoaie pînă la ilizibil, nu se poate tăgădui, în schimb, frumusețea unor invenții lirice ca: „civilizația strănută prin țeavă de tun” sau „sufletul mi-l simt fluier pe buze”. O dată, durerea și revolta poetului depășesc socialul și se lovesc de indiferența Divinității:

Lovite-s urechile de stîncă unui cuvînt
Ce nu-l spune niciodată Dumnezeu.

De altfel, câteodată, poezia lui Ion Th. Ilea, crezînd că vede o simplă revoluție socială, are chiar viziuni de apocalips: *Îngerii de fier*, *Semnal* și altele mai bune, unde natura însăși participă la revoluția proletară care, prin asta, își pierde caracterul social și atunci poezia aceasta, care din socială devine cosmică și apocaliptică, se înalță deodată cu mai multe trepte și își capătă adevărata sa valoare, de foc spiritual, adevărata ei justificare poetică.

Ion Th. Ilea este ardelean. Lucrul acesta se putea ghici. Poezia sa se integrează perfect în mentalitatea și poezia revoluționară ardelenescă ce a izbutit să înfiripe o adevărată tradiție: Mureșanu, Coșbuc, Goga, Cotruș. Este drept că revoluționar social nu a mai fost decît Coșbuc (*Noi vrem pămînt*), ceilalți fiind revoluționari naționaliști. Unitatea și libertatea națională fiind realizate, imboldul lirico-revoluționar al ardelenilor se îndreaptă, poate, spre alte sensuri revoluționare, alte surse, alte atitudini. Numai ardelenii știu, în România, ce însemnează revoluție și numai ei pot s-o trăiască. Iată de ce Ion Th. Ilea nu putea fi decît ardelean. Căci numai în Ardeal avem acei foarte ciudați ciobani care, dacă ar fi să-l credem pe poet, „proptiți în bită, visează praf de pușcă”.

Cît despre Esenin, sub zodia căruia se află această poezie, Ion Th. Ilea declară că l-a citit după ce poeziile din *Gloata* erau mai toate scrise și chiar tipărite. Ion Th. Ilea declară că pe Esenin nu l-a cunoscut decît din traducerea românească a lui Z. Stancu. Poeziile *Gloatei* au fost tipărite însă, asigură poetul — și se poate ușor controla — în reviste provinciale înainte de apariția acelei traduceri.

Prefață la vol. Gloata, București, Editura Șantier, 1935.

CRONICA LITERARĂ

Din lipsa de înțelegere, de pătrundere a oamenilor sau din cauza insuficienței de expresie a cuvîntului sau, poate, din discreția, din decența socială a poetului, lumea interioară a poeziei, cataclismele sau furtunile ei se demască greu:

*Un cosmic pîrjol mă străbate fără răgaz,
cînd credeți că numai sîngele suie în obraz.*

Și avem astfel, cu volumul lui Radu Boureanu, un nou fel de „hermetism”, un hermetism al discreției, o poezie ascunsă sub ceață; uneori, din greșeală, Radu Boureanu este declamator, dar declamația, teatralismul nu constituie decît momentele minore ale poeziei sale.

Izbutind să pătrundem puțin în interiorul poetului, vedem că lumea sa lăuntrică are proporții mari, rezonanțe cosmice, peisagii nesfîrșite, variate, iar sîngele său spiritual e ocean și are golfuri. Și totuși nu e prea dificil să pătrundem în inima poetului. Este suficient, pentru a călători în imensul său univers, să „stîngem luminile gîndului în grabă pentru somnul pornirilor din golf”.

Peisagiul care ni se arată este trist:

*Năvile în nori s-au măcinat de vînt...
ești de prisos messire Cristof Columb.*

Aici e un „veac de moarte” și „lunecăm pe puntea elanurilor sparte”; corăbiile sunt „pecetluite în racle”. Poetul nu mai este pasionat de călătoria minunată în continentele și mările sale interioare. Frumusețile, bogățiile interioare nu-l mai farmecă, se simte murind poate, în orice caz răcit de sine însuși.

Același sentiment, aceeași stare este exprimată și în *Drum sterp* (p. 19), dar mult mai esențial liric, mai interior, mai melodios. Limbajul alegoric care e neplăcut și tonul ușor retoric („noi lunecăm pe puntea elanurilor sparte”) este înlocuit cu expresia mai intimă, mai directă a stării sufletești. Dar nu este numai o „stare sufletească”, ci o vizualizare legată direct de sensibilitatea sa, de personalitatea sa lirică. Este o altă intuire a aceluiași conținut (sterilizare sufletească, apropiere de moarte) și își trăiește drama fiind și rupindu-se de atingerea directă, senzorială cu cosmosul: „Cu toate astea, nu-i a mea bucuria / soarelui, miere printre gene răsfrînte, / prea dulce, prea de tot dulce, / mai lipsește să cînte ... Oricît aș săruta buzele, / destăinui, primesc aroma morții. / Unda soldului tău în legănare / vine din răceala valului de mare. / Prin vine albastre umblu continente, / seraf de sîdef și visare, / dar nu mai pot să desemnez în creier / morganatica îmbrățișare”.

Pentru a urmări posibilitățile de expresie, abilitatea tehnică a lui Radu Boureanu și ascuțitul sensibilității sale, recomand lectura poeziei *Forme cunoscute*, unde disperarea este exprimată printr-un ciudat pastel de iarnă, din universul interior al poetului: „un strigăt se sfișia în cuțitul gerului” și „Vinătorul... trăgea cu arcul în stele, /

căutindu-te stea de Betleem. Printre stelele zăpezii te chem.” E caracteristic acest „pastel” printr-un ascuțit al imaginilor, al culorilor, al reprezentărilor auditive: „brazii tăceau în munte... dar un strigăt se sfișia în cuțitul gerului” — și această pată verde crud, tare, în alb: „capra năștea pe mușchiul verde iezii”. Toate acestea sunt atit de ascuțite, încit sunt la un milimetru de stridență. Dar executantul este extrem de abil: e nota muzicală cea mai înaltă, gata să devină țipăt, disonanță, dar se oprește la marginea stridenței. Acest ascuțit, această aproape stridență a peisagiului, această tristețe devine astfel atit de neomenească, încit trece direct pe planul artistic. Dar pentru a vă destinde nervii, această molcomă, unduitoare, grațioasă imagine japoneză:

*Luntrea inimii aplecată
răstoarnă minciunile în apele verzi,
dă-la o parte luna, cu palma de lopată.*

Dar Radu Boureanu, tip plastic, e un bun pastelist, cum îl vedem în *Amiază* (p. 47):

*Acuma glasurile vieții ca niște zorele
au prins încet să-și răsucească goarneau
și umbrele albastre de la pomi se strâng în ele,
precum la melci se strâng în ele înșiși coarneau.*

Dar amiaza este o femeie goală sau, poate, femeia goală de lângă ei: „Acum aș vrea să-ți prind în palme sinul alb și mic, / sinul rotund unde bătaia de inimă zvicnesc, / ca zvircolirea unui vierme / ascuns în miezul unui măr domnesc”.

Și acum, fiindcă de la peisagiile interioare pornește la cele exterioare, iată-l strict descriptiv, înfățișând un bătrîn: „Acestui om s-au topit amintirile, / precum se topesc florile de crin, / acum se adună către pămînt, puțin, / să-i simtă adevărate boltirile. / Mersul și-l poartă cronometrat, / cu lenevoase palori în artere / cu o măsură din marea tăcere / ochii și buzele au cadentat”.

Dar, fără îndoială, cele mai frumoase realizări ale acestui volum sunt inspirate de tema „prințesei îndepărtate” — prințesa moartă tină și frumoasă, prințesa străină, trăind vie în legendă. Pentru ea, cu un suav romantism, poetul tinjește, cu sentimentul iremediabilei ei irealități. Ea este „uitata, visata domnișă” (*Cîntec pentru legendă*) sau *Domnișă din lut* sau frumoasa din poveste, *Albă-ca-Zăpada*.

(„Culcată în raclă de sticlă, / sub văluri albe de spume / ... / dragoste, pune-i bujori pe față”) — și este, mai ales, principesa *Anna Maria de Valdelievre*.

Tema „prințesei îndepărtate” ar putea fi desuetă, ridiculă, poate numai pentru că ar aduce aminte de Rostand. Pentru a evita ridiculul, era necesară o măiestrie, un simț artistic și autocritic acut. Trebuie să recunoaștem că aceste lucruri nu i-au lipsit lui Radu Boureanu. Și atmosfera întregului ciclu, de nostalgie, de discreție, de plinset surdinizat, de disperare șoptită și de disperată căutare a prezenței ei (printre morminte, printre grădini, printre stele), păstrează o valoare lirică nealterată.

Anna Maria aparține lumii celei mai pure, celei mai ideale a spiritului poetului:

*Să te port printre semenii somnului meu;
acești domni în jobene, ghivece răsturnate? (p. 101)*

Nu insistăm prea mult asupra acestui ciclu cunoscut în bună parte din primul volum al lui Radu Boureanu (*Zbor alb*). Trebuie subliniat însă poemul IV din ciclu (p. 107), unde prințesa ideală este solicitată să se încarneze în femeia vie de lângă poet sau să-i insufle duh din duhul ei.

Totuși, ea rămîne în legendă; dragostea lui carnală nu se poate substitui marilor, purelor nostalgii:

*Lîngă chipul tău, faianță purpurie de viață,
trece obrazul ei de ceață.
E o apropiere și o depărtare
care mîngîie și doare.
Același arcuș pe despărțite coarde
trezește cîntec ce alină și cîntec ce arde,*

căci Anna Maria „numai sub lespede te-am iubit / ... / mureai în limpezime cu cit urcai mai sus” (p. 105–106).

Valoarea poeziei lui Radu Boureanu constă în eleganța ei, în discreția nuanțelor sale. Are oarecare tendințe de teatralizare pe care știe să le înfrîneze, să le stăpînească; știe de asemeni să înfrîngă și ispita unei poezii rebus, de facilă dificultate. Poezia lui nu este discordantă, ceea ce este destul de rar pentru poezia eroică, polemică, hazlie, cultivînd debandada cuvintelor, din momentul „literar” actual. Cînd poezia socială, de pildă, sau „națională”, sau „ță-

rănească” va dispărea cu valurile extraliterare care au adus-o, poezia de pură esență va fi din nou văzută la locul pe care, de altfel, nu-l părăsește, dar care se acoperă.

Poezia lui Radu Boureanu stă și ea pe locul acesta. E o poezie fragedă, în culori pure. I-aș reproșa poate un ton cam prea manierat, un stil cam prea ornat, prea decorativ (înima-frunza etc.) și excesiva întrebuintare a unui alegorism care, prin natura lui, este anestetice: „golful singelui”, „Siberia inimii”, „fintina de tristețe” etc., etc...

Aceste lucruri, evident, nu îl împiedică pe Radu Boureanu — care, de altfel, se purifică neîncetat — să fie printre cei trei, patru fruntași ai generației tinere literare.

Părerii libere, anul III, nr. 3, 21 mart. 1936, p. 2.

PERICLE MARTINESCU: *Adolescenții de la Brașov*

Trebuie să mărturisesc că nu-mi amintesc să fi citit o carte mai rău scrisă decât acest roman, deși am citit multe cărți de literatură românească. Și este atât de rău scrisă, atât de neindeminat, atât de nelucid, cu atât de puțină proprietate a termenilor, încât, dacă nu are valoare, dacă nu are vreun interes prin ea însăși, cartea aceasta pune o problemă generală: aceea de a se efectua un control mai atent al lucrurilor date la tipar. Se tot vorbește de necesitatea de selecție în cultura românească, de formarea spiritului critic, de formare a însăși culturii noastre. Și iată, o editură importantă lansează o carte ilizibilă, o carte „stingace”. Nu există oare vreun lector ca lumea, vreun critic atent care să ceară manuscrisele prezentate pentru tipărire?

Dar lucrurile sunt așa de rău încalcate în literatura noastră, încât avem un cult al stingăciei de expresie — știm noi de cine cultivat — al neglijenței, așa-zisei neglijențe a formei care permite prețuirea oricărei ineptii. Cartea aceasta este un document, ni se va zice, și documentul interesează, nu canoanele stilistice.

De fapt, această stingăcie nu este document, nu este expresie a vieții răsturnătoare de forme. Această stingăcie este, pur și simplu,

o supunere neliberă la forme, sub tirania canoanelor de stil ce nu pot fi asimilate, nicidecum depășite. Nu cerem să se scrie frumos, să se scrie ornamentat, ci să se scrie exact. Această detașată „neglijență de formă” nu este, în fond, decât o incapacitate de a scrie, de a expune precis și exact un lucru, un fapt. Veți vedea, de altfel, mai la vale, la ce rezultate poate duce această așa-zisă „neglijență de formă”. Flaubert nu voia să scrie frumos; Stendhal scria „proces-verbale”; clasicii făceau un efort de clarificare a propriei gândiri pentru ca însuși scrisul lor să fie clar; dar Proust, încilcit cum părea, deși nu era decât dificil, și-a transcris, transformându-le de multe ori, paginile *Timpului său pierdut*; Dostoievski însuși, cel mai „neglijent” dintre scriitori, a depus un travaliu tehnic (prefaceri, variante etc.) fabulos. D. Pericle Martinescu a scris un roman în două luni, neglijând forma, fiind „atent numai la fond”. Nu mai vorbesc de vechea prejudecată a diferențierii fondului de formă, când astăzi se știe că fond-formă sunt lucruri indisolubil legate, fațetele organice „expresiei”.

Vreau să spun numai că acest roman este o tristă consecință a unei teorii, în esența ei bună, a artei — document, a literaturii nude. Dar iată, avem un roman bombastic dus până la culmile cele mai înalte ale ridicolului, cusurul cel mai grav al „literaturii de stil”. Și, în același timp, cumulând păcate contrarii și fiind, prin improprietațea termenilor, prin inexistența expresiei, un document defectuos.

El nu poate fi document al adolescenții nu atât pentru că, după cum spune, în stilul lui, autorul: „Cărțile sunt atât de artificiale, sunt atât de subjugate scopului artistic, încât n-aș putea găsi una în care să existe întreaga viață admirabilă, tristă, delirică și halucinantă (da! da!) redată nud într-o formă bizară (recițiți: „redată nud într-o formă bizară”) așa cum am cunoscut-o eu în jurul Minei” (p. 375), ci tocmai pentru că nu-i adevărat că „cele scrise de tineri au fost arse”, deși au redat „viața fantastică și aproape incroaiabilă a adolescenților” (p. 375). În realitate, cărțile adolescenților n-au spus nimic adânc despre adolescență, cu excepția unor adolescenți geniali ca Radiguet, care, prin luciditate, își depășea adolescența. Despre adolescență nu pot scrie decât foștii adolescenți, cei care au depășit adolescența și, de la oarecare altitudine, pot s-o vadă, pot s-o cuprinde în întreg. Adevărul este că Pericle Martinescu nu a prezentat un „document”, pentru că, fiind adolescent, sau încă la nivelul adolescenților, a scris fără să vadă, fără să domine — căci scrisul este, în primul rând, dominare — fără perspectivă, fără cuprindere. A izbu-

tit, cel mult, să fie el însuși un document, un caz de observat, asupra căruia să se pună diagnostice, să se tragă concluzii.

Acest „roman” este, astfel, inautentic și neoriginal. Veți întâlni acolo, puse fără discernământ, fără luciditate, numai cu intenția rău disimulată și incomplet realizată de a face o carte „la curent”, „reprezentativă”, temele frecvente ale „revoltei contra livrescului” (adică André Gide trecut prin Mircea Eliade), contra „literaturizării vieții”, a „lumii vechi”, care circulă de zece ani încoace și fac ravagii în eseistica tină românească.

Apoi, documentul nu are valoare decât întru cât este într-adevăr reprezentativ, autentic, substanțial. Pericle Martinescu, sub pretext de document, de adevăr, de „autenticitate”, de „experiență” (vai de mine!), spune „tot”, absolut tot: lucrurile cele mai puțin interesante, cele mai neesențiale, amănunte peste amănunte, fleacuri peste fleacuri: cum se plimbă eroul, cum mănincă, ce mănincă, ce-i spune fetii, ce i-a spus fata, ce vin bea, cât vin bea, jartiera fetii, inteligența fetii, prejudecățile fetii, când se plimbă fata, când nu se plimbă fata. Dacă merg toți eroii romanului la o circumă, o descrie amănunțit pe pagini multe, fără să izbutesc să ne-o prezinte. Dacă ar fi citit „arta poetică” a lui Boileau, ar fi văzut d. Pericle Martinescu cum se face o descriere alegându-se „esențialul”; dacă ar fi înțeles bine ce înseamnă proces-verbal, ar fi știut să-l deosebească de „inventar”. Ar fi trebuit, de pildă, să nu ne spună și amănuntul că: „atunci când e lume multă la petrecere, circumarul mai aduce scaune și mese din odaia de-alături”. Asta-i treaba circumarului, nu a mea. Tot așa ar trebui să ne scutească de povestirea scrupuloasă a tuturor chefurilor sale, scrise iarăși în stilul lui Eliade. Cât privește amorurile sale „teribile”, să știe că numai un mare talent poate să le ridice la un înalt nivel de expresie, la o intensitate care să le purifice prin nu știu ce „ardere” a cuvintelor. Într-adevăr, doar câteva romane de dragoste sunt reușite: *Manon Lescaut*, *Adolphe*, *Dominique* și încă două sau trei, celelalte sunt iremediabil plate, banale, anoste.

Ce să mai spun despre această carte?

Să vă vorbesc despre personagiile romanului? Nu există nici un om viu. Autorul e caracterizat prin două trăsături: „incapacitate epică” și „lipsă de claritate în idei”.

Și iată câteva mostre:

„Din ochi îi izburneau vulcani imenși, numai flăcări și gaze” (p. 35); sau: „simțind pe frunte sărutul morții ar fi vrut să vorbească la infinit, fortificat de teroarea spectrului care aștepta să termine”

(p. 36); sau: „Din carnea mea izvorau idei scinteietoare, pe care le credeam geniale, imi traversau creierul și dispăreau tot așa de repede cum îmi veneau” (p. 47). Adică ideile „izvorau” din „părțile lui cărnose”, de aceea originalitatea de gândire este manifestă: „Tot ce e mai emoționant în dragoste sunt clipele în care alergăm după ceva necunoscut. Clipele în care femeia ne înnebunește fără să știm cel puțin unde stă, cum o cheamă, ce intenționează (acest „intenționează”!). Cu cât cunoaștem mai intim femeia, cu atât farmecul iubirii descrește” (p. 50). De ce eroul (Horia Baldovin) iubește pe Mina? Pentru că il „electrizează necunoscutul din ea” și „începeam aproape să doresc a n-o mai cunoaște niciodată și să rămânem așa la infinit, un Dante și o Beatrice (exact! p. 50, dar nu s-a terminat) care nu se puteau întâlni din cauza drumurilor diferite. Desigur însă că numai curajul meu m-a putut conduce aici” (p. 50). Femeia aceasta, o școlăriță, este teribilă: „Dacă și ea ar fi avut curajul să mă privească mai mult, fără îndoială că mă topeam complet, se întâmpla în mine o explozie, sau o comprimare prea mare, în care m-aș fi sufocat” (p. 51). Horia se lasă cuprins de brațele nopții: „cea mai influentă confidentă a mea” (p. 57).

În privința culturii, sensului ei, a valorii ei, Horia nu discută. E precis și tranșant: „ideile ipocrite ale cărților care, în majoritatea lor, sunt imbecile” (p. 63). (Vai, ce deformat, sărmane André Gide, ajunge în Balcani faimosul tău: *Brûlant tous les livres*). Iată și un amănunt prețios: „Masa era excelentă. Aveam patru feluri, dintre care unul compus din friptură de curcan” (p. 66). Trec peste „discuțiile religioase” și vă spun că verbele latinești sunt „verbele celei mai moarte limbi din câte au existat vreodată” (p. 77). De aceea, când vorbește latinește, zice: „*Vivat Venus, venat vinus*” (p. 120), și nu „*veneat vinum*”. În schimb, eroii cugetă: „Când gîndești, natura trebuie să fie de acord cu turburările creierului tău, să se agite și ea, altfel te înșeli dacă crezi că gîndești (p. 81) și sunt, ca Matei, „o victimă a inteligenței eroice” (p. 85). Dar eroii nu sunt numai inteligenți, sunt și, cum îi numește autorul, „energici”: „... Întră servitoarea să stringă masa. Simțeam o pasiune nebulă de a o îmbrățișa, de a o trîni în pat, de a-mi risipi o ENERGIE pe care nu mi-o puteam stăpîni” (p. 88-89). (Ce-o fi numind autorul „energie”?) Această energie este ingrozitoare: „Mă țineam strins de scaun spre a putea evita momentul catastrofal în care i-aș fi sărit de gît, aș fi ciupit-o sadic” (p. 89). Totuși: „Săr instinctiv de pe scaun și o ciupesc. A fost o clipă instantanee. Trebuia să se îndeplinească, altfel EXPLODAM în alt mod”. (Cum?)

Adolescenții sunt sentimentali: „Ah, Ketty, Ketty, cum vei fi stînd tu culcată acum, sub abajurul noptierei, lejeră și lascivă” (p. 95). Sentimentalizîndu-se mai mult: își dau drumul la voci... „deoarece așa voiau piepturile noastre” (p. 96). Apoi se duc să petreacă într-un mod „cît se poate de romantic” (p. 99). La chef, unul acuză „sentimentalismul, amorul platonice și primitivismul vieții” (p. 103). Și hotărîsc o acțiune mare: „trebuie să fim cruzi și decizi” (p. 108); de aceea, „în privința sacrificiilor, le vom suporta cu toții în limita posibilităților” (p. 110). În ce constă această hotărîre? Vor scoate o revistă „al cărei titlu e cît se poate de puternic”: *Noul demiurg* și care va inspăimînta „creierile dascălilor noștri”. Apoi, se invită să cînte („Ții să cînt? Da, țiu”) și spun poezii:

*„În alte lumi aș vrea să zbor,
Încolo unde piere
Gîndul — dar mă reține — Amor,
Divina mea durere”* (p. 116).

Vă place acest cîntec? Este „luminos și trist ca un luceafăr de pe marginea nopții”, cum o spune autorul însuși. Mai tare e Cato: „Cato cîntă chiar cu un avînt care te îngrijește, te face să crezi că în el se va sparge acum ceva” (p. 117). Dar altă poezie:

*„Pentru tine-am neglijat
Și prieteni, și amici
Și seri melodioase
Și nopți cu licurici”* (p. 122).

Dar sărim cîteva pagini și vă citez cugetări: „Admir ființele care își manifestă desfrîul spiritual sau fizic în orice sens, în limita bunului simț însă” (p. 132). (Desfrîu în limita bunului-simț!!) Dar altă cugetare farfuridiană: „O dezertare din fața comandamentului moral e superbă cînd e comisă de un spirit liber; aceeași dezertare e demnă de cel mai nemilos verdict în cazul uneia din multele persoane cu false veleități de moralitate”. Și încă una: „Viața noastră nu e condusă numai de rațiune, ci și de instincte care sunt superbe” (p. 146). Mulțumim pentru descoperire! Iată alta: „Nu, Dav. Imaginația e un vierme în creierul omenesc. După ce îți mîncă tot creierul, rămîne numai el, ocupînd întregul spațiu encefal și atunci ești nebun. Principalul este să fii inteligent... Ce folos! De inteligent, sunt inteligent!...” (p. 162).

Nu am spațiu să citez toată cartea. Și regret. Mai sunt multe lucruri minunate — lăsate pentru mine.

Deocamdată, ajunge. Nu este momentul să aruncăm, din nou, strigătul de alarmă al lui Maiorescu: „Beție de cuvînte”, căci suntem doar în vremurile dezordinei, dezlănțuirilor, cacofoniilor prerevoluționare, premergătoare catastrofelor. Dar aceste fraze le va cita, poate, mai tîrziu, vreun critic liniștit, în perioada de reechilibrare, de restabilire a distincțiilor, a valorilor ce vor succeda catastrofei.

Acum, fiindcă trebuie să spunem un ultim cuvînt despre carte, să vă citez însuși rîndul cu care d. P. Martinescu își încheie opera: „o bucată de hirtie cu care te îndrepti spre closet” (p. 400).

Facla, anul XVI, nr. 1 546, 23 mart. 1936, p. 2.

EMIL BOTTA

Revista *Ideea românească*, anul I, nr. 5–10, ne prezintă doi poeți noi, de un talent atît de personal și de remarcabil, încît, cum era firesc, n-a fost remarcat de nimeni. E vorba de dl. Emil Botta și Mihail Vîlsan. Indiferent de atitudinea politică și spirituală a revistei, iubitorii de poezie ar fi putut să se bucure de valoarea lirică a poemelor acestora. Iubitorii de poezie? Dar mai sunt, oare, iubitori de poezie? Cine mai are cultul pur al literaturii, cultul pentru expresia subtilă a realităților umane interioare? Cine mai are dragoste pentru drama lăuntrică a omului, pentru cearta omului cu sine însuși, cu Dumnezeu? Mai puțini încă au rămas iubitori de grație, de ornament.

Mă gîndesc, cu tristețe amarnică, și deplîng — în numele meu și al răzleților drămuitori de valori literare — victoria deplină a non-valorosului, a inartisticului. Priviți, Emil Botta, ultim adevărat poet, nu este nici măcar remarcat, nu are editor, nici recomandaje pentru editor. În schimb, acei îngrozitori tineri prozatori (Mihail Ilovici, Dan Petrașincu, Petru Manoliu, Pericle Martinescu), poeți (N. Crevedia), „pamfletari” (Neagu Rădulescu), pentru care O. Șuluțiu, critic conștiințios, dar atît de neacut, de grosolan, este cel mai nimerit judecător, au editori, presă, dau interviuri, au patroni literari! Lucrul acesta îmi pare atît de bizar — într-atît nu mă pot opri de a mă mira că după Maiorescu încă bijbiim în lipsă de gust, în lipsă de discernămint critic, de înțelegere a modelelor literare, în confuzie — încît încep să mă conving că expresia subtilă, dificilă, că valoarea literară nu constituie, pentru istoria literară însăși, o cheazășie, o realitate imuabilă. Am sentimentul profund descurajant că

orice încercare de a se stabili o mai precisă scară a valorilor literare este inutilă, inutilă ca orice campanie pentru respingerea falselor valori; este chiar vătămătoare și acoperă de ridicul pe cel care o poartă. În definitiv, cât adevăr poate să aibă un om împotriva celorlalți oameni? Iată, vedem precis, după modelele literare clasice, după criteriile stabilite de aceste modele, după gustul nostru format de ele, că romanele, poezia, eseistica în favoare actuală sunt lipsite de valoare, sunt grosolane, sunt rudimentare, sunt inculte. Ni se spune: creațiile noi, autentice, vii, puternice sfarmă modelele, sfarmă tiparele vechilor expresii. Dar lucrurile nu stau așa: tot ceea ce tinerii cei mai tineri și cei puțin mai bătrâni fac să apară sunt lucruri, în imensa lor majoritate, neridicate măcar pînă la vechile modele; regresînd față de ele, neavînd nici măcar o elementară libertate, tehnică, îndeminare. Am pierdut sensul modelelor literare! Atîta „vitalism”, de care se vorbește, permite apariția, consacrarea ineptiilor celor mai grave. Dar în definitiv, dacă momentul actual promovează ineptiile, documentele nici măcar documentare, și azvîrle ceea ce are valoare literară, înseamnă, poate, că valoarea literară este o falsă valoare umană. De altfel, lucrurile sunt mult mai complicate: se înserează, intrăm în noaptea culturii. Distincțiile nu se mai pot face, nu se mai vede bine, nu se mai vede deloc. Tipetele „literaturii vitaliste”, cacofoniile, strigătele sălbatice, brutale, prostesti, pumnii pamfletelor, cîntecele grosolane soldățești se mai pot auzi, simți la lumina obscură a torțelor. Cizmele calcă tot. Valorile culturale cum mai pot fi valori? E invazia nopții, a barbarilor.

Emil Botta este unul dintre ultimii alexandrini. Dar un alexandrin înspăimîntat de apropierea barbarilor: „presimt hoardele cătrănite, invincibile apropiindu-se de cetăți”. „Jocurile lui șăgalnice” sunt întrerupte de apropierea morții și i se predau; zadarnice au fost „tumbele pe colina pernelor moi”:

*Cînd moartea s-a ivit,
de pe umeri capul mi-a destituit.
Și cînd feroce s-a încruntat,
steagurile vieții șăgalnice s-au predat.*

Emil Botta este alexandrin prin grație, prin cultul ornamentului, prin simțul artistic care acoperă hidoșenia spectrului morții, prin faptul că este ultimul, scepticul, blazatul păstrător al unei culturi inutile care se năruie:

*Textele vane ad usum delphini
se năruiau în gheena odăii.*

Poetul e obosit: „Cîntă-mi apoteoza somnului și a morții”.
Și este și un agonic, un halucinat:

*Terorile mele, fiți mai blajine
cu arlechinul speriat de moarte.*

El este copleșit de tăria vieții, de tăria morții, de puterile cosmice:

Gîrbovit eram de mărirea codrului.

Îi e frică de moarte. Dar ar vrea totuși să moară, să fugă de pe tărîmul acesta, din viața asta prea tare într-o nouă viață, „spune adio tărîmului acesta”, „aud melopeea morții vuind”.

În realitate, acesta este Emil Botta: un îngrozit; în disperare, ca „opiomanii”, el mai „caută, prin eter, locul aventurilor diafane”. Dar de groaza aceasta apocaliptică nu poate să scape totuși. De groază „a sugrumat statuile vîrstei sale”, de groază face „tumbe”, sarcasmul nu-i este decît o inutilă atitudine, o inutilă tentativă de a se elibera de spaimă. Crimele lui spirituale nu sunt decît „crime din imprudență”, din dezordinea gesturilor, a pumnilor aruncați în neștire sau din înspăimîntătoarea tentativă de a lupta împotriva Morții, a sacralui pericol ce nu trebuie evitat, ci sub care trebuie să te lași să sucumbi. El nu vrea să accepte moartea, de aceea el rămîne „asasinul năzdrăvan urmărit de dulăul spaimii”. Crezînd că omoară moartea, el nu a omorît decît viața și iată:

*Inima lui e pasărea calamității
care nu mai poate zbura.
Palidule ucigaș, închină-te,
zmeul tristeții te va înșfăca.*

Poetul se simte condamnat. Va încerca să-l păcălească pe Dumnezeu, cînd:

*Darabanele judecății vor vesti,
să ne prefacem că nu știm.
Aprodul va căpia strigîndu-ne
și noi surzi să fim.*

Trăind o asemenea dramă spirituală, sensibilitatea dobîndește mari acuități, viziunea lui e halucinantă, lumea lui e cuprinsă de febre:

*Arborii torturați de friguri
delirau sub cerga stelelor.*

Spațiul nu ne permite un studiu mai amănunțit asupra acestui poet. Vom reveni. Deocamdată, trebuie să subliniem acest ciudat și paradoxal caracter al poeziilor sale: „alexandrinism” prin cultul versului frumos, prin prezența unei tradiții de cultură poetică, prin știința rafinată a versului și prin *scepticism*. Dar acest *scepticism* inițial se transformă, se sensibilizează, se întoarce, dramatic, asupra lui însuși, din indolent, grațios, devine disperat, chinuit, are mii de ascuțisuri, se transformă în disperarea în mintuire, în iertarea lui Dumnezeu. Simte că „veșnic va fi asasinul crud, anahoretul crimei”.

Dramatic înfățișată, dialogată, teatrală, poezia lui Emil Botta nu pierde totuși nimic din adevărul, din ascuțitul, din complexitatea conținutului ei. Și, pentru că tot mereu e vorba de *document*, iată cum adevăratul document (căci poezia aceasta exprimă gravele probleme ale omenirii de azi) nu poate fi oferit de o literatură plată, prozaică, ci numai de puterea creatoare a duhului artistic, de ridicarea pe înaltul plan artistic.

Părerii libere, anul III, nr. 4, 28 mart. 1936, p. 2.

MIRCEA ELIADE: *Huliganii*

D. Mircea Eliade a vrut, prin noul său roman, să facă o cronică a celei mai tinere generații de intelectuali români. Aceștia, în vîrstă de nouăsprezece, douăzeci sau, cel mult, douăzeci și doi de ani, nu mai înțeleg deloc nici măcar pe tinerii de douăzeci și cinci de ani, cărora li se opun, de care se deosebesc fundamental, de valorile cărora sunt cu desăvîrșire străini. Opoziția aceasta este concretizată prin Alexandru Pleșa și David Dragu, tînărul mai bătrîn, care „nu mai poate să stăpînească” pe Alexandru Pleșa.

Tinerii de douăzeci de ani — „huliganii” — sunt oameni care vor să se „elibereze de orice șantaj pasional”, care „afirmă că lumea începe prin ei, fiindcă au o vitalitate orgolioasă”, care vor „să nu te poată intimida adevărurile” (I, p. 273), „să nu respecti nimic, să nu crezi decît în tine, în tinerețea ta, în biologia ta” (I, p. 273). Și, parvenind, dacă acesta e cuvîntul, la o „totală ignorare a adevărilor, a ordinii, a maturității” (I, p. 274), să devină adevărați „huligani” și a fi huligan „înseamnă a te simți creator, în viața intimă, în inteligență” (I, p. 274). Adevăratul huligan, omul complet eliberat de

toate valorile, de toate „adevărurile”, poate deveni un om perfect, căci suprema libertate generează „perfectiunea”. Omul neliber e imperfect. Dar „libertatea individuală este o imperfectă libertate” și atunci trebuie să realizăm adevărata libertate care este „libertatea colectivă a speciei umane” (I, p. 244).

Fără să fie noi, aceste idei sunt și de o exactitate aproximativă, dar aceasta nu ne interesează. Căci, făcînd un „hronic”, autorul nu a vrut să fie original, unic, pătrunzător pe contul său propriu, ci reprezentativ, să ne prezinte un tablou al ideilor dinamice actuale și, printre idei, cîțiva oameni. Și, într-adevăr, aceste idei vor fi mai tari decît *scepticismul*, decît spiritualitatea și moralitatea celor de peste douăzeci și cinci de ani. Zadarnic va spune luciditatea: „nu simți că nu înseamnă nimic omul nou al dumitale... totul s-a făcut pe acest pămînt, și s-a făcut prost, pe jumătate, în apă caldă” (I, p. 270), zadarnic această conștiință a inutilității tuturor adevărilor va fi întărită de sentimentul singurătății și al morții: „nimic nu mă va putea ține un minut mai mult în viață, în ceasul cînd va trebui să mor... Asta e singurătatea” (vol. II, p. 161), zadarnic, de asemeni, David Dragu va încerca să-l încătușeze pe Alexandru Pleșa în moral, în omenescul așa cum era înțeles pînă la el „omenescul”, căci tinerii vor găsi, în ideile de mai sus, justificările tuturor „eliberărilor”, tuturor acțiunilor lipsite de conștiința morală, tuturor încercărilor de a răsturna lumea veche, de a instaura o lume nouă, un nou echilibru, „ceva definitiv printre toate formele universului”.

Din ce trebuie să se rupă eroii acestui roman? Ce-i face „neliberi”? Ce-i împiedică să creeze, să fie „oameni perfecți”? Două lucruri: mediocritatea și pasiunea, dragostea, instinctele. Majoritatea eroilor din *Huliganii* sunt îndrăgostiți pînă la patimă, la impotmoliere: Mitia Gheorghiu va fi desfigurat de dragostea pentru Marcella; Alexandru va fi în pericol să nu poată deveni liber; Irina e ridiculă din dragoste; Anișoara se viciază; Nora își pierde „orice libertate și demnitate umană”; Victoria se sinucide; d-na Lecca devine cvasicriminală... etc. În toți aceștia, strigă un demon al trupului, pe toți îi frămîntă o mare tortură a cărnii. Îmbrățișările sexuale nu au, în descriere, cum greșit s-a spus, un caracter pornografic, ci unul dramatic, acablant de bestial, de inuman. E vorba de foame sexuală; amaniții „căutînd drumuri în carnea celuilalt... aveau mădulele grele. Parcă o febră ascunsă îi surpase oasele” (lui Petru) (vol. I, p. 164-165). Și ceea ce este întristător este că pasiunile exercită un șantaj; și de aceea e neapărat necesar ca pasiunile, instinctele să piardă ca-

racterele lor tragice, omul „să-și facă de cap”. De fapt, spune un personaj: „nu observi că legea, datoria, obligația, toate acestea sunt idei sau sentimente create de femei, de prezența femeilor, de apropierea lor fizică? Este destinul femeilor de a umili, de a îngunchea, de a robi”.

Iată de ce, cine nu poate să fugă de prezența femeii, să refuze femeia, să se elibereze de ea, se împotmolește în obligații (Dav Dragu, Anton Dumitracu), își pierde ființa (Mitică Gheorghiu), se atenuază (profesorul Lecca). Adevărații oameni tari nici nu pot suporta prezența femeii și nu sunt obligați nici față de femeia a cărei sinucidere o cauzează (Alexandru) sau alții ca Petru Anicet „își fac de cap”. Hotărît, insul cel mai reprezentativ al huliganismului este Alexandru Pleșa. Vrea să se înregistreze în colectiv, în batalioanele de asalt numai pentru că nu-l satisface propria sa ființă. Într-adevăr, omul acesta este cu desăvârșire insensibil. Îl caracterizează o fundamentală incapacitate de a participa; îl caracterizează un fundamental egoism (atît de specific *Șantierului*), o credință senină, plată, că e de o esență superioară oamenilor; ar vrea să sufere cu oamenii de lingă el (odată la mărturisirile d-nei Anicet) și nu poate; de altfel, aceeași incapacitate de participare la durerile străine o au și celelalte personaje eliadești: d-na Anicet e insensibilă la durerile Norei; Petru însuși n-are nici o milă pentru Nora care l-a iubit, care l-a întreținut („Vrei să te plesnesc aici, în stradă” — p. 28, vol. II); și toată această stare este concretizată de Alexandru Pleșa: „În fond, ce mă interesează pe mine toate astea” (p. 78).

Și aceasta, clar ne arată că tăria omului ar consta numai în insensibilitate, după semnificația *Huliganilor*. Și avem, iată, o deplină justificare a egoismului. În realitate însă, această atitudine este cea mai facilă, cea mai ieftină, cea mai comodă cu putință. Eroii nu depășesc nimic, nu trăiesc nimic. Neutru, Alexandru trece prin toate, fără ca nimic să-l atingă; iar Petru Anicet trece prin toate plin de febră, de nervi și inconștient. Mai mult, cînd Alexandru are ocazia să înfrîngă o condiție (căsătoria), să o depășească, se degajează de orice dificultate sub pretextul libertății inteligenței sale.

Nimic nu înving eroii „tari” ai acestui roman. Ci fug de toate sau refuză să vadă, să participe. Acest refuz de a comunica cu oamenii, de a fi „interesat” de oameni nu poate fi justificat decît de un singur lucru: sentimentul morții care e mai tare decît viața, care face inutilă lupta pentru cultură, pentru adevăruri. Dar, paradoxal, eroii romanului văd, în sentimentul prezenței morții, tocmai forța de organizare a vieții. Dar organizarea vieții înseamnă tocmai stabilirea de

adevăruri. Nu se poate trăi fără adevăruri, cu conștiința inutilității adevărurilor nu se poate decît muri. Iată confuzia eroilor acestui roman.

De fapt, ei nu trăiesc o „ignorare a adevărurilor”, ci o „ignoranță liberă, liniștită”. O „întoarcere în zoologie”. Și, în această insensibilitate ce ar trebui mărturisită mai lucid, curios, neadevărat sună învinuirea pe care unul dintre tării oameni de acțiune o adresează intelectualilor: „Trece viața pe lingă voi, viața atîtor milioane de oameni ofțițați de mizerie și bătaie, și voi scrieți ca să vă citească zece oameni ca voi!” Într-adevăr, am văzut că Alexandru, d.p., e insensibil și tare („ce mă interesează toate astea”), iar fraza de mai sus e o frază de compătimire — compătimire clișeu, dar compătimire — de sensibilitate.

Din punct de vedere literar (punctul de vedere care ne preocupă), această liberă, lină detașare de morală este dăunătoare valorii cărții. Dacă în *L'Immoraliste* al lui André Gide, teribila luptă dintre nevoia de libertate și milă, morală, obligație dădea caracterul dramatic, conflictual al cărții și constituia însăși arhitectura acestei opere, în *Huliganii*, amoralitatea cîștigată de la început face ca, adesea, romanul să nu intereseze, să nu doară, să nu aibă valoare, ci numai să enerveze pe lectorul ale cărui poziții ideologice, sociale etc. sunt diferite cu ale autorului. Tot din pricina acestei dificultăți interioare, cartea nu se organizează niciodată, episoadele parcă se desfac să mai cuprindă altele și așteptăm mereu, inutil, pînă la sfîrșit să înceapă ceva. Aceste obiecții nu pot scădea încercarea de obiectivitate epică a autorului, povestirea calmă, neutră care dă libertate oamenilor să se miște, să vieze. Tot astfel, nu va muri interesul documentar al mediocrității intelectualilor vremii noastre de la care mintuirea nu mai poate veni, care nu au „pasiuni”, ci numai „instincte”, care sunt „comozii și meschini”, deși se cred liberi și inteligenți; care se eschivează cînd nu pot depăși.

Facla, anul XVI, nr. 1 552, 30 mart. 1936, p. 2.

MIHAIL VILSAN

O poezie a liniștei, a tristeții, a împăcării în tristețe, a dragostei de oameni și de arbori. Pentru a se regăsi, insul trebuie să se predea, să iubească fără nici un sens, să-l bucure suferința și „sărutul ei necunoscut, amar și adevărat”. Acestea sunt „cele cîteva lucruri simple”.

Și singurele lucruri esențiale pe care nu trebuie să le uităm, de care ne îndepărtăm, pe care trebuie să le regăsim neapărat pentru înfrățirea noastră cu cosmosul, pentru mîntuire. Ca și copacii, trebuie să fim „simplificați de toamnă” ca să cunoaștem stelele, ca să se poată vedea stelele prin noi, printre brațele noastre întinse pentru îmbrățișare.

Trebuie să așteptăm („o așteptare mai largă decît deznădejdea”), să stăm de veghe, în „țara rîdului simplu”, „țara noastră pe care am uitat-o”. Străjuind fiecare locurile noastre, cum îl străjuiesc îngerii, florile, copacii, colibele, vom regăsi „pierdutul virf de la-nceputul vremii”.

Spuse așa, lucrurile par sărace. Dar poetul însuși ne-a prevenit că acestea sunt „lucrurile neclintite și drepte”, că oamenii trebuie „să se zbircească împrejurul aceluiași gînd”, că mintea lor trebuie să fie „săracă și ușoară ca inima cailor”. În această lume „care a-nceput cu-o seară/ Și de aceea umbra e mai lungă decît raza”, trebuie să veghem, în afară de vreme, în afară de faptă, în afară de mișcare, să reamintim și să iubim „cele cîteva lucruri simple”, „uitate de oameni”. Vom aștepta moartea care ne va apropia de esența totului („mor pentru a duce mai adînc înțelesul găsit de mine”). Așteptarea e lungă, e fără timp, „dar e o mîngiere pentru această veghe/ Ate-nuata, șoptita moarte a cuiva”. În această tristețe primordială, dragostea este singurul „drum către-nceputuri” și tristețea este sentimentul păcatului. Pentru că lumea este „caierul unui mare păcat”, moartea care răscumpără și „trecherile se fac prelung ca o procesiune/ Prin somnul pămîntesc”.

Evident, aceste cîteva rînduri n-au epuizat substanța ideologică a poeziilor lui Mihail Vilsan; nici această prezentare schematică nu poate să vă facă să pipăiți viața, „urma caldă” a lumii sale poetice. Poezia nu poate fi rezumată și nu poate fi expusă decît de ea însăși — iată un lucru pe care criticii îl știu de mult. Și aceasta este, poate, și scuza insuficienței noastre expuneri.

Am vorbit mai sus de „ideologia” poeziei lui Vilsan. E o eroare. În expunerea de mai sus, să nu vedeți idei, ci sentimente. Povestirea, rezumarea poeziei, descărnată, înlocuiește sentimentele și, deasupra sentimentelor, spiritualitatea poeziei.

Într-adevăr, aceste „idei” își capătă o înaltă valoare lirică prin „fervoarea lor neclintită”. Ideea de a se apropia de esență — teore-

tică și exterioară — este, în fapt, trăirea autentică a lucrurilor simple și primordiale sau, cel puțin, nostalgia adîncă a-lor. Dar, mai degrabă, este mai mult nostalgie decît împlinire: poezia este dor, tînjire după dragoste, după un „gînd al morții simplu și sigur”; poetul nu trăiește „lucrurile esențiale”, ci trăiește, adînc, numai dorul, nostalgia tragică de cele cîteva esențe. Dar dragostea de dragoste este însuși începutul dragostei și al drumului către „țara de dincolo de margini”.

E întristător că lucrurile spirituale devin, se degradează în simple afectivități, în psihologie. Și atmosfera tristă, de-o tristețe gravă și senină a poemelor lui Vilsan se lămurește prin conștiința „pierdutului virf”.

Poezia lui Mihail Vilsan este o poezie de o adîncă umanitate; de o umanitate care trece dincolo de umanitate și umanizează, spiritualizează tot ceea ce este. Cred că valoarea mare a acestor poeme constă în dragostea, în mila universală pentru tot ceea ce este, pentru că tot ceea ce există suferă și are de răscumpărat păcatul originar. Solidaritatea cu cosmosul, solidaritatea în mîntuire („Va mai trebui spus un cuvînt bun pentru fidelitatea copacului/ Și, poate, o mîngiere pentru opiniile colective ale ierburilor”). Solidaritatea în moartea care va răscumpăra „acest mare păcat” constituie supremul semn de înălțime spirituală. Cred că ceea ce caracterizează pe omul esențial conștient spiritualizește este mila, adîncă, tristă, gravă ca o remușcare, pentru tot ceea ce este, „flori, degete și miini”. Trebuie să comunim în această veghe, în așteptare:

*Dacă s-ar găsi totdeauna cine să iubească pentru alții
Și, plîngînd, să privească în ochii înlăcrimați ai cîinilor.
(Rugămintea)*

Dar această poezie largă, generoasă, universală, apolitică se opune fundamental lumii sociale, lumii politice, lumii fără sensul milei, lumii care a uitat „cele cîteva lucruri simple”. Publicate în *Ideea românească*, aceste poeme, în finalitatea lor metafizică, contrazic ideologia de primat al luptei, al politicului, al naționalului pentru care acea revistă doctrinează.

Poezia lui Mihail Vilsan este justificarea metafizică a unei „stîngi” spirituale, prin dragostea universală pentru copacii, stelele, oamenii, morțile de pretutindeni.

În expresia ei literară, poezia aceasta, solemnă, dar puțin cam emfatică, realizează căldura pe care un atare conținut sufietesc o

implică. Trece repede peste cele câteva stridențe și stingăcii de expresie („aceste lucruri simple... cu care am încurajat lumea să aștepte”), atragem, în trecere, atenția asupra tonului uneori cam artificial, cam afectat al poemului — explicabil prin faptul că tensiunea interioară nu-și găsea totdeauna o expresie adecvată și se goleşte de substanță — și subliniem minunata limpiditate, simplitate clasică a unor versuri ca cele din *Exod*:

*Voi pleca spre pământul rodului simplu,
Țara noastră pe care am uitat-o.
Acolo unde vânturile dorm lângă ape
Și unde îngerii cad dărâmați de umbrele florilor.
Voi răsădi oameni triști, să privească cerul
Și voi îngropa câte un cuvânt la toate răscrucile.*

Și, în sfârșit, aceste două versuri care cuprind toată atitudinea spirituală a lui Vilsan:

*Dragostea mea va fi o pîine pedepsită
Pe care o voi rupe și pentru oameni, și pentru cîini.*

Părerii libere, anul III, nr. 5, 5 apr. 1936, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. Despre literatură
2. *Copilăria unui netrebnic*, roman de Ion Călugăru
3. Neagu Rădulescu

Literatură însemnează uman, viață umană: exprimare, prezentare a umanului. Literatura este participarea afectivă la umanitate. Un filosof, un om de știință nu se simt oameni printre ceilalți oameni. Ei privesc oarecum în sus sau în jos: pentru a descifra tainele cunoașterii, pentru a privi, detașându-se de ei, oamenii. Scriitorul privește alături, la cot, la umăr; el este *printre* oameni. Cel mai aproape de ei, cel mai legat de ei — de obicei prin dragoste, uneori prin ură — cel mai viu legat de ei.

Iată de ce o carte de literatură nu are valoare prin ideologia pe care o afirmă sau căreia îi servește, ci numai prin sentimente, sau prin ideile devenite sentimente, devenite singe și carne.

Nu știu de ce sunt ispitit să spun că literatura nu poate fi ideologică, pentru că ar fi inumană, într-atît de mult îmi pare că sentimentele, suferințele, bucuriile, plîngerile, nostalgiile paradisului pierdut constituie substanța omenescului. S-a contestat uneori autonomia literaturii; s-a spus, de pildă, că este epuizată prin istorie, psihologie, știință, metafizică, sociologie, economie, că este datoare tuturora, că împrumută tuturora ca să-și constituie un inautentic corp. În realitate, literatura este aceea care împrumută tuturora, pentru că ea este însăși substanța vieții, pentru că „emoțiile sentimentale”, pe care numai ea le exprimă, sunt generatoarele tuturor formelor de activitate umană. Cu o condiție: să nu înceapă ea, să nu vrea să îndeplinească rolurile pe care ea trebuie numai să le transmită.

*

Copilăria unui netrebnic de Ion Călugăru este o carte cu dureri și mici bucurii omenesti.

E vorba de cîțiva oameni, evrei necăjiți, dintr-un orașel desigur moldovean. Într-un cerc restrîns, între cîțiva oameni — sărmane făpturi ale lui Dumnezeu — un copil trăiește, asistă la toată tragedia, la toată povara de a trăi și pe care începe și el s-o poarte: suferințe grele, morale sau fizice, sărbători cu nevoia de a fi fericit printre dureri, morți, pierderi, certuri mari între oameni mărunți, ori ridicule, care sfîrșesc prin a se stinge cu timpul sau cu moartea; oameni, cu vanitățile lor diferite, cu religiile lor diferite, fiecare rău și egoist pentru că este slab și nefericit și totuși așa de asemănători unii altora. Autorul ne dă, despre umanitate, o imagine neînchipuit de reală, de defavorabilă și totuși înduioșată, iubitoare fără nici un motiv de iubire. Oamenii acestui „roman” (nu e un roman, e o lungă narațiune descriptivă) nu pot fi decît răi în viața lor cotidiană, meschină, împovărată. Și totuși în momentele mari ale morții, ale suferințelor și ale marilor sărbători, generozitatea ascunsă adînc în fundul sufletului tuturor oamenilor reapare, strălucitoare, pură, dumnezeiască: Țipra care „nu-și iubește copiii” tremură pentru Blima cînd ea e în pericol; suferă pentru băieții ei plecați în război; iată pe baba Cloanța cînd moare moșul. E o iubire care există fără voie, care constituie esența spirituală însăși a oamenilor.

Și peste tot, o atmosferă de trist humor; un simț al ridicolului, un zîmbet, o glumă sau un sarcasm printre tristeți și o minunată posibilitate de vis peste realitățile amare.

Aceasta este substanța cărții d-lui Ion Călugăru. Din cîte ne amintim, avem impresia totuși că *Omul de după ușă* realiza cu mai

multă acuitate aceeași atmosferă. Era cu un grad mai dureros, mai tragic. Era aceeași imagine despre umanitate (așa sunt oamenii: nu sunt flori, nu sunt îngeri, se bălăcesc în mocirlă, n-ar merita să-i iubim, nici nu am vrea, dar nu putem face altceva decât să-i iubim), dar cred că această imagine era mai simplă și mai puternică. Căci ceea ce aș avea de reproșat d-nului Ion Călugăru ar fi, poate, *excesul de pitoresc*. Excesul de pitoresc scade valoarea umană și deci valoarea literară a *Copilăriei unui netrebnic*. Autorul a urmărit prea mult „tipurile” (Țipra, Dina, Baba Cloanța, Peisich, Șifra, Iordache, Sultana etc.), în loc să urmărească reveria lăuntrică a minunatului Buiu-maș, copil necăjit ca toți copiii necăjiți. Este prea mare abundență de material, de tipuri care dau, oarecum, o notă senzațională cărții. Cartea este totuși adesea monotonă, adesea greoaie la lectură, stăgnantă fără densitate (a fi încărcat nu înseamnă a fi dens).

E prea mult voit „specific evreiesc” pe care îl cunoaștem de la evreii tuturor literaturilor și de la ai noștri I. Peltz, U. Benador, I. Ludo, Zișsu și de la alții mai mici, Ca Horia Liman, Mihail Sebastian etc., și de care ne-am cam blazat.

În rezumat, Ion Călugăru ne-a dat o carte prea căutată, prea „bogată”, prea voit „artistică” — și trebuia să ne dea o carte simplă.

Dar aceste ultime rezerve sunt făcute din conștiințiozitate profesională și pornind de la un punct de vedere oarecum al posterității. Trebuie să recunoaștem că Ion Călugăru a scris o carte remarcabilă.

Neagu Rădulescu este o consecință meritată a lui E. Lovinescu. Ca și *Memoriile* maestrului său, Neagu Rădulescu în *Nimic despre Japonia* (titlul este bun) ne înfățișează o serie de oameni și scene de cafeenea, fără interioritate, fără dramă, cu o superficialitate de intuire psihologică atât de caracteristică simpaticului critic din Cîmpineanu. Este exact aceeași metodă: anecdotă, poantă, mici răutăți etc., care nu cer nici un fel de inteligență, nici o capacitate de pătrundere. E just: cartea lui Neagu Rădulescu este mult mai puțin periculoasă decât cartea maestrului său, E. Lovinescu. Cel puțin, Neagu Rădulescu nu este nici farseur, nici grandoman, nici „stilist”. El, cînstit, glumește glumind pe față. De la primul pînă la ultimul rînd, autorul face spirite de care rîde primul cu mare poftă și de care, uneori, rîdem și noi. *Memoriile* erau însă neserioase cu seriozitate; ininteligente tipic, nepătrunzătoare, afectau inteligență și intuiția psihologică; era o gravitate, o pondere, o suferință care izbuteau,

s-o recunoaștem, să trișeze. Dar, iată, E. Lovinescu a fost dat perfect de gol prin imitatorii lui, care, ridicînd draperiile și măștile rețetelor de „stil”, l-au înțeles mai bine, mai adînc decât ar fi dorit-o d. E. Lovinescu și îl continuă. Să nu credeți că e o diferență de valoare, de intuiție psihologică între acești doi autori. Ba chiar, din punct de vedere moral, e superior Neagu: glumește cu inimă bună; și chiar din punct de vedere intelectual, Neagu este mai lucid, pentru că are conștiința revelată a poeziei. E. Lovinescu, în schimb, este suficient și convins că a prins esența tuturor personalităților la periferia cărora doar a stat. E drept că E. Lovinescu e mai abil; știe să fie grav; știe să facă pe infailibilul, pe sobrul, pe cumpănitul, pe obiectivul, știe chiar să-și instruneze proza — ceea ce este, de altfel, firesc după treizeci de ani de exerciții stilistice.

În orice caz, Neagu Rădulescu e preferabil ca mai naiv. Totuși ar fi de dorit ca acest sistem de literatură de cafeenea să dispară. Oamenii fără drame sunt inautentici sau sunt ininteresanți. Și, ca să fim sinceri, cartea lui Neagu Rădulescu nici nu ne amuză. Nu pentru că, cum se zice, „trăim momente apocaliptice”, dar pentru că ceea ce este fără substanță e trist, anost ca orice gol din lume. Poate chiar că *Nimic despre Japonia* este o carte de evitat: pentru că ne deprinde să fim superficiali, să ne placă orice fel de spirite proaste și orice glume nu prea sărate. Pentru ca o asemenea carte să aibă valoare, se cere mult humor, mult spirit, multă strălucire, ca să compenseze lipsa de substanță. Neagu Rădulescu, s-o recunoaștem între noi, e un băiat bun, vesel, dar nu are calitățile cerute.

Am auzit și am citit că Neagu a fost bătut de cîțiva inși vizați în carte. Lucrul este profund regretabil. Cu atît mai mult cu cît chiar a noastră simplă dojană este o presiune disproporționată.

Facta, anul XVI, nr. 1 558, 6 apr. 1936, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. „Amorul” și 2. Exemplificări: Celarianu, Camil Petrescu, Anton Holban, Octav Șuluțiu, G. Ibrăileanu, O. Dessila, I. Valearian, Ury Benador etc. etc.

Românul se naște poet și amoret. Dar decât să-și spună amorul în oftaturi lirice, excesiv comprimate, conform (așa trebuie) norme-

lor poeziei moderne, pură și hermetică, este mai consolant, mai răcoritor să-și dea drumul în zeci, în sute de pagini de proză amoroasă și poetică, în romane. Pretențiile de luciditate, de introspecție, de răceală obiectivă se înecă, de fapt, într-un mărunțiș de „subtile observații” la îndemina oricui, mai cu seamă acum în urma modelelor date de Proust. Toată lumea, cel mai mediocru îndrăgostit poate să se întreată într-o sumedenie de sagacități, de „fineți” care nu sunt, în realitate, decît confesiuni sentimentalo-lirice, banale, opace, înduioșătoare dacă vreți — pentru că atunci cînd e vorba de amor, avem toți, „mă înțelegi”, tinerețea noastră, amintirile noastre — dar nu mai puțin facile, superficiale și, ca atare, reprobabile. Alteori, e just, romanele amoroase nu sunt sentimentale, ci senzuale, dar de-un senzualism, de o exacerbare, de o robie sexuală care năclăiesc și pe cititor și pe autor într-o și mai tristă, și mai gravă mediocritate, aceea a instinctelor și a fiziologiei. Nu se mai poate deschide o carte, în ultimul timp, fără să dăm de unul și una care se acuplează; spui „pardon” și treci zece pagini: ești cu degetul pe un sin sau pe o fesă; emoționat, mai sari alte zece pagini: o femeie goală plînge că n-are cu cine și îți întinde brațele. Natural, pînă la urmă sucumbi, om ești, și te înfunzi în ... paginile romanului. După ce ai terminat lectura, nu-ți rămîne însă decît o infinită silă și tristețe *post coitum*.

Am impresia că scriitorii români se aprind unii pe alții, ca bătrînii povestitori de anecdote picante, și fiecare spune „una mai bună”. Și avem, astfel, în literatura română, o colecție impresionantă de amoruri. Mai exact, aproape toată literatura română actuală este o colecție de amoruri. Avem, astfel, amorul eterat al unui geniu pentru o proastă, în *Patul lui Procust*, amorul gelos, minuțios, analitic în *Ioana* (totuși, admitem că *Ioana* este literatură de calitate), amorul impotent în *Ambigen*, amorul libidinos în *Adela*, amorul pentru gigantă în *Adolescenții de la Brașov*, amorul fatal și catastrofal în *Maitreyi*, amorul poetic în toate cărțile lui Ionel Teodoreanu, amorul nebun în *Subiect banal* și în *Hilda* (și totuși acesta are unele șanse de justificare), amorul pervers în *Omul gol*, amorul „parșiv și nu mai pot scăpa de ele” în *Femeia sîngelui meu*, amorul cumsecade în *Drumul dragostei*, amorul dobrogean în *Cara-Su*, amorul periculos în *Zvetlana*, amorul personal, pus pe seama gloriilor din istoria literară în *Mite* sau *Bălăuca*, amorul „să vă servească de experiență” în *Noaptea hunții*, primul amor *Într-o gară mică*, al doilea amor *Într-un pension de domnișoare* și ultimul amor, care va veni, al *Tinereții*.

Cărțile în care e vorba de altceva decît despre amor se pot număra pe degete. De altfel, cărțile de probleme, cărțile intelectualizate, cărțile de viață interioară mai complexă sau mai pură, cărțile de viziune nouă, nu se citesc, nu au succes. Cu jale, mă gîndesc la uitarea care a îngropat minunata carte a lui Fintineru (*Interior*) și la stupida lubricitate (pardon, vitalism) care aruncă pieții *Adolescenții de la Brașov*.

Se pare că scriitorii români nu știu să facă altceva decît copii. Foarte frumos, dar asta poate să facă toată lumea, nu e nevoie să fii neapărat membru înscris și recomandat al S-S.R.-ului.

(Colegul meu de redacție, d. O. L., spune că pentru atîta lucru nu e nevoie să arunci sămînța pe ogorul culturii...)

Lucrurile acestea de care știm să ne amuzăm sunt și întristătoare. Cred că în nici o țară culturală din lume nu există o mai desăvîrșită penurie spirituală și intelectuală: o absență de probleme, de participare la viață, la ceea ce se desfășoară, acum, în univers; în preziua cataclismelor, în ultimul ceas al unei lumi care va intra în luptă, probabil pentru a muri, scriitorii nici nu acceptă, nici nu refuză viu, îndirjit momentul, ei nu îl trăiesc; pur și simplu, nu trăiesc. Satul arde și baba se piaptănă, iar scriitorii români fac lirism amoros și pornografie de proastă calitate, în ciuda micilor nuanțe, pe ici, pe-colea. Dar a fost și un moment „spiritual” pînă la 1930: scriitorii români își răsuceau mustețile și tot amorezați erau. La oamenii care ar trebui (asta ni s-a spus, nu?) să aibă sensibilitate mai ascuțită, priză asupra evenimentelor, care, cu antene mai fine, ar fi trebuit să prevadă sau, în actualitate, să trăiască, acceptînd sau refuzînd, dramatic, evenimentele — o totală insensibilitate, mediocritate, superficialitate, inaderență ce în nici un caz nu înseamnă măcar o fugă, un refugiu. Acum aveau ocazia poeziei, ca Nero în fața Romei incendiate, să cînte cîntecul cel mai sublim. Și, ca Nero, au ratat ocazia: cîntecul este prea tare pentru harfe, coardele plesnesc, poezii sunt orbi.

Nu vreau să fiu rău înțeles. Sunt cel din urmă care să pretindă scriitorului să ia partea unui curent „social” sau altul. E mai ales acest „social” care mă exasperează pînă în virful unghiilor și care exprimă limpede stupiditatea, mediocritatea atît de perfectă a oamenilor „sociali”. Lucrurile depășesc și au depășit totdeauna o simplă stare socială.

Dar scriitorii români nu trăiesc nici momentul spiritual, nici pe cel social. Nu le cer nici măcar să fie „actuali”, le cer să nu fie me-

diocri, plăți, rudimentari, amorezați. Oricând au existat pustnici. Și astăzi, înșii se pot retrage și să trăiască cu fervoare problemele eterne ale spiritului. Dar scriitorii nu pot face nici acestea. Ei sunt printre drame și nu văd; trec alături de prăpastie, dansind, cu ochii legați; pământul se cutremură, oamenii urlă, sunt înghițiți — și scriitorii se întreabă de ce a crăpat tavanul; are moloz pe umeri, nu știe de ce și se scutură, căci merge la întâlnire; nu a simțit că i-a căzut un zid în cap.

Dar, în definitiv, mă enervez, poate, inutil. Îmi vine să cred că literatura implică lipsă de sensibilitate, lipsă de participare, absență. Literatura nu este viață, ci evocare. Literatura are reflexe tardive. Scriitorii se pot speria douăzeci de ani după ce evenimentele se vor fi liniștit. Altminteri, literatura e pripită, artificială, schematică.

E drept, lucrurile s-au întâmplat așa și altă dată, chiar la noi. Îl cunoașteți pe d. Liviu Rebreanu? E un om greoi, care nu poate să formuleze nici o replică, niciodată, și care, tocmai fiindcă are reflexe tardive, este un scriitor mare: a scris despre 1907, după anul 1930 (*Răscoala*). Panait Istrati însuși, în jurul lui 1930, a scris *Les chardons du Baragan*, în care e vorba iarăși de răscoala din 1907.

Același lucru s-a întâmplat și cu literatura războiului celui mare: *Întunecare* a apărut tot aproape de 1930, iar *Ultima noapte de dragoste, prima (sic!) noapte de război* a apărut după cincisprezece ani, prin 1932. Corneliu Moldovanu, care a scris în 1922 despre vremea din 1922, a scris un roman eșuat; iar Mircea Eliade, astăzi, care vrea să prindă vremea noastră și să creeze amoral și supraoameni, n-a realizat (vezi *Huliganii*) decât niște lamentabile zdrențe, lamentabili monștri ratați, mediocri, infirmi spiritualicește, submorali și subumani.

Aceasta să fie un argument că literatura nu poate să exprime decât lucrurile atenuate, decât ceea ce s-a îndepărtat la periferia vieții și a morții? Scriitorii bagă capul în nisip când lucrurile devin prea tari și periculoase. Scriitorul este un ins deficient prin natură.

Și, iată, am inventat și o teorie pentru justificarea mediocrității scriitorilor noștri.

Dar este cu atât mai grav când scriitorii români sunt mai mediocri decât propria lor mediocritate naturală.

Și, trebuie s-o recunoaștem, lipsa de probleme, mediocritatea vieții lor interioare ne dau despre literatul și literatura română o impresie penibilă. Și această impresie penibilă este deplin întărită de exemplul edificator al romanelor românești contemporane.

Femeia singelui meu este romanul d-lui Celarianu. Cu ocazia acestei opere, trebuie să spun că a început să devină insuportabilă literatura la persoana întâi. Se spune grav „eu”, ca și cum lucrurile ce vor urma vor avea o mare gravitate, ca și cum „eu” ar fi un caz extraordinar și suferințele lui — de amploare universală. Dar tonul acesta patetic, dramatic, mărturisirea aceasta dureroasă nu cuprinde decât niște situații forțate și relatări de coituri, unele forțate, altele ba; și Emanoil Glineanu, eroul „al cărui jurnal e găsit de un prieten și publicat” (Of! Of! aceleași și aceleași trucuri!!) este un fel de „huligan”, care — ca să dea oarecare accent, oarecare dramatism și deci valabilitate literară multiplelor sale coituri pe care, de altfel, le povestește amplu, detaliat și cu reală plăcere — încenează și anumite situații complicate: iubește pe Hermina, dar dezvirginează pe sora ei, de cincisprezece ani, și se culcă cu Eugenia, mama celor două surori, în prezența uneia din ele. De fapt și aceasta servește doar la accentuarea scenei sexuale, la amplificarea momentului sexual. Din complicațiile de soiul acestora — destul de curente, de altfel, de citva timp și capabile să fructifice o dramă, să depășească simpla „porcărie” când scriitorul e mare și știe să joace pe multe de cuțit — nu reiese nici un conflict și nici o problemă reală. E. Glineanu continuă să se laude și cu alte coituri și la urmă „autorul veritabil” omoară repede, repede și pe Hermina, și pe sora ei, și pe Eugenia, ca să dea o coloratură dramatică și nesexuală povestirii. Un lucru este bun: partea documentară a cărții. Toate aceste coituri au loc la Paris, în ajunul războiului mondial și chiar în momentul declarării războiului. Din când în când, omorurile și scenele sexuale sunt întrerupte de descrierea Parisului în acele momente; de scenele de la legația română; de repatrierea românilor etc. etc. Destul de bine, de viu povestite, ele ar putea avea o valoare mai mare dacă s-ar îngemăna sau ar realiza un echilibru prin contrast cu celelalte scene. Tema *amor și război*, *amor și revoluție* s-a mai speculat deseori. Tehnica este ingenioasă, căci problema individuală, copleșită de evenimente, capătă un caracter acut de precaritate, de panică, lucruri care, abil dozate, pot fi de mare efect literar. La Mihail Celarianu însă, cele două serii de evenimente rămân dispartate, independente. Așa încît, în loc să dea o coloană vertebrală, o ordine, o organicitate construcției romanului, îl dezlienează, îl dezorganizează, îl desconcentrează și mai mult.

Hilda, roman de Ury Benador, deși circumscrisă literaturii „amoroase”, este totuși o carte excepțională. Lucrul ăsta îl spunem

liniștit și limpede. Prin ce este salvată cartea aceasta, prin ce se deosebește de celelalte cărți cu aceleași preocupări? Prin febră, prin acuitatea nervilor, prin delir. Un tânăr scriitor a definit-o admirabil: literatură la patruzeci de grade.

Dar să ne ocupăm de *Hilda*.

Acest roman poate fi pus în legătură și ca un fel de completare cu *Subiect banal*, apărut acum un an. În *Subiect banal* era prezentat jurnalul intim al muzicantului Ludwig Holdengraeber, bolnav de gelozie. De data aceasta, avem jurnalul soției sale, Hilda, victima geloziei soțului.

În *Subiect banal*, Ludwig, suferind de o dragoste prea scrupuloasă pentru Hilda, de o gelozie, ca să zic așa, teoretică, pentru aman-tul virtual al femeii sale, pentru virtualitatea înșelării, oferă Hildei toate posibilitățile, toate ocaziile de a-l înșela; merge pînă acolo încît, ca să aibă *certitudinea*, orice fel de certitudine, chiar certitudinea că este înșelat, mai liniștitoare decît chinul îndoielilor sale, ca să aibă deplina justificare a geloziei, îi aduce în casă un'amant, pe Ivănescu.

Ludwig innebunește pentru că nu poate ști, precis, dacă a fost înșelat sau nu. În *Hilda* avem soluția problemei: Hilda l-a înșelat pe Ludwig. A luptat cu ușurință împotriva ei însăși, a luptat împotriva lui Ivănescu, dar nu a mai putut lupta împotriva propriului ei soț, care o aruncă în brațele lui Ivănescu. De altfel, gelozia lui Ludwig este pe deplin justificată: trădarea Hildei, virtuală, putea fi realizată. Și a fost. Ludwig nu este gelos pentru că a fost înșelat, dar pentru că oricînd poate fi înșelat, oricînd soția lui poate să cadă — și această posibilitate, această prezență morală a căderii este mai gravă, mai reală decît însăși căderea accidentală, decît faptul.

Hilda este copleșită ea însăși de lucrurile neștiute ale sufletului ei, este nevoită să recunoască cu oroare: „ai... avut... dreptate... am fost... cu el... la hotel” (p. 235). Ca o consecință a acestei teme inițiale, se nasc și alte probleme — a neînțelegerii omului de către om, a neînțelegerii omului de către sine însuși, a singurătății: „cît de departe este drumul de la cea mai pătrunzătoare inteligență la simpla înțelegere a omului de către om” (p. 151).

Și această incapacitate de a o cunoaște pe Hilda, de a o poseda sufletește îl înrăiește, îl face s-o tiranizeze. Am spus că este aici o dragoste „prea scrupuloasă”. Este de fapt adevărata dragoste, îmbrățișarea totală care vrea să se împlinească și nu se poate împlini; dragostea este o tortură a impermeabilității sufletelor umane, a ne-

totalei lor contopiri; orice femeie poate iubi și pe altul, poate să aparțină pe jumătate și altuia. Dragostea nu este o comuniune def-nitivă, absolută.

Febrilitatea scrisului lui Ury Benador și problematica ei izbutesc să salveze cu ușurință această carte din banalitate. E trăită cu atîta tortură această dramă, încît se salvează, încît se „de-banalizează” din propriul foc al pasiunii sale. Nu este exterioară ca toate romanele senzuale românești. Nu e sentimentală; devine intelectuală prin problemele de cunoaștere pe care le pune și prin fervoarea ei.

„Toți ne recunoaștem într-însa”, spune Ury Benador. Nu este adevărat.

„Numai oamenii nemedioci, adică scrupuloși”, cei care au trăit gravele drame ale cunoașterii se pot vedea într-însa.

Facta, anul XVI, nr. 1 568, 20 apr. 1936, p. 2-3.

C. STERE:
În preajma revoluției
Vol. VIII: Uraganul

Volumul acesta are unele calități ce lipseau celorlalte volume ale autorului ciclului. În *preajma revoluției*. După opt volume de proză, autorul a învățat să scrie mai bine, să se piardă mult mai puțin în descrieri „poetice”, să se stringă, să capete un oarecare simț al faptei. Evident, stîngăciile debutantului literar nu au dispărut cu totul, nu a învățat să-și cunoască încă specificitatea literară și tot mai stăruie, pe ici pe colo, discursivitățile teoretice, ideologia deficien-tă, căci, se știe, d. C. Stere nu a strălucit niciodată prin adîncime de gînd.

Prin ce ar putea reuși mult mai bine în literatură d. C. Stere? Prin redarea nudă a faptelor. De cîte ori descrie „scene” (ororile revoluției, fuga din Rusia, bombardamentele satelor, rugăciunea ță-ranilor pe care îi măcelărește maiorul Popescu- Plantagenet), e un glas al faptelor, precis, viguros, plastic, un spirit reportericesc în sensul cel mai bun al cuvîntului, care răscumpără și ideologia „justi-ficatoare” a metamorfozelor lui Răutu (din revoluționar rus, trezit revoluționar român, din revoluționar român, prefect liberal, din

prefect liberal, devenit, fără „motivare literară”, singura care ne interesează, teoretician al revoluției mondiale) și diferitele lui probleme „metafizice” și întilniri cu „Infinitul”, ca, de pildă, în volumul IV. Realizează literar numai când, renunțând la prea mari pentru el probleme ultime, spirituale, de cunoaștere — pe care le denumise, de altfel, ca un argument în plus de inaderență: „blăstămatele chestiuni”, adică lucruri care „fac rău” și pe care „trebuie să le lași în plata Domnului”, ca și cum nu acestea ar fi singurele lucruri de interes iminent — nu se mai ocupă decât de realitățile concrete sau, mai precis: de faptele concrete.

Mă întreb de ce d. C. Stere, care face un roman „din viața d- sale”, nu își publică memoriile așa cum sunt, cu nume proprii, fără sos literar. Căci, într-adevăr, din când în când, faptele nude sunt înecate într-un sentimentalism „literar” moldovenesc, de cel mai tipic stil sadovenist, care le alterează, le diluează, le slăbește cum apa slăbește vinul. E o înrădăcinată prejudecată aceea care pretinde că documentele nu sunt literatură și că trebuiesc „transfigurate” ca să devină artistice. În realitate, faptele vii se „transfigurează” prin ele însele, când sunt semnificative, și nu e literatură tocmai ceea ce nu e document, ceea ce este „literatură pe marginea documentelor”, ceea ce este „comentar”, și nu faptă. Și, din când în când, deși în măsură mai mică, „tipurile”, „tablourile naturei”, „sentimentele nobile” nu lasă „faptele” în goala lor puritate epică.

Dar mai este ceva. Vigurozitatea scenelor de revoltă, dinamica stilului — deși, evident, mult mai puțin valoroase decât paginile din *Les chardons du Baragan* al lui Panait Istrati sau *Răscoala* lui Liviu Rebreanu — sunt alterate de încă un lucru. Ciclul *În preajma revoluției* este, cum se știe, un lung roman politic, care nu e numai roman, ci și, ce nenoroc, teoretizare și alteori „pamflet”. Nimeni nu spune că „teoretizarea” și „pamfletul” nu pot fi vii și deci literatură bună. Dar trebuie să fie de calitate. Iar judecata din punct de vedere strict literar nu trebuie disprețuită, căci valoarea literară nu este altceva decât un exact corespondent al celorlalte valori spirituale; ea este doar descriere, mulaj, și împrumută formele tuturor, căci n-are o formă proprie.

Ei bine, din slăbiciune, poate din sentimentul nerăscumpărat al unei înfringeri — de care, de altfel, e vinovat doar hazardul evenimentelor — pamfletul d-lui C. Stere este insuficient, debil, rudimentar, șarjat, caricaturizat în așa fel încât pierde orice putere, orice

substanță și, în loc să convingă, supără. Printre personagiile, cu nume false, dar așa de transparente, pe care le atacă este și „savantul”, „apostolul neamului” Christophor Arghir. Sunt convins că enervarea din slăbiciune a pamfletarului nu a putut decât să bucure pe cel vizat. Și într-adevăr, mereu sub dimensiunile marelui său dușman așa de rudimentar deghizat, falsă, stridentă, „nepătincioasă”, copleșită apare fraza lui Ion Răutu, în care vrea, în două mișcări, să-l dea gata pe savant: „Îi era milă de sârmanul apostol! Ce-i de vină el? Un biet primitiv, spăriat de diplomele sale (*sic N. R.*), osîndit la rolul de purtător al făcliei într-o țară de recentă cultură, care nu putea avea însă o măsură justă pentru oamenii săi” (p. 341).

Bietul „purtător al făcliei” — într-adevăr!

*

Pentru că acest roman are calități, e util să-i menționăm și defectele, pe care cititorul le poate scutura ideal, bucurîndu-se de esența purificată a operii d-lui C. Stere. Și iată, în afară de debilitatea teoretică, în afară și de „poetica descriptivă”, de insuficiența, din slăbiciune morală, a părților de pamflet, în afară de scena în care tînărul țaran povestește întilnirea cu „studentii” și nu știu ce roată de foc, dovedind ce ridiculă, falsă înțelegere despre nașterea mitului o are autorul, mai e un lucru care trebuie subliniat: acest ciclu e scris prea mult pentru Răutu și prea puțin pentru eveniment; din cauza aceasta, epicul devine pe alocuri liric și Răutu — prea voit simpatice, prea tip de „erou simpatice”, mereu just, mereu mărinimos, mereu suferind pentru umanitate, pentru cauzele drepte, devine, din exces de simpatie, peste măsură de antipatic. Eu cred că un efort de luciditate, de curaj lăuntric ni-l arăta real, omenesc, complex și că, cu greșeli, ne era mult mai simpatice. Așa, e de-o artificialitate care îl ucide, și literar, și psihologic. Iar scenele de revoluție idilică în care Răutu cu ajutorul Luței îmblînzește pe răsculați sunt de-a dreptul hilariante și de-un sentimentalism moldovenesc care merge chiar pînă la Ionel Teodoreanu.

Evident, însă, că nu cu rîndurile de mai sus trebuie încheiată o cronică despre o carte ca aceea a d-lui C. Stere. Dar ce vreți: criticul este mai mult un denunțator; el nu poate ajuta valorilor să trăiască; el poate arăta cu degetul ceea ce este falsă valoare sau ceea ce este neghină într-o valoare autentică.

Și romanul d-lui C. Stere, prin dimensiunile sale de frescă, prin gravitatea problemelor pe care le pune și de care neintelectuala

noastră literatură are neapărată nevoie, prin pathos, prin dibuială și prin unele insuficiențe chiar, prin lărgime de respirație și prin interesul memorialistic pe care îl suscită, se ridică cu multe trepte deasupra nivelului banalei noastre literaturi plină de amoruri și autoanalize.

Facla, anul XVI, nr. 1 573, 27 apr. 1936, p. 2-3.

GENUL „JURNALULUI”

I

Un gen literar are valoare atita timp cit nu are vogă. În clipa cind are succes, cind e în plină dezvoltare, cind scriitorii îl practică de preferință, cind e pe gustul publicului, cerut de public, avem un semn sigur al decăderii lui. Cind ajunge să fie înțeles de publicul mare și apreciat de el, a devenit facil, iar substanța lui este, de fapt, epuizată în clișee, rețete, formule.

„Jurnalul”, denumit, de cele mai multe ori, din interese editoriale, „roman” sau chiar „nuvelă”, este un asemenea gen literar în decădere. Cred că nu sunt socotit paradoxal afirmînd că marea lui eflorescență este semnul apropiatului său sfîrșit. Trebuie să ne îndoim de valoarea esențială a ceea ce are succes, căci, prin definiție, nu poate avea succes decît facilul. Mai mult decît atît: genul „de succes” compromite chiar valorile autentice care îi aparțin, dar care nu sunt destul de puternice pentru a-l înnoi, reabilita, transforma.

Jurnalul era valabil atita vreme cit nu exprima o „viață oarecare”. Sau cind a exprimat (de pildă Amiel) prima „viață oarecare”. Pe urmă, viețile „oarecare” au început să se repete; să urmeze, stereotipic, unele altora; acablante, pline de aceleași mizerii.

Văzînd că se poate face literatură cu viața intimă a insului, o mulțime de oameni au vrut să răscumpere mizeria lor anonimă, s-o salveze și au scris cărți cu mizeriile lor personale. Toată literatura la persoana întii nu este, de fapt, decît o dezgustătoare colecție „murdară, cleioasă” de mărturisiri nerușinate a rușinilor mici individuale, a întristărilor, a turpitudinilor, a mizeriilor, a jalnicului. Dacă vrei să fii dezgustat de umanitate și de literatură, care este, esențial,

umanitate, nu ai decît să citești tot ce se scrie în ultimul timp: jurnale. Greu mai poți iubi oamenii după ce te-ai învățat să-i cunoști prin asemenea cărți, cu ochii unor asemenea cărți. Se evidențiază chiar atmosfera umană „îmbicsită, mizerabilă (L. Demetrius, *Tinerete*, p. 137) în care trăim”. Literatura aceasta te învăță să iubești oamenii cu jenă sau să nu-ți fie rușine de nici un sentiment omenesc. E o ciudată valabilitate a tot ce e ros, a tot ce e urit. E foarte adevărat ce spune autoarea însăși a unui „jurnal” (*Tinerete*): „un sentiment al tău e urit ca rănile închise pe care le arată cerșetorii la colțuri de stradă”. E un fel de degradare umană, de complacere în bube: „absurd este că se ia omul în serios, că își îngăduie febra asta în loc să se scuture ca de un lucru rușinos de leșinurile acestea ale lucidității... de această inferioară, animalică stare” (*Tinerete*, p. 56).

Îți vine să crezi că valoarea literară nu mai stă în expresia realizată a umanului, așa cum este el; e o expresie a mediocrității, a căzutului, a nevolnicului, care trebuie alungată. De altfel, toată literatura aceasta de „autoanaliză” care se reclamă de la luciditate, de la cunoaștere, nu este decît o „analiză” la îndemîna oricărui; o falsă luciditate; o cunoaștere aproximativă a stărilor sentimentale periferice.

E o lipsă de discreție, de pudoare nejustificată prin nimic; e o umilință laică, nedemnă, neridicată de nici un principiu spiritual. Această literatură de „cădere” nu este cunoaștere, căci cunoașterea este tare, pătrunzătoare, nu e luciditate, căci luciditatea e dincolo de plîns, de sentimentalism. E o lipsă de libertate, o înămolire care este anestetică, căci atitudinea estetică este libertate.

De altfel, aceste „jurnale”, aceste individualități în derută, în mizerie, în mizerie făcută poezie, au și altă semnificație. Este cîntecul ultim al unui fel de a fi omenesc. Nimic nu este nemotivat. Oamenii „se spun”; aceste „jurnale” și „documente omenești” constituie, poate, testamentul lor sentimental.

Nu cred că jurnalul, că literatura de introspecție este definitiv condamnată. Dar, ca să redevină valabilă, ea trebuie să însemneze în adevăr o dedublare, un „epicism interior”, o luciditate corozivă care să treacă dincolo de umile infecte. J H o

De altfel, sunt convins că în curînd se va reveni la o literatură epică, obiectivă. Cred că vom azvîrli balasturile, deșănțările sentimentalismelor mărunte, individuale. Această dragoste tristă de tine însuși, dragoste umilă, cădere umană, nelucidă, va fi depășită, va deveni „neinteresantă”. Oricine poate să se plîngă și să vorbească în-

lăcrimat, înduioșat, îndurerat despre sine însuși. Iată de ce această literatură e facilă. Nu oricine se poate obiectiva, părăsi, azvirli pe sine însuși. Atitudinea epică nu e umilitoare, e mai nobilă, și este esențial contemplativă, artistică.

II

LUCIA DEMETRIUS; „*Tinerețe*” (roman), ed. „Fundatia pentru literatură și artă, Regele Carol II”.

Dacă romanul domnișoarei Lucia Demetrius apărea înainte de avalanșa romanelor „de introspecție”, ar fi fost desigur mult mai puțin „compromis”. Și această carte vrea, parcă, să realizeze principiul lui Baudelaire: „Dacă am avea curajul să scriem o carte cu viața noastră, cu condiția să fim absolut sinceri, am face o capodoperă”.

Lucia Demetrius încearcă și ea să atingă acel maximum de sinceritate, dar, firește, în limita posibilităților sale de luciditate, de autoanaliză. Nu poate fi sincer cine vrea. Lipsa de sinceritate, sinceritatea insuficientă nu înseamnă decît incapacitatea noastră de a ne vedea exact; trecem peste, sau nu ne ajungem. Este același lucru. Ne mințim, fără să vrem. D-șoara Lucia Demetrius nu trece peste. Ea își cunoaște bine sentimentele, periferia vieții sufletești, dar nu știe ce o regizează, din mai adînc; principiul interior și motor.

D-șoara Lucia Demetrius are sentimentul „mizeriei sufletești” a Nataliei. Și, iată, un punct stabil de luciditate. Cu această jenă despre sine ar vrea să nu asculte decît „de un principiu al decenției, al stăpînirii” (p. 60), cu acest sentiment al jalnicei sale inferiorități: „un om... să intre aici, în mizeria asta, în aerul ăsta plin de dezolare” (p. 199). Natalia va expune umilințele sale cu un ton extrem de căzut, de dureros, și va merge pînă la capătul mărturisirii jalnice a tragediei sale democratice, a rușinii dragostei sale umilite și învinse. Se va degaja, într-adevăr, din toată povestea, ceva de „ciorap însingurat” (p. 114), „de mocirlă”. Dar Natalia este fără cruțare față de ea însăși; realismul jurnalului său va fi augmentat, accentuat de o răutate lucidă față de sine, față de prietenele sale (Lulu, Ana) care suferă împreună, cu jenă reciprocă, o „aceeași neimplinită dragoste”. „Sufletul” ei, Natalia ne va spune mereu că e „pîvniță”, mocirlă, mil, fîntînă — realizînd ceva din sensul subteran al omului dostoevskian; dar, firește, numai în cadrul vieții afective. Iar despre tovărășia tristă a celor trei fete amărite: „Ana e obosită, nenorocită. Ceasurile petrecute alături sunt oribile, ne despărțim cu impresia că

a fost o indecență apropierea noastră, ca o descoperire de răni, o cercetare reciprocă de infirmități fizice. Ne ocolim și, cînd ne căutăm și ne întîlnim, ne iubim cu dezgust, cu milă, cu ineficacitate” (p. 126–127). Toată cartea este un astfel de iad al mizeriilor, ars cu fierul roșu al lucidității. Mai tîrziu, cînd îl va căuta disperată pe Vlad, nenorocită, epavă umilită, Natalia va spune cu o ascuțime nemiloasă cît se simte de urită, de jenată „fizic” de ea însăși. În toată decăderea, un fin humor, o ironie printre dezastre (pasagiul cu lacurile mazuriene, cu maestrul mascat etc.), un spirit rău de observație („vioiciunea lui Lulu e numai nerv încordat, e voință de veselie”) dă oarecare tărie, oarecare șiră a spinării încovoieților. Dar ce este interesant în această carte, și caracteristic, este extraordinara experiență a dezolărilor, a stărilor de depresiune, a amărăciunilor, a înfrîngerilor.

Și totuși, din mocirlă, din umilință, din mizerie, din amara dragoste a Liei, care are simptomele unei boli sufletești, o ciudată eleganță, o poezie zîbind peste dezastre, o floare. O serie de notații de o reală subtilitate pe care cititorul le va găsi singur, pe care nu am locul să le citez. Și poate că, cine știe, chiar acesta este destinul literaturii, să nu înflorească decît din mizerie, să fie o răscumpărare a urîteniilor, a lucrurilor jalnice din om, a deficiențelor.

Romanul, în aparență fără construcție, e totuși destul de abil condus. Drama Nataliei crește, ia proporții, o copleșește, o înfringe și apoi se liniștește și o lasă sterilă sufletește, „ca înainte”, calmă ca după liniștirea apelor.

Unele lungimi ar fi putut totuși să nu existe și cele două mari momente de dezolare (Vlad nu o iubește) concentrate într-unul singur. Pe de altă parte, cînd observația rea, sarcasmul lipsesc, cînd nu este nici o osatură care să sprijine sentimentalismul cleios al „jurnalului”, Natalia este prea des gata să leșine la orice ocazie, la orice veste proastă. Și aici, sărăcia de mijloace, marcată prin repetiție, accentuează alura prea „leșinată” a cărții, monotonia tranșelor: sunt ca o rufă, mi-e trupul tăiat în două, simt un gol în piept. Dar pentru exemplificarea acestei sărăcii de mijloace și repetiție, iată citate: „încep să-mi vijlie urechile” (p. 81); „începe să mă doară în piept... parcă aș avea un păianjen care... destrămă” (p. 87). Iar la p. 92 altă „senzație de destrămare, ca și cum s-ar destrăma cilii... în mîini, în gitlej, în tot trupul”. La p. 95: „am o lumină imensă în piept, nici o urmă de gînd în cap și un fel de frică oribilă în tot trupul”. La p. 96, nu mai rezistă: „mă surp parcă în interior”. La p. 97, „la fiecare pas, mi-e trupul mai greu”. Iar la p. 98, „trupul” a devenit

„de plumb”. La p. 100, „picioarele îmi tremură tare”. Dar această anemie sufletească e permanentă. Astfel, și la p. 101: „ceva ca un cutremur”. Și la p. 102: „un val cald se urcă în piept, în brațe”. Și, pe aceeași pagină, ceva mai jos, iar „ceva se surpă în mine, îmi vine să mă îndoii până la pământ, să mă așez jos. E ceva ca un leșin”. Nu vă temeți, deși spune că „a trecut o clipă prin moarte”, aceste surpări, leșinuri, goluri în piept nu s-au terminat, iar Natalia nu se va simți mai rău, și nici mai bine: „se face un gol rece în mine toată. Am rămas... vid înăuntru” (p. 105). Dar la p. 106, „am impresia că mă topesc ca un metal, că mă dilat, că sunt un fluid, un fluviu”. Și totuși, paradoxal, la p. 108: „Nu pot pleca. Parcă sunt sădită în pământ”. Și, natural, după toate astea, cade de-a-n-picioarele: „Sunt foarte oboșită. Picioarele nu mă ascultă” (p. 110). Și „alunec” (p. 111). Apoi iar începe: „în coșul pieptului e ceva care se dezagregă, se topește” (p. 143). Și continuă: „îmi sunt picioarele ca de plumb” (p. 158). Iar mai încolo, va re cădea fără să mai cadă și așa mai departe.

Aceste lucruri indică, definitiv, lipsa îngrozitoare de orice tărie spirituală. Toate fetele din această carte sunt „leșinate”. Și aceste „leșinuri” atenuează durerea adâncă, adevărată a acestei drame; o bagatelizează; și constituie un semn mai mult al lucidității periferice a acestei cărți. E aici ceva ce nu face decât să se clatine. Nici un metal tare. Strică desigur și acuității emoției, și poeziei adesea extrem de subtilă a notațiilor, și plînsului pur, schimbat, cum spune de vreo zece ori Natalia, în „schelălăit”, și precizează caracterul intim al cărții: „nu știu... suntem și noi așa de nenorocite, de oropsite, că, zău, e comic atîta nenoroc, atîta amărăciune pe capul nostru” (p. 120). Și dacă „nenorocul” era mai sobru, cartea ar fi fost, într-adevăr, mai tragică.

Facla, anul XVI, nr. 1 578, 4 mai 1936, p. 2-3.

CRONICA LITERARĂ

1. M. Blecher: *Întîmplări în irealitatea imediată*
2. Virgil Carianopol: *Scrisori către plante*

Destinul literar al admirabilei cărți a d-nului M. Blecher este tristător, dar această tristețe privește, mai ales, nivelul intelectual al publicului. Trebuie să spunem, de la început, că *Întîmplări în irea-*

litatea imediată este o carte așa de deosebită de operele literare actuale, expune experiențe interioare atît de puțin comune, încît indiferența publicului este semnul indubitabil al marelui ei valori. E drept, cînd romanele stupide pe cit de obraznice ale cutărui adolescent; cînd „frescele sociale” înfățișînd nu supraoameni, ci biete ființe subumane; cînd poveștile de amor languros, umed, și de ciine bătut impresionează pe criticii cuprinși de sentimentalism; cînd, în sfîrșit, toate cărțile exterioare, libidinoase, răutăcioase din inferioritate sau vulgar senzațională au succesul de librărie pe care îl știți și pe care îl deplîng, iar autorii lor se lăfăiesc în interviuri și gloriolă, este totuși deprimant să asîști, neputincios, la nedreptatea care se face unei autentice valori. Cartea d-lui M. Blecher zace în depozite; nici un critic nu l-a îmbrățișat; nici o revistă nu i-a solicitat vreun interviu. E drept, cîțiva descoperitori de valori rare (printre care Anton Holban) mi-au vorbit cu entuziasm de această carte. Și poate că d. Blecher va fi mulțumit știînd că vor fi totdeauna zece oameni, zece tineri care să se pasioneze de turburătoarele sale aventuri într-o realitate dizolvată de luciditate și de fantastic. Iar pe publicul prostănac și ametafizic, public mare, îl merită pe deplin ceilalți scriitori.

Cum o indică titlul: *Întîmplări în irealitatea imediată*, lucrurile sunt văzute sub un al doilea aspect, mai ascuns, mai adînc. „Irealitatea imediată” este, de fapt, realitatea fantastică a lucrurilor; această realitate, care e și ea o aparență, este totuși mai apropiată de realitatea ultimă, esențială decît realitatea cotidiană ametafizică; banală care îl chinuiește pe erou. Lumea este profund plictisitoare, inutilă, ininteresantă, inesențială. De aceea eroul fuge sau vrea să fugă dincolo, în adînc, în realitatea fantastică. Această realitate fantastică nu poate fi trăită decît în copilărie sau în crize de „luciditate”, în stări acute nervoase, morbide, care izbutesc, prin acuitate, să rupă, să destrame vîlul cotidian al lucrurilor sau să-l dizolve. Așa încît, fantasticul nu este decît punctul ultim al unei lucidități acide.

În copilărie, lucrurile nu avuseseră timp să se acopere de coaja cotidiană, de masca lor rutinară și trăiau, pure, în plinul lor, în realitatea lor esențială, alogică, relațională, dar „evoluția de la copilărie la adolescență a însemnat o scădere continuă a lumii și, pe măsură ce lucrurile se organizau în jurul meu, aspectul lor inefabil dispărea precum o suprafață lucioasă care se aburește” (p. 42). Adică, orice „organizare” a lucrurilor este arbitrară și neesențială. Lumea matură este o lume falsă, de-o pură inutilitate metafizică.

Și aici stă sensul acestei cărți: prinși în această falsă ordine, în aceste accidentale raporturi dintre lucruri, ne îndepărtăm de realitatea pură, cea de dincolo de relații. Și suntem prizonierii ametafizicului, a lipsei de libertate a materiei.

Dacă nu putem redeveni copii, trebuie să destrămăm lucrurile prin luciditate, și eroul are sentimentul profunde irealități a realității; prin luciditate își dă bine seama că lumea este o gravă mistificare, că e prizonierul „lavei”, al materiei care îl sufocă, al cotidianului care acoperă realitatea „ireală”; luptă ca să cucerească, ca să se elibereze sau ca să „vadă”; lumea anostă însă se derobează lucidității tale prin diferitele sale aspecte „teatrale”, prin maleficii, prin artificii fantastic-malefice; eroul simte că nu putem decît să ne vedem pe noi înșine, că pereții realității ne aruncă, în deridere, doar propriile noastre chipuri și că nu putem zări dincolo decît neori, cînd poleiala oglinzii „este ștearsă pe alocuri și prin petele transparente apar obiectele reale din dosul oglinzii”, dar evident nu pîre, ci încă „amestecîndu-se cu imaginile reflectate, ca într-o fotografie cu clișee suprapuse” (p. 27).

Astfel, nu va putea zări niciodată ce e „dincolo”, decît alterat și fantastic. Va suferi în această lume, de care doar arareori se va elibera prin aventurile sale într-o curioasă subrealitate; va fi păcălit de realitatea care-i va juca feste (șalul roșu îi pare un buchet de garoafe sau o statuie: „deodată, într-o înfășurare de vînt, mi se păru că o statuie albă de marmură se ridică în aer” (p. 49), va resimți mereu „acea nostalgie esențială a inutilității lumii” (p. 55), va trăi cuprins, cufundat într-o permanentă tristețe, dar o tristețe cu totul nesentimentală, ci intelectuală și, poate, spirituală; va încerca să se sinucidă, dar prin tragica păcăleală a „acestei lumi de noroi” nu va [lipsă text].

Cu conștiința veșnic trează că e prizonierul unei lumi false, că e prizonierul unor maleficii, va aștepta, cu nerăbdare, eliberarea spirituală: „mă zbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată. Este cert că e plină zi, că știu unde mă aflu și că trăiesc, dar lipsește ceva în toate acestea... Cine mă va trezi? În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercînd să mă scufunde” (p. 187-188).

Această carte, esențial metafizică, a cărei temă am expus-o, de altfel, într-un mod cu totul insuficient, nu are „subiect”. Dar „subiectul” este însuși eroul și viața sa interioară cu urcări și căderi; de altfel, așa este lumea, fără subiect, anostă. Totuși, cartea domnului Blecher se citește cu un interes crescînd. Întimplarea a făcut ca d. Blecher să aibă nu numai aspirații metafizice, ci și talent literar și,

unor expuneri de probleme, unor mărturisiri, să urmeze „întimplări” de-o poezie fantastică neasemuită; atmosfere create dintr-o frază, dintr-o imagine; pagini de-o frăgezime sau de-o putere de viațune cu totul rare; o sensibilitate ascuțită, morbidă dă expresie tuturor aventurilor sale. Dar luciditatea d-lui Blecher nu se oprește niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decît să rămînă, și de-acum înainte, în stăpînirea neturburată a așa-zisei „literaturi de autoanaliză”. D. Blecher, trecînd prin psihologie, prin emoție, depășește totuși planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției. Emoția, durerea, psihologicul sunt lucruri false ca tot ce aparține falsei „realități”, lumii drăcești, malefice, de lavă, și se îndoiește de ele, le desconsideră (la „autoanaliză” asta constituia unica realitate); „în lume nu există nimic în afara noroiului. Ceea ce luam drept durere nu era în mine decît un slab cîlcăit al lui, o prelungire protoplasmică, modelată în cuvinte și rațiuni” (p. 181).

Să nu credeți că această carte e rece și tematică. Subsemnatul a încercat doar să-i facă portretul spiritual. Nu e nimic teoretic. E vorba, într-adevăr, de „fapte”, de „întimplări”, cu substrat metafizic, rînd pe rînd suave, turburătoare, înspăimîntătoare, enigmatice și totuși de o prezență umană, de o căldură umană care garantează o lungă durată culturală operei d-lui M. Blecher.

*

Cînd poeți ca Emil Botta și Mihail Vilsan rămîn necunoscuți, pentru că nu găsesc editori, d. Virgil Carianopol are norocul să fie tipărit de una din cele mai importante edituri din țară. Împletește în mod cu totul curios influența lui Tudor Arghezi cu aceea a lui Radu Bouréanu:

*Nu am uitat, seara
Cînd își topea luna ceara,
Ascultam cum cîntau domnițele zvelte
Cîntece ascuțite, pe niște unelte...*

Sau mai ales:

*...O domniță plină de slavă,
Avea ochii ca niște mărgele,
Trupul ca un șir de inele,
Pieptul îi era plin de pastaie.*

(R. B.)

Sau:

*Ciobanii aprind focurile doinelor pe coclaur,
Cerul se îmbracă în zale de aur,
Cîntecul înfrîzie în larg cu cîmpia
Nu are putere să-și dezlege vrăjitoria.*

(R. B.)

Sau:

*Parcă și noptiera de pe lîngă pat
S-a mai cocoșat.*

(T. A.)

Sau:

*Femeia Constantina Maria
Este soră cu pribegia.
Își tîrăște în fiecare dimineață
Trupul cusut cu ață...
Își întinde spre elevele triste și grăbite
Degetele zgîrcite.*

(T. A.)

Mai are și ceva influență din Esenin:

*Într-o zi,
N-o să mai viu nici eu pe aci,
N-o să mai rămîn în cîrciumă pînă tîrziu...
Ai să auzi și de mine
Că mi-a pus revolverul o garoașă la ureche.*

Încolo, are de toate: poezia deznădăcinării a sămănătorismului, sentimentalism, poezia academică a morții, versuri cu metafore devenite pompierești. Și, vorba d-sale: „Nu am ce să spun, nu am unde mă duce”.

Facla, anul XVI, nr. 1 585, 13 mai 1936, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. *1916* de F. Aderca
2. *Drumețul incendiar* de Gellu Naum

D. Felix Aderca este un eminent gazetar. Ca atare, spirit mobil, divers, cu acea necesară superficialitate care să-i împiedice înrădă-

cinarea, adîncimea, staticul, fixitatea, a făcut eseistică, reportajii, romane, pamflet, poezie, critică literară, a abordat chiar și problemele mai grave ale principiilor estetice etc. A avut faima meritată de spiritul său viu printre idei, dar a avut și destinul gazetarului: gloria sa literară este condamnată să fie efemeră, pe cit de diversă, și numele d-sale nu poate fi legat de nici o operă mai importantă.

Toată lumea știe cine este d. F. Aderca, dar pușini știu bine ce a scris domnul Aderca. Opera lui cea mai cunoscută îmi pare încă a fi poema sa *Medievala*. D. Aderca rămîne deasupra operelor sale. A fost prea viu, prea actual, ca să poată fi durabil, dacă nu etern.

1916 este titlul noului roman al d-sale. De la început, ca să fim preciși, trebuie să declarăm că romanul d-sale nu este reușit. Participarea sa la evenimente neputînd fi sublimată, neputînd trece pe planul realizării artistice, cartea d-sale va fi cînd un pamflet social montat în cadrul tehnicii romanului (activitatea politică a colonelului Ursu), cînd jurnalul travestit al unui fost combatant, cînd cronica unor anumite evenimente, cînd încercarea de reabilitare a anumitor „trădări” ș.a.m.d. Cu alte cuvinte, vom avea o carte neunitară și impură.

Cînd am început să citesc cartea, înșelat și de titlu, credeam că va fi o operă de proporții epice; de povestire nudă și totuși dramatică a faptelor; speram că voi găsi o carte aspră, dură, documentară (nu fără acel amestec de documentar cu pamflet, cu beletristică); o expresie a gravelor experiențe și întîlniri cu moartea. Nimic din toate astea. Nu avem decît o simplă carte politică. Se critică, mai întîi, aliații care au obligat România să intre în război nepregătită; critică poate justă, dar cunoscută. Se spune apoi că unii generali erau slabi militari: lucru grav, dar iarăși cunoscut. Se spune că anumiți germanofili, acuzați ca trădători, nu erau de fapt decît patrioți, care vedeau just evenimentele, dar că evenimentele au fost alogice: și despre asta s-a discutat enorm pînă acum. Urmează, apoi, un pamflet al mișcărilor de dreapta. Se insinuează că devin partizani ai extremei drepte cei care au suferit un grav zdruncin interior, un dezzechilibru. (Cazul iarăși al colonelului Ursu, în care recunoaștem, la un moment dat, pe un fost militar șef al unui partid extremist.) Și, în această ultimă parte — jurnal al evenimentelor celor mai actuale — participarea prea directă îl face să-și deservească propria-i cauză. Într-adevăr, pamfletul, ca să aibă eficacitate, trebuie să aibă o forță neobișnuită și, mai ales, să fie pur de orice ornament „beletristic”;

trebuie să fie curajos și să spună adevăruri dincolo de simpla aparență a unor fapte mai mult sau mai puțin semnificative. Așa cum este însă, cartea d-lui Aderca, în loc să fie gravă, emoționantă, revelantă, este numai amuzantă. Cititorii se joacă, cu autorul, de-a v-ați ascunsela: generalul Macec este oare S...? Iar Stavri să fie într-adevăr colonelul Cutare? Ursu, cel din activitatea politică, să fie într-adevăr cutare șef de partid extremist? „Pandurul”, tânăr, să fie oare, într-adevăr, căpetenia spirituală a cutăror extremiști?

Iată un lucru care ne pare fără sens. Mascarea străvezie a persoanelor sau evenimentelor publice. E oare „neliterar” să se scrie numele proprii, reale, ale anumitor personalități? E „neliterar” să se spună faptelor și stărilor pe nume? Dar literatura nu înseamnă ficțiune, ci realitate. Dar un eveniment, atîta vreme cît nu e „transpus”, ci rămîne supus, de pildă, planului politico-social, atîta vreme cît rămîne „cazul” Cutare, nu trebuie disimulat nici pe jumătate sub primejdia de a-și pierde orice existență proprie, concretă.

Dar, pentru că toată acțiunea, toate evenimentele din 1916 sunt cadrul de viață, de fapte ale unui erou principal — de altfel foarte complex, atît de complex, încît este făcut din mai multe bucăți — Costache Ursu, care este prezentat, urmărit, descris, „analizat psihologic”, și care trebuie să ducă pe umerii săi toate atitudinile d-lui Aderca, și care trebuie să treacă prin toate împrejurările de care are nevoie acest autor pentru a face polemică, istorie, pamflet, șarjă politică, critică a evenimentelor, iată că în acest „roman” avem interferența a trei planuri prea bine distincte, care, neizbutind să se confunde într-unul singur, nu au reușit decît să se încalce, spre detrimentul unității structurale a volumului. Avem, anume, planul epic, expunere obiectivă a faptelor care semnifică prin ele însele, fără concursul autorului; dar, aici, planul epic este contrazis de pamfletul politico-social, care, pierzîndu-și astfel propria-i forță, diminuează și întunecă și puterea epicului; și între epic și pamflet politic, iată un al treilea plan, al psihologicului, reprezentat prin expunerea „stărilor” sufletești ale lui Costache Ursu, om de altfel neutru, impersonal, pe care evenimentele îl conduc, îl transformă, îl înnebunesc cum vor.

De altfel, unul din cele mai de seamă vicii ale acestei cărți, în neștiința următorului lucru constă: epicul nu trebuie aliat cu psihologicul; expunerea gesturilor, a faptelor nu trebuie amestecată cu descrierea stărilor sufletești. Aceasta a fost, de altminteri, greșeala tuturor romanelor „realiste”: au amestecat epicul cu psihologicul,

degradînd și pe unul, și pe celălalt. F. Aderca, ca un scriitor realist, are superstiția aceluia rudimentar, superficial psihologic. Se socoate dator să spună, la fiecare ocazie, ce simte, ce se petrece în sufletul, de pildă, al lui Costache Ursu. D. Camil Petrescu, într-un studiu publicat într-o carte apărută recent (*Teze și antiteze*), arată cît de rudimentar, de fals este acest procedeu. Dar nici nu interesează, în definitiv, ce se petrece în sufletul unui om ale cărui reacțiuni sunt arhiprevizibile: orice om va fi la fel turburat în fața morții, a dragostei etc. Iar reacțiunile complicate, neveridice ale unui ins ca Ursu, care trebuie să trăiască în așa fel încît d. Aderca să-și expună opiniile și să satirizeze ce vrea, sunt neinteresante cu atît mai mult. Căci acesta este Costache Ursu: un erou preconcepțit, îmbrîncit, tras de mincă, dus încolo, încoace, pînă cînd, sfîrșit logic, înnebunește, nemaiputînd suporta toate greutățile cu care d. Aderca îl împovărează.

Dacă Costache Ursu este sau melodramatic, sau fals, sau pretext de satiră politico-socială, acțiunea este, la rîndu-i, dislocată, cînd de stările de suflet, cînd de diferitele digresiuni, rău intercalate în economia romanului.

Evident, un scriitor ca d. Felix Aderca izbuteste să se salveze pînă la urmă. Spirit, agilitate, observații pregnante, nervozitate, aciditate — sunt calități care se întîlnesc și aici. Dar, se întrevede un lucru, o anumită tendință de „apologie a trădării”, după expresia însăși a autorului; locotenentul Ursu este, astfel, admirabil apărut și chiar justificat de autor. Dar această tendință, această înclinație are anumite implicații spirituale (întrezărite vag în discuția lui Costache Ursu cu Sami Rosen) pe care d. Aderca nu a avut destulă adîncime, destulă luciditate să le prindă și să le ducă pînă la ultimele consecințe metafizice.

*

D. Gellu Naum este autorul culegerii de versuri *Drumețul incendar*, apărut recent. Descinzînd din suprarealism și, ca toți suprarealiștii noștri, din Ilarie Voronca, d. Gellu Naum se îndreaptă către o poezie revoluționară: socială, culturală, spirituală. Se integrează perfect și adeverește „mentalitatea huliganică a noii generații” remarcată de Mircea Eliade, indiferent de extrema către care se îndreaptă.

Pe un plan mai larg, d. Gellu Naum participă la „revolta forțelor telurice”, ca să întrebuițăm expresia lui Keyserling.

Spiritul huliganic este perfect exprimat (cu oarecare talent de altfel, dacă nu am ține seamă de lipsa de control tehnic, de facilita-
tea inherentă unei asemenea poezii și, de altfel, desuetă, de rudimen-
tarul mecanism al asociațiilor) în *Drumețul incendiar*. Ce este „dru-
mețul incendiar”? Este însuși spiritul poeziei noi și al revoluției,
definit prin desăvârșita lipsă de respect pentru valorile trecutului, în
special pentru cele intelectuale:

*Voi ști, mamă, în ceasurile de glorie
Să-mi flutur ciorapii împuși lângă porțile Academiei
Române,*

prin amoralitate:

*Gellu, inimioara mea,
Tu mi-ai ucis bătrânețele.*

Gellu Naum e pentru o primenire prin biologie („*Un centaur si-
luind arborii poemului*”, ca să „*iasă pasărea măiastră a cîntecului nou*”).
Și pentru aspectul teluric amintit al acestor poeme, iată o probă:

*Aici pe pămînturile cleioase
femeile au pîntecele ca niște pîni duble
picioarele abia se mișcă încurcate
în elegante relații cu pomii
și șoldurile tale cresc în bălți ca plantele.*

Dar această „biologie” și obsesie sexuală nu este, de fapt, decît
viciu și deficiență „de viață”, de sexualitate — și doveditor al acestor
afirmații este poemul *Amestecul viselor în convalescență*, în care a
izbutit să poetizeze viciul pînă la transfigurare, dîndu-ne singura
bucată complet realizată a culegerii.

Facta, anul XVI, nr. 1 596, 27 mai 1936, p. 2.

CAMIL PETRESCU: Teze și antiteze

D. Camil Petrescu se caracterizează printr-un perpetuu efort de
a fi lucid, de a vedea, de a da cele mai bune soluții tuturor problemelor.

Nu măsurăm întru cît soluțiile și pozițiile sale sunt cele mai
adecvate realităților urmărite, despicate, analizate. E drept că une-
ori (discuțiile despre limba literară, de pildă) d. Camil Petrescu
aruncă urtele lumini bune; alteori (*Tehnica romanului polițist*) dă
dovada unei minunate puteri de a demonta o mașinărie complicată
— demontare care înlătură, pentru totdeauna, posibilitatea remon-
tării, recompoziția. Dar ceea ce este pasionant este mai ales acest
efort obositor și neobosit, această dirzenie de a fi actual, de a da
răspuns, de a domina problemele. Nu ne interesează dacă vanitatea,
ambția afirmării de sine etc. constituie resortul intim al activității
sale plurale. În orice caz, indiferent de motivele generatoare, d. Ca-
mil Petrescu merită mari elogii pentru faptul — firesc oriunde, ne-
obișnuit la noi — că e un scriitor cu preocupări de înaltă intelecua-
litate.

Teze și antiteze (e, de altfel, indicat că e primul volum) nu cu-
prinde toată activitatea critică, eseistică, polemică, teoretică a d-lui
Camil Petrescu. Cunoaștem noi înșine un eseu despre „substanția-
lism”, teorie proprie. Dar deplîngem că încă nu s-au publicat velle
„execuții” ale lui Philippide, Gib I. Mihăescu, notele polemice din
Cetatea literară ș.a.m.d., unde se evidențiază, mai mult decît oriun-
de, efortul său de a nu se lăsa niciodată „păcălit” de entuziasm, de
admirație, de facilități, de rețetele falselor valori. Revizuirea valorii-
lor, selectarea și ierarhizarea lor, denunțarea falsului, indicarea
precisă a valorilor substanțiale, aceasta a pretins că face totdeauna
d. Camil Petrescu.

Teze și antiteze începe cu un vast eseu despre *Noua structură și
opera lui Marcel Proust*. După ce amintește lucrul pe care îl știm cu
toții, că între planurile de manifestare diferite ale unei epoci de ci-
vilizație există o corespondență; că Descartes a fost (lucru spus de
mult și contestat) „părintele tragicilor clasici francezi” și că poziti-
vismul a generat literatura naturalistă a secolului trecut; că teoriile
biologice, psihofiziologice au creat literatura fals-raționalistă, tipu-
rile psihologice „statice” sau „mecaniste”, arată iarăși lucrul evident că
noile poziții ce-au urmat în filosofie și știință n-aveau corelație în
literatură, pînă la Proust, care este organic, intuiționist și bergsonist.

Interesant este însă cînd trage consecințele literare ale diferite-
lor poziții. Literatura epică nu poate avea valabilitate, căci literatu-
ra valabilă este numai literatura de „cunoaștere”. Literatura de „cu-

noaștere", la rindul ei, nu poate fi decât „subiectivă”. Nu putem și *ce se petrece în alții* decât prin analogie. Nu putem spune decât ceea ce vedem, nu putem vedea decât dinăuntru în afară. Realitatea interioară este singura adevărată, literatura „obiectivă” e ireală, propunere de realitate, cunoaștere prin „analogie”.

E drept că aceste lucruri nu trebuiau așteptate pînă la Bergson, căci au mai fost spuse, sub forma aceasta, dacă nu mă-nșel, de Schopenhauer („lumea este reprezentarea mea”), Fichte și Kant; nu-i vom spune iarăși că faptul că Proust a venit foarte tîrziu, mult după noile poziții „spiritualiste”, nu e un lucru de mirare, căci și Descartes a precedat, ar zice și d. de La Palisse, cartezianismul.

Dar care sunt consecințele tehnice literare care decurg? „Numai prin literatura subiectivă putem cîștiga unitatea de perspectivă pe care romanele nu o aveau pînă acum”, iar coeziunea pe care o dădea vechilor romane „compoziția” va fi înlocuită prin memoria afectivă și involuntară, principiu de coagulare a asociațiilor.

În „cîștigarea unității de perespectivă” constă, spune d. Camil Petrescu, marea revoluție proustiană.

De fapt, această „unitate de perspectivă” dă un sens oarecum *pictural* unor realități sculpturale. Nemaiputînd fi văzută decât dintr-un singur unghi, lumea își pierde una din dimensiuni și această unitate de perspectivă nu înseamnă decât limitare și sărăcie a perspectivei.

D. Camil Petrescu opune literatura de cunoaștere unei literaturi „obiective”, pe care aș numi-o „de creație”. Mihail Dragomirescu, la noi, estetician nu îndeajuns de prețuit, spunea (nu e primul) că din elemente disparate ale realității artistul face, „crează”, o nouă realitate, tridimensională, organică a operii de artă. Marea noblețe a omului, spunea, din punct de vedere spiritual, Jacques Maritain, constă în faptul că poate să „creeze”, să fie „asemenea” lui Dumnezeu. Literatura de introspecție a ajuns, de altfel, la rezultate jalnice. E nevoie de o nouă artă epopeică, mare, obiectivă. Luciditatea introspectivilor nu este, în fond, decât o realitate meschină, superficială. Aceleași și aceleași „realități” sufletești. Literatura de „durată”, „de curgere dinamică a vieții interioare” se înecă, de fapt, într-o apă stagnantă. Aceleași și aceleași neînsemnate lucruri omenești interioare se preschimbă, ca un film care rulează de mai multe ori, de-a capul, în fața noastră.

E nevoie de o literatură a gesturilor. Nu se poate *ghici* ce este în sufletul celuiilalt. Dar nici nu este nevoie. Cred că racila literaturii

naturaliste este aceeași ca aceea a celei proustiste: să spunem ce se petrece cu psihologiile, afectele inșilor neînsemnați prin ei inșiși. Se pot sugera, astfel, stările.

Literatură de cunoaștere? Dar ce cunoaștem și în ce măsură cunoaștem? A avea amintiri, a spune ce e înăuntru nu înseamnă a-ți da seama exact de ceea ce e înăuntru. Și, de altfel, nimic din ce este omenesc, individual, afectiv nu merită vreun interes special. Literatura introspectivă este, prin definiție, limitată și ca atare parțială și falsă. Poate lirismul, care este emoție, țipăt, rugăciune, atitudine directă, activă, să mai aibă oarecare valoare. „Luciditatea” interioară nu se oprește decât la unele și aceleași coji. De altfel, și această literatură are trucurile, rețetele ei, acum. Totul este catalogat. Totul curge după aceleași stereotipe legi. Subiectivitățile se identifică, se substituie unele altora fără să o simțim, justificînd legile generale ale psihologiei. Reacțiunile umane sunt identice. D. Camil Petrescu nu a avut niciodată sensul realităților esențiale, metafizice. Ne-am plictisit de povestirea unor suvenire, de dramele veșnic aceleași individuale sau de cele cîteva posibilități imaginative, și ne dăm seama că, văzut dinăuntru, individul ca atare e tot așa de neinteresant ca și cel văzut din exterior. Nu mă „interesează” decât ceea ce este static, esențial, anumanul static, eternitatea identică cu sine, semnificația dumnezeiască a operii de artă. Restul îl știm.

Și între literatura zisă de cunoaștere (de fapt, literatura amintirilor, a încercării readunării tale, a păstrării cîtorva lucruri din viața ta pierdută, scursă, a fricii de moarte, a gravitației în jurul naturii tale proaste omenești) și cea de „reconstituire prin analogie” — de fapt de „creație” — o aleg pe cea de-a doua. Necesitatea de creație este cea mai autentică necesitate spirituală.

D. Camil Petrescu, mobil, alert, inteligent, suplu printre realități inesențiale, veșnic ahtiat de nevoia afirmării de sine, a decepționat pe adolescenții care l-au admirat într-o vreme și care, luptînd cu el, au luptat împotriva imaginii proprii lor vanități; tot această nevoie de autoafirmare, această luciditate fără naivitate, fără căldură, *fără prostie*, l-a împiedicat să devină o mare personalitate.

Pentru că d. Camil Petrescu este lucid — face, mai precis, un permanent efort de a fi lucid; reușește adeseori. Risipește uneori erorile, confuziile și este mai ales meșter în a arăta *cliseele* sau *trucurile* constitutive ale unor false valori. *Modalitatea și tehnica romanului polițist* este, astfel, un model al genului. După ce a descoperit „interferența seriilor și, prin analiză, a dezlegat confuzia

dintre „posibil și unic dat”, în tehnica romanului polițist, mărturisim că nu mai poate să ne placă. Camil Petrescu, prin puterea sa de despăcare, de dezarticulare, este poate cel mai de seamă critic negativist român, împreună cu Ion Trivale.

Dacă însă această luciditate este valabilă pentru lucruri mărunte — și acestei lucidități trebuie să-i recunoaștem că-i datorăm risipirea prejudecății „limbii literare”, a „talentului” și a „stilului frumos”, prejudecăți pe care și Zarifopol a încercat, la noi, să le risipească punând în loc valorile interioare, ritmul sufletesc etc. — aceeași luciditate îl păcălește însă când încearcă soluționarea problemelor universale cardinale: *Despre noocrația necesară*. Dacă e laudabil curajul său, efortul său de a fi lucid, printre atâtea spirite agonice și apocaliptice, ni se pare șubred când cere ca destinul lumii să fie în mâinile *intelectualilor*, care ar salva-o. E știut că lucrurile care se petrec astăzi depășesc cu mult intelectualitatea și că intelectualitate nu mai însemnează inteligență, ci o anumită categorie socială.

Pretinde <la> *primatul spiritului* și spune: „un examen fenomenologic ne arată că destinul lumii e să se despăgubească în intelectualizare”, dovedind astfel că confundă „intelectualitatea” (inginerii, doctorii, profesorii) și psihologismul individualist cu „elitele spirituale”, care sunt cu totul altceva. Catolicii socialiști, Berdiaev, Keyserling, R. Guénon — fiecare opunându-se celorlalți — cerind și ei conducerea lumii pentru „elitele spirituale”, fac clar această necesară distincție dintre intelectuali și elite spirituale. „Intelectualii” (*Herren Professoren*) nu sunt, în realitate, decât burghezii vechii lumii în dispariție și numai *elitele spirituale* aparțin lumii noi. De altfel, un *primat al spiritului*, neancorat pe metafizic, e un simplu nonsens.

Dacă greșește iarăși în *Sufletul național*, spunând că folclorul nu e expresie de viață interioară autentică, ci pitoresc exterior, și dacă l-am putea trimite, pentru lămurire în această problemă, la distincția pe care o face d. H. H. Stahl între cele două vieți de cultură „independentă” (cea țărănească, cea orășenească) care își *întrepătrund*, trăiesc destine separate, nu putem să tăgăduim expresivitatea *Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici*. Acolo, calitățile sale de luciditate, aplicate pe realitățile mai simple ale teatrului românesc, nemulțumirile personale ale autorului amplificate la proporții dramatice, denunțările sale și-au găsit momentul cel mai prielnic de realizare. Dacă nu ar fi scris decât atât, și Camil Petrescu tot nu ar fi uitat de posteritate.

Facta, anul XVI, nr. 1 613, 17 iun. 1936, p. 2-3.

ȘTEFAN ION GEORGE: *Argo*

D. Ștefan Ion George este cel mai tânăr dintre poeții tineri și, dintre ei, cel mai puțin înțeles. Experiența sa interioară este greu accesibilă, iar hermetismul său nu e cituși de puțin exterior, mecanic, rebusian, ci interior, organic, necesar. D. Ștefan Ion George nu e înțeles pentru că, dacă recenziții noștri au izbutit să dezlege rebusurile poeziei noastre actuale, să ghicească ce cuvint, ce noțiune lipsește dintr-un șir, ei au mai învățat că „tâiș de sabie” însemnează, de pildă, luciditate și gând tăios; că egume însemnează sat turcesc și că turcesc însemnează o „lume statică”; au mai învățat simbolica literară a punctelor cardinale, a creștetelor și a văilor și așa mai departe. Cu aceste chei în mână, orice recenzent se crede inteligent și dezleagă poeziile „hermetice”. Și, după câteva recenzii, poate concura, cu șanse de a fi premiat, la jocul „cuvintelor încrucișate”.

D. Ștefan Ion George nu e un hermetic de cuvinte încrucișate. Nu are obscurități „placate”. Simbolurile sale nu sunt tipare gata făcute, ci sunt vii, pline, substanțiale, iar poetul trăiește în realitatea lor. Să pretinzi să *trăiască* unele realități, recenziiilor literare? Hai-da-de! Îți vor rîde în nas. Ei sunt critici. Ei judecă fără să înțeleagă. Ei au experiențe fără să trăiască. De altfel, lucrurile pe care ei nu le înțeleg (să nu înțeleagă un debutant? Debutantul e obraznic!) le declară ininteligibile.

Ștefan Ion George le mai pune, de altfel, o nouă piedică în cale. Nu are abilitate formală; ciudat, are imagini, dar nu e strălucitor, are simboluri, dar nu le speculează, nu le minuieste cum trebuie ca să epateze; nu e retor, nu are flori de stil, nu „revoluționează” limba literară. El scrie simplu și greoi, el nu face decât să adîncească sensurile sale interioare.

D. Ștefan Ion George realizează o experiență interioară creștină. Una din poeziile cele mai clare ale sale este, poate, *Veghetor pentru 1934*. Ca atare, e vorba de trăirea morții, de lupta cu puterile drăcești care consumă („flacăra albastră”), de aruncarea în moarte, de acceptare a morții care va fi viață:

*Înainte de saltul cel mortal
fiecare să facă o cruce mare
Să se arunce cu brațele întinse lateral
și stînd în picioare.*

Apoi va fi o așteptare „pînă vom da seamă”; viața noastră pe care am jertfit-o morții vii nu se va pierde; din viața aceasta care curge, care e inesențială și vremelnică, va reapare totuși rodul faptelor noastre:

*Așteaptă, limpede scufundător,
așteaptă albul tău fuior
răsărind din apă.*

Simbolurile sunt vii, realitățile sunt trăite dramatic, personificate. Expresia poetică, menținindu-se în lumea înaltă a simbolurilor, e totuși carnală, plastică. Iată, indemnul ultim; poetul se ceartă, se indeamnă pe sine însuși să se depășească, să se mintuiască, să facă eforturi spirituale, să intre în casa lui Dumnezeu. Și iată ce „plastic” este exprimată răceala mortală a leneșului spiritual, a celui care așteaptă încă imboldurile îngerului care îl va înlocui, în care se va purifica:

*Ochii tăi ne dor! Sunt plini de cețuri
Și furțurii îți afirmă de pe gene.
Pe ușă se strecoară vîntul de înghețuri,
Intră-o dată, nu sta ca o lene.*

Și finalul, care ar fi teatral, dacă nu ar fi atît de puternic, de semnificativ, de sublim:

*Dar el stă. Și ușa se trîntește
În mii de fîndări, ca mii de sclipiri.
În cadrul întunecat e îngerul care vestește
Omul dispărut din mine, din priviri.*

O caracteristică esențială a acestei poezii este humorul pus pe înaltul plan al dramelor spirituale:

O, oamenilor, trăiți cu focul și cu apa

(adică, elementul care consumă, satanicul, și simbolul curgerii, vremelniceii, ceea ce umflă, Ingrășă, element teluric)

mai mult decît cu pămîntul și cu cerul.

(adică: elementele substanțiale, statice, cer - pămînt, duh și carne).

*Iată, eu spînzur de bretele
că viguroasă e mîna stăpînirii mele,*

(adică: între cer și pămînt. Prea terestru ca să se poată ridica. Și totuși, cu năzuinți spirituale care îl înalță de la pămînt).

De ce nu se poate „depăși”? Pentru că:

*Cu mine, în inima mea,
Cineva
Mai locuia,*

nu era pur, unicul lui gînd nu era Dumnezeu, ci mai era și „*Dododecalina*”.

Și atunci iată cum propriul lui păcat, drăcesc, rîde de el însuși:

*Drept pedeapsă, spînzur de bretele
cu adevărul neputincios pe buzele mele
— au rîde cineva acolo? — cine-i?
Măgarul Dododecalinei.*

Pentru exprimarea aceleiași triste căzute condiții umane, are *Stanțele cînești*:

*Noi nu suntem decît cîini
Care ne spălăm pe mîini.
Seara, cînd lătrăm la lună,
Toate scorpiile se adună.*

În această lume, în acest *Cadru*, poetul nu se simte bine:

*Femeia care era altădată atît de frumoasă
e acum o mamă poroasă.*

Dar, după sarcasm, vine plîngerea naivă:

*În cadrul acesta multicolor
Toate lucrurile mă dor.
Cînd voi putea uita vreodată
gura copilului lăsată!*

Nu putem cita toate poeziile. Dar vă indemn să citiți *Pavilion flamand*, poezia cea mai limpede — dacă-i prinzi simbolică — cea mai precisă din volum și care rezumă toată situația spirituală a poetului; *Elegie în cîmp*, în care deplînge <de> falsa bogăție, falsul aur al lumii, care ascunde sterilitate, sărăcie spirituală; dar pentru conciziunea, humorul, spiritul epigramatic ciudat aplicat pe sensurile religioase și metafizice cele mai grave, iată un bătrîn care povestește căderea lui Adam:

*Fecioara își despletește părul
dar copilului îi căzuseră toți dinții.
Cînd din grădina raiului fură mărul
Îngerul trezi din somn părănții.*

(Copilul era de fapt bătrîn. Bătrînețea este semnul întinării. Copilăria e puritate. Copilul e îmbătrînit, deci a început istoria. Adam a căzut din Paradis.)

Acestui copil bătrîn, care e omul, acestui Adam căzut, poetul îi spune (în *Eglogă*):

*Bătrînule, copilul meu răsfațat și imbecil,
Învăță să gîngurești după poemele mele*

(căci a uitat limba și lumea paradisiacă, pe care i-o reamintește poetul sau ingerul):

*aceste cîntece prea cerești,
pentru zidurile tale negre și mucede.*

Domnilor critici, „copii răsfațați și imbecili”, „învățați să gînguri” după poemele lui Ștefan Ion George.

Facta, anul XVI, nr. 1 618, 22 iun. 1936, p. 2-3.

TUDOR ARGHEZI: Cimitirul Buna-Vestire

D. Tudor Arghezi este obiectul actual al unor vehemente atacuri. Acuzat de pornografie, imoralitate și alte bazaconii de către profetul nostru, d. T. Arghezi trezește toată dragostea noastră pentru el, toată revolta noastră pentru absurdele acuzații. Domnului T. Arghezi i se pot aduce nenumărate obiecții: principiul său poetic poate fi discutat; i se pot prefera alte moduri poetice. Nu i se poate însă tăgădui marea lui valoare de prozator și, mai cu seamă, trebuie să fie apărat împotriva celor care nu pricep nimic din literatură. Dacă este permis membrilor familiei literare să-i aducă acuzații, rufele murdare nu trebuiesc etalate în public, obiecțiile nu sunt decît simple certuri între rude. Împotriva străinilor însă, trebuie apărat cu înverșunare. Thibaudet spunea că cercul literaturii superioare este tot așa de restrîns ca acel al matematicilor superioare. Literatura se

pricepe tot așa de greu ca și matematica. Literații sunt înși tot atît de „specializați”. E foarte greu să se admită că nu toată lumea pricepe literatura. Problemele ei sunt însă foarte subtile; și nu se pot rezolva cu cizmele moralei, politice etc. Ea ascultă de legile ei proprii, adîncește sensurile ei proprii. Între oamenii de *meserie*, lucrul acesta este o axiomă și, de altfel, nu îl spun pentru ei. Adevărul este că ceea ce publicul mare înțelege dintr-o operă literară, ceea ce admiră sau respinge este ceva care este inesențial operii, ceva care nu îi aparține, ceva care aparține moralei, fobiilor lectorului obișnuit și de „bun-simț”. Literatura a avut întotdeauna de suferit de pe urma oamenilor de „bun-simț”. Pentru „literatură” ți se cere o inteligență anumită și, mai ales, un rafinament (da! un rafinament) anumit. Ea nu este filosofie, nici știință, nici morală, nici istorie. E adevărat un lucru: poate fi pernicioasă pentru oamenii care, citind literatura, o înțeleg din puncte de vedere care nu îi aparțin, îi urmează sensurile lăturale. Literatura este, neapărat, expresia sufletului omenirii, dar este mult mai greu decît ne închipuim să ne recunoaștem în oglindă. Literatura pare străină mulțimii needucate, după cum pisica crede că vede în oglindă o pisică străină.

Poporul nostru eminentemente agricol, eminentemente politic, burghezii noștri eminentemente moralști n-au ochi pentru literatură, nu văd literatură. Iată de ce nu avem decît un public de cinci sute de inși (căci cei care admiră în aceeași măsură, și din puncte de vedere îninteligibile, și pe Arghezi și pe Vasile Militaru, și pe Horia Stăutu și pe Radu Gyr, nu pot fi numărați), iată de ce profeții noștri se revoltă pentru că literatura e amorală. Și, în definitiv, din punctul lor de vedere, au dreptate: dacă totul este pentru ei morală, literatura poate fi condamnată. Există oameni care *nu văd* culoarea roșie. Să le vorbești de culoarea roșie? Te vor socoti nebun. Pentru ei nu există roșul. Să vorbești domnului Iorga despre literatură? Pentru el, ea nu este decît un cenușiu nediferențiat. Iată de ce, dacă noi, cei cîțiva, avem dreptul să determinăm „nuanța” poeziei lui Arghezi, trebuie să spunem tuturor, tare, că, roșie pal sau roșie purpurie, poezia există, culoarea roșie există.

*

Cimitirul Buna-Vestire, noul roman al d-lui Arghezi, e construit pe două planuri: un plan de pamflet social și realist, în prima parte a cărții, și, în a doua parte, un plan mistic și apocaliptic: *învierea morților*.

Cele două părți nu se contrazic totuși, cum ne-am aștepta, căci planul mistic este sublimarea planului de pamflet. De altfel, din primele pagini această transpunere se putea face presimțită. Toată cartea este scrisă într-o atmosferă fantastică — chiar atunci când se menține pe planul pamfletului social. Dar însuși acest pamflet social pregătește partea finală a cărții, care nu este decît un pamflet spiritual și apocaliptic. Păcatele grave ale lumii actuale nu sunt sociale și politice; sau, mai precis, aceste păcate sunt numai aparența viciilor mai grave, metafizice ale ei. Lumea a ajuns la capătul relelor; s-a scufundat în noroiul aspiritual, nu mai este posibilă nici o soluție rațională, omenească. Suntem la punctul culminant al istoriei. Acum, se ivește *învierea morților*, sfîrșitul apocaliptic al istoriei. Acesta este, mi se pare, sensul spiritual al cărții d-lui T. Arghezi.

Caracterul de „cronică” al acestei cărți se păstrează astfel de la început pînă la sfîrșit. Cartea este perfect actuală. Cu singura deosebire că această cronică, din *realistă*, urcă treptele unui realism fantastic. Cronică? Mai degrabă anticipare, interpretare apocaliptică a destinului istoric. Evenimentele spirituale din ultimul timp (Petrache Lupu) au influențat vizibil pe T. Arghezi. Fără să fie vorba de ele, se păstrează totuși în cartea d-lui T. Arghezi atmosfera de miracol, de har, de nedumerire, pe care minunile Sfîntului Petra [lipsă text].

Dacă pamfletului social și personal, dacă atacurilor la adresa unor profesori și miniștri, dacă înfățișării decăderii morale și sociale a intelectualului le urmează o viziune apocaliptică, să nu vi se (pară o) contradicție. Această rezolvare este, evident, contrară spiritelor marxiste și contrariantă pentru ei (sic!). Este, însă, singura soluție valabilă din punctul de vedere al spiritualității argheziene. Acum se dovedește că „pornografia” argheziană, obsesia cerului și a noroiului, a îngerului și a bubelor, nu constituia decît o viziune perfect creștină și apocaliptică a lumii. Marea valoare a pamfletelor sale stă, astfel, în faptul că ele au fost *gratuite*, au fost *viziune*, n-au fost mediocre, adică moraliste, sociale, politice, marxiste, și se integrează perfect în metafizica d-sale.

Cu această ultimă carte, d. Arghezi se dovedește a fi extrem de actual spiritualicește, extrem de viu, de sensibil și participînd dintr-un înalt punct de vedere — mult deasupra politicului și socialului — la marea transformare a lumii, la marele ei cataclism.

Facla, anul XVI, nr. 1 624, 29 iun. 1936, p. 2.

SAȘA PANĂ: *Sadismul adevărului*

S-a mai spus, în cîteva rînduri, că suprarealismul nu este decît continuarea revoluției romantice. Răzvrătirea forțelor subterane a început să izbucnească cu romantismul; iar străfundurile ultime, de dincolo de „imaginația” și afectivitățile turburi romantice, au apărut cu suprarealismul și au însemnat, cu năvălirea subconștientului, a iraționalului, punctul ultim al acestei revoluții. Desigur, peste (ani), naturalismul, dadaismul, futurismul, suprarealismul nu vor fi privite decît ca etapele unei mișcări literare unice. Această răzvrătire, această ieșire la lumină, această eliberare a tumulturilor afective și ale subconștientului era necesară. Și îndiguirea lor, ascunderea lor ar fi împiedicat cunoașterea integrală a naturii omenești. Dar această „revoluție” literară și artistică și-a încheiat acceleratul ciclu. A „spus” tot ce-a avut de spus; oamenii s-au descoperit pe ei înșiși; s-au mărturisit, literar. Acum începe răzvrătirea adevărată, răzvrătirea faptică, răsturnarea nu a valorilor culturii, a stilurilor, a tehnicilor, ci răsturnarea întregă a lumii. Ca întotdeauna, marile schimbări ale feței lumii au fost precedate de revoluțiile semnificative, dar neprimejdioase, ale gândirii și ale artei.

Deocamdată, suprarealismul s-a încheiat și el definitiv; nu mai constituie nici o problemă, nu mai prezintă decît un neutru interes istoric, documentar. A murit. A căuta să-l reactualizezi, să nu-i accepți moartea, să-l trăiești — cum încearcă d. Sașa Pană, unul din ultimii credincioși ai mișcării suprarealiste pure — înseamnă să ignorezi cu desăvîrșire realitatea momentelor istorice.

Revolta forțelor subterane, sau, mai degrabă, haosul nu mai este latent sau limitat la domeniul mintal, ci viu, generalizat, concret. Negările sadismului și „revoluția” suprarealistă ne par superficiale și minore. Iar cînd se va constitui noul echilibru al lumii, arta va reîncepe epică, simplă, frustă, primară, colectivă.

Iată de ce prefața *Sadismului adevărului* („Un creier dinamitează prin veacuri spiritul...”) este neutră ca un clișeu.

Iar frazele terifiante ale d-lui Sașa Pană nu indignează, nu mai aprind, nu mai sperie pe nimeni. Cît despre afirmațiile: „e coaliția celor mulți: spumegînd de neînțelegere și dispreț, vor ei să ucidă balaurul care le turmentează reumatismele... Se presimt exmatriculați de pe toboganul actualității... etc., etc.”, nu mai au absolut nici un conținut. Lupta aceasta „pe toboganul actualității” nu mai are

spectatori. „Toboganul” pe care se petrece această luptă nu mai este cel al „actualității”, pentru nici unul dintre depășiții combatanți.

Sadismul adevărului are darul de a fi o carte scrisă cu multă căldură, cu dragoste, cu o bogată informație. E un minunat document al mișcărilor dadaisto-suprerealiste și, în același timp, o carte de inițiere pentru cei care nu cunosc problema. E aproape o teză de doctorat (iată încă un semn că mișcarea este „încheiată”), dacă nu ar fi scrisă într-un ton atât de exclusivist, de apologetic — caractere neștiințifice.

Ce este, pentru d. Sașa Pană, *dada*? Nici mai mult, nici mai puțin decît „Chintesența supremei inteligențe dezlănțuită printr-o supremă libertate a spiritului” (p. 110), iar cine nu este de acord cu aceasta are „cîmpul vizual pătat de cenzura insuficienței de a înțelege” (p. 110).

E just că mișcarea *dada*, ca și primele mișcări romantice, ca orice revoluție, se caracterizează printr-o nevoie adîncă de libertate, de descătușare, de sfărîmare a tuturor limitelor și — aceasta e valabil pentru suprarealism — de eliberare din unitățile multiple individuale, din identități absolute, cu înfrîngerea cauzalității, a raporturilor, relaționismului, necesarului.

Dar, contrar citatului din Pierre Guéguen, „nu unitatea spiritului va fi regăsită în multiplicitatea naturei”.

Dacă *umbrela*, eliberată din propria ei identitate, poate fraterniza, de pildă, cu *corcodușul*, căci în *ei* e o identitate esențială, mai adînc decît diferențele lor formale, eliberarea nu se va petrece totuși în *spirit*, ci tocmai în *materie*. De altfel, tot ceea ce a fost năzuință de libertate a fost pedepsit, în lumea modernă, prin robie, prin încătușare. E lucru știut că „libertatea” exterioară, de fapt, ne-spirituală, a omului contemporan îi este cea mai grea povară. Iar suprarealismul a plătit la fel: voind să sfărîme logică, sentimente, canoane, nu s-a ridicat, peste ele, către spirit, ci a căzut, adînc, în stăpînirea forțelor obscure ale subconștientului, ale subraționalului.

Automatismul psihologic, care constituie tehnica și metoda suprarealismului, este cursa în care a căzut libertatea excesivă, totală a dadaistilor. Automatism înseamnă mecanic, adică determinare, lipsă de libertate, aspiritualitate. Însuși faptul că, după ce dadaismul

năzuia să nu exprime nimic, a devenit, în suprarealism, expresia realităților inconștiente (din inconștient, la preconștient, cum, cu o expresie freudiană, o spune însuși d. Sașa Pană) dovedește limpede stricta-i dependență de realitățile inconștiente, fiziologice, fără spirit. Prin urmare, după ce a eșuat în încercarea-i de a realiza o paradoxală metodă de revelație spirituală, s-a năclăit în procedeele psihanalitice de „revelație” a unor realități inferioare. Cu metodele lui Freud, d. Sașa Pană își explică propriile-i vise, căutînd totuși, bizar!, să împace „negarea logicului cu dictatura spiritualului și a subconștientului” (p. 113).

Răzvrătirea împotriva culturii este totuși marea noblețe a mișcării *dada*. Iată de ce îmi pare extrem de curioasă *apărarea culturii*, pe care o face d. Sașa Pană în lăuntrul acestei cărți, nu îmi aduc aminte unde. Condamnă pe futuristii ruși, pe suprarealiștii francezi care au trecut la comunism; de asemeni, pe futuristii italieni care s-au făcut fasciști. În numele culturii, în numele ordinei, în numele lucrurilor stabilite, în afară d. Sașa Pană (*sic!*), fără să-și dea seama că era logic ca negarea totală culturală a suprarealiștilor să se continue prin negarea formelor de viață socială. Suprarealismul nu este cultură, ci aneantizarea ei; nu este însă nici libertatea, ci automatism mecanic, determinare — drept pedeapsă pentru că încercase să se elibereze de toate legile. Întrucît este spirit de negare, nu poate reinvia decît transpus pe planul revoluțiilor sociale, în perioada de dărîmare:

„... pregătim mare spectacol al dezastrului, incendiului, descompunerea... preparăm suprapresiunea unui doliu... de la un continent la altul... Revoltă totală pînă la anarhie, fără degetul pe buze al marelui: «Dada știe tot, Dada scuipă tot»” (citat la p. 110).

Reporter, anul IV, nr. 10-11, 4 iul. 1936, p. 2.

GR. TĂUȘAN: Opiniile unui singuratic

Domnul Grigore Tăușan este un aristocrat al intelectului.

Ca atare, îl dezgustă vulgarul și vulgul, îl dezgustă spiritul de parvenire și nu năzuiește să stăpînească oamenii sau să fie admirat de ei, căci îi disprețuiește. De altfel, cum între omul comun și omul

de elită este o diferență esențială, acesta nu poate fi admirat de primul decît prin „*malentendu*”.

Oamenii „mari” și conducătorii de mase nu sunt decît mediocri și vulgari ei înșiși, căci numai ei pot avea legături, priză, afinitate cu majoritatea omenirii. Inșii de elită stau în afară, fiind parcă de altă rasă: „un gînditor profund nu poate fi un orator popular, un retor iubit al vulgului” (p. 22), iar omenirea „nu poate fi condusă decît de mediocri, căci numai aceștia știu să stea în raporturi cu alții... și niciodată cu ei înșiși” (p. 33).

Într-adevăr, omul social e superficial, exterior, mediocru. Mediocritatea e necesară parvenirii: „pentru a parveni e nevoie să ai... talentul de a te potrivi mereu altora, de a-ți ascunde pe cît posibil originalitatea firei tale” (p. 35), căci „nici marile idei, nici marile pasiuni nu mișcă lumea, ci acei oameni care întîmplător sunt crezuți de mare valoare de către contemporanii lor” (p. 45).

Un ins superior depășește mentalitatea comună și un ins cu adevărat creator depășește, învinge timpul și contemporaneitatea. Valoarea operei de artă stă „în disprețul actualității”.

Domnul Gr. Tăușan pare astfel a fi un om prea subțire pentru a fi ministru; prea disprețuitor pentru a cerși admirația inferiorilor săi, din lumea asta. Oroarea de oratorie, de mediocritate, de politicianismul stăpînitor al zilelor noastre, refuzul actualității, acestea sunt lucrurile care par a-l caracteriza și care, pentru cine știe să citească dincolo de fraza politicoasă și de seninătatea expresiei, însemnează un înrădăcinat orgoliu, un dispreț sub care politicieni, false talente literare sau artistice, falși gînditori ar trebui să se simtă pămîuiți.

Acest dispreț al omenirii nu însemnează însă și dispreț pentru om. Autorul care nu are nici o considerație pentru umanitatea cotidiană, dar abstractă, nu poate spune, din politețe sufletească, din frica de a jigni, de a „lovi”, adevărul în față: „sinceritatea nu poate îmbrăca decît o haină, pe aceea a nedelicateței” (p. 20). Și această compătimitate atenuată, de sus în jos, are un caracter de distincție sufletească, dar permite și strecurarea hipocriziei. De altfel, politețea nu este decît o hipocrizie cu bune intenții.

Domnul Gr. Tăușan mai crede un lucru: că „lumea nu poate și nu trebuie să aibă un epitet”, că este, deci, irațională („fericirea nu e condiționată de logică”, „logica e artificială”, „o viață nu poate fi înțeleasă, ci numai povestită”) și amorală („ești imoral cînd ascuți

de pornirile tale naturale”, „învățăturile moralei sunt plicticoase ca tot ce este nesincer” — p. 67 —, adică nefiresc).

Totuși, deși fericirea se capătă fiind amoral, el nu o urmărește. Și deși moralitatea nu e a vieții, este un om cu sentimente și năzuinți morale tocmai pentru a constrînge viața, penru a o înfrînge. „Învățăturile moralei sunt plicticoase ca tot ce e nesincer”, într-adevăr, dar autorul *Opiniilor unui singuratic* trăiește în această nesinceritate care, după propria-i spusă, este „delicatețe” și totbdată este logic tocmai pentru că, iarăși după propria-i spusă, logicul și raționalul sunt nefirești.

Amorul, de pildă, „nu are decît o singură formă, aceea pe care o condamnă cîntăreții lui” (p. 93) și care, urmînd „îclinările firești”, este imorală; dar d. Tăușan preferă să fie moral, chiar împotriva unei societăți întregi (p. 14) și preferă „forma cîntată de cîntăreți” formei naturale a amorului.

Ne întrebăm dacă d. Tăușan nu este dintre acei oameni care „nu pot privi Soarele și moartea în față” (p. 57). Credem că nu, căci îl vedem ușor blazat și gîndirea lui e de oțel atunci cînd spune că „amorul seamănă cu moartea”, identificînd esențele ultime ale realității, legile supreme ale Cosmosului.

Dacă are unele tare individualiste, „un egoism rafinat”, „prietenii în care să se iubească de două ori”; dacă „truchează” uneori, pe un plan inferior cu realitățile: îi place boala ca să iubească apoi sănătatea; dacă își amină plăcerile, nesatisfăcîndu-le, ca să-și mărească dorința de plăcere; în schimb aliază disprețul său de lume cu disprețul de sine însuși, de propria sa viață (p. 46), pune în conflict propriul său individualism cu individualismul însuși (apologia individualismului distruge societatea, spune d. G. T. la p. 47) și, nemulțumit de mediocritatea condiției umane, dornic să se depășească, știe să fie „dușmanul propriei sale ființe” (p. 135) și al ființei sale autentice, căci și-a propus: „fii tu însuși” (p. 120).

Dacă unele aforisme, ca: „ingratitudea este o dulce dojană a celui cuminte, care a primit-o ca o binefacere, de la naivul care a oferit-o”, respiră un scepticism cam exterior, cam alexandrin; dacă iarăși moralismul și ura de vulg, ancorarea în „egoismul rafinat” denotă, poate, o reticență, o timiditate de viață, pătrunderea tăioasă a unor „opiniuni”, curajul „singurătății” îl așează printre spiritele de elită ale lumii contemporane, în afară de lumea contemporană. Iar eleganța, suplețea, claritatea de gînd nu i se pot tăgădui. Și iarăși e cert că d. Gr. Tăușan e singurul aristocrat al culturii românești.

Facla, anul XVI, nr. 1 768, 14 dec. 1936, p. 1.

*Cu ocazia POEMELOR DE DRAGOSTE
de Ștefan Baciu*

Într-un număr recent din *Vremea*, d. Pompiliu Constantinescu, criticul atît de prob (trebuie să amintim că probitatea este o condiție necesară a criticii, dar nu e și condiția ei suficientă), recenzînd versurile d-lui Cicerone Theodorescu, deplîngea lipsa de lirism și de sens estetic a vremurilor noastre, considerînd totodată pe d. C. Theodorescu ca pe ultimul adevărat poet pur.

D. Pompiliu Constantinescu caută poezia. Adevărul este însă că, atunci cînd trece pe lîngă ea, nu o recunoaște.

[Rînd lipsă] de caracteristică lipsă de acuitate cu care d-sa, năclăit în suficiență și „obiectivitate”, pune la dosar minunatele poezii ale lui Ștefan Ion George, autorul atît de neînțeleșului, nedreptățitului volum *Argo*. Îmi venea să rid cînd pe acest poet hermetic, simbolic, lucid dincolo de realitățile obișnuite, jucîndu-se, subtil, cu sensurile mari spirituale, il clasa printre „suprarealiști”, confundînd logica simbolurilor, stringentă, cu asociațiile psihologice, confundînd metafizica cu subconștientul.

Îmi inchipui că, deși subsemnatul a scris, chiar aici, în *Facla*, în vara trecută, o exegeză insuficientă a versurilor lui Ștefan Ion George, nici cititorii rari ai *Faclei* nu au auzit de numele acestui poet. Nu am cartea acestuia la îndemînă și nu vă pot face exegeza unuia din poemele sale. Dacă strig aceste adevăruri o fac, de altfel, cu siguranță că lumea nu le va auzi și pentru bucuria mea personală.

Un lucru îmi pare sigur, nici d. Cicerone Theodorescu, nici d. Ștefan Baciu — care va face obiectul cronicei noastre de astăzi — nu sunt ultimii poeți. Sunt poeți, deși tineri (regretabil pentru ei), ai unui moment cultural depășit, învechit. Cînd d. Pompiliu Constantinescu cere „poezie” sau îi regretă pierderea, în realitate cere o poezie veche, deplînge poezia cu care d-sa era obișnuit. Poezia nouă, de lume nouă, de viziune nouă, a unui Ștefan Ion George și, desigur, și a unui Emil Botta (cel din *Ideea românească*) îi sunt inaccesibile. Nu mai poate face efortul de a înțelege noua viziune spirituală, noua atitudine în fața lumii, noile taine și expresia poetică corespunzătoare lor. Poezia însemnează primenire a orizonturilor, a atitudinilor, a simbolurilor, a expresiei. D. Pompiliu Constantinescu nu poate înțelege nimic din Șt. Ion George (nu-i „plăcea” decît ceea ce era mai prost, mai nerealizat, mai puțin Ștefan Ion George), pentru că nu trăiește realitățile acestuia. Nu vreau să se creadă

că sunt pentru poezia dependentă de o anumită politică sau viață socială. Sigur este însă că poezia se primenește o dată cu lumea. Poetul este al lumii, el spune ce este în lume, de pe un plan ridicat, cu ochii mai pătrunzători. El exprimă starea spirituală a lumii sale; peste cea politică și cea socială. Asta face Ștefan Ion George și asta face și Emil Botta, cu alte mijloace.

Nimeni nu a înțeles ce reprezintă acești doi poeți. D. Constantinescu de pildă a putut, odinioară, să descifreze hermetismul-rebusian, exterior, facil al lui Ion Barbu; mai poate să interpreteze, cu oarecare justete, cu oarecare îndeminare pe T. Arghezi. Dar pe poeții mai mici — desigur, deocamdată — decît Barbu și Arghezi nu mai poate să-i înțeleagă, să-i ierarhizeze, să-i drămuiască, să-i urmărească, indiferent de proporțiile lor: căci aceștia vorbesc un alt limbaj, trăiesc alte realități, văd altfel lumea, reprezintă alte sensuri spirituale.

Pe d. Cicerone Theodorescu, de pildă, d. P. Constantinescu îl apreciază și îl domină, perfect, căci îi aparține. Dar d. Cicerone nu mai interesează.

Același lucru se poate spune și despre d. Ștefan Baciu, poet tînăr și amoretat, cu oarecare îndeminare indiscutabilă de a versifica, dar vechi, vechi pe cît e de tînăr, cu „șmecheriile” de expresie atît de caracteristice înaintașilor săi:

*Pînă dincolo de șira spinării și de vis
... Pentru tine am închegat și am scris
Poemele acestea cu sînge și cu mîna dreaptă.*

Poetul este înlăcrimat, dulceag, amoretat:

Numai pentru tine, pentru ritmul pașilor tăi.

Sau:

*Pentru dragostea strînsă în acest caiet, primește-mă
Și rupe cîntecul. Să prindem medalioane
De cutele inimilor, să udăm lacrima veștedă
Cu sîngele curs din seri și lampioane.*

După cum vedeți, sentimentalism, imagini „admirabile”, siguranță pe vers, influențele bine asimilate pentru a exprima o dragoste, afecte, facilități etc.

I se iartă unui adolescent influențele, deși caracteristica poeziei este să „primenească”, să vadă nou, să lupte împotriva influențelor. I se iartă să fie amoretat. E chiar anormal să nu fie.

Dar nu i se iartă lipsa de probleme, lipsa de tortură, de zbatere interioară. Nu i se iartă lipsa de interes pentru dificil, pentru cunoaștere, lipsa de înălțime spirituală.

D. Ștefan Baci, melodos și dulce, facil și agil, este însă apreciat, căci e la îndemina tuturor. Iar Ștefan Ion George, adolescentul hamletian, adolescentul de elită, este, natural, neînțeles, ignorat, tratat cu neglijență de d. Pompiliu Constantinescu și de alți mediori mai mici, sebastieni „citeți” și proști de pildă.

Și nu mai este nici timpul în care nedreptățile literare să mai aibă vreo însemnătate, să mai îndurereze, să atragă anchete, apeluri etc.

Iată de ce, aceste lucruri sunt scrise cu conștiința clară a inutilității lor.

Facla, anul XVI, nr. 1 774, 21 dec. 1936, p. 1.

M. BLECHER: *Inimi cicatrizate*

Sunt citeva zile de cînd am citit articolul titularului rubricii *Tin-tar* de la ziarul *Credința*.

D. M. Blecher, autorul romanului care constituie obiectul croniceii de față, era comparat, acolo, cu Thomas Mann și Marcel Proust. Ca și cum aceasta nu ar fi fost suficient, autorul caraghioasei sus-numite rubrici afirma că d. M. Blecher depășește chiar cu mult pe cei doi mari scriitori mondiali. Lipsa de inteligență a domnului Petru Manoliu, căci de dînsul este vorba, ne părea prea evidentă pentru a mai fi, împreună cu lipsa lui de cinste și demnitate, revelată. O însemnăm încă o dată totuși, pentru a arăta rarilor, dar distinșilor noștri cititori, un procedeu înrădăcinat al nesiguranței cronicarilor noștri care se ascund sub paravanul entuziasmului și al unei false siguranțe critice.

Entuziasmul d-lui P. M., de pildă, se explică astfel: prima carte a d-lui M. Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată*, este o carte excelentă, extraordinară, depășind cu mult ceea ce s-a scris în ultimii ani de literatură românească. A doua carte a d-sale, *Inimi cicatrizate*, este nereușită — și vom arăta, mai la vale, de ce.

Pentru că, prima dată, d. Manoliu nu a înțeles primul acest lucru, se grăbește s-o spună a doua oară. A doua oară însă, se păcă-

lește. Și-a zis, desigur: „Să nu pierdem ocazia de a fi primii semnalatori ai unei cărți geniale”.

Semnalarea este, însă, greșită, căci a doua carte este, cum am spus, slabă. Am să justific aceasta cititorilor mei care vor înțelege, nu gurei mari și strimbe a manoliului care e atît de slab la minte încît mă enervează și care nu poate scrie o frază fără să întilnim în ea: „acela ce”, „căci”, „deoarece”, sfori ce încearcă, fără succes, să lege două căpeșele de gîndire ciungă.

Toate cele de mai sus, care par inutile, nu sunt scrise decît pentru că d. Petru Manoliu, rețineți acest nume!, este un reprezentant tipic „a ceea ce” este lipsă totală, incurabilă de inteligență în tinerețea intelectuală română. (Pentru a vă convinge, citiți *Rabbi Haies Reful*, carte de paradoxe fără sclipiri.)

Cu atît mai mare, *Inimi cicatrizate* este o decepție, cu cît *Întîmplări în irealitate* este o capodoperă; pe de altă parte, actualul volum al d-lui Blecher ne arată clar că nu tot ce este autentic și „trăit” este și capodoperă.

Inimi cicatrizate conține un material excelent. Era prea bun, probabil, pentru ca literatura să-l mai poată depăși. Și astfel, *Inimi cicatrizate* este o carte scrisă cu stîngăcie. Stîngăciile, lipsa de pricepere, de îndeminare literară, care constituiau farmecul *Întîmplărilor în lumea irealității*, devin aici, deodată, stridente.

E vorba de un spital, de oameni care suferă. Și realitatea e aici atît de tare, de dureroasă, de acablantă, încît depășirea ei, subordonarea ei planului fantastic nu mai e posibilă.

Și tocmai depășirea realității, scufundarea în realitatea mai adîncă a planului ireal constituiau marea valoare, marea nouitate a *Întîmplărilor în lumea irealității*.

Ceea ce supără însă în noul d-sale volum sunt, astfel, concesiile făcute literaturii, literatura care caută să se îmbine cu unele realități pe care ea nu poate decît să le compromită. Și pentru că e literatură, această carte seamănă într-adevăr cu *Zauberberg* de Thomas Mann, asemănare care nu e însă coincidentă, ci robire, influență anulînd originalitatea cărții: „Berck e altceva decît un oraș de bolnavi, e o otrăvă foarte subtilă. Intră de-a dreptul în sînge. Cine a trăit aici nu-și găsește locul nicăieri în lume. Ai să simți și tu asta într-o zi. Toți negustorii, toți doctorii de aici, farmaciștii, chiar și braicardierii... toți sunt foști bolnavi care n-au putut trăi în alte părți” (p. 81).

Această frază atît de *Zauberberg*-istă nu e decît o frază. Dar atmosfera cărții, nepersonală, fără spațiu, fără aer, este și ea datoare

lui T. Mann. Și pentru această insuficiență epică, descrierea seratei (p. 61), cu lungimile ei inutile, monotonă, nerealizată, este un edificator exemplu.

Aservirea la literatură a făcut pe autor să comită și altă mare greșală.

Cînd cartea este atît de mult mărturisire subiectivă, povestirea la persoana a treia înstrăinează mărturisirea, o face mai rece, fără să obiectiveze, îi scade valoarea de document, fără ca ea să devină, totuși, ceva dincolo de document.

Mai e încă o superstiție. Dacă povestesc dureri, mizerii ale condiției umane, episoade sfîșietoare, scene tari de spital, de moarte, agonie, sau anumite lucruri stranii („Quitonce moare în hohote de ris” (p. 130), lucru, de altfel, atît de asemănător cu morțile lui Rilke din *Caietele lui M. L. Brigge*), și-e oarecare jenă să spui că nu e realizată cartea care cuprinde aceste lucruri.

Citiți, însă, toate romanele cu amintiri din spital; citiți, mai ales, *Amintirile unei infirmiere de pe frontul rusesc*, recent apărute și în limba franceză la *N. R. F.*, și veți vedea acolo scene „dureroase”, „tari” fără constrîngere și concesiile literare tocmai pentru că nu se subordonează literaturii. Faptul că suferi, că asisti, că trăiești lucruri extrem de dureroase nu însemnează prea mult, atîta vreme cît ele nu sunt semnificative sau atîta vreme cît nu le depășești spiritualicește. *Întîmplări în irealitatea imediată* este o capodoperă pentru că realitatea durerii și a mizeriei este transfigurată. *Inimi cicatrizate* este o carte inferioară pentru că nu-ți rezervă nici o surpriză (de la pagina 1, știi ce va fi la pagina 231), pentru că e subordonată planului literar, pentru că spiritul sucombă sub mizerie, sub necesitate.

Facla, anul XVII, nr. 1 786, 11 ian. 1937, p. 1.

CARTEA LUI DEM.

Disprețul pentru contemporani, pentru falsele valori pe care contingențele le urcă în vîrf, deasupra valorilor adevărate, caracterizează pe intelectualul de elită. Nu este, în definitiv, dureros că oamenii amoralii parvin, dar este dureros că inteligențele inferioare, politicianiste parvin.

Obogea, eroul romanului d-nului Dem. Theodorescu, este un ins imoral care, totuși, fiind naiv în imoralitatea lui, nu izbutește să ne fie antipatic, după cum nici autorului nu îi este prea nesuferit. El este un ins impersonal, un rezultat al contingențelor, o forță reprezentativă a mediocrității, a lipsei de simț critic [care] caracterizează democrația și contemporaneitatea.

Obogea, fost școlar repetent, de o incultură prodigioasă, disprețuitor al ideilor, al științei, al eforturilor intelectuale, care sunt „nimicuri”, dacă nu-ți folosesc în viața cotidiană și politică, este totuși ministru al Instrucției Publice, șeful oamenilor de cultură. Această paradoxală situație, de un minunat adevăr simbolic pentru politicianismul și ierarhia valorilor românești, se realizează permanent în țara noastră. Suntem guvernați, în numele unor idei, de niște oameni fără idei și fără posibilitatea de a recepționa ideile. Speța politicianistă, speța inferioară și lipsită de orice noblețe, reprezentanță a tot ce este mai puțin onorabil dintre realitățile umane, printr-o ciudată și, aparent, inexplicabilă răsturnare, este stăpîna valorilor, aristocrației intelectuale, oamenilor distinși sufletește.

Lucrul acesta încă nu ar fi prea grav. Dar oamenii distinși sufletește sunt călcați în picioare, zvîrliți în umbră, făcuți incapabili de a crea, iar cultura este o cenușăreasă. Manole, profesoraș de provincie, apolitic, autorul unui manuscris de opt sute de pagini, nu-și va putea tipări niciodată manuscrisul, nu va putea fi niciodată folositor culturii, pentru că ministrul Instrucției Publice nu are nevoie politică de el. Iar Nicolin, om torturat de probleme, inteligență de seamă, nu este decît „robul” ministrului. Și scrie articolele și conferințele, studiile, proiectele de legi care fac renumele de „intelectual” al lui Obogea și moare, apoi, de mizerie, rămas cel din urmă în viață, în dragoste.

Tragedia intelectualului zilelor de astăzi este binecunoscută, e chiar o temă la modă pentru articolele de fond, pentru programele de guvernămînt, pentru muștrările din opoziție.

Dar „politicienilor” nu le pasă de aceste lucruri, atîta vreme cît ele sunt încă inofensive. Dar faptul că această mizerie, această dramă începe să fie prezentată în literatură și în pamflete înseamnă că primejdia pentru politicieni începe. Literatura și pamfletul au dat întotdeauna primele semne ale marilor prefaceri. Nicolin, omul periferic al societății românești, care nu este, de altfel, decît unul din oamenii subterani ai lui Dostoievski, își trăiește, astăzi, ultimele cli-

pe de resemnare. Mizeria, amarul îl ucid, ca să-l facă să învie sub o nouă formă, de nerecunoscut, cu foc și sabie.

În *Robul* mai avem schițată și o intrigă: Nicolin iubește pe Elvira, soția lui Obogea. Mischianu, șeful de cabinet, o iubește de asemeni pe Elvira. Obogea își înșală nevastă cu dactilografa Titi (inevitabil!). Prostituata Margot, personajiu ireal, e îndrăgostită de Nicolin, până a-i fi sclavă, dar Nicolin e orbit de dragostea pentru Elvira. Aceasta cedează dragostei dificile a lui Nicolin, dar cade apoi, repede, în brațele lui Raul Mischianu. Pe marginea acestor fapte sunt, apoi, brodate exaltările, tristețile și sexologia respectivă.

Credem că prin faptul că d. Dem. Theodorescu a insistat prea mult asupra lor cartea d-sale a pierdut din valoare. Ceea ce interesează în *Robul* nu este nici intriga, nici descrierea amorului și a scenelor de alcov. Intriga nu trebuie să-i fie decît un cadru, un suport al șarjei și al pamfletului social. Paginile de ziaristică, în sensul cel mai larg al cuvîntului, sunt, de altfel, excelente.

Descrierea memorabilului atac al poliției și pompierilor împotriva invalizilor, înaintarea orbilor este, fără-ndoială, magistrală. Și ea va asigura, desigur, dănuirea cărții și va completa, pentru posteritate, biografia unui ardelean prea bine cunoscut, atunci prim-ministru al țării. Valoarea literară și istorică a acestui document, a acestei grave întimplări prinsă atît de viu, nu este egalată decît de scenele de întrunire ale diferiților politicieni și de chefurile acestora.

Fără să fie, așadar, o carte propriu-zisă de literatură (și e slabă acolo unde este literară), romanul d-nului Dem. Theodorescu este, totodată, mai puțin și, mai ales, mai mult decît atîta. E un document pregnant al politicianismului românesc, o carte de șarjă, de pamflet, unde sarcasmul și indignarea știu să se îmbine cu disprețul.

Facla, anul XVII, nr. 1 792, 18 ian. 1937, p. 1.

E. LOVINESCU: *Diana*

Am mai remarcat, îmi pare, că modernismul literar, atacat cu atîta luciditate de d. E. Lovinescu, a știut să se răzbune, parțial, realizîndu-se în însăși literatura acestuia.

Dacă deschidem cartea și începem să citim, de la prima pagină, ne vine chiar să credem că dușmanul ruralismului e mai mult decît

moldovean, dar e chiar sămănătorist: „Răzimat în cirja lui noduroasă, rămasă de la taică-su, luptătorul din răzmerița pașoptistă și din divanul ad-hoc, conu Alecu Glodeanu, din Valea Glodului, se clătină cu prefăcută mirare. După cotitura fostului iaz al Ciorsacilor se desluși, în sfîrșit, o diră alburie. Deși nu-și vedea nici umbra, conu Alecu înțepa să pară cu ochi de șoim: o zărea și o arăta și altora cu cirja îndreptată spre turla bisericii din Șoldănești albă, proaspăt văruită...”

Observați, acest fragment ar trebui să-l bucure pe d. Iorga: nici un neologism; decor și personajii (conu Alecu Glodeanu) sămănătoriste, o limbă fără nici un neologism urban.

Domnul E. Lovinescu este o personalitate prea importantă, prea complexă pentru ca să nu se bucure de cîte ori ne dă posibilitatea să i-o pătrundem. Aceste fraze, sămănătoristo - moldovenesti, scrise cu atîta plăcere, cu atîta aplicație, cu atîta dorință de a face stil, ne dau una din cheile psihologice ale criticii lovinesciene. Într-adevăr, dacă d. E. Lovinescu s-a năpustit, cu furie și cu dreptate, împotriva moldovenismului, a Gheorghieșilor, a cuconilor Alecu, a sentimentului ruralo-idilic, e pentru că avea aceste lucruri în el și se lupta cu sine însuși. Toate tarele și slăbiciunile literaturii „moldoveniste” d. E. Lovinescu le are în structura sa psihologică — iată de ce voia să le ferească de a intra în literatură, iată de ce le recunoștea și le denunța așa de limpede și de ascuțit în, de pildă, Ionel Teodoreanu.

Evident, opera critică a domnului E. Lovinescu este infinit mai însemnată decît literatura sa de creație, și iată de ce aceasta ne interesează, ne servește mai ales pentru a descifra, prin ea, personalitatea critică a domnului E. Lovinescu.

Există însă și un alt fel de a fi moldovean, pe lângă cel sentimentalist. Există un „moldovenism” înalt contemplativ și metafizic al lui Eminescu, care constituie o depășire pe plan spiritual a planului psihologic. O altă posibilitate de eliberare din sentimentalism se poate realiza prin humor (ca la Creangă). Iar d. E. Lovinescu, sentimental el însuși și nemetafizic, se eliberează, totuși, după cum am văzut, prin spirit critic.

În romanul său *Diana*, care continuă pe *Bizu* și *Firu-n patru*, domnul E. Lovinescu nu face decît să ne prezinte un inadapabil social. Bizu disprețuiește lumea și oamenii care, indiferenți față de Adevăr și marile idealuri — ce sunt, totuși, singurele realități neclintite — se bălăcesc în mocirla politicului, a imoralului, pentru

satisfacerea intereselor și plăcerilor mărunte personale. Bizu preferă să se retragă la țară, într-o pepinieră, după cum și d. E. Lovinescu, și aceasta constituie noblețea d-sale esențială, se retrage în literatură, care este mai trainică decât ministeriatele și înaltele situații efemere. Totuși, când ruda sa, ministrul Lică Scumpu, îl numește pe Bizu subdirector al Agriculturii, cu toate ezitățile sale și cu toate încercările de refuz pe care autorul ni le pune, neîncetat, sub ochi, Bizu primește cu bucurie nemărturisită această situație înaltă.

Cu ocazia aceasta, autorul ne pune în apropierea lui Lică Scumpu, tip pur de politician și om de stat român, incult, cu spirit de parvenire, veros și cu candoare cinic, văr bun cu Obogea, din recentul roman al d-nului Dem. Theodorescu.

Natural, lui Bizu i se propun afaceri pe care însă le refuză, fiind cinstit; dar se amorozează, ca un moldovean sentimental ce este, de domnișoara Diana Serea, „consiliera tehnică” a ministrului, o fată demnă, energică, pură.

Nu știm dacă moralitatea lui Bizu este puritate de neîntinat sau incapacitate de adaptare; în orice caz, naivitatea lui este excesivă. O femeie binevoitoare, care îl iubește, îl avertizează prin telefoane și scrisori anonime că Diana Serea (cu care Bizu urma să se căsătorească) este amanta ministrului, a profesorului Gotcu, a lui Raicu, a șefului de cabinet Vereș; că ministrul l-a făcut subdirector numai pentru a avea un paravan care să acopere, față de doamna Scumpu, față de adversarii politici, dragoștea sa adulteră pentru Diana. Bizu însă este orbit, nu crede nimica. Toate întrebările lui, toată mania sa de a analiza, de a despica „firu-n patru” sunt ineficace, nu-l fac să înțeleagă nimic. Bizu este un dezarmat în fața răutății și perversității omenești, e un om sortit să fie păcălit.

De fapt, dacă Bizu ar fi într-adevăr un spirit ascuțit și analitic sau un spirit profund intuitiv, ar ști să vadă lucrurile evidente. În realitate, analiza lui Bizu nu este decât șovăire, timiditate intelectuală, lipsă de înțelegere, de pătrundere a psihologiilor (aici, evident, Bizu nu ni-l mai explică pe d. E. Lovinescu), care, dacă ni-l fac simpatic, ne fac să-l și deplîngem. Bizu, în definitiv, e un om care nu știe să pătrundă, să vadă, să deducă; observațiile sale sunt insuficiente. Și, de aceea, nu va fi convins decât atunci când va fi adus în fața casei de mahala, unde Lică Scumpu are, sub ochii lui, o întâlnire cu Diana. Evident, de data asta Bizu se supără, își dă demisia.

Dar Bizu e un om așa de ușor de păcălit — și cititorul împreună cu el — încît finalul nu mai poate fi crezut: e poate o nouă păcăleală, e poate o înscenare, din gelozie, a Rosinei.

În orice caz, acest final, cu cît e mai neașteptat, și poate mai neverosimil, cu atîta e mai dureros surprinzător, mai amaric.

E o bruscă schimbare de perspectivă: pură și cinstită Diana, binevoitorul Scumpu, gravul profesor Gotcu apar dintr-o dată ca niște înfiorători ticăloși. Toată fericirea, dragostea cea mare pentru Diana, încrederea în oameni a lui Bizu sunt terfelite, batjocorite. E un moment de milă nesfîrșită pentru Bizu. Acesta însă nu este dezolat, nu se sinucide și suntem fericiți că se împacă și cu acest dezastru, că pleacă să se consoleze în călătorie.

Acest final așadar luminează, retrospectiv, întreaga carte, care, altminteri, ar fi fost un roman de dragoste cu portrete schițate de politicieni, cu scene erotice, toate, în definitiv, destul de monotone. *Diana* este, prin urmare, nu un roman, ci o nuvelă sau mai precis o anecdotă lungă, lucrată mai mare desigur, dar în genul acelora cu care autorul *Memoriilor* ne-a obișnuit și care trebuie citită pînă la urmă pentru a-i găsi în ultimul rînd „poanta” amuzantă sau, aici, dureroasă.

Am îndrăzni să reproșăm romancierului E. Lovinescu (ascultînd învățăturile criticului) efectul prea teatral de la urmă, venit pe nepregătite și, natural, de aceea chiar, teatral.

În al doilea rînd, d. E. Lovinescu utilizează aici tehnica romanului polițist. Într-o literatură de analiză, lucrurile nu trebuie să apară niciodată atît de nemotivate, sub pericolul de a nu mai fi credute. Cum a arătat-o d-l Camil Petrescu, în cel mai bun eseu pe care d-sa l-a scris vreodată, în romanul polițist cititorul este atras de autor pe o pantă anumită; i se dau elemente false pentru a crede un lucru fals, i se dau probe și alibiuri; asasinul, care, pînă la finalul cărții, trebuia să rămînă neștiut, este prezentat de autor cu căldură într-o lumină foarte favorabilă. Într-adevăr, și la d. E. Lovinescu, Diana este arătată într-o lumină simpatcă; cei care o birfesc apar ca niște ticăloși; este energică și muncește; își cumpără, din leafa ei, un automobil, lui Bizu i se arată polițele, chitanțele, opririle lunare din salariu. Diana e birfuită? De cine? De Raicu, un ticălos, un ambițios care i-a implorat, în zadar, dragostea. Bizu vede scrisorile lui Raicu, în care acesta se plînge și se acuză.

În același timp, este o serie întreagă de elemente care se țin ascunse, ceea ce este foarte simplu, și pe care cititorul nu are cum să le știe și care, ca în romanele polițiste, nu se dezvăluiesc decît la urmă.

Autorul a făcut totul ca să nu putem ghici „asasinul” decît prin lovitura finală: flagrantul delict al întîlnirii.

Dar, ca în piesa *Trenul fantomă*, pentru interesul cercetărilor, și „detectivul” (cine a scris scrisorile?) e ascuns aici: e Rosina, care defaimă pe cei ce scriu scrisori anonime, care le citește împreună cu Bizu, care îl consolează sau îl sfătuiește etc. și care nu se dezvăluie decît la urmă, cînd poate demasca totul.

Adevărul este însă că nu această construcție curioasă a romanului ne interesează, nici intriga și sfîrșitul ei, ci, cum am spus, aproape numai ceea ce Bizu ne face să înțelegem din personalitatea d-lui E. Lovinescu.

Facla, anul XVII, nr. 1 804, 1 febr. 1937, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

În momentele de criză, de răscruce ale culturii, arta gratuită, tehnica pentru tehnică trec pe planul al doilea. În schimb, documentul uman, încercarea de precizare înlăuntrul haosului, mărturisirea trec pe planul întîii de preocupare.

Niciodată nu mi-au plăcut cărțile de literatură exterioară, jocul de-a v-ați ascuns cu propriul eu, ascunderea după deget, agrementul pur, stilistica și tehnica perfectă. Cînd oamenii se joacă de-a cultura, de-a literatura, fără să pună cultura însăși în problemă, cînd gîndul scriitorilor este să facă ceva „echilibrat”, „armonios”, „proporționat”, cînd sondează sufletele lor puțin adînci ca să speculeze cea mai mărunțică fărîmătură de emoție autentică, făcînd-o, prin speculare, inautentică, literatura pierde tot din valoarea ei umană. E remarcabil ce mare diferență de valoare este între clasicii francezi (Racine, Corneille, Boileau și chiar Molière) și scriitorii care fac în primul rînd „document”, problemă, care luptă cu viața și cu întrebările (Shakespeare, Dostoievski).

În vremile noastre, de pildă, ce importanță, ce ferment mai poate să însemne Racine sau Corneille? În schimb, cît de actual este Dostoievski, cît de viu și cît de bine așezat în centrul problematicei actuale...

Racine și Boil au, care însemnează tehnică, supunere, în primul rînd, „*foi sur le métier, remettent leur ouvrage*”, se usucă, își pierd orice substanțe, dispar.

Este caracteristic că rămîne viu în literatură nu cel ce a voit să facă literatură, ci acela care face literatură fără să vrea, fără să știe și pentru care literatura nu este decît un mijloc de exprimare a torturilor, a problemelor sale.

Nimic nu rămîne din ceea ce este agreabil, artificial și frumușel. De altfel, am un fel de nedumerire față de oamenii care au preocupări atît de puțin esențiale. A face floricele, fie de stil, în mijlocul haosului nu este, cum așa de frumos se spune, a face acte gratuite, ci a nu participa, a fi în afară de viața spiritului, a nu adera, a fi nesubstanțial, a fi mort.

S-a mai spus, mi se pare, că o pagină de jurnal este mult mai captivantă [decît] o colecție de sonete, decît o artă poetică în alexandrini glaciali, decît o tragedie clasică franceză. Lucrul acesta poate părea o erezie pentru pasionații de literatură și viciații de literatură, dar cei pentru care viața și problema sunt în afară de literatura care e numai o parodie a celor dintîii, aceasta este, cred, destul de limpede.

Au apărut, de curînd, *Însemnările zilnice* ale lui Titu Maiorescu (ediție îngrijită și prefațată de domnul profesor I. Rădulescu-Pogoneanu), despre care ne vom ocupa amănunțit în cronica noastră literară viitoare, care ne relevă, deocamdată, în locul unui critic, un om, un spirit, o problemă proprie, pe care critica o acoperise. Ceea ce este interesant, autentic, inalterabil într-un om este numai ceea ce este în afară de „profesiunea” care îl aservește, îl nivelează, îl falsifică.

Titu Maiorescu, astfel, se dovedește a fi nu un critic și un om de cultură, ci un om care a dorit (a reușit, desigur, dar nu aceasta interesează) să facă critică și cultură pentru a evada din el însuși, pentru a-și compensa tristețile, singurătatea, lipsa de credință în Dumnezeu. Acest jurnal e mult mai interesant decît toată critica lui Titu Maiorescu, pentru că, înainte de a vedea un om în lumina publică, socială, este preferabil să-l vezi în autenticitatea sa, în ceea ce l-a determinat să fie așa cum a încercat să fie.

Lucrul acesta a fost înțeles mai de mult. André Gide și-a dat seama că jurnalul unui roman este mai semnificativ decît romanul însuși, pentru că curgerea e mai semnificativă decît închegarea, obrazul natural decît figura cu fard și că, pentru a cunoaște un om, trebuie să-l vezi gol, și nu îmbrăcat. Un om este mai semnificativ decît ceea ce face și mai ales decît ceea ce tiparele literaturii îi permit să exprime, nefalsificat, din sine însuși.

De altfel, singura șansă a lui Titu Maiorescu de a redeveni actual, de a reinvia era să aibă un jurnal în care să ne vorbească despre el. Și literatura întreagă de astăzi începe să priceapă acest lucru.

Oamenii vii nu mai fac meșteșug — ci țipă, se plîng, se exprimă (fără specularea artificială a expresiei), se mărturisesc, se dezglesc. Aceasta trebuie să facă orice ins care vrea să depășească măruntele mecanisme stilistice, ca să se depășească în omenească, în spiritual.

Facla, anul XVII, nr. 1 810, 8 febr. 1937, p. 1.

TITU MAIORESCU: *Însemnări zilnice* Vol. I (1855-1880)

Un jurnal, un document îmi pare mult mai interesant, mai expresiv decît o operă de artă, care nu este decît un document ornat sau un document scos în afară de viață. De asemeni, cînd jurnalul aparține unei mari personalități publice, revelațiile vieții sale adevărate sunt mai expresive, mai semnificative decît personalitatea sa publică și mascată. Iar istoria unei idei sau istoria unei personalități — mult mai substanțială, mai vie, mai instructivă decît ideea însăși, devenită statică și decît o personalitate definitiv înghețată.

Iată de ce preferăm operelor încheiate, explicarea lor, mersul nesigur al formării lor. Omul văzut în lume nu este niciodată cel adevărat. Că ne-ar fi crezut, de pildă, că seninul, olimpiantul Maiorescu era un biet om chinuit, ros de ambiții culturale, de tristețea de a fi singur, de nevoia neimplinită de a fi iubit, de a se bucura, că era obsedat de ideea sinuciderii? Omul așa-zis „realizat” nu este decît un om care ascunde unele lucruri din el (adesea cele esențiale) ca să prezinte lumii doar cele care-i convin, cele pe care lumea le acceptă și le apreciază, în anumite momente, ca „valori”.

Din aceste *Însemnări zilnice*, partea cea mai interesantă, aceea care ni-l revelează pe Maiorescu și adevărata sa configurație spirituală, se oprește în iulie 1859.

De la 1859 pînă la 1866, jurnalul este întrerupt și de aici încolo, Titu Maiorescu fiind „format”, interesul jurnalului este mult mai scăzut, în afară de momentele în care își mărturisește durerile și tristețile.

Celelalte însemnări, privind faptele, proiectele, întâmplările politice fericite sau nefericite, nu prezintă decît o însemnătate, ca să zicem așa, exterioară.

Cînd Titu Maiorescu (de la cincisprezece ani) începe să capete conștiința de sine, această conștiință de sine este culturală. Rar să se vadă, la un adolescent, așa de limpede precizată vocația. La șaisprezece ani, nu are decît preocupări culturale, băgați de seamă, nu intelectuale, ci numai culturale. El nu își pune prea multe probleme. El caută, în primul rînd, să asimileze cit mai multe cunoștințe: merge la toate teatrele, își propune să cunoască citeva limbi, își propune să fie primul în clasă. Abia își lasă citeva ore de răgaz pentru a dormi. Nu mi-am închipuit ca un școlar, un adolescent, să trăiască atît de mult pentru școală, fără dorința de a evada din ea. Nu simte nici un fel de nevoie de libertate, de aer. <Nu> suferă pentru că, uneori, nu a luat nota cea mai bună din clasă, pentru că profesorul nu îl prețuiește așa cum se cuvine. Muncеște și în afară de școală și plănuiește să traducă gramatici grecești și să scrie articole despre educație. Datorită acestei rîvne, care este excepțional de dinamică și de torturantă, ajunge să fie cel dintîi în clasă și cel mai remarcabil elev al Academiei Tereziene din Viena. Dar, băgați de seamă, nu este cel mai remarcabil adolescent, cel mai remarcabil talent, personalitatea în formație cea mai interesantă, ci numai cel mai bun elev, cel mai silitor școlar. Lucrul acesta îmi pare inuman la culme.

Această muncă nu pare, cum am mai spus, să aibă un scop dezinteresat, de cunoaștere; tînărul Maiorescu nu are, ca toți adolescenții de elită, preocupări metafizice, nu vrea să cunoască Adevărul, nu vrea să știe tot, vrea numai să devină un om mare, prin cultură.

Vreo două-trei crize religioase sunt repede uitate; faptul că nu crede, că nu poate să creadă în Dumnezeu, că nu are destulă fervoare pentru aceasta nu e un lucru de care să nu se resemneze foarte ușor. Toată fervoarea lui este exclusiv culturală și tot sensul vieții lui este cuprins în realizarea, în satisfacerea ambițiilor sale culturale. Titu Maiorescu este, așadar, un ins cu desăvîrșire aspiritual și nemetafizic. Lipsa de educație religioasă este de vină și, desigur, progresul științelor din secolul XIX.

Acest gol, această singurătate desăvîrșită, această separare a sa de Dumnezeu, de lume, de camarazi o va simți întotdeauna și îl va face nefericit. Căci această muncă, această ambiție obositoare și perpetuu încordată nu este decît deșertăciune, sterilitate, fals sens de viață și adesea simte lipsa ei de substanță.

Gîndul sinuciderii îl are la șaisprezece ani, îi revine la treizeci și cinci și nimic nu îl oprește de a muri decît, în adolescență, faptul că nu însemnează nimic în istorie, în cultură și, mai tîrziu, obligațiile sale familiale. Cînd va fi satisfăcut erotic, cînd va fi devenit un om

mare, un șef, dacă nu de școală filosofică, dar de mare direcție culturală, când va fi fost și ministru și profesor universitar, nu va putea să simtă, în dezolarea ei, în toată lipsa ei de substanțialitate, decit deșertăciunea victoriei: „dorul după fericire mă chinuiește ca o idee fixă... În fundul sufletului, mi-e groază de existența mea zilnică” (decembrie 1877); sau (în 1876): „1856, 1866, 1876 — douăzeci de ani petrecuți cu conștiință de sine. Eu îmi par mie însumi ca un fruct copt gata să cadă. Ce-mi mai poate oferi nou viața? Cunosco femeia, știu ce însemnează iubire și căsătorie, cunosc prietenia, m-am urcat pină în culmea ambiției și am simțit arta. Am fost profesor și scriitor, ce mai poate veni încă? Cine a agonisit în sine indiferența morții, a-ncheiat socotelile cu viața... *C'est une misère!*”

De când era adolescent, în timpul liber pe care agonisirea frenetică de erudiție i-l lăsa, lipsa de dragoste, de prietenul ideal îl chinuia, îl dispera pe Maiorescu, ca resimțirea unui gol de substanță.

Avea nenorocul să fie antipatizat, așa cum sunt antipatizați, pentru inumanitatea lor, toți premianții și „tocilarii”.

Iar pe cei cițiva rari prieteni ai săi nu știa să-i rețină. Dragostea pe care o avea pentru ei era, și ea, culturală: căuta să-i învețe carte.

Totuși, ceea ce este simpatic, ceea ce este uman dureros în Maiorescu este acea dragoste, pe care, spirit necomunicativ, nu știa s-o exprime, pentru prietenii săi Kutschera și, mai ales, Welsersheimb, din care a construit o figură de adolescent dăruit și grațios. Mai târziu, nefericirile sale familiale, dragostea sa neîngăduită pentru Mite complică ființa interioară a lui Titu Maiorescu, care, în răcirea sa spirituală progresivă (pe care de atâtea ori o remarcă cu luciditate), are neașteptate reacțiuni de ardere, de pasiune.

În orice caz, ceea ce trebuie reținut din tot jurnalul lui Titu Maiorescu e faptul că era un om adînc nefericit. Nu devenirea sa culturală, nici inteligența sa critică constituiesc valoarea sa spirituală, ci această dramatică nefericire care-i însoțește, ca o a doua conștiință chinuitoare, victoriile.

Facla, anul XVII, nr. 1 816, 15 febr. 1937, p. 1.

ANIȘOARA ODEANU: *Călător în noaptea de ajun*

De la *Într-un cămin de domnișoare* la acest roman, autoarea a făcut un progres simțitor. Luciditatea ei, posibilitatea ei de a se

despărți de sine însăși, autoironia și stilul simplu, precis, lipsit de ornamentația celor care vor să scrie frumos și poetic, o așează pe domnișoara Odeanu printre cei mai buni analiști ai psihologiei dragostei și tinereții, de la noi. De la început trebuie să spunem că domnișoara Anișoara Odeanu se deosebește de scriitorii noștri amoroși, care pun, întotdeauna, coitul în primul plan de interes al cărții și chiar pe toate planurile. De asemeni, trebuie, spre lauda ei, s-o deosebim de amoroșii și amoroșele noastre literare care leșină, în mod genial sau nu, de zece ori pe pagină. Cu alte cuvinte, acest roman se poate citi fără pericol de a fi puși în fața unor atentate la decență și fără riscul de a ne face să plîngem, sentimentalizați excesiv.

Olga, eroina romanului, este îndrăgostită de Peter, un tânăr neamț pe care l-a cunoscut la Grenoble. Tocmai când dragostea acestora începe să se obosească, să meargă greu, Olga se întoarce în țară. Absența, după cum se știe, în mod clasic, fortifică pasiunile. Olga face o nouă călătorie, iarna, și de data aceasta în Cehoslovacia, ca să-l reintîlnească pe Peter. Și iarăși, la un moment dat, tocmai când dragostea reobosește, Olga se întoarce în țară. Urmează scriitori. Apoi, iarăși, de data asta vara, Olga face altă călătorie, să-l găsească pe Peter în Germania. Acolo au loc o sumedenie de peripeții și mici dezastre care, după mai multe lungi plimbări cu motocicletă,ucid definitiv această mare dragoste. Olga se întoarce în țară, acum în mod definitiv. Încearcă să se amorozeze de Mircea, ca să încerce să-și refacă o viață sufletească pe care dragostea nerealizată cu Peter o distrusese. Abia cînd îl alungă pe Mircea, Olga reușește să se îndrăgostească de el. E prea târziu. Mircea nu o mai iubește. Olga e disperată, nu mai are ce face cu ea însăși, cu nevoia ei de a iubi (o nevoie de a iubi care, totuși, e impotentă, nu se poate cristaliza în iubire), vrea să se sinucidă, e cit pe-acum să reușească. Se resemnează, parcă, cu această tristețe amară a neîmplinirii: flirtează cu toată lumea; se lasă sărutată, alteori nu; se destramă, se pierde, devine rea din plictiseală. Totuși mai poate să iubească pisicile și copacii.

Romanul acesta, care are și darul de a fi un admirabil document psihologic, ar fi fost cu mult mai bun dacă nu ar fi avut atîtea lungimi inutile. Dacă-i dăm valoare de document, evident, nimic nu poate fi de prisos. Dimpotrivă, conștiințiozitatea autoarei de a spune tot, de a nu pierde nici un amănunt, scrupulozitatea spiritului ei lucid de observație care o urmărește ca o a doua conștiință, obiectivă și rece poate peste măsură, constituie tot atîtea calități științifice. Dar, pentru că nu vrem s-o „psihanalizăm”, ci privim această

carte din punct de vedere literar, acele lungimi sunt condamnabile. Jumătate din carte putea să lipsească. Sunt atâtea evenimente, momente, stări sufletești, situații, atmosfere și decoruri care se repetă, în mod cu totul inutil, și fac ca acțiunea interioară și faptele să stea pe loc, să tinjească. E un cerc vicios al ironiilor, al spiritelor (aproape totdeauna însă de o calitate excelentă) care paralizează, închid totul, înăbușă.

Cu alte cuvinte, domnișoara Odeanu a fost prea zgîrcită cu literatura ei. Nu a vrut să dea nimic la o parte, a păstrat totul, înecînd esențialul în inesențial. Ai impresia că te întorci mereu pe același drum; că iei, de cîteva ori, lectura romanului de-a capul. Se vede bine că autoarea a adunat, unele după altele, caietele sale intime, ținute scrupulos și minuțios la zi, că le-a cusut, a schimbat numele proprii și le-a trimis la tipar.

Evident, toată dragostea Olgăi, toate întimplările trebuie să aibă ceva de marasm, de cerc vicios, de ceva care nu poate fi depășit, de plictiseală chiar (ca în *Paludes*), dar lucrul ăsta nu trebuie să fie realizat cu deficiențe literare și cu lungimi în afară de atmosfera cărții.

Dar, în definitiv, cititorul mai priceput poate să facă și singur această operație de purificare (pe care mă mir că spiritul critic atît de ascuțit al autoarei nu a întreprins-o singură) și să-și aleagă 200 de pagini din 368.

Aceste 200 de pagini ar mai avea, cred, încă un cusur: excesul de răceală, nu este degajare, ci uscăciune, pur și simplu. Lipsa de lirism, desigur, este o calitate, dar cu condiția ca să nu devină insensibilitate și uscăciune, lipsă de substanță. Din fericire, cînd autoarea își povestește dezastrele, un ton patetic și ușor, discret dramatic colorează stilul fără să-l exagereze, știind să-l păstreze în limita decenței literare.

Și, ca să revenim, calitățile de humor ale romanului, de rigurozitate analitică, de observație ascuțită, tonul de sarcasm și candoare, de blazare și naivitate, realizarea acelei ființe care, fiind prea lucidă, nu știe ce să facă cu ea însăși, nici să se predea vieții sau dragostei, aceste calități, spun, ridică romanul deasupra noianului de maculatură amoroasă.

De notat, iarăși, talentul cu care autoarea știe să vorbească despre rochii, ciini și pisici. Cred că ar face un minunat roman cu animale (ca model, Colette, în *Sept dialogues de bêtes*).

Facta, anul XVII, nr. 1 822, 22 febr. 1937, p. 1.

CU OCAZIA UNOR TRADUCERI DE EMIL GULIAN

De trei ani, Emil Gulian lucrează la traducerea poeziilor lui Poe. Dacă editorul nu l-ar fi somat să prezinte manuscrisul, Emil Gulian n-ar fi terminat nici astăzi, căci poezia, după principiul lui Valéry, e întotdeauna în drum spre perfecția pe care n-o atinge niciodată. Poemele lui E. A. Poe, traduse de Emil Gulian, vor apare deci de Crăciun, în editura „Fundațiilor Regale”. Ele vor fi însoțite de un lung și amănunțit studiu al traducătorului, privitor la viața și opera lui Poe, la tehnica și dificultățile transpunerii poeziei dintr-o limbă într-alta.

Munca de benedictin a traducătorului nu este, cum bine se știe, doar o muncă grea și ascunsă. Originalitatea traducătorului este măsurată alături de originalitatea poetului de tradus. Poezia fiind expresie, cuvînt, sonoritate, fiind înveșmîntată, încarnată în sensibilitatea, aproape materială, a limbii, traducerea a putut fi socotită ca o dezrădăcinare a ei, o ucidere, dacă nu poate fi o a doua naștere. Dar poezia este încă, mai ales, imagine, lume spirituală, atitudine, lucruri ce, depășind limba, pot fi exprimate și în traducere, cu exactitate.

Pe marginea poeziei lui Poe, printr-o cvasi-traducere, prin memorare și trăirea atmosferei ei, s-a putut face (cum ai reconstrui o casă după planuri imperfecte) o poezie română de succes. Iată deci că traducerea lui Emil Gulian va oferi și avantajul de a depista pe cvasi-traducătorii români ai lui Poe ce-au iscălit poezii originale.

Emil Gulian s-a subordonat textului, căutînd să-l reprezinte cît mai credincios și mai precis, ferindu-se de traducerea liberă. Emil Gulian e unul din ultimii pasionați ai poeziei, unul din ultimii ei fervenți slujitori, convins că poezia este, totuși, activitatea pămîntească cea mai de preț. În același timp, el este un foarte îndemînat meșter al versului, un adevărat tehnician, unul din atît de rari inși care pricep autentic poezia. Dintre scriitorii tineri, chiar dintre poeți, el este unul dintre unicii care stau în inima poeziei, ceilalți comentatori ai ei la periferie. Experiențele pe care Emil Gulian le-a făcut în acești trei ani de muncă lucidă și critică, privitoare la poezie și la traducerea ei, expuse atît în studiul analitic din fruntea volumului, cît și în traducerea realizată, vor fi, nu mă pot îndoi, extrem de fructuoase.

Totdeauna rolul traducerilor într-o literatură a fost important. Traducerile sunt mai ales utile în momentele de formare a unei

limbi literare sau, piatră de încercare, ca un control al posibilităților ei. Au fost traduceri care au marcat epoci, care au deschis orizonturi noi limbii poetice în proces de evoluție și istoria literaturii franceze, de pildă, este plină de asemenea exemple. Traducerile adevărate, ele, chiar de pe planul lor, că o literatură se valorifică, renaște, crește, se hrănește prin influențele pe care le primește. În epocile de început, influențele sunt copleșitoare, sunt imitație; atunci, chiar când nu sunt traduceri, avem o literatură întreagă cvasi-tradusă: Ronsard a fost, în mare parte, un cvasi-traducător al latinilor, pe când Amyot, traducător declarat, un creator de limbă. În poezia românească, tot astfel, ciți cvasi-traducători ai poeziei franceze nu avem?

Lucrul acesta nu este totdeauna vătămător. Literatura franceză nu se putea naște fără cea latină; nu putea străluci, apoi, fără cea greacă; și murea de sărăcie, la începutul secolului trecut, fără cea germană și engleză.

Nu numai rasele se asimilează, ci și literaturile. Trebuie însă ca această hrană spirituală să nu producă indigestie, să fie într-adevăr bine asimilată. Dacă influențele nu intră în noul organism, fructificându-l și făcând una cu el, atunci sau ele sunt nepotrivite, sau organismul nu poate primi nimic și va muri de inaniție. Nimeni nu se poate hrăni din propria lui substanță. Literaturile vii au nevoie de hrana literaturilor străine.

Este semnificativ că, *bine tradusă*, poezia se încetățenește. Ceea ce este exact pe plan general este adevărat, desigur, și pentru traducerea literară de la caz la caz. O poezie este bine tradusă atunci când, pe lângă caracterul ei de noutate și personalitatea ei proprie, pare scrisă direct în românește. Într-o traducere proastă sunt stridente, lucruri eterogene, străine, aparținând, vizibil, altei limbi, altei sinteze, care supără. Traducerea *Iliadei* de G. Murnu este, astfel, una din acele traduceri nereușite, suferind de marele păcat al unei limbi forțate, artificiale. Și acest păcat pîndește, amenință orice traducere. Și cele de mai sus ar fi adevăruri ale d-nului de La Palisse, dacă majoritatea traducerilor cunoscute nu ar avea acest caracter de falsă sudură.

Se pare că d. Emil Gulian ar fi evitat de această primejdie. Traducerile sale au rămas, prin atmosferă, poezie de Poe, aparținând totuși unei unitare, naturale limbi poetice românești. Trei ani a stat, și ar mai fi stat, să caute expresiile exact corespunzătoare din limba românească ale limbii lui Poe. A rotunjit, a nivelat astfel asperitățile, sau aproape, și a realizat tot ce se putea realiza în românește, traducându-l pe E. A. Poe.

O limbă nu este identică, în structură, cu altă limbă. Dar are anumite planuri și niveluri corespunzătoare. Emil Gulian va susține, teoretic și exemplificativ, că nu a întîmpinat decît dificultățile de a găsi termeni corespunzători, nu și acelea, de la începuturile de cultură, de a încerca să ridici o limbă la un nivel superior de abstracție sau de a-i lărgi cadrele, de a o îmbogăți, de a o crea. Numai în aceste ultime cazuri, caracteristice epocelor eroice a traducerilor, o traducere poate fi „creație de limbă”. În momentul de față, evoluția limbii noastre literare, va susține traducătorul, permite ca orice traducere să fie numai o „creație literară”, de transpunere.

Dar volumul care apare la Crăciun va contribui, mai bine decît o facem noi, la lămurirea acestor probleme.

Vremea, anul X, nr. 515, 28 nov. 1937, p. 4.

Cuprins

Notă asupra ediției

ARTICOLE ȘI ESEURI

Comentarii pe marginea lui Valéry:

Variations sur une pensée de Pascal / 11

Eliberare prin estetic / 14

Poezia retorică și Walt Whitman / 17

Despre discuția obiectivă (Definiții) / 20

Banalizarea poeziei / 21

Contra literaturii / 24

Banalitatea artistică / 26

Jurnalul poeziilor / 27

Misiunea criticilor tineri

(Răspuns d-lui Cicerone Theodorescu) / 30

Contrapunct. (Generalizări) / 32

Despre critică și istorie literară / 34

Proust încorporat / 37

Integrarea lui Proust în tradiția franceză / 39

Paul Valéry. Hermetismul și poezia pură / 44

Itinerar critic. Originalitate și pașoptism / 49

O interpretare polemică a lui Titu Maiorescu / 52

Decesul criticei / 56

Dintr-un *Fals itinerar critic* / 57

Ceea ce văd / 59

Moartea de miine a romanului / 61

Ex-critic / 62

Altceva (Ceva care nu se raportează la nici o realitate precisă) / 63

Jurnal / 65
Anul literar 1934 și ceilalți ani / 68
Eugen Ionescu, Tudor Arghezi, Vladimir Streinu
și... raporturile dintre poezia estetizantă și cea vitalistă / 72
Unde d. Eugen Ionescu își manifestă
dorința de a se „reabilita” tot în coloanele *Faclei* / 79
Eu / 86
Constantin Noica / 87
În loc de cronică literară / 91
În loc de cronică literară. Despre „generația în pulbere” / 93
În loc de cronică literară / 96
Anul literar 1936 / 98
Vocabularul criticii / 101
Cu ocazia unor prolegomene argheziene / 103
Tendința și obiectivitatea literară / 105
Pagini / 107
Note despre om și poezie / 109

CRONICI LITERARE

D. Iacobescu: *Quasi* / 121
Idei sugerate de o carte nouă / 123
Ecran literar / 127
Ion M. Gane: *Brățara de argint* / 129
Tudor Vianu: *Poezia lui Eminescu* / 131
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,
roman de Camil Petrescu / 134
Roxana, roman de Gala Galaction / 139
E. Lovinescu: *Memorii* / 143
Ilarie Voronca: *Zodiac* / (146)
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război / 148
Adrian Maniu: *Drumul spre stele* / 150
Henriette Yvonne Stahl: *Mănușa Matilda* / 152
Anton Holban: *O moarte care nu dovedește nimic* / 156
Tudor Arghezi: *Poarta neagră* / 159
George Dumitrescu: *Cenușă sfântă* / 161
D. Tomescu: *Atitudini politice și literare* / 162
Const. I. Emilian: *Anarhismul poetic* / 168
N. Davidescu: *Aspecte și impresii literare* / 171
G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu* / 174
Lucian Boz: *Eminescu* / 177
Cronica literară / 180

Bizu, roman de E. Lovinescu / 187
I. Al. Brătescu-Voinești: *La pescuit* / 190
M. Sadoveanu: *Creanga de aur* / 192
Cezar Petrescu: *Aurul negru* / 194
Mircea Eliade: *India* / 196
Actualități poetice. Victor Stoe / 197
Horia Stamatu: *Memnon* / 200
Mihail Sebastian: *De două mii de ani* / 202
Panait Istrati: *Biroul de plasare* / 203
Damian Stănoiu: *O zi din viața unui mitropolit* / 206
Cronica literară / 208
Cronica literară / 211
Cronica literară / 215
Cronica literară / 222
Ambigen / 225
Efortul Arghezi / 229
Mircea Eliade și *Șantierul* / 231
Prefață / 239
Cronica literară / 242
Pericle Martinescu: *Adolescenții de la Brașov* / 246
Emil Botta / 251
Mircea Eliade: *Huliganii* / 254
Mihail Vilsan / 257
Cronica literară / 260
Cronica literară / 263
C. Stere: *În preajma revoluției*. Vol. VIII: *Uraganul* / 269
Genul „jurnalului” / 272
Cronica literară / 276
Cronica literară / 280
Camil Petrescu: *Teze și antiteze* / 284
Ștefan Ion George: *Argo* / 289
Tudor Arghezi: *Cimitirul Buna-Vestire* / 292
Șașa Pană: *Sadismul adevărului* / 295
Gr. Tăușan: *Opiniile unui singuratic* / 297
Cu ocazia *Poemelor de dragoste* de Ștefan Baciu / 300
M. Blecher: *Inimi cicatrizate* / (302)
Cartea lui Dem. / 304
E. Lovinescu: *Diana* / 306
Cronica literară / 310
Titu Maiorescu: *Însemnări zilnice*. Vol. I (1855-1880) / 312
Anișoara Odeanu: *Călător în noaptea de ajun* / 314
Cu ocazia unor traduceri de Emil Gulian / 317