

2190.10

511

EUGEN SIMION

SCRIITORI
ROMÂNI
DE
AZI

★★

6577



EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

Coperta : *Petre Vulcănescu*
Portret : *Ion Gheorghiu*

MIHAIL SADOVEANU

În 1944, dată cînd M. Sadoveanu (1880—1961) publică romanul formației sale (*Anii de ucenicie*), ciclul mare al operei, început în 1928 cu *Hanu Ancuței*, se încheiase. Timp de un deceniu și jumătate apăruseră cărțile sale reprezentative: *Zodia Cancerului* (1929), *Baltagul* (1930), *Creanga de aur* (1933), *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* (1933), *Frații Jderi* (1935, 1936, 1942) care fixează definitiv în proza românească o mitologie literară și un stil imitat de mulți, dar neegalat de nici unul. Reputația scriitorului este enormă, puținele contestații critice, venite mai ales din direcția ce sprijină proza psihologică, pun în discuție actualitatea formulei epice, nu și valoarea ei. Mai târziu, cînd în proza universală a apărut teama față de anomaliiile civilizației, s-a putut vedea că *elementarul, naturalistul, paseistul* Sadoveanu nu este atît de străin, pe cît îndeobște s-a zis, de neliniștile spiritului modern. S-au făcut unele apropieri de marea proză americană (în special de Faulkner) și, cu toată deosebirea de limbaj epic, tehnică narativă, tipologie, cîteva similitudini sînt în afară de discuție. Condiția omului amenințat să piardă posibilitatea de comunicare cu universul în care s-a născut interesează pretutindeni. Tradiționalul, clasicul Sadoveanu se întîlnește la acest punct cu prozatori care, sub raport formal, au revoluționat arta epică modernă.

Proza românească a urmat, în acest timp, alte căi, și după cel de al doilea război mondial ea va căuta să se diferențieze în continuare de *realismul magic* al lui Sadoveanu, optînd pentru alte formule epice. Căci, socotit de toți un mare model, un scriitor fundamental, „zimbrul“ literaturii române, cum i-a spus admirativ critica, n-a făcut ceea ce se cheamă *școală*, deși

a avut și are încă numeroși imitatori. Aceștia reproduc limbajul vechi și muzical al cărților, ignorând faptul esențial că limbajul (stilul) nu poate fi detașat în literatură de ceea ce el comunică. Limba lui Sadoveanu este un *dialect* aparte al limbii literare, farmecul lui durează cât durează lectura, dincolo de granițele cărții stilul ceremonios al eroilor pare artificial. Mulți prozatori, în special moldoveni, neînțelegând această dialectică simplă, au plins în pagini congestionate de metafore aburoase suferințele țărănimii, însă fără nici un ecou estetic. Influența pe care, indiscutabil, opera lui Sadoveanu a exercitat-o și va continua s-o exercite în câmpul literar românesc pornește din zona ei spirituală, acolo unde miturile se concentrează pentru a impune o viziune coerentă, originală a lumii.

După 1944, Sadoveanu a scris o singură carte remarcabilă (*Nicoară Potcoavă*, 1952), după ce publicase altele în care temele vechi erau reluate dintr-o perspectivă nouă. *Caleidoscop* (1946) este o culegere de articole în legătură, cele mai multe dintre ele, cu o vizită în Uniunea Sovietică. Reținem o evocare a poetului ucrainian Șevcenko, autorul între altele a unei balade despre „Ivan Pitcova“ (*Nicoară Potcoavă*), personajul central din cartea pe care Sadoveanu o va publica șase ani mai târziu. Prozatorul ascultă cu emoție astfel de cîntece vechi „înflorite în rama lor de umbră“. Notele de călătorie n-au culoare și, recitite azi, nu mai spun aproape nimic. Articolele pot interesa într-un singur fel : arată schimbarea de atitudine a celui ce luase pînă atunci apărarea *omului pastoral* față de agresiunea civilizației. Sadoveanu este acum pentru înnoirea structurilor :

„Criminal cine dorește ca țăranul nostru să rămînă în starea în care a ajuns, deficitar în gospodăria lui, subnutrit, ruinat de boli sociale ! Criminal cine nu înțelege că de la vremea eroică a lui Ștefan-vodă cel Mare și Sfînt și a păstorilor liberi pînă astăzi, s-a produs un proces de scădere și degenerare a acestui popor cu prețioase însușiri ! Criminal cine îl dorește neschimbat, avînd încă în ochi viziunea unui trecut demult perimat sau viziunea de cromolitografie a patrioților din România de eri !

Nu. Nu vom pieri sub plugul progresului“.

Volumul de povestiri *Fantazii răsăritene* (1946) trage un fir din mai vechile cărți pe teme orientale, cu o schimbare de accent de pe parabolă pe prezentarea faptului senzațional și

crud. Turcul Ali, voind să facă negoț, cumpără 300 de ouă pe care nu le poate însă vinde fiindcă taxaladarii îl spoliază. Ușurat în cele din urmă de marfă și lecuit de gândul de a mai face negoț, Ali meditează la nedreptățile lumii pînă ce, întîlnind un convoi mortuar, are ideea de a cere vamă pentru trecerea sicriului. Matrapazlicul se prinde și, de aici înainte, Ali va ține ca taxaladar vama țintirimumului Eyub (*Vama de la Eyub*). *

O istorioară cu tendință moralizatoare este *Mutul* și ea vrea să dovedească faptul că cinematograful n-are totdeauna o influență binefăcătoare. Iacob Pinkas, bărbat de 30 de ani, om vrednic și nefericit (e surdo-mut) merge într-o zi la cinema și, întors acasă, gesticulează furios, scoate țipete scurte pentru că văzuse în film cum oamenii fură și se omoară. Dumirît, el hotărăște să stea duminicile cu surorile lui acasă, „cu florile și liniștea noastră“. Didactic este și sensul altei povestioare, *Iluzia*, unde o Smărăndiță prea grijulie cu copilul ei este pe cale să-l frustreze de bucuriile vîrstei. Prozatorul dezvoltă printre rînduri mici eseuri despre sănătatea pedagogiei naturale. Interesul epic este însă minim.

În *Filozofie* tema este, pînă la un punct, cea din *Ițic Strul dezertor*, tratată însă fără dramatism moral. Evreul Beno Flum este chemat în fața consiliului de război sub acuzația că ar fi pactizat cu inamicul. Procurorul este inclinent și cere o pedeapsă exemplară, dar soldații din grupa sergentului Flum, aduși ca martori, susțin că „domnul Beno lupta cu coraj“ și-i sfătuia bine. Președintele vrea să știe despre ce *sfaturi* e vorba și chestionează pe soldatul Ursu Gavril în acest sens :

„— Apoi, trăiți, domnule colonel, ne sfătuia ca să ne spălăm, dimineța, pe ochi. Și după ce ne spălăm, ne sfătuia să cîntăm și să ridem.

— Pentru care motiv ?

— Asta nu pot pentru ca să știu, domnule colonel.

— Așa ? Și ce vă mai sfătuia ? Nu cumva să vă duceți la inamic ?

— Da, domnule colonel, dar cu cîte-o «granată» în fiecare mînă. [...]

— Dar ca să dezertați nu vă sfătuia ?

— Asta nu, domnule colonel. Domnul sergent zicea că asta-i cea mai proastă negoțorie. Dacă ar fi avut ce mînca,

* Reluarea, în fapt, a unei povestiri din *Pildele cuconului Vichentie*, 1922.

nu venea el, neamțul, asupra noastră. Dacă n-are neamțul ce mînca, de unde să mai dea și «prizonierilor»? Pe urmă, ne mai spunea că de acolo, de la nemți, e mai departe pînă acasă la noi. După aceea mai spunea că acu, deodată, avem numai un dușman, pe neamț; dar pe urmă avem să avem doi: și pe neamț, și consiliul de război; așa că mai bine să ne spălăm pe ochi dimineța.

— Ce-i asta «să vă spălați pe ochi»? Spune, sergent Flum, ce-i asta «să se spele pe ochi dimineța»?

— Asta e igienă, domnule colonel. Pe lângă igienă, e cecea ce am putea numi un «eres». După ce se spălau pe ochi, se simțeau mai dispuși și erau încredințați că le va merge bine. Vă rog să binevoiți a-i întreba.

— Vă simțeați bine, mă băiatule?

— Da, domnule colonel; după aceea nu mai aveam nici o grijă. Cîntam, de ne auzeau barbarezii.“

Blum este doctor în filozofie și, apărîndu-se cu subtilitate la proces, arată că nu el, ci numai soldatul Ursu Gavril putea „vinde țara“, întrucît el, Blum, fiind străin, nu putea vinde ce nu este al lui. Acuzarea iese rușinată din acest proces și Blum se împrietenește cu președintele (colonelul Barbă), om simpatic și spirit rațional, prețuitor al vinului de la cîrciuma lui Nuțu Podgoreanu. Nuvela continuă cu „istorii vechi“ spuse la un pahar de vin bun. Rabi Ioșma sin Achivam, fugind de frica unei răzmerițe în ținuturile leșești, ajunge pribeag la Viena. Îmbrăcat în caftan și stramel, el atrage atenția împăratului ieșit la plimbare. Rabi e filozof și, pus de împărat la încercări, se descurcă. Întrebat care este, din două diamante mari, cel adevărat, filozoful zice că nici unul, bizuindu-se pe un argument psihologic: trimis după pietrele scumpe, sfetnicul se întorsese prea repede, lucru suspect pentru Rabi, pentru că diamantele coroanei nu pot fi ținute la îndemîna oricui. Schema povestirii orientale, unde totul se bazează pe istețimea eroului, se păstrează și aici. Rabi Ioșma ghicește după ochi un cal primejdios și scapă pe împărat de moarte și dezvăluie, la a treia rundă de întrebări, un amănunt rușinos din biografia suveranului, folosind, și în acest caz, deducția psihologică. Pentru că împăratul s-a arătat cupid și l-a răsplătit doar cu un ban de aur, filozoful trage încheierea că împăratul este fiu de om sărman, fapt pe care cel în cauză îl confirmă. Rabi Ioșma auzise o po-

veste asemănătoare în Munții Maramureșului și, repetind-o la Viena, el are succes, dar, cu adevărat înțelept, părăsește repede cetatea imperială căci, zice el : „jurămintele împărătești nu țin decît pînă la miezul nopții“. Tehnica boccacciană, pe care critica a semnalat-o în cazul narațiunilor de tipul *Hanu Ancuței*, este folosită aici la dimensiuni mici și cu un umor ce se lasă dominat de tema ideologică (demonstrația asupra *specificului* rasial).

Cea mai reușită din seria acestor *fantazii* orientale în travestiri noi este *Roxelana*, o poveste crudă și colorată de Renaștere. Venețiana Roxelana, sclavă în haremul lui Soliman al II-lea, ajunsă datorită isteției și farmecelor ei erotice sultană, a existat cu adevărat și cei care au studiat problema trimit la surse demne de crezare. Prozatorul ascultă istoria ei la Bizanț, de la neguțătorul armean Grigor Misir, om înțelept și de spirit. Vorba de duh este în această parte a lumii un semn de civilizație, iar poezia (lirismul) narațiunii are menirea să domolească realismul prea critic al literaturii europene. Scurtul roman istoric care urmează e remarcabil. Venețiana ajunge datorită inteligenței ei „viperine“ favorita lui Soliman și, mamă a patru băieți (Mehmet, Selim, Baiazid, Gingir), luptă să îndepărteze pe prințul moștenitor, Mustafa, fiul unei rivale, pentru a impune pe unul din între feciorii ei. Folosește pentru aceasta armele epocii, otrava și denunțul, dar cum cea dintîi eșuează, ticiuiește o scrisoare prin care se dovedește înțelegerea lui Mustafa cu perșii, dușmanii imperiului. Sultanul se prinde în cursă și omoară pe Mustafa, dar, mai tîrziu, aflînd de nevinovăția prințului, el pune la cale ca răzbunare uciderea lui Mehmet, întîiul născut al Roxelanei. Un altul, infirmul Gingir, se străpunsese cu stiletul pe trupul fratelui său vitreg. Moștenitorul tronului e acum Selim, al doilea născut, flăcău pîntecos și buged, dar pe acesta venețiana nu-l vrea, punîndu-și nădejdlile în cel de al treilea băiat, Baiazid. Baiazid se face însă vinovat față de imperiu și mama capătă pentru o vreme iertarea lui. El este însă strangulat de mușii seraiului cu juvături de mătase fină îndată de Roxelana moare. Neisprăvitul Selim se urcă, potrivit legii otomane, pe tron, împlinîndu-se, astfel, voința destinului. Roxelana nu este o scelerată, ci numai o mamă ambițioasă care vrea să schimbe rînduielile tronului și nu reușește decît pe jumătate. Fără a fi un roman de epocă, unde culoarea istorică și descrierea amănunțită a moravurilor să precumpănească,

Roxelana e mai degrabă o poveste orientală reprodusă realist, cu o intrigă ingenioasă și o notă minimă de exotism.

Cu *Păuna Mică* (1948), următoarea scriere, Sadoveanu revine în actualitatea românească, voind să dea un roman pe tema noilor reforme sociale. E vorba de o *întovărășire* în balta Dunării, unde se adună niște refugiați veniți de peste tot: meșterul Iosif Rafailă, Neonil Roșca — un moldovean strămutat la gura Dunării care păstrează învățătură de la oierii vechi, Costică Bibescu — bărbat tânăr vînturat prin lume, vorbitor cu tilc la botezuri și nunți, Gheorghe Omu — fost plutonier-major, Toader Maței — țăran necăjit care a omorît pe circiumarul Ghiță Iuga etc. Aceștia, refuzați la improprietărire de țăranii din Păuna, capătă în cele din urmă o limbă de pămînt mlăștinos pe care se silesc, prin mijloace mecanizate, s-o facă fertilă. Orfanii de la Păuna Mică își povestesc istoriile lor necăjite, Costică Bibescu se îndrăgostește de o văduvă enigmatică, Stanca Vițelaru, sora unui țăran înstărit, în fine, un adolescent, Traian, e vrednic și ascultă de sfaturile celor în vîrstă. La apariție, cartea a fost criticată pentru tezele ei utopiste, însă, utopistă sau nu, cartea e, înainte de orice, fără interes literar.

Un ecou mai puternic a avut *Mitrea Cocor* (1949), roman care a impus o schemă epică și ideologică recomandată apoi de către critica vremii ca model pentru întreaga literatură. Îndemnul a fost urmat, și o bună parte din proza deceniului al VI-lea a reprodus cu mici variații tiparul sociologic din romanul lui Sadoveanu. Astfel numeroase cărți au tratat fără prea multă fantezie tema tînărului țăran care, întors din prizonierat cu o conștiință nouă, pune ordine în sat. *Mitrea Cocor*, fără valoarea estetică, merită a fi discutat pentru această posteritate nefirească. Schema prevede întii o descriere sociologică a satului pentru a pune în evidență stratificarea lui economică și politică. Indivizii au, invariabil, psihologia clasei lor și personajul central trece de regulă prin mai multe medii sociale și intră, și pe plan intim, într-un conflict din care nu iese decît tîrziu, cînd „drumul spinos al înțelegerii“, cum zice scriitorul, a fost străbătut pînă la capăt.

Urmează momentul justițiar, care se încheie fie prin fuga vinovaților, fie prin pedepsirea lor publică. Intriga sentimentală poate complica într-o oarecare măsură această desfășurare a faptelor, tînărul se poate, de pildă, îndrăgosti de o fată din

altă categorie socială, și în acest caz el are un moment de ezitare, dar pînă la urmă instinctul de clasă învinge. Prozatori mai isteți au dramatizat această fază de îndoială în existența eroului creînd o adevărată *literatură a șovărilor*, în care tăcerea posomorită și arțagul izbucnit din senin ar fi trebuit să sugereze lupta interioară.

Dar să ne întoarcem la *Mitrea Cocor*, model discutabil el însuși. Mitrea rămîne orfan și fratele său, Ghiță Lungu, îl prigonește și-l bagă argat la curtea boierului Cristea Trei Nasuri, unde suferințele sînt și mai atroce. Pîrît de morar, Mitrea este pedepsit pentru furtul (imaginar) al unei arme și îngrijit, apoi, cu leacuri băbești de Ghița Trigloaia. Morarul, brutal și rapace, uneltește cu boierul, la fel de lacom și brutal, cum să înfrîngă încăpăținarea lui Mitrea care, între timp, crește mare și se îndrăgostește de Nastasia, sora Stancăi, nevasta lui Ghiță Lungu. Așadar, prima latură a schemei a fost trasă : Mitrea are ca adversari pe fratele său, îmbogățitul Ghiță Lungu, și pe Cristea Trei Nasuri, boierul perfid și crud. Urmează faza a doua, în care personajul merge în armată, unde cunoaște pe fierarul Florea Costea, om cu idei progresiste, și, apoi, în prizonerat, unde educația revoluționară a tînărului de la Malu Surpat se desăvirșește. Acțiunea înaintează, paralel, și la Malu Surpat, fără evenimente, totuși, importante : Nastasia intră în conflict cu sora și cumnatul său, Ghiță Lungu, acesta din urmă, rotunjindu-și prin viclesug averea, dorește moartea fratelui său. Mitrea se încapăținează să trăiască și, în drum spre frontul antifascist, întâlnește pe Nastasia. În urma acestei întîlniri Nastasia zămislește în ea prunc și paginile care nareză, după alte capitole lipsite de semnificație, nașterea pruncului sînt singurele din roman care amintesc de marea epică sadoveniană. În rest cartea este scrisă într-o limbă săracă, plină de clișee și cu violențe (faptul că este vorba de țaranul muntean ar putea fi o explicație) ce nedumeresc. A dispărut fraza ceremonioasă, dialogul solemn, *taina* poetică a metaforei și ceea ce este mai dureros a dispărut și observația morală. *Mitrea Cocor* pare a fi scris de altă mîină decît aceea care scrisese, pe o temă similară, *Județul al sărmanilor* sau *În drum spre Hîrlău*. Încheierea romanului aduce și o precizare a ideii lui de bază : *judecata și rînduiala*. Mitrea Cocor se întoarce la Malu Surpat și, înainte de a-și îmbrățișa copilul și soția, el are de împlinit un act de justiție și a pune ordine în treburile de la Dropii. Boierul Cris-

foiește de pești, păsările zboară aproape de păpurișurile crescute în voie, pe timp de ploaie vietățile apei intră într-o stare de febră :

„Stînd cinchit la marginea ostrovului, am observat deodată foirea formidabilă a bălții. Toate lighioanele ei de la adîncuri suiau în zigzaguri spre acele de fulger ale ploii. Erau mii de crustacee neclasate încă de naturaliști, de toate dimensiunile mici, de colorile și desaturările cele mai surprinzătoare. Coloane de alevini care abia atunci intrau în viața lacului, abia avînd forma speciei, cu punctul enorm al ochiului în mica lor transparentă. Puzderie de alții mai mărișori evoluau cu instinctul primejdiei, învîrtejîndu-se într-o lature și fugind de umbra ghimpoasă a bibanilor sau de gura de balaur a știucii. Spre limpezimea fundului, carași cu reflexe de aur vechi, crapi bătrîni cu solzii ruginiți. Scoici, melci, lipitori și șerpi, întreaga faună fără număr, fiica mîlului primordial, se frămînta într-o monstruoasă bucurie sub tremurul ploii de primăvară.

Era bucuria vieții și a morții, și a transformării necontenite.“

Insularii învață pe Iliuță cum se aprinde focul din amnar, cum se face o mămăligă gustoasă și cum pot fi prinși racii. Datoria răcarului e să spele întii racii în trei ape („asta-i lege“), după aceea să le smulgă arpioarele de la coadă, să-i pună apoi într-o oală în care a turnat, în prealabil, apă amestecată cu vin etc. Meșteșugul moștenit din vechime e complicat și Moș Hau nu se abate de la legile lui. Iliuță învață aici ceea ce nu se predă la școală, știința de a fi un pescar bun și filozofia de a te bucura de secretele naturii. Pribegii de la Nada Florilor nu au pierdut deprinderea de a vorbi oracular, lui Moș Hau îi place de pildă, „alcătuirea vorbelor“. Omenia le-a rămas, de asemenea, nealterată și, cînd Alecuț caută în baltă o ascunzătoare, *insularii* îi sar în ajutor. Unul dintre ei, Moș Spînu, piere sub gloanțele jandarmilor. Cartea narează, în continuare, încurcăturile școlare ale lui Iliuță Dumitraș care, atras de miracolul de la Nada Florilor și de profesorii lui temeinici în arta pescuitului, neglijează pe ceilalți profesori, de științe profane. Ce se reține în carte, în afară de poezia forfotei acvatice, este figura baciului Haralambie, de la care ucenicul vieții învață legea „datinei și a dreptății“. Baciul părăsește tirgul, unde a venit să-și ajute nepotul, intrînd „în amurgul său inexorabil“. Alte *istorii* (aceea a poetului socialist Solomon Cornea)

nu au suficientă forță literară pentru a se impune. Elementul politic este, dealtfel, cel mai puțin convingător în această scriere în care tema socială nu fuzionează totdeauna bine cu tema existenței naturale.

*

O creație excepțională de limbaj este *Nicoară Potcoavă*, intitulată povestire istorică. Povestirea are 39 de capitole și, deși narează fapte singeroase, impresia generală este că nici scriitorul nici eroii nu se grăbesc, vorba lor e înceată și ceremonioasă. Cartea se constituie, în fapt, dintr-o succesiune de *divanuri* (sfaturi) și *mişcări* în tăcere, pînă la un nou popas, unde „plăcerea de vorbă și aduceri aminte“ reînvie. *Nicoară Potcoavă* este o scriere de înțelepciune bătrînească și mai puțin o povestire istorică, unde acțiunea epică, desfășurarea rapidă a faptelor ar trebui să predomine. Prima ciocnire a forțelor angajate în conflict nu are loc înainte de pagina 200, pînă la acest scurt moment (confruntarea de tip cavaleresc între mezinul Alexandru și Sefer haș-ceauș) și după aceea eroii trăiesc din amintiri și dau judecăți pline de tîlc despre viață și istorie. Față de romanele istorice mai vechi (*Zodia Cancerului*, *Frații Jderi*), o deplasare de accent s-a produs aici în favoarea limbajului și a meditației. G. Călinescu definea romanul istoric ca „o varietate a romanului de aventuri care se sprijină pe concepția cea mai înaltă de virilitate“ (*Istoria literaturii române*, p. 533). În *Nicoară Potcoavă* noțiunile de onoare și vitejie se subordonează *duhului*, cugetul premerge fapta. Eroul central unește forța (el rupe în mînă o potcoavă) cu isteția gîndului, paloșul lui este dublat de un paloș al spiritului, care este tras de mai multe ori în carte decît cel dintîi. Nicoară a învățat la Bar de la dascălii săi știința celor vechi, citește din poezii latini și, în lungile ierni de la Zid-Negru, el deschide pe Heliodor și petrece în tovărășia faptelor de demult. Are o viziune asupra istoriei și, lucru rar la un om din evul mediu, din ea lipsește elementul fatalist și mistic. Istoria este o înlănțuire de fapte singeroase, iar omul are de îndeplinit, aici pe pămînt, în scurta lui trecere, o *datorie*. Tema datoriei este, dealtfel, cum se va vedea, tema centrală a cărții. M. Sadoveanu pune ca și eroii săi o linie despărțitoare între *existență* și *istorie*, *viață* și *eveniment*. Existența este mai aproape de natură, a trăi este a te supune legilor ei eterne și incontrolabile. *Istoria* este o violentare a existenței naturale,

o agresiune pe care omul o suportă greu. Adeseori ea capătă înfățișarea unui *blestem* și, într-o discuție dintre presbitera Olimpiada și bătrînul Petrea Gînj, două „duhuri ale trecutului“, iese la iveală o imagine shakesperiană a istoriei :

„— Îmi spunea soțul meu preotul, ucenicul lui Amfilohie arhimandrit, că a aflat de la învățătorul său taina blăstămului acestui pămînt. [...]

Deci Bogdan-Voievod cel orb a făcut de tînăr precum i-a fost învățătura ; și a fost grozav față de nesațul dregătorilor. Acestui voievod i-a dat duhovnicul său anafură otrăvită în noaptea Paștilor anului 1517 de la Hristos.

Ștefăniță-Vodă, feciorul legiuit al lui Bogdan-Vodă, a cutezat să taie pe cel mai cu putere dintre boierii săi, jertfindu-i și feciorii, ca să nu se mai ridice în țară alți lupi, tot așa de colțați ca lupul cel bătrîn. Și după Arbore portarul Sucevii, gîdea s-a trudit cu paloșul și asupra altor boieri. Doamna și cu neamurile ei i-au dat lui Ștefăniță otravă.

Pe Alexandru Cornea, copil din flori al lui Bogdan, boierii l-au înjunghiat la o vînătoare.

Lui Lăpușneanu-Vodă i-a dat pocal de otravă chiar Doamna sa, subt binecuvîntarea părintelui mitropolit Teofan.

Aceste lucruri, căpitane, le-am văzut cu ochii noștri. Boierimea nesătulă a țării aceștia a avut și ea cuvînt și diată să stringă neamul celui Ștefan-Vodă, de care ea s-a înfricoșat patruzeci și opt de ani.

Acum doi ani, a pierit, prin viclenia boierilor, și Ion-Vodă, os domnesc, feciorul lui Ștefăniță-Vodă.

Astfel s-a săvîrșit stîngerea celor din osul lui Ștefan-Voievod bătrînul, și fiarele lăcomiei mănîncă moșia. [...]

— Nu vă mirați că am avut acest ceas de nebunie vorbind fără oprire. Dar am cunoscut pe cel care are de împlinit și el o diată. Și mi-am adus aminte de toate. Nicoară va ajunge poate voievod al acestui pămînt ; și paloșul lui va sluji dreptatea. Poate fi-va și el unul dintre cei jertfiți, dar după jertfe vine răscumpărarea și biruința celor buni.“

Motorul marelui mecanism al istoriei este, în concepția sadoveniană, *lăcomia* (voința de putere) și, în fața ei, *sabia duhului* nu este totdeauna biruitoare. Tăria omului în acest sistem de lucruri lunecătoare iese însă din conștiința *datoriei* împlinite. Toți eroii lui Sadoveanu, au un *jurămînt* de dus pînă la capăt și împlinirea lui reprezintă forma lor de participare

(prin opunere) la evenimentele istoriei. Nicoară Potcoavă și fratele său, Alexandru, tatăl lor neștiut Petrea Ginj și ceilalți oșteni vor să răzbune trădarea și uciderea lui Ion-vodă. Pentru aceasta ei nu au liniște și nu pot primi bucuriile vieții. Au încercat să prindă, printr-o acțiune curajoasă, pe trădători, dar încercarea nu a reușit. Se întorc acum la Praguri, în căzăcime, pentru a pregăti mai bine răzbunarea lor. Ajunși la Probota, arhimandritul Paisie îi invită să se odihnească și să guste din bucatele călugărilor, dar Nicoară nu primește : „Ba noi ne-om duce să ne facem întâi datoria ce nu ne iartă“. La Curtea lui Iurg, unde a trăit mama lor, jupîneasa Calomfira, oștenii sînt doborîți de tristețe în fața ruinelor, dar conștiința unei „drepte izbăviri“ îi ajută să-și revină și să-și urmeze calea. Cînd răzeșul Cozmuță, trimis cu o scrisoare la Moghilău la Pan Tadeus, întreabă dacă acesta mai este în viață, Nicoară răspunde : „Viața noastră este ca un zbor de rîndunică ; dar eu îți spun c-ai să găsești pe Tadeus. Noi sîntem dintre cei îndărătnici, și mai stăruim în această lume, deoarece avem de împlinit *jurăminte*.“ Cozmuță ajunge la un han și risul hangîței tulbură pe căpitan, dar el se apără : *datoria* îl împiedică să dea curs pornirilor inimii : „Îmi place să te aud rîzînd și cîntînd (...) Dar eu am o slujbă poruncită, doamnă Ana, și slujba mea în dimineața asta numaidecît trebuie s-o împrăvesc.“

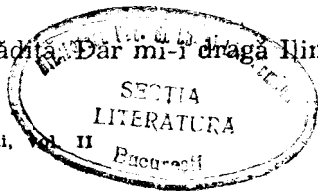
Intre sentiment și datorie, eroul sadovenian alege *datoria*. Cînd mezinul Alexandru, îndrăgostit de Ilinca, vrea să părăsească tabăra, alegînd, astfel, bucuriile vieții, Nicoară îl dojenește aducîndu-i aminte de jurămîntul ce-i leagă :

„— Alexandre, războinicii călăresc pe caii furtunii. Cîteodată greșesc. Greșeala asta putea să fie greșeala dinaintea morții. Am ieșit din ea teferi. Să nu mai greșim. Să cersim broaștei cu covată încetineala, șarpelui înțelepciunea, de la crugul stelelor ceasul potrivit. Cînd ne vom ridica iar, răzbunarea să se îplinească fără greș ca o ananké a zeilor, cum o socoteau grecii vechi. Dar o pot săvirși cîteodată și oamenii, dacă nu ocolesc pe la cele necuvincioase : mîncare, vin și muiere...

— Cum grăiești domnia-ta, bădiță ! Parcă m-ai străpunge cu jungherul. Totuși, bădiță, ale noastre sînt și aceste slăbăciuni.

— Ai uitat ?

— N-am uitat, bădiță. Dar mi-î dragă Ilinca.



— Ți-aș putea răspunde că mi-a fost dragă și mie [...]

— Spune-mi acuma tu mie, dacă ai uitat datoria ta și jurământul care ne leagă ! Dacă le-ai uitat, ești slobod. Du-te !“

Bătrînul Ginj a jurat față de maica lui Nicoară și a mezinului să nu destăinuie taina dragostei lor și, în afară de prietenul său Elisei Pokotilo, nimeni nu cunoaște această istorie veche. „Am jurat — zice el ; morții tac ; voi tăcea și eu cu ei.“ Nicoară este el însuși îndrăgostit de Ilinca și, aflînd din cartea presbiteriei Olimbiada, că fata îl așteaptă, hatmanul se înfrînează, căci spune el diacului Suliță, trebuie să stau aici „unde mi-i datoria“.

Jurământul se împlinește, Ieremia Golia este pedepsit și Nicoară Potcoavă se retrage la Zaporoje, de unde va fi mai târziu ridicat de leși prin înșelătorie și ucis. Înainte de a i se tăia capul, el ar fi spus norodului : „Făcutu-mi-am datoria ce aveam (...) acuma pot să mor. Din sîngele meu va crește răscumpărarea cum crește grîul dintr-o sămîntă. Nu voi pieri întreg. Rămîneți cu bine și, aduceți-vă aminte de mine...“

Dacă sentimentul datoriei animă faptele eroilor, plăcerea vorbirii le încetinește și le dă acea atmosferă de mit și de filozofie inefabilă pe care critica a semnalat-o și în alte scrieri ale lui Sadoveanu. Mai mult decît oriunde, povestitorul este atent aici la ceea ce un personaj numește „viersul vorbirii“. Cartea începe cu un taifas la hanul lui Gorașcu Haramin și se încheie în același loc, peste doi ani, cu altă adunare care petrece „cu minciuni înțelepte“. E modul lui Sadoveanu de a arăta, printr-o relatare indirectă, mutarea evenimentului în legendă. Personajele (cu excepția unuia : Ilie Caraiman și a regizorului : hangiul Gorașcu Haramin) se schimbă, viața continuă însă sub aceleași tipare. Oamenii beau vin din ulcelele hangiului și ascultă „întîmplări de pe lume“. Întîmplările ajung la ei prin mijlocirea *povestirii*, cei care le spun le-au auzit la rîndul lor de la alții și, trecînd prin acest lanț de naratori, evenimentele se deformează, capătă umbre de legendă. La primul sfat Ghiță Botgros este un călător oarecare, la ultimul el a ajuns deja un personaj legendar. Au fost îndeajuns doi ani ca această trecere din istorie în mit să se producă. Însă de regulă, legenda anticipează ca buzduganul din basm eroul. Călătorii oprîți la sfîrșitul primăverii anului 1576 la hanul lui Gorașcu aud istorisiri despre Ion-vodă, ucis de turci, și despre încercarea de răzbunare a fratelui său, hatmanul Nicoară. Hatmanul

intră în scenă mai tirziu, în alt moment al narațiunii, după ce lectorul și-a format din povestirile vinturate la aceste *divanuri* o imagine despre vitejia și înțelepciunea lui. Portretele sînt sumare („bărbat înalt, bine legat și cu mustața porumbă“, „om bun, cu nasul mare și rușinos“ etc.), analiza este cu desăvîrșire absentă. O precizare, uneori, despre puterea fizică și morală a personajului poate să dea o indicație și despre viața lui interioară. Nicoară e un bărbat care a gustat „fructele amare ale științei“ și „rupe potcoava în două“. Presbitera Olimpiada „alină durerile trupului și descarcă mîhnirile inimii“. Orfana Calomfira, mama lui Nicoară și a lui Alexandru, fusese „frumoasă și înaltă la boi“, căpităneasa Marga, pe care o dispută părintele Vasile și Ghiță Botgros, e „o muiere cu draci“... Rămîne sarcina faptelor să dea un contur mai precis eroilor. Însă nici faptele nu sînt prea numeroase și atunci vin în ajutorul lor *aducerile-aminte*. Cei opt justițiarî din preajma lui Nicoară Potcoavă străbat o Moldovă unde semnele trecutului sînt numeroase. În calea lor apar aceste *duhuri ale vechimii* care, la locuri de popas, povestesc întîmplări din alte timpuri și întîmplările fixează, ca într-o gravură, eroii pe un fond de evenimente crîncene. Moldova medievală a lui Sadoveanu este un paradis asediat. La Boura, unde diacul Radu Suliță întilnește pe Nicoară, sînt „locuri tari care au rămas neschimbate de la începutul zidirii“. La Divideni turmele de mistreți amenință ogoarele, în valea Somuzului oamenii viețuiesc „întru singurătate și neștiință“. Ei au rămas „uitați“ de istorie și trăiesc vîînd, pescuind și lucrînd rudimentar pămîntul darnic. În locurile mai deschise, acolo pe unde trec drumurile istoriei, țărani razeși se apără de lăcomia boierilor cu uricile date de voievozii de odinioară.

Scenariul epic e simplu în *Nicoară Potcoavă* și reproduce, cu mici modificări, pe acela din *Șoimii* (1904). Ideea că romanul scris la bătrînețe anulează pe cel dintîi publicat de scriitor nu se poate susține. Scrisă în maniera Dumas, *Șoimii* este o povestire încîntătoare, construită pe tema *datoriei și a dragostei*. Tema este menținută, cum s-a putut vedea, și în *Nicoară Potcoavă*, unde intervin însă perspectiva istorică mai precisă și umbra filozofică a lucrurilor. Hatmanul Nicoară, înconjurat de șapte, apoi de nouă oșteni, jurați să răzbune trădarea și moartea lui Ion-vodă, traversează o Moldovă ce trăiește încă sub puterea amintirii lui Ștefan-vodă cel Mare. Fiind rănit,

Nicoară se oprește la Dăvideni, unde înțeleapta Olimpiada îl vindecă. Bătrînul Andrei Dăvideanu crește pe nepoata lui, Ilinca, fiica lui Ieremia Golia, pîrcălabul trădător. De ea se îndrăgostește Alexandru, mezinul, iar fata, naivă ca Ofelia, cade răpusă de iubire pentru fratele mai vîrstnic, Nicoară. Hatmanul este la rîndul lui tulburat de fecioară dar, jurat să-și ducă pînă la capăt acțiunea lui justițiară, nu dă curs pornirilor sentimentale, în timp ce Alexandru, ars de dogoarea patimii, încalcă des sentimentul datoriei. Conflictul, vechi în literatură, va fi urmărit pînă la capăt cu toate consecințele lui. Însă, între timp, se petrec și alte întîmplări. Popasul la Dăvideni este mai lung și povestitorul are prilejul să înfățișeze cum trăiesc, cum petrec oamenii acelor locuri. Totîrnac și Ghiță Botgros s-au bătut pentru muiera lui Anania și acum, după ce patimile s-au stîns, beau întru pomenirea femeii ce le-a fost dragă. Ghiță se are bine cu îndrăcita jupîneasă Marga, dar, bănuitor, ia într-o seară pe prietenul său Radu Suliță să fie martorul unei judecăți morale. Femeia le deschide cu întîrziere și, întărit în suspiciunile lui, bărbatul vrea să cerceteze casa. În cămară se aud zgomote ciudate și căpităneasa rămîne o „icoană a uimirii“ :

— „D-apoi, cumătră, noi stăm cumînți aici, a zis badea Ghiță intrînd din tindă și pălînd cu bîta întii în dușumea și pe urmă în bogdadie, noi stăm cumînți aici și la dumneata în cămară — hoțul. M-am pălit piept în piept cu dînsul.

— Doamne, ferește și apără ! s-a crucit căpităneasa.

— L-am împuns cu bîta, l-am apucat de barbă ; deschisese ușa de afară și s-a tot dus. La lumina lunii, parcă-parcă l-aș fi cunoscut.

Căpităneasa Marga își cuprinsese pleoapele ochilor în palme.

— Mie mi s-a părut c-ar fi părintele Vasile, a urmat badea Ghiță, fără să arate supărare ; și descopere-ți ochii, cumătră Margă, of ! ochii cei căpriei care mi-au fost dragi, — și uită-te la smocul de păr din ghiara mîinii mele stîngi. Așa păr roș și aspru n-are nici o barbă din sat decît barba părintelui Vasile. Cumătră Margă, mai bine mîncam astăzi friptă inima lupului decît a unui biet purcel sălbatic, ca să urlu și să te rup cu colții. Căci noi ne-am avut bine ș-am strîns în inimă ca o comoară, ș-acumă văd că este căpităneasa înșelăciunilor.

Ba cumătra Marga era căpităneasă adevărată. A ridicat fruntea și a privit fără temă pe badea Ghiță Botgros.

— Ghiță, a zis ea cu glas limpede, am martor și pe diac și pe Dumnezeu și mă jur că n-am știut de popă, cum nu știu cînd îmi va veni ceasul morții. Poate s-a furișat el de bună voia lui, ca să-mi facă o spaimă, ca unul ce s-a întors băut de la petrecerea vînătorilor. Cum s-ar putea să mă leg eu c-o față bisericească și să fac supărarea cuvioasei preotese? Dar cine-mi ajută mie să lucrez răzășia, să samăn, să culeg? Nu-mi ajută oare un cumătru ce-l am? Dacă nu-i cumătrul, ar putea oare popa să m-ajute într-același fel, în vederea satului, a fiicei mele măritate Ileana și a ginerei mele Tudose? Fac cruce, am jurat și acum mănîncă-mă!

Adevărat că atunci cînd întorceai ochii spre mine ieri dimineață, în foisor la Iorgu, eu mă uitam în altă parte. Dar n-ai călcat aici în casa asta de douăsprezece seri și femeile își au meșteșugul lor să-l facă a-și aduce aminte pe cel care uită.

Mentalitatea siciliană, solară, ar fi cerut aici singe. La Moldova bărbații sînt însă mai domoli și mai înțelepți, iar femeile au scuze mai convingătoare. Femeia faurului Bogonos, Mura, calcă strîmb și, descoperită, nu se pierde cu firea. Alexandru lasă pe fratele său să creadă în visurile deșarte ale puterii, el vrea, de îndată, bucuriile vieții, dar nu va avea parte decît de amărăciunile ei. Părintele Agatanghel de la minăstirea Pobrota vorbește de „ticăloșiile vremii“ lui și cu duioșie de vremile apuse. Omul medieval are nostalgia unui trecut mitic. Agapie Lăcustă vorbește tot timpul de nevasta lui, Căprioara. Apoi se află că femeia e de mult timp moartă, dar Agapie n-o poate uita. Din cînd în cînd îi vine o „ziuă pustie“ și atunci el crede că femeia lui mai trăiește. Luntrașii moldoveni de pe Nistru bat cu paletele în apă și codul lor este de îndată înțeles de luntrașii de pe celălalt mal. Alexandru se luptă cu Sefer baș-ceauș în jurul unui corgan unde se află scheletul unui războinic scit de odinioară. Istoria privește cu ochii ruinelor pe luptătorii porniți să facă un act de dreptate. Moș Petrea este simbolul virtuții și puterii acestui pămînt călcat în picioare de năvălitori. Filozoful Cubi Lubîș, prieten din copilărie al lui Nicoară, dă informații prețioase hatmanului despre mișcare turcilor și a leșilor. E, cu alte cuvinte, un *spion* inteligent pus în slujba unei cauze drepte. Dealtfel, tipul *iscoadei*, al omului care trage cu urechea sau trage de limbă pe cei care

nu știu să tacă, este frecvent la Sadoveanu. Cubi Lubiș, așezat într-un loc de întâlnire a noroadelor, este un filozof din galeria evreilor înțelepți, întâlnită și în alte scrieri ale lui Sadoveanu. Nicoară dă nestăpînitului Alexandru o lecție de pedagogie eroică. Apare aici un concept de *onoare medievală* :

„— Gustul tău nu-i rău, Făt-Frumos. Dar poveștile de la noi ne învață că la asemenea domnițe nu te poți întoarce fără isprăvile cuvenite. Trebuie să treci, Făt-Frumos peste hotarele oprite, în locul unde se bat munții în capete, ș-acolo să tai cele șapte capete ale balaurului.

— Lungă vreme, mîhnită vreme, bădiță. În toate nopțile vine la mine paserea maiastră, îmi bate la timplă cu pliscul și-mi șoptește : Nu întîrzia căci vremea trece ; aicea pe pămînt oamenii n-au decît o tinerețe, du-te că te așteaptă fericirea.

— Alexandre, nici Făt-Frumos al poveștilor nu-și dobîndește bucuria fără lupte și jertfă.“

Alexandru nu este convins și, după ce fuge la Dăvideni, este readus în tabăra de la Praguri, iar cînd la urmă este prins Ieremia Golia, tatăl Ilincăi, el vrea să-l salveze și omoară pe Petrea Gînj. Căile pasiunii duc spre tragedie. Nicoară pregătește altfel de întoarcere în Moldova, sub protecția săbiilor, și descriind-o, Sadoveanu dă imaginea unui război-gospodăresc. Războinicii încarcă în căruțe solide, acoperite de coviltire, slănină și pastramă, pesmete și gurut. Gurutul este o făină de hrișcă și grîu plămădită cu brînză, lapte și ouă, un fel de supă concentrată, ce se consumă prin diluare cu apă. În timpul campaniei fac popase îndestulătoare, mîncînd hartane de chivirdic fripte la țigla. Războiul este pornit după ce toate *semnele* sînt prielnice, iar semnele meteorologice sînt citite după zborul gîștelor și bătaia vîntului. Mătasea morților este alt indiciu de toamnă lungă și blindă. Iarna, oștenii stau acasă sau în tabere, unde femeile nu sînt admise. Vînătoarea este, pentru acești profesioniști ai sabiei, o terapeutică. Întristat, Nicoară se ia după un lup bătrîn și, ajungîndu-l, îl eliberează : vînătoarea i-a redat seninătatea și puterea de judecată dreaptă. În codul moral al luptătorului nu este faptă mai condamnabilă decît trădarea. La acest paragraf nu există milă. Baș-Ceauș baș Cigala a vîndut suflete drepte și s-a turcit devenind un *hain* : oamenii lui Nicoară îi pregătesc o capcană și vînzătorul, încercînd să scape, piere într-o mlaștină. Boierul Gavril Pirjol și-a încălcat, de

asemenea, jurământul, și Strămurare (acel „rătăcit în pustia vieții“ trecut de partea dreptății) organizează un rapt : ridică pe boierul mișel de la ibovnica lui și prezintă lui Nicoară, după mai multe peripeții, căpățina trădătorului, ca un trofeu.

Campania propriu-zisă împotriva lui Petru Șchiopu este prezentată pe scurt, mai pe larg este înfățișat *divanul* care urmează, unde sînt judecați vinzătorii lui Ion-vodă. O dată datoria *împlinită* și mîhnit de moartea lui Petrea Ginj și a lui Alexandru, Nicoară Potcoavă se retrage cu sotniile lui la Praguri, murind după oarecare vreme în chipul arătat mai înainte.

Romanul are o simetrie remarcabilă și arată la Sadoveanu o înțelegere bună a dialecticii sociale. Sînt exagerate doar previziunile prea limpezi pentru un om din secolul al XVI-lea asupra eliberării sociale. Un hatman care face teoria luptei de clasă și a revoluției sociale este cel puțin nepotrivit pentru un secol în care oamenii trăiesc încă aproape de mentalitatea fatalismului religios. Limba și filozofia faptelor mărunte de viață constituie latura cea mai puternică, sub raport estetic, a acestei cărți scrise în amurgul vieții povestitorului cînd privirea lui se deschide cu o melancolică seninătate spre un trecut de întimplări năprasnice.

*

Printre hîrțile rămase de la Sadoveanu s-au găsit și două romane neterminate, *Cîntecul Mioarei* și *Lisaveta* *, din care apăruseră în timpul vieții scriitorului cîteva fragmente în *Torța* (1945), *Viața Românească* (1945, 1948, 1960), *Flacăra* (1955) etc. Ele sînt superioare literar (cu excepția romanului *Nicoară Potcoavă*) celorlalte scrieri postbelice ale lui Sadoveanu. *Cîntecul Mioarei*, care ar exista, ne spune M. Gafița, în două variante, are o temă nouă față de scrierile mai vechi ale autorului : dezalienarea individului sub presiunea civilizației noi. Romanul relatează cazul sihastrului Pavel care, nedreptățit de justiția omenească, se retrăsese cu mulți ani în urmă într-o peșteră, supunîndu-se canonului muțeniei. Toate elementele vechilor povestiri sadoveniene sînt aici : ficțiunea „străinului“ care poartă o *taină* nedezvăluită, ieșirea din istoria curentă ca formă

* Publicate în 1971 de editura *Cartea Românească*, sub îngrijirea lui Constantin Mitru, cu o prefață (*Cîteva lămuriri despre ultimele manuscrise sadoveniene*) de Mihai Gafița.

de protest, în fine, refacerea morală, revenirea spiritului la o seninătate sănătoasă prin reîntoarcerea la existența naturală. Până să ajungă la aceste simboluri, *Cîntecul Mioarei* dezvoltă eseistic și alte teme, cum sînt acelea ale unității limbii române și ale varietății cîntecului popular. Doctorul Andru Macovei și profesorul filolog Iancu Zerlendi voiajează în locuri vechi pentru a vedea felul în care pătrunde *rînduiala* nouă în țara Moldovei. O expediție, așadar, sociologică și folclorică, întrucît Zerlendi vrea să afle misterul perpetuării limbii și a rafinamentului poeziei populare. Aici ei află de existența unui „bărbat cu virtute“, cioban al mînăstirii. Ciobanul suferise un accident și ucenicul lui, Dăringai, coboară înfricoșat la așezările ome-nești pentru a anunța apropiatul sfîrșit al învățătorului său. Doctorul îl salvează și-l duce la spitalul din regiune, prilej pentru autor de a descrie modul în care noile structuri sociale pătrund în cele vechi. Latura ideologică a povestirii este convențională. Oarecare consistență epică au portretele din viața monahală. Doi gemeni, călugări acum bătrîni, cerniți, cioplesc iconițe cît palma reprezentînd pe Isus răstignit și pe Sfin-tul Gheorghe, omoritor de balauri, vesel și vînjos. Monahii precupețesc bine iconițele. Protosinghelul Glicherie Cotea are apucături negustorești, el vrea să vîndă vizitatorilor cărțile mînăstirii, între ele un *Sistemul decimalu*. Anagnost, monah pă-cătos, a cîștigat la loterie cincizeci de mii de lei și i-a băut la Piatra timp de un an de zile. Rămînînd sărac, s-a îngreșoșat și s-a judecat aspru, alegînd un trai de pocăință la Schitul Ola-rului, pentru a avea tihnă în viața viitoare :

„Gustă puțină apă și nu-i place. Nu mănîncă vietățile apei — pește, giște și rațe. De patru ori pe săptămînă, mestecă puține legume fără untdelemn, soarbe puțin lapte ; adaugă un măr și două nuci. Și se bucură întru duh de tihna ce va să vie ; întristîndu-se de răutatea lumii, care răstignește pe Domnul nostru Hristos în toate ceasurile zilelor și noptilor ; il răstig-nește suduind și blăstămînd, mințind și viclenind, apucînd ogo-rul văduvei și moștenirea orfanilor, înșelînd la cîntar și la răfuielele muncitorilor, pîrînd pe nevinovat, ceea ce e mai rău decît omorul ; judecînd strîmb, ceea ce e și mai cumplit. Așa Anagnost se trudește, ca să se răscumpere de iad și diavoli.“

Momentul important al cărții e dezvăluirea *tainei*, remem-orarea poveștii „de demult“. Sihastrul Pavel, pe nume mirean Petrea Matei, fusese ucenic tipograf, apoi jandarm, prieten cu

Sandu Călărașu, acum mecanic la spital și om cu vederi înaintate. Petrea avusese o soră, Anica, batjocorită de băiatul unui avocat, boiernașul Grigoriță. Ducându-se să-i ceară socoteală, Maiei este închis, Anica se aruncă în fântină, părinții mor și ei de durere. Judecat cu părtinire, Petrea reușește să fugă și duce o viață de pustnic în munte ignorind desfășurarea vieții din afară. Accidentul l-a readus în contact cu societatea, și doctorul Macovei, profesorul Zerlendi, ajutat de Sandu Călărașu, pregătesc întoarcerea efesianului în lume. Alte amănunte nu sînt revelatorii. Aglaie Șerpe, gardiancă la spital, femeie matură, ispitește pe finul ei, Dărindai, și finul nu are tăria să reziste ispitei. O bătrînă face propagandă în favoarea revoluției, altcineva înfățișează în stilul unui profesor de economie politică structura claselor și lupta dintre ele. Oamenii vorbesc în proverbe și recurg la metafore neverosimile în limbajul de toate zilele. Lița Sofia povestește fiului ei, Irimie Dărindai, istoria biblicei Salomia, apoi trece la probleme privind perspectiva revoluționară a satului etc.

Aspectele etnografice sînt numeroase în *Cîntecul Mioarei*, și, într-un loc, se povestește istoria a trei ciini și a trei baci, prefigurare a dramei din cunoscuta baladă. Prozatorul face, prin intermediul personajelor, considerații privitoare la psihologia omului de la munte și citează, în acest sens, pe Alecu Russo. În altă parte, discută despre datinile reprezentate în balada populară și dă, prin mijlocirea pribeagului Petrea, o variantă nouă, mai pură, crede el, a *Mioriței*. Romanul ar urmări, deci, modul în care se perpetuează realitatea mitică și cum pătrunde civilizația în această lume unde arhetipurile sînt vii. Procesul din urmă este superficial ilustrat.

Lisaveta se referă la o epocă mai veche (1887) avînd unele asemănări (de ordin biografic) cu *Anii de ucenicie* și *Nada Florilor*. Eroi sînt culeși din acea zonă indecisă care leagă satul de tîrgul de provincie. Alexandru Panțiru e gospodar liber, strîngător și cam cărpănos, dar drept. El merge la tîrg la Iosub Aron, negustor sărman și cărturar bun, filozof. Tîrgul e de un cenușiu „searbăd“, locuitorii lui așteaptă fără nădejdi să se întîmple ceva. Băiatul lui Iosub, Zeidel, lucrează la conacul lui Nunucă Ruset, spirit generos, socializant la Paris, boier strașnic, rapace în țară. Nunucă vine la moșie cu vărul său, Răducanu, care-și „bătuse“ averea la cărți. Într-un rînd, boierul semănase banii (gologani de aramă de cite cinci bani) pe optzeci de prăjini de

pământ. După plecarea boierului cei care asistaseră la această faptă bizară se aruncă asupra brazdelor și culeg banii aruncați. La urmă se dezvăluie șiretenia moșierului : el voise să semene anison și pentru aceasta era nevoie de un pământ mărunțit ca cenușa.

Conflictul dintre țăranii liberi și ciocoi rămâne totuși secundar în roman. Mai pregnantă este intriga sentimentală. Logofătul Nastasache dă roată Lisavetei, fata muribundului Gheorghe Cucu, îndrăgostită la rîndul ei de Florea Panțîru, flăcău cuminte și harnic. Nastasache vrea să-l corupă pe Florea și-l duce la o văduvă, prilej de întristare pentru Lisaveta. Interesul pentru etnografie nu lipsește nici aici, într-un loc e vorba de *datina uncropului*, rămășiță păgînă în mentalitatea țărănească. Marți dimineața după nuntă partea femeiască a nemeului îndeplinește un mit păgîn în cinstea zeului Priap. Femeile spun măscări, fac gesturi deșcheate sugerînd actul sexual și, de întîlnesc un bărbat în cale, îl agresează. Unul dintre ei, mai puțin simțitor la datini, le dă în judecată. Un bătrîn prisăcar, Moș Pătru, suferă de pelagră și nu vrea să se ducă la doctor. Fata lui îl roagă să nu moară repede, fiind prea înglodată în nevoile casei : să moară, cu alte cuvinte, ceva mai încolo, cînd înlesnirile bănești vor veni și rînduielile înmormîntării vor putea fi împlinite : „noi se cuvine să le facem toate după rînduială și lege“. Țăranul Gheorghe Cucu are înainte de moarte un vis și visul înfățișează pe Dumnezeu și judecata înfricoșătoare a sufletului :

„— M-am înfățișat la scaunul Împărăției și acolo era Dumnezeu ; dar eu nu-l vedeam. Se făcea numai în jurul meu așa, ca o lumină mare. Și dacă m-am aflat eu la scaunul Împărăției, m-am mărturisit. Popa Petrea mă întreba... Era și popa Petrea acolo. Popa Petrea mă întreba și eu răspundeam. Da' aveam limbă ageră și dădeam răspunsuri bune. Am spus toate răutățile cîte am făcut eu pe lumea asta, dar avînd credință că Domnul Dumnezeu iartă. Așa ni-i scris nouă : să fim oameni și să greșim. — Da' ai înșelat ? — N-am înșelat. — Da' ai luat dreptul văduvei și sărimanului ? — N-am luat. — Da' ai rîvnit la bunul altuia ? — Am rîvnit ; de ce să spun că n-am rîvnit ? Am rîvnit pământ mai mult ș-am rupt două brazde de la megieș într-o simbătă, înainte de Sfîntul Gheorghe. — Și bătălii ai stîrnit ? — Am stîrnit atuncia, pentru cele două brazde, și m-am înfățișat la judecată. Pe urmă ne-am împăcat. — Da' pe

muiere ai bătut-o ? — Am bătut-o, de ce să n-o bat ; doar a fost muierea mea. Dar acumă îmi pare rău, căci n-are cine-mi da o lingură de apă. — Ba, dacă te pocăiești, te-a adăpa. — Mă pocăiesc, căci n-o ucideam din răutate O ucideam căci eram bătut. — Să știi, zice popa Petrea de acolo de la scaunul Împărăției, că pentru beție nu este pedeapsă. Atîta pedeapsă este că pe acest tărîm nu-i nici rachiu, nici vin. — M-oi nevoi și fără acestea, zic. Popa Petrea a ris.“

Sînt în *Lisaveta* și cîteva date privitoare la copilăria autorului, cunoscută și dinainte, din scrierile autobiografice. Avocatul Alecu Smărăndin, tatăl, e cordial cu țărani, mama, Profirița, o femeie simplă și duioasă. Mitriță, fratele, moare, și naratorul simte „cea dintîi lovitură a întristării“. Curioasă este figura lui Zeidel, care gîndește ca un structuralist de nuanță marxistă : „Dumnezeu, tată, e și în legile sociale care se împlinesc fără greș“.

Romanul este neterminat și nu putem ști în ce fel ar fi evoluat el. Oricare ar fi însă desfășurarea ulterioară a faptelor, e greu de crezut că elementele epice noi ar modifica imaginea generală a operei.

TUDOR ARGHEZI

După Sadoveanu, Arghezi e în lumea literelor române a doua mare personalitate pe care recunoașterea generală a trecut-o pentru moment în umbră, pînă ce ecourile acestei prețuiri nediferențiate se vor stinge. Nu e nimic de obiectat, aici, și chiar dacă am voi să fie altfel, și prețuirea să dureze, nu e mare lucru de făcut împotriva unei opinii ce își croiește atît de energic drum spre spiritele noastre.

Care să fie, ne întrebăm, cauza acestei schimbări de umoare pe care o arată acul sensibilității publice față de o operă hotărîtoare pentru întreaga literatură română modernă? O explicație ar fi că, după oarecare eclipsă, poetul a primit recunoașterea generală și, publicată în ediții succesive, literatura sa a ajuns în mîinile tuturor, în timp ce telescoapele criticii au cercetat-o cu de-amănuntul, pe toate părțile și în felurite chipuri. Un poet, însă, zicea Novalis, nu trebuie să devină niciodată un mister popularizat, în situația adică de a se nega pe sine printr-un exces de înțelegere. Aripa comentariului critic trebuie s-o atingă atît cît e necesar pentru ca, o clipă luminată într-o zonă a ei, opera să-și adune izvoarele secrete și să-și înalțe ceruri noi, insondabile, în altă parte. Cunoașterea nu-i, deci, în cazul poeziei decît o aproximare a misterului ei fundamental : în nici un caz acesta nu trebuie să piară în brațele raționaliste ale criticii. Or, prin abundența comentariilor și rodnică difuzare a operei sale, Arghezi a încetat a mai fi, s-ar părea, un mister în sensul pe care îl cerea poetul german. Îmbrățișat de către toți și recunoscut ca poet național, Arghezi intră în conștiința multora mai mult decît un mister popularizat : un mister... oficializat. Am avea, de înțelegem astfel soarta unui autor, răspunsul la întrebarea dintii. Opinia publică, ac-

ceptînd integral și cu ardoare o operă, simte, acum, necesitatea unei variații, știut fiind că adorația, ca și negația perpetuă, oboșește și literatura și publicul ei.

Adevărul e că drumul unei capodopere nu e totdeauna ascendent și pentru a fi redescoperită ea are nevoie să fie uitată o vreme. Tristețea e însă că această uitare vine, în cazul lui Arghezi, prea devreme, înainte ca poezia să fi intrat cum trebuie în conștiința publică. Pînă să avem o ediție a scrierilor sale, pînă, deci, a-i cunoaște, în totalitate și în profunzime, opera, spiritele s-au și blazat ; înainte de a ști, cu aproximație, liniile de forță ale unei creații ce a schimbat, după Eminescu, fața întregii literaturi române, sensibilitatea noastră se și arată obosită. Căci, un fapt e limpede : deși avem despre această întinsă literatură studii serioase, mai vechi și mai noi, deși s-au spus despre ea lucruri inteligente și adevărate, opera argheziană are încă multe secrete. Acestea nu sînt de nuanță, ci de esență. Zone importante ale operei sînt încă necercetate, iar în ce privește simbolurile fundamentale ale poeziei, dintre acelea întoarse pe toate fețele, mai sînt încă multe de spus. Epoca noastră (vreau să spun : critica mai nouă) a adăugat alte prejudecăți la cele deja existente despre acest mare poet pe care l-a urmărit, încă de la început, fatalitatea unei violente indecizii din partea comentatorilor. Observația lui G. Ibrăileanu, din 1910, că *Rugă de seară* aparține unui *geniu* sau unui *dezaxat* e caracteristică pentru critica momentului și, cu mici variații, spiritele critice au rămas pînă azi în aceeași nehotărîre.

Nimic nu s-a schimbat, în esență, în atitudinea ulterioară a criticii : chiar cînd opera s-a impus, ea a avut nevoie de a fi apărată împotriva celor care, nemaiputînd contesta autorului talentul, îi contestă, acum, morala, filozofia și puterea elevației. Cum această suspiciune a persistat sub diverse forme pînă tîrziu, critica înțelegătoare de fapte mai profunde în literatură s-a găsit totdeauna în situația de a lupta pentru recunoașterea unei evidențe. Eforturile au fost mobilizate în acest sens, și mai toate studiile despre Arghezi au acest caracter militant, partizan. Pompiliu Constantinescu luptă cu prejudecata lipsei de spiritualitate înaltă a poeziei, Șerban Cioculescu apără versurile în cauză de învinuirea de a fi ermetice ori profanatoare. Comentatorii mai noi au avut de înfruntat obtuzitatea și reaucredința a criticii sociologist vulgare, căzute, cu argumente de alt chip, la insanitățile gîndirii lui Georgescu Cocos.

Orice luptă cere însă sacrificii și orice biruință se ridică, în fapt, pe câteva enorme injustiții. Pledoaria în critică înseamnă, înainte de orice, o simplificare a demonstrației, o alegere a punctului de vedere favorabil, în măsură a pune în minoritate opinia adversă. În această strategie multe părți, mai umbroase, sînt lăsate la o parte și destule nuanțe sînt sacrificate. Apărînd opera de o învinuire, criticul împinge, fără să vrea, accentul în direcția opusă, trecînd peste cazurile rebele care i-ar încurca demonstrația. S-a întîmplat, în cazul lui Arghezi, aproape cu regularitate, această deplasare de accent, cu rezultatul că opera a fost trasă cînd într-o direcție, cînd în alta. O exagerare mi se pare, din acest punct de vedere, de luat în seamă înaintea altora. Întrucît poezia lui Arghezi a fost contestată, în modul arătat mai înainte, din pricina notei ei mistice, efortul invers a fost de a dovedi caracterul laic, nereligios al poemelor. Și cum, în interpretarea literaturii, dorînd cu ardere ceva, nu e greu să și obții, au fost aduse suficiente exemple pentru a dovedi un Arghezi nu numai spirit decent laic, dar chiar un poet în nici o legătură cu religia. Opinia putînd, totuși, fi pusă la îndoială, s-a admis, atunci, că poetul, în tinerețea lui ecleziast, a avut oarecare benigne rătăcirii spirituale. Sensul demonstrației e de a-l scoate pe autorul *Psalmilor* de sub greaua învinuire de a fi mistic și de a-l așeza, astfel, în rîndul valorilor raționaliste acceptabile. Dar, salvînd poezia în acest chip, n-o trădăm, oare, în punctul ei de esență? Și, obținînd o victorie asupra ignoranței intolerante, nu sacrificăm adevărul unei opere mai greu de justificat esteticeste și infinit mai dificil de introdus într-o unică formulă?! Să luăm, de pildă, un simbol arghezian mai des adus în discuție și folosit, în chip ciudat, pentru a susține opinii ce se bat cap în cap: simbolul *dumnezeirii*. Acesta constituie axa lirismului din *Cuvintele potrivite*, din volumele „minore” și, după aceea, din toate culegerile mai noi de versuri. Să trecem peste interpretarea mai veche și să ne oprim la soluțiile oferite de critica de azi. Pentru cine a apărut pe Arghezi de vînătoarea de vrăjitoare a unor critici primitiv-sociologizanți, ideea de dumnezeire se identifică, din rațiuni pe care nu le discutăm, cu ideea de adevăr, iar căutarea ființei misterioase cu aspirația spre absolut în procesul cunoașterii. Această soluție, posibilă, are însă neajunsul de a ignora altele, indiscutabile și acelea. Critica mai veche vorbea, nu fără dreptate, de implicația religioasă a psalmilor și

stabilea, aproape cu sprijinul aceluiași versuri, legăturile mai adânci cu spiritualitatea creștină. Acest aspect este indiscutabil, dar nu fundamental în poezia argheziană și cine se ambiționează să dea o explicație unică simbolurilor se desparte de chiar esența acestei lirici de o ambiguitate calculată. În fapt, pentru a rămâne în spiritul poeziei, trebuie să admitem două adevăruri : importantă în *Cuvinte potrivite* și celelalte volume nu e ideea de Dumnezeu, ca atare, ci drama morală ce i se asociază și, în al doilea rând, că ideea însăși de dumnezeire are mai multe accepții, în întregime valabile. Cine își leagă destinul comentariului de o unică soluție de interpretare greșește, pentru că, din zece poeme citate, opt îi contrazic ideea. Atitudinea favorabilă e de a admite o pluralitate de sensuri și de a zice, de pildă, că în privința lui Dumnezeu sînt posibile cel puțin patru accepțiuni (*religioasă, gnoseologică, etică și estetică*). Asemenea posibilitate e admisă, dintre interpreții recenți, de D. Micu : „Arghezi desemnează, obișnuit, prin cuvîntul «Dumnezeu» un ideal : idealul său, greu de definit, de omenie, bunătațe, perfecțiune“ (*Opera lui Tudor Arghezi*, 1965, p. 127). Lipsește aici doar ideea de spiritualitate în sensul religiei, familiară la poetul *Psalmilor*. Avînd despre religie cunoștințe serioase și chiar o oarecare erudiție în ce privește terminologia ei (dovadă numărul considerabil de „chei“ pe care le scoate din versurile de această factură !), criticul se arată sever cu poemele ce invocă divinitatea ; acestea ar constitui „tributul plătit de autor idealismului mistic, spiritualismului (op. cit., p. 128). Mai înainte (p. 103) deplînge faptul că Arghezi vede „fără te-meii o incompatibilitate între urmărirea perseverentă a idealului de perfecțiune etică și trăirea plină a vieții“. Nu punem în discuție adevărul acestei observații, nici valoarea capitolului respectiv, cu multe judecăți drepte. Ne întrebăm numai dacă astfel de disocieri spun sau nu ceva despre valoarea poeziei în cauză, despre esența ei ca act de confesiune. Ce interesează, în fapt, este drama morală ce se asociază acestei aspirații. Arghezi nu face, în fond, o poezie de cunoaștere în sensul acceptat al noțiunii. Accentul cade în lirica sa pe implicația omenească, pe drama, într-un cuvînt, a opțiunii. Este poetul credincios sau nu ? e mistic sau ateu ? tăgăduiește sau iubește cu smerenie pe Dumnezeul religiei ortodoxe ? Aceste întrebări se pot pune, dar ele rămîn în afara esenței chestiunii. Poezia iese din ceea ce se asociază acestor abstracțiuni, cercetate și de alții, niciodată însă,

cel puțin în cuprinsul literaturii noastre, cu atîta senzație de suferință existențială, de vitalitate a îndoielii și voluptate a indeciziei, cu un sentiment mai înalt al lucrurilor în care se află răstîgnite imaginile lor pure, absolute. De aici vine senzația coplesitoare de viață și de participare a materiei la o ordine ascunsă în univers, imposibil de determinat altfel. Problema dacă Tudor Arghezi e sau nu un poet mistic cade, atunci, în seama teologilor, nu a criticilor. Aceștia au de observat altceva : expresia unei drame existențiale trăite pe toate planurile, de la cel de sus, metafizic, religios, pînă la cel de jos (nu în ordinea valorii, pentru că în fapăturile cele mai neînsemnate poetul vede însemnele divinității creatoare !), în scara fenomenelor terestre, cu o mare participare afectivă.

În ideea de Dumnezeu el prefigurează, ca să revenim la disocierea de mai înainte, înțelesuri diferite, și unul dintre acestea e indiscutabil de ordin religios. *Dumnezeul* arghegian e, într-o ipostază a lui, cel afirmat de creștinismul popular, cu o subliniată notă panteistă. Atitudinea lirică variază și uneori ne dă senzația de teroare mistică, de sete de divin („neliniștită patimă cerească“), alături de monomie, solidaritate franciscană cu fapăturile neînsemnate ale pămîntului, creații și acestea ale misterioasei ființe. Credința lui Arghezi e că toate elementele au un rost al lor adînc în univers și dacă rezezi firul de iarbă ori strivești boaba de rouă va curge sînge divin.

Această imagine nu e însă unică : ficțiunea sacră, față de care poetul manifestă o oscilație dureroasă (în care intra însă și o oarecare voluptate, ca în poemele mai noi !), de la smerenie la injurie, se identifică altă dată cu ideea de adevăr. E vorba, deci, de o latură *gnoseologică* a lirismului arghegian, iar pe aceasta trebuie s-o înțelegem, spus mai simplu, cu mistuitoarea aspirație de a ști. Dar Arghezi nu pune chestiunea cunoașterii în termeni filozofici, ca Blaga, ci transformă totul într-o ecuație morală. El dramatizează atît aspirația spre adevărul absolut, ascuns intuiției noastre, cît și eșecul acestei acțiuni, cu o apăsată notă de deznădejde, calculată („în recea mea-ncruntată suferință“). Dumnezeu poemelor lui Arghezi nu e, așadar, numai moșul bun din eresurile populare, creatorul amestecat în toate frunzele și nisipurile pămîntului, ființa enigmatică retrasă din lume, e totodată o imagine a adevărului absolut, pur, inaccesibil, enigma însăși a existenței universului.

Un vers : „voia de bine, frumos și adevăr“, ne atrage atenția că poetul figurează prin acest incomed interlocutor celest și o idee de ordin moral : *ideea de bine*, față de care psalmistul arată aceleași rodnice, poetic vorbind, incertitudini. Din privescerea imperfecțiunii lumii (și această imagine revine obsedant în ultimele volume de versuri : *Noaptea, Frunzele tale*), Arghezi trage o idee etică despre Creatorul biblic, privit, gospodărește, ca un zidar nepriceput sau viclean, pus să incurce treburile universului, gelos pe ceea ce omul construiește într-o existență nestatornică.

Mai este însă și o altă ipostază, *estetică*, a ideii de divinitate și pe aceasta poetul o numește undeva visul său „din toate cel frumos“. Dumnezeu e identificat cu ideea de perfecțiune : spiritul care insuflă ordinea, armonia universului, Dumnezeu din ziua a șaptea, cel care, după ce a despărțit pământul de ape și a făcut toate lucrurile și viețuitoarele, își contemplă cu un ochi de estet creația : un Dumnezeu puțin obosit, sensibilizat de efortul creației, trist și împăcat, privind cu ochiul său albastru mărgeară ce-i strălucește în palmă. Întrucît creația nu e, din punct de vedere al psalmistului, infailibilă, intuiția merge atunci departe și ea sugerează existența altei lumi, a prototipurilor perfecte și pure. Ideea platoniciană cunoscută e trecută, cu alte cuvinte, prin mitologia creștină. În chipul pe care îl știm, poemele dau, pe de o parte, sugestia aspirației spre această lume a perfecțiunilor, dar, întrucît eșecul e dinainte hotărît, apare deîndată și ideea de inaccesibil la viața secretă a universului, de, într-un cuvînt, îndoială : sentimentul ce constituie hrana de bază, spirituală și morală, a poetului. Pe această cale și cu aceste accepții se naște o mitologie poetică de o fascinantă originalitate și de un rar dramatism moral. În timp ce Blaga împinge contemplația spre zonele neguroase ale spiritului, surprins în drama imposibilității de a cunoaște, Arghezi coboară totul spre relieful accidentat al vieții morale. El își *corporalizează*, astfel, ideile, le dă un trup și un suflet omenesc, contemplîndu-le, apoi, abisurile ce se deschid în ființa lor.

În acest chip pot fi citite poemele argheziene, deși nu trebuie să avem înfumurarea de a crede că alt mod de a le înțelege nu se mai poate închipui. Poezia sa rămîne deschisă mai multor interpretări și e firesc să fie astfel dacă ținem seama de ambiguitatea pe care se ridică reprezentările sale. Acestea arată, cu hotărîre, mai multe zone de sensibilitate și mai multe

chipuri de a traduce o idee. Arghezi nu face parte, ca să înțelegem limbajul său religios, din speța tăgăduitoare a lui Petru, nici din aceea, haină, a lui Iuda, nu ia loc nici printre apostolii mai obscuri, neclintiți în credința lor : el se trage din spița filozofică a lui Toma Necredinciosul, primul existențialist creștin.

*

Nu i-a lipsit tăgăduitorului plăcerea muncii. După cel de al doilea război mondial el a publicat în jur de 20 de volume, dintre care peste 10 cărți de poezie originală, de două ori, așadar, mai mult decât publicase înainte. Arghezi a înfrânt și pe acest plan regula, căci la vîrsta cînd alți scriitori pun punct memoriilor, el începe să publice versuri pe teme erotice și să impună, în genere, producției lui literare un ritm puțin obișnuit. Legea exploziei tîrzii și violente, pe care o susținuse mai demult M. Ralea, pare a se confirma. Între 1955, dată cînd revine în actualitatea literară cu volumul *1907*, și 1967 (anul morții), deci între 75 și 87 de ani, Arghezi a scris o operă uriașă, inegală ca valoare, dar prin piesele ei cele mai rezistente de o mare forță estetică. Comparația pe acest plan cu vechile lui cărți este fără rost, poetul trăiește în chip egal în toate, opera se constituie din însumarea tuturor fragmentelor. Există, dealtfel, o continuitate a temelor mari, *Cuvinte potrivite* (1927) și *Poeme noi* (1963) comunică prin tunele secrete, chiar și acolo unde Arghezi pare fixat într-o soluție definitivă vedem după oarecare vreme că soluția este provizorie și că neliniștile renasc. Dacă mitul n-ar fi atît de banalizat de estetica modernă am putea cita în cazul lui Arghezi mitul lui Sisif, tradus în planul creației. Poezia este o veșnică reluare, un efort reînnoit după scurte momente de liniște și împăcare, un drum care trece succesiv prin mai multe perdele de ceață de densități diferite. *Psalmul* din 1959 (inclus în volumul *Frunze*) anunța prin radicalitatea tonului un sfîrșit, o opțiune definitivă, și mulți critici au crezut că pot afla aici termenul ultim al unei vechi dileme. Însă poetul a revenit și asupra acestei variante și reliefurile noi ale meditației nu mai arată aceeași siguranță. S-a exprimat bănuiala că neliniștea a devenit în anii din urmă la Arghezi o simplă temă literară, însă, oricare i-ar fi sursa, poemul ce iese din această zonă de preocupări are o putere de figurație atît de bogată și profundă încît impresia finală este de mare zguduire morală.

Intîia carte publicată după război de Tudor Arghezi este un *Manual de morală practică* (1945), o culegere de tablete scrise (majoritatea) între 1928 și 1943, cu nimic deosebite ca stil și tematică de *Bilete de papagal* (1946), culegerea următoare. În prefața la volumul din urmă, autorul revendică paternitatea genului : „Tableta sau Biletul sînt niște sinteze și (...) pot să ia accente de la vers, clarități de la satiră, arome și culori de la poezie“.

Cele mai multe scrieri de acest fel sînt niște pamflete concentrate a căror adresă nu se mai știe. Abia dacă mai recunoaștem, ici, colo, un nume, un portret, și acela pierdut într-un desen fantastic. Desenul supraviețuiește modelului real și produce și azi la lectură o impresie extraordinară de sublim în abjecție și degradare. G. Călinescu vorbea de „un monstruos al dialecticii“ la Tudor Arghezi, voind să numească logica de fier a pamfletarului pusă în dezvoltarea unor premise nefirești. Este logica obișnuită a literaturii absurdului pe care, după Urmuz, Arghezi o dezvoltă. Punctul final este un univers în care lucrurile reale continuă să existe, dar cu funcții contrare naturii lor. În utopia satirică a lui Swift, lumea trăiește rațional la dimensiuni pitice, la Arghezi ea proliferază într-un grotesc enorm, patetic. Tatăl predă fiului (în *Manual de morală practică*) o pedagogie care contrazice poruncile înscrise în Cartea sfîntă, o pedagogie, pe scurt, bizară, în care se recomandă calea viciilor. Pentru a reuși în viață, fiul trebuie să învețe întîi să „umfle fălcile și să zdruncine falangele“, rupea de oase fiind mai eficientă în carieră decît o Carte de învățătură. Codul de morală practică prevede, în această alcătuire, represiuni sîngeroase. Lipsa de cugetare se va pedepsi cu scuturarea urechii și izbirea capului de pereți, risul cu bătaia peste buze, un acord negramatical atrage sancțiuni și mai aspre. Dacă vinovatul este profesor universitar, el este trimis la hipodrom pentru a sluji o jumătate de zi ca obstacol la cîmp, iar cealaltă jumătate va curăți grajdurile. Se prevede ca seara profesorul să fie adus acasă pe o cotigă de gunoi și torturat. O plezanterie atroce la prima vedere, un mod sistematic, în realitate, de a dovedi caracterul absurd al relațiilor într-o lume care și-a pierdut sensul valorilor. Pedepsele, ca și recompensele, dezvăluie o ierarhie inversă, în viziunea sarcastică a lui Arghezi lucrurile umblă cu capul în jos.

Pentru că sîntem la capitolul *sanctiuni*, să cităm din *Manual* și aceste sfaturi negre prevăzute pentru un delict birocratic : „Ministrului care amină de marți pe sîmbătă și de sîmbătă pe joi, i se va vărsa conținutul unei cutii cu ploșnițe la domiciliu, ca să nu poată dormi și ca să învețe canonul așteptărilor, în așteptarea dimineții. Bucătarul îi va pune în toate felurile de bucate cîte un gîndac mare negru, dedesubtul porției, ca să fie descoperit înaintea ultimelor îmbucături, și în cafeaua cu lapte naftalină — iar spălătoreasa viermi în bastică.“

Însă genul în care sarcasmul lui Arghezi atinge cel mai mare efect este portretul moral. Acumularea enormă de atribute din sfera patologicului, prostiei, vicleniei primitive, duce la o caricatură violentă în genul desenelor expresioniste ale lui Otto Dix :

„Ochi proști la bietul om, în pleoape ostenite, roșii, și un obraz jerpelit, ca mușamaua veche, și o voce, proastă și ea, fără inflexiuni, ca un băț, ca o jumătate de par ; o voce cu bită, ca un bolovan într-o ladă, care-ți înjunghie auzul. Grai monosilabic, cu tendința de a transforma toate sunetele în mă, bă, gă, dă... Făcea greu propoziția simplă, căutînd ca-n niște cioburi un subiect, urmat imediat, în sintaxă, nu în timp, de un predicat scormonit, și răsturnînd o grămadă de spărturi și o saltea aruncată, pînă să o reușească. Avea întotdeauna o intenție, pe care nu ajungea să o exprime. Îți făcea impresia unui om care umblă pe doage și cercuri și pe greble, pe care le călca din greșeală și-l izbeau în gură.“

Individul înlănțuit de o imaginație atît de sumbră face în viața socială o carieră balzaciană. Oborean cu 3 clase primare, el urcă rapid în ierarhia administrativă și, după o vreme, e numit în diplomație. Locul impostorului îl ia în altă parte *demagogul*, subiect privilegiat al satirei argheziene. Monștrii marini, himerele ieșite din împreunarea unei fantezii cotropitoare cu o ironie rece, toate spețele de tîritoare și de maimuțe impudice sînt convocate pentru ca, într-o imagine compusă de elemente aberante din lumea materială, să sugereze o anomalie în plan moral. Demagogul este în cele din urmă o speță, azi pierită, realizată prin încrucișarea regnurilor joase. Spiritul, satisfăcut după o orgie de cruzimi atît de întunecate, revine la otrăvuri mai simple. Insecta părăoasă care amenința cu

o clipă înainte universul, ia curînd înfățișarea unui ins infumurat și prost, negustor de vorbe goale :

„E și credincios. Rugăciunea și-o face în priveliște mare, adunînd lumea să-l vadă. Atît îi pasă lui de țară, de datină și de Dumnezeu cit oilor de scaieții din coadă. Între ai lui ride beat și face cu ochiul. A citit și pe Machiavel și la teigheaua lui de idealuri se simte de o seamă cu Cezar Borgia, Prințul. Ce țară bună trebuie să fie țara ta, dacă orice țigan e lăsat să o tilcuie și să o jignească ! Acum cîțiva ani, gorilul sta cu șatra lui într-o odaie, tăiată cruciș de o frînghie cu patru rufe întinse la uscat, în dogoarea unei plite de gătit, pe care se prăjea ceapa în seu : o ismană mîncată în fund, o cămașă jerpelită, doi cio-rapi fără căpută și o batistă : Țiganul avea de dimineață zi de audiență. Și-a iubit țara atît de patetic și cu atîta glas, încît s-a îmbogățit. A devenit și european.“

Există în *Manual de morală practică*, mic *Principe* satiric românesc, și un ton direct liric, o tratare realistă a ideii de cinste și de iubire. Fiul care trăiește într-o lume falsificată de ambiția de putere nu trebuie să-și piardă speranța. Moralistul cu gustul cucutei pe buze adoptă deîndată stilul didactic cordial, pamfletul se transformă în elegie : „Tu ești naiv... Rămii naiv și candid : nu te înfricoșa. Păstrează-te neatins. Cînd cinicii și bătrînii putrezi și-au pierdut inocența și amestecă organele cu simțămîntul și nu mai cred în nimic fără să spurce ceva, tu ești proaspăt și nou. Asta ți-e avuția. Adevărata biruință va fi a ta : ține minte.“

Un ton afectuos asemănător descoperim și în paginile unde este vorba de omul comun Popescu, subiect de zeflemea în literatură. După Camil Petrescu, Arghezi este al doilea scriitor important care încearcă să dea la o parte pînza ironiei lui Caragiale pentru a reabilita ființa morală a individului obscur, devotat pion al societății, năpăstuitul Popescu ! : „Săracule Popescule ! cînd fiecare te vorbește de rău, cînd zeflemeaua se face ieftină, ca să coboare pînă la coatele tale cîrpite, cînd autorii fără inspirație validă tabără pe tine cu compoziția și stilul, tu ești o elită și o aristocrație și cumînțenia adîncă a unui neam.“

Stilul devine cu adevărat liric cînd e vorba de femeie. Pu-ține pagini s-au scris în literatura română pline de un lirism mai adînc și de o prețuire mai mare pe această temă. Punctul de vedere al lui Arghezi este acela — nu se sfiește s-o spună — a unui plugar pentru care iubirea, deci femeia, este o „lubri-

citatie castă". Ideea femeii fățarnice este un produs al literaturii proaste și al snobismului intelectual. Femeia este sfântă și are asupra bărbatului „superioritatea jertfei“. În fine, femeia nu se poate concepe în afara *familiei*, loc sacru în geografia morală a lui Arghezi. Stilul se schimbă când e vorba de „femeia băiețoi“, „hibridul Maicii“, femeia care își bruschează natura și părăsește îndeletnicirile ei gingașe. O fată care pune piciorul pe ambreiaj și apasă cu mâna pe butoane pornind motorul unui automobil este, în viziunea plugărească a lui Arghezi, o imagine de apocalips :

„Fetico ! dă șapca jos, aruncă monoculul și scoate nădragii. A venit lucefărul să-ți caute obrajii din pernă — și dumneata pompezi ridicată pe cric un pneumatic desumflat...“

În același sens trebuie judecate și *Biletele de papagal* publicate în *Informația zilei* din aprilie pînă în septembrie 1943, încheiate cu celebrul pamflet *Baroane*, care a dus la detențiunea autorului în lagărul de la Tîrgu-Jiu. Stilistic, *biletele* oscilează între formula poemului în proză (*19 april*) și portretul caricatural (*Geanta, Ratatul, Președintele*), realizat prin aceeași acumulare de atribute infamante. Iată imaginea unui Don Juan al pedagogiei : „În ziua examenelor, Domnul Președinte, ras, înălbit și cochet, s-a prezentat la școală ca un vizir surîzător și urît, cu o familiaritate musulmană. Fizicul îl deservea cît și intelectul cu o figură între lăutar și cioclu, violetă, buzată și cu doi doveci în pantaloni, unul în față și altul în locul opus, pe picioare scurte, de scăunel. O pată vinătă, suspectă ochiului medical, i se întindea pe o jumătate de ochi și obraz, ca două Americi, și pipăitul puhav îi era gras.“

Corespondentul în politică al dascălului berbant este Bel-Ami, ins mediocr dar serviabil, ferchezuit și curtenitor. E terenul moral de pe care pamfletul arghezian strînge recolta cea mai bogată. Metodele de parvenire (care stau în chip special în atenția lui Arghezi) sînt asemănătoare (lingușire, viclenie), dar fantezia necruțătoare a prozatorului inventează noi metafore și plămădește noi chipuri, adesea memorabile, cum este acela al lui Lache, ideolog inclement și polemist temut : „Cine răcnește ca malacul, apucat de o streche permanentă ? Lache. Cine-i mîndru ca un voevod ? Lache. Singură căutătura nu i se împacă armonios cu iconografia superbelor fericiri, în declin — și-i o gravă lipsă a vieții lui. A trebuit să urască pictura și portretul în ulei. Ce splendidă multiplicare și-ar fi acordat chipul lui în expozițiile de pictură, fără neînsemnatul neajuns

al simetriei șovăitoare ! Lache ar fi fost nu numai un exponent al naționalismului absolut dar și o vedetă a esteticei masculine. L-ai văzut ? ăsta e ăla. Ce superb bărbat ! De profil e delicios, dar din față îl dă gata, ma șer, și pe William Powel. Ce ochiadă ! Te furnică din ceafă pînă-n călcie. Fșaiu. (...) Ochii lui umblă descheiați : un nasture-i mai sus și-al doilea atîrnă“...

Cum se vede, temele nu evoluează. Nici arta lui Arghezi, de la început matură, cu o mare putere de invenție. Vîrsta nu domolește acest spirit polemic și, în rarele ocazii cînd poetul a intrat după 1955 în polemică, s-a putut constata că forța lui de a nega nu scăzuse. Pe unii, bătrînețea îi face mai blinzi și mai filozofi, Arghezi conservă pînă la sfîrșit totul, moralistul ultragiat din el nu cedează. Adversarul lui de totdeauna este, pentru a folosi o formulă cu circulație în epocă, Marele Pseudo. Nimeni n-a dat, la noi, un tablou mai vast și mai întunecat al imposturii sociale ca Tudor Arghezi în epica lui corosivă. Este aici o putere de a imagina Răul care ne amintește de lirismul demoniac al picturii lui Bosch, cu deosebirea că Arghezi nu înfățișează Răul pur, acela care provine dintr-o dualitate originară, ci Răul corupt, degradat, produs al vidului social. „Monștrii“ săi sînt coerenți și trăiesc pe unica dimensiune a falsității. Ei nu produc neliniște, pentru că nu pornesc dintr-o neliniște adîncă, dintre acelea ce pun în cauză universul, existența. Lichidul în care ei înoată este grotescul, conceput și el ca o apă stătută, lipicioasă, rău mirositoare. Poet al degradării în ordine materială, Arghezi este în publicistică un autor care ajunge la fantastic printr-o exacerbare a dialecticii realismului.

Un mediu care i-a stimulat fantezia este acela al vieții literare. Aici Arghezi descoperă o imensă „țigănie literară“, o vanitate urîtă, circotașă, individualități, în fine, „de împetăcări și cîrpeală“. Un poet ține un discurs subtil care, în rezumat, s-ar putea transcrie astfel : „dacă mori nu mai trăiești — nici nu-ți vine să crezi, e lapidar. Înțelegei însă care-i tilcul secret al principiului : lucrurile bune le scrii după ce ai trăit și cu cît ești mai aproape de termen cu atît țî-e mai bun scrisul și mai legitim. Momentul cel mai potrivit e să scrii cînd îți tremură mîna și limba — ba mai ales după ce-ai murit, momentul experienței personale întregi.“

Caricatura se pierde și aici, printr-un exces de logică întoarsă, în absurd. Puterea aceasta de a construi coerent în

illogic, Arghezi o are în grad maxim. Este și explicația pentru ce multe din aceste fragmente epice care se țin foarte aproape de linia vieții comune dau acel sentiment de ambiguitate propriu literaturii fantastice.

Capodopera volumului *Bilete de papagal* este des citatul *Baroane*, lângă care am putea așeza însă și o altă tabletă, tot atît de convingătoare pentru geniul verbal al lui Arghezi: *Năpîrca*. Și aici universurile materiale se deschid și liniile de demarcație dintre regnuri dispar pentru ca, într-o frămîntare nouă, să nască un monstru necunoscut. Năpîrca iese din subburbiile materiei: „Năpîrcă ți-e numele colectiv, omule ne-trebnic, repetat în fețe multe, de la șarpele spîn la șarpele flocos, de la vierme la rîmă, mușită, larvă și lindin. Ce dulce te apropii și ce surisuri îți dilată gurița! ție, celui cu ochelari de urechi, care ți-ai făcut un cap de copil idiot la 40 de ani, eczematos, zgîit în două lentile de miop. Ce dulce și ce cald ești, cînd vrei să minți, și ce plină ți-e emoția de admirație și de citate, una din năpirci. Celălalt, ai dus ghiozdanul unui învățat, i-ai răbdat scuipatul și piciorul, i-ai supt guturaiul din batistă și adunîndu-i peticele dintr-un ungher, care purtau din ființa lui o ștersătură, le-ai pus în rame de bronz, ca să-i flatezi vanitatea și să afle că și ce arunca din el îți era scump.“

În același mod este construit și puternicul pamflet *Baroane* (cu un model precis de data aceasta: ambasadorul Germaniei hitleriste în România, baronul Kilinger). Nu mai e vorba aici nici de portret, nici de caricatură. Culorile sînt mai tari și veninurile mai acide decît de obicei, o mînie și o scîrbă de profet biblic străbat aceste propozițiuni în care pîlpîie un foc rece: „Mi-ai împutit salteaua pe care te-am culcat, mi-ai murdărit apa din care ai băut și cu care te-ai spălat. Picioarele tale se scăldau în Olt și mirosea pînă la Calafat, nobilă spurcăciune! (...) Te-ai cam subțiat și învinețit. Obrazul ți-a intrat în gură, gulerul ți-a căzut pe gît ca un cerc de puțină uscată. Dacă te mai usuci nițel o să-ți adune doagele de pe jos. Ce mustață pleoștită! Ce ochi fleșcăiți! Parcă ești un șoarice, scos din apă fiert, de coadă, Baroane...“

Comparat cu pamfletul ideologic al lui Eminescu, iese în evidență caracterul creator, fantastic al pamfletului arghezian. Nu stilul scriptic și răceala atitudinii, de care vorbește Pompiliu Constantinescu (în *Tudor Arghezi*, 1940), constituie deosebirea esențială față de pamfletul eminescian, ci viziunea grandios grotescă prin care se exprimă negația. Eminescu scrie

ca să nimicească un adversar, Arghezi ia un adversar ca pretext pentru o creație fantastică și un studiu de patologie socială.

*

Volumul *Una sută una poeme* (1947) anunță ceea ce critica a numit *a doua fază* a lirismului arghezian. Nimeni nu bănuia, la apariția acestor versuri, cu nimic deosebite ca tematică și tehnică literară de cele anterioare, cât de lungă și de bogată va fi această fază. Unele poeme sînt datate 1933, altele 1945, cele mai multe fiind în legătură cu două experiențe biografice: boala (stagiul la spital) și războiul, date care explică punctul de pornire nu și substanța versurilor. Tema nouă (suferința, percepția fizică a morții) este racordată deindată la o viziune fixată deja în poemele anterioare: aceea în care apare un sentiment puternic de teroare și o senzație de destrămare, stingere a universului. Marile obsesii urmăresc pretutindeni pe Arghezi și incidentele vieții nu constituie pentru el decît niște mărunte chei care deschid pentru o clipă lacătele mari și grele ale sufletului. *Una sută una poeme* (distribuite, apoi, în ciclul *Poeme* din volumul *Versuri*, 1959, și regrupate în *Scieri* II—V, 1963—1964) cuprinde un număr de versuri care merg în direcția psalmilor, altele se alătură poeziei gnomice sau poeziei căminului și a universului mic. Cu o simbolistică nouă și într-un mod mai sistematic este reluată și tematica socială și civică. Volumul se deschide cu o artă poetică (*Inscripție*), una din multele confesiuni prin care Arghezi arată poezia ca „o copilărie“, un „zbenɡ“ pe pietre, pe stele, urcioare, case, copaci, o joacă, altfel spus, cu elementele. Este chipul obișnuit la Arghezi de a pune actul poetic în rîndul meșteșugurilor simple și sănătoase, alungînd orice snobism intelectualist. Poezia? Un desen în cărbune, o mîzgălire cu tibișirul, niște semne pe cruci de lemn, un alfabet învățat de la buruieni și insecte în pauza muncii agricole, infinit mai gravă și mai importantă!

„Neavînd de lucru-n cîmp,
Nici în luncă nici în dîmb,
Că muriseră și pomii
De arșițele Sodomii,

Cu care ne-a osîndit
Leatul anului cumplit,
Mătrăguna și leșia
Năpădindu-ne moșia,
M-apucați, molii, să-nvăț
În țărîna-a scri cu băț.
Măcar țarina să deie
Vorbe-n brazdă și condeie.“

Însă această umilință nu mai înșeală pe nimeni. Cititorul este dispus să vadă totul pe dos și să dea (dealtfel în sensul poemului) o interpretare mai gravă acestor jocuri cu silabele. Poetul însuși nu întîrzie să ne introducă în adevărata problematică a liricii sale, profundă și radicală. Tema creatorului este tratată indirect într-o alegorie (*Șoim și fată*) și în termeni mai limpezi în *Flautul descîntat*. Alegoria amintește în egală măsură de *Luceafărul* și *Albastrosul* baudelairian. Nou este simbolul trufașei domnițe care vrea să transforme vulturul într-o pasăre de curte. Domesticit, vulturul (prin care nu e greu de imaginat destinul creatorului) își pierde semeția și, voind să zboare, se lovește de tavan și cade jalnic pe podea. Închis în turn, el este uitat de domnița capricioasă și crudă, simbolul puterii ademenitoare. Lipsit de aerul tare al libertății, șoimul piere, alina nu poate înflori decît cu dimensiunea absolutului în față. Idei, în fond, comune, spuse și de alții, Arghezi le introduce într-o mică narațiune și le dă, prin repetarea simbolurilor, acea transparentă înșelătoare pe care o au și lacurile de munte :

„Dar ce văd ? zise fata de-mpărat,
Care-l văzuse numai în zbor și legănat.
Stăpîn pe uragan și peste vii și morți,
Mă mir de ghebă, cum o porți.
Numai în zbor ești învățat
Să nu fii strîmb și cocoșat ?
Cum poți să fii de zbor în stare
Cu cîtămai movila în spinare ?
Nu m-așteptam, spun drept, să fii atît
De-mpiedicat și de urît.
Ți-aș face și-o mărturisire,
Eu te-am văzut mai sprinten, mai subțire,

Și urmărind în slavă drumul tău
Te-aș fi crezut mai falnic, mai flăcău.
Mă uit mai bine. Gîndul mi se-ncurcă
Erai vultūr și ai rămas o curcă“.

Flautul descîntat dă aceluiași idei învelișul unei istorii sociale, relatată în stilul plin de cruzime și profeție grea folosit mai tîrziu în pamfletele lirice din volumul *1907*. Dealtfel, tematic și stilistic, poemul din 1940 face parte din ciclul acestor „peizaje“. Istoria, construită pe opunerea dintre *oameni* și *stăpîni* („căci între oameni și stăpîni / Era un gol zidit, ca la fîntîni“), este simplă și previzibilă. Simbolul artei rămîne în plan secund : ciobanul Ion este chemat la curte de către boierul îndrăgostit de cîntecul lui. Urmează scena tipică a corupției prin danie : ciobanului i se oferă o jumătate din palat ca să facă „ghersuri și cuvinte“, însă suspicios, ciobanul pune condiții, se apără prin obișnuita (și falsă) desconsiderare a talentului propriu :

„Un lucru știu, că sînt năuc.
Cînt și eu ca o cioară, ca un cuc,
Și niciodată nu m-aș fi gîndit
Că fac ceva deosebit.
Eu am crezut, să fie zicala mea iertată,
Că flautul nu-mi face o ceapă degerată.
Îl cerc și eu, așa-ntr-o doară,
Și suflu-n el și-acum ca-nțîia oară.
Berbecilor tăi, poate, le plăcuse
Și babelor cu caiere pe fuse,
Și asculta la flaut și un ied.
De-mi spui și dumneata încep să cred.
Ia seama însă, doamne, voia bună
Să nu ne dea de gol și de minciună.
Am auzit odată că mai-marii
Se sărutau la chef cu lăutarii
Și că treziți, a doua zi, de greață,
Îi trimiteau la ștreanguri cu dis-de-dimineață“.

Devenit, totuși, stăpîn, „Prințul“ Ion introduce reforme curajoase : slobozește robii, deschide larg porțile pentru a putea intra cine vrea, sfătuieste bucătarii să mănînce „tot ce

are mai gustos palatul“ și decretează „dreptul la dreptate și la jalbă“ al tuturor oamenilor. Plictisit de flaut, stăpînul îl alungă. Unii comentatori au văzut în acest poem epic o aluzie la relațiile dintre poet și monarhul prețuitor de cultură. Poate să fie așa, însă, ca și în alte cazuri, evenimentul este absorbit în creație și poemul se concentrează în final în ideea socială a incompatibilității dintre cele două *lumi*. Creatorul este în aceste raporturi de două ori damnat : ca artist și ca individ social. În înțelegerea față de cel dintîi, poetul citește tragedia celui din urmă și, lăsînd subtilitățile deoparte, face printr-o pildă aspră elogiul vieții naturale și al cîntecului liber, izvorît din experiența anonimă.

În volumul *Stihuri pestrițe* (1957), Arghezi va relua ideea prin poemul *Trișca*, unde dăm, iarăși, peste același orgoliu țărănesc manifestat printr-o umilință tactică. Un plugar cîntă dintr-un instrument făcut de el și, cercetat de învățați, se dovedește a nu cunoaște nici o știință muzicală. El cîntă ca pitpalacul („îmi vine cum îi vine să dea din cioc și lui“), într-o simplitate și o profunzime ce se trag din misterul lucrurilor naturale. Poezia și cîntecul constituie insignele de noblețe ale țaranului, dovada vechimii istorice și a bogăției lui spirituale. Toate aceste teze sînt dezvoltate în niște versuri ce amintesc prin jelanția lor amenințătoare de Coșbuc :

„Din neam în neam cu boii pe brazdă și ciobani,
Noi sîntem proști, bădie, de două mii de ani.
Și totuși, luați de vînturi și îndurînd arșița,
Noi, proștii, pe o trișcă, făcurăm *Miorița*.
Te-ai luat cu mine-n vorbe, boierule, la trîntă,
Mai bine pune gura, ia trișca mea și cîntă,
Să ascultăm nu vorba, ci ghiersul cît îți face,
Că nici țaranii noștri nu-s niște dobitoace“.

În linia lirismului social al lui Eminescu și Goga se situează, legate mai direct de realitățile epocii, versurile de război (*M-am întrebat, Cînd veniră, Altădată, Intr-un județ* etc.) Poemele sînt acum niște *pilde* dezvoltate cu abilitate, desul de transparente pentru a înțelege că țarina instrăinată e Ardealul și că țara de Eden în care spicele cresc mari și casele n-au zăvoare este România, pe care Arghezi o vede, în stilul lui Eminescu, amenințată de jefuitori. Imaginile obișnuite ale poe-

ziei patriotice (pleava năvălitorilor, cetățile risipite ca țărițele de vînt, rezistența țărănească, vitele și plugul — arhetipuri eterne) sînt reîmprospătate într-o lirică de tip neoclasic, fumurie și revendicativă ca un bocet demn :

„De mii de ani eu mă păstrez
Fără cetății și fără meterez.
Sînt alt soi de bărbat :
Eu am bătut și fără să mă bat.
Cu zîmbetul și așteptarea
Am strîns acasă toată zarea
Și se va-ntoarce înc-o dată
Și cită-a mai rămas înstreinată.
În fieștece țarină străină,
Am bulgări tari de jar și de lumină.
Străinii nu pot să le are
Că plugul nu răzbește prin vilvoare
Și se fac scrum și vitele și plugul.
Cenușa li-e ciștigul, funinginea belșugul“.

O poezie de tip jurnalistic, însă cu bun efect estetic, scrie Arghezi în *cartetele* sale de la Tîrgu-Jiu, unde apare și imaginea unei țări umplute de cruci, năpădite de schilozi. Viziunea infernului uman din *Flori de mucigai* e tradusă aici în imaginea biblică a pămîntului pustiit de război pe care rătăcesc mici strigoi jalnici, simboluri ale suferinței mute :

„În satele și văile din Jii,
Numai schilozi, numai muieri, numai copii
Împleticiți în ceață.
Carnea pe ei e vinătă și creață
Și omul se străvede-n piele.
Dau brațele de glezne, picioarele sînt grele.
Strigoiii ăștia mici, de țară,
Parc-ar voi să sară
Și s-ar sfii să calce pe pămînt,
Ca de mormînt,
La fiecare cotitură.
Nici nu se plînge și nici nu înjură
Atîta carne bună le-a rămas,
Cît buba rea, de la urechi la năș“.

În volumul *Versuri* (1953), într-un ciclu de *Stihuri noi* (date 1946—1955), Arghezi publică un *carnet* din mai 1944, însemnări aspre, între blestem și rugă, în pauza dintre două bombardamente. Ele nu au finețea altor versuri, țesătura lor e mai rară și firele par trase de o mină care tremură, dar puse laolaltă, lasă o impresie puternică de vale a plingerii, de vaiet prelung și dur. O poezie, în fond, expresionistă, cu expunerea crudă a plăgilor, a țărâinii amestecate cu sînge și măruntaie :

„Căci dintr-un om, întreagă, nu vine niciodată
O singură bucată.

Și ce-a rămas dintr-însul se scoate pe lopată :

O labă, șoldul, brațul, întregi numai bucați

De om, și zdrențe, sferturi, fărîme, jumătăți“

(*Convoiul sicrielor*)

Intorcîndu-ne la *Una sută una poeme*, trebuie spus că ceea ce domină este totuși viziunea subiectivă, aceea care traduce o neîmpăcată luptă interioară. Din contemplarea acestor reliefuli iese întii o sugestie de singurătate densă și de destrămare a timpului în secunde putrede, de trecere a lucrurilor prin mîinile de brumă ale morții :

„Singurătatea-n zale mi-a străjuit cavoul

Ales pentru odihnă rănitului oștean

Și i-a cules auzul catifelat ecoul

Cu șase foi, al frunzei căzute din castan.

De mult păzește cripta și treapta ce scoboară,

De vremea, neîntreruptă de morți și crăci uscate,

Prin mîinile tăcerii, de ceară, se strecoară

Ca un fuior de pulberi și brume deslîinate“.

(*Cînd s-ar opri secunda*)

De aici pînă la o poezie de teroare a îndoielii nu este decît foarte puțin. O regăsim în cîteva poeme din seria rebelă a psalmilor (*Mă uit la flori, Rugăciune, De cînd mă știu, Psalm*), nuanțe noi la o mitologie ce nu se va încheia decît odată cu moartea poetului. Panteismul liric de care a vorbit întreaga critică este ilustrat în termeni mult prea clari, aproape conceptuali, în versuri ce exprimă senzația cunoscută de nălucire, de căutare zadarnică. Însă pe golul cunoașterii se ridică lumea fecundă a vegetației și a viețuitoarelor mici, simboluri ale crea-

ției eterne. Umbra Creatorului s-a ascuns în tulpinile plăpînde ale verbinei, șoapta vîntului exprimă misterul inițial. Cercetat de întrebări fără răspuns, spiritul atîrnă între două realități :

„Fuseși în toate și te-ai dat în lături.
Încerc sulfina : tu trecuși alături.
Întreb plăpîndeale verbine.
Ele răspund că știe patlagina mai bine.
Zisei șopîrlei : — «A trecut pe-aici ?» :
Ea m-a trimis la șerpi și licurici.
Și neprimind răspuns nici de la stupi,
Mă iau după vulturi și lupi.
Am colindat moșia-n lung și lat
Și-am scoborît din leat în leat
Și, ostenit în rîvnă și puteri,
N-am dat de tine nicăieri.
Oriunde-ncep a cerceta
Trecuse albă, chiar atuncea, umbra ta“...

În legătură cu ideea acestei neliniști, trebuie reținută în versurile lui Arghezi preferința pentru metafora materiilor inconsistente : *fum, ceață, scamă, beznă* etc. sugerînd o nedeterminare care de la *obiect* trece și la *subiect*. Cel ce caută „toarce și împinzește fum“, drumurile sînt de beznă și luminile lui se pierd în *neguri* groase. Este modul cel mai răspîndit la un poet cu un simț puternic al concretului de a da sentimentul fragilității și al inconsistenței :

„Torcînd mătasea tu o faci de scamă
Și frumusețea i se și destramă.
Ai scos din buturugă o vioară
Și-i pui și coarda-n care vrei să moară,
Plezînd în miezul nopții albe, de smarald,
Pe strigătul și zborul în sus cel mai înalt.
Un zbor i-ai dat și șoimului la stele,
Împiedicat în peticele mele.

Tu ai rămas de-a pururi și viața noastră piere.
Te mulțumești cu-atîta mîngîiere
Că singur, între neguri, ești veșnic ; sorocit
Prin mărturia celor ce-au murit“.

(Rugăciune)

Răspîndită este în poezia religioasă a lui Arghezi și *tema urcușului*, pusă în legătură cu simbolul unei damnațiuni absurde. Robul a fost ales să poarte povara cea mai grea, drumul lui îngust este o Golgotă pe care „caricatura lui Isus“ n-ajunge s-o urce. Într-o izbucnire de minie profană, psalmistul pune în discuție sănătatea minții divine :

„Eu, Doamne, le-am primit și mă supun,
Stăpîne drag, gingaș ca un lăstun.
Vreau să te-ntreb : cînd m-ai ales, ai fost nebun ?“

Poemele de mai sus și altele care vor mai veni, unele cu o mai puternică notă metafizică, altele apăsate de o revoltă morală tulbure, caută, în fond, să dea o sugestie gravă a condiției omului în univers. Oricît de iritante ar fi unele repetiții, mitologia complexă și profundă care se formează la urmă prin aceste adaosuri de straturi noi ca foile cărnose pe bulbul unui liliaceu rămîne unică în poezia modernă. Comparat cu alți poeți religioși (Caudel), Arghezi este mai profund liric, pentru că fuge de conceptualitate și dă dialogului om-divinitate o semnificație adînc umană. În jurul unei interogații, el dezvoltă miturile fundamentale ale existenței, punînd neliniștile sale sub acoperișuri cosmice.

Alte poeme din *Una sută...* reinnoiesc ipostaze cunoscute : Arghezi poet al paternității (*Păstrează, Copilă*), poet gnomic și sarcastic (*Epitaf, Apocalips*), pamfletar (*Mîhniri de tînăr cărturar*), cu o viziune mai neagră a sfîrșitului în *Inscripție pe Ararat*. Imaginea pămîntului care atîrnă putred printre hoiturile altor planete este teribilă :

„Iudeea, piramidele, pustiul...
Cine-a-ntrebat al cui era sicriul
Mînat pribeag printre vîrtejuri oarbe,
De-l varsă unul, celălalt de-l soarbe ?

Învăluit în stele, flori și ape,
Nu bănuia că moartea-i pe aproape
Ce zămislise-n vreme din viața lui mai bun :
O mușiță și-o muscă a viermelui nebun.

Mai știe cineva că-n neamul lor
Țințarul cu hrisoave a fost nemuritor,
Cînd nici strigoilor de ceață
Slova de-aci nu le mai e citeață ?“

Inscriptiile, ca și *Epitafurile*, exprimă un moralist cînd tandru, galant (*Inscripție în inel*, *Inscripție în pantoful logodnicei*), cînd mușcător, caricatural, cu o mare forță de a sugera diformul, zmîrcurile, într-o direcție pe care n-o va părăsi nici în operele viitoare.

Nu tot ce cuprinde acest volum este la același nivel estetic. Poet mare, Arghezi scoate și sunete mai obosite, puterea lui de invenție slăbește și atunci ies toate acele rumegușuri care se rotesc în jurul marilor teme.

★

Niște *Stihuri noi* (date 1946—1955), publicate mai tîrziu, reactualizează și întregesc bucolica argheziană. Iezi, căței, cărăbuși, fluturi, brotăcei alcătuiesc un univers mirific, acela în care poetul simte mai puternic bucuria existenței. În volumele *Frunze*, *Poeme noi* etc., imaginile acestei feerii vor fi re-luate din perspectiva mai gravă a morții. În toate situațiile imaginația lui Arghezi este formidabilă, părăind că se joacă el lovește cu nuielușa fanteziei în locurile cele mai obscure și mai puțin bănuite a ascunde izvoarele poeziei și, deodată, se ridică roiuri de metafore ce întunecă pămîntul și cerul poemului ca stolurile de lăcuste. Impresia este de freamăt cosmic în lumea ierburilor și a viețuitoarelor mărunte. Poezie ludică, dar și o percepție extraordinară a vieții materiale în laturile ei minore, o senzație puțin obișnuită de fragilitate și fecunditate :

„În odăjdii de atlas
Vin lăstunii mici la iaz,
Să se bucure și calde
În viltoarea de smaralde.
O șopîrlă vrea să fie
Cît un ac cu gămălie.
În imperiul meu pătrat,
S-au mutat și așezat
Ciute, cerbi și căprioare
Prefăcute-n mărtișoare.

Toate cele mari și vii
 Sint făcute jucării
 Și-au trecut prin făcătură
 Nouă, în miniatură,
 Între bumbi și cuișoare,
 Fermecate să și zboare ;
 Vite mari, cu coarne grele,
 Deochiate, în mărgele,
 Viespii, muște și lăcuste
 Cu aripile înguste ;
 Fiarele-au ajuns sfioase
 Și-s cusute cu mătase.
 Un țințar cu picioroange
 Sare-n arcuri peste goange.
 Alt lungan și-un uliu berc
 Tremură-n zigzag și-n cerc.
 O chirilică răsare
 Pe un punct de întrebare.
 Droaiele de alfabete
 Și de litere schelete
 Se tirăsc pe geam alene,
 Printre slove egiptene,
 Tresărite de un har
 De mai nou abecedar,
 Și jivină cu jivină
 Sug bezmetica lumină“

(Parada)

Unele poeme (*Cinci pisici, Joc de creion*) par a fi scrise pentru copii, dar ca și *Cartea cu jucării* și *Prisaca* de mai târziu (1954), ele încintă ochiul matur prin capacitatea de invenție poetică. Sărind peste alte etape, să spunem aici două cuvinte despre aceste versuri scrise cu o desăvârșită tehnică. Ele alcătuiesc ceea ce am putea numi la Arghezi o *viziune umorescă* a universului. Copilărie, afectare, basm, fabulă, dar e suficient ca poetul să întoarcă într-un anumit fel versul muzical și sărbătoresc pentru ca aceste delectabile jocuri de păpuși să schimbe direcția privirii noastre. *Facerea lumii* (din ciclul : *Versuri pentru copii*, vol. *Versuri*, 1959) este o cosmogonie ironică ieșită dintr-o interpretare liberă a cărții Genezei. Prima figură din acest „balet pe șapte silabe“ sugerează haosul inițial, bezna de

dinaintea logosului. Aceasta ar fi ideea gravă, serioasă cu care debutează toate cosmogoniile, sociogoniile cunoscute. Intervine însă sistemul de referințe care îi dă o notă de parodie :

„Cînd a fost, la început,
Nu era nimic făcut.
Lumea toată era goală,
Ca o tidvă, ca o oală.
Era noapte peste tot,
Ca-n cutia cu compot.
Era ceață,
Ca-n borcanul cu dulceață.
Și tăcere,
Ca într-un hîrdău cu miere.

Pe atuncea, Dumnezeu,
Singur, o ducea cam greu.
Ar fi vrut să vadă soare
Că apune și răsare
Și să stea întotdeauna
Măcar de vorbă cu luna“.

Parodia nu-i totuși atît de puternică încît să ridiculizeze ideea de solitudine cosmică. Vine la rînd momentul sacru al creației, prezent și acesta în chip bonom, cu naivități sublime. Dumnezeu face soarele, luna, omul, florile, pe scurt, universul, bricolînd ca un părinte priceput jucării pentru copii :

„A luat o foarfecă o dată
Și hîrtie neliniată.
A luat un ghem de sfoară
Și i-a dat drumul afară,
Din cer în mare,
Și scoase soarele cît o căldare.
A luat clei și pap
Și a făcut un crap.
Și pe lîngă clei
A luat o pungă cu scintei.
Și făcut și luna
Și stelele, una și una.
Căci, uitasem, pasămite,
Niște foarfeci ruginite

Și niște materiale,
Niște mucavale,
Niște cocă, niște ghemotoace,
Niște prafuri, cu care Sfinția sa n-avusese ce face.
Și cam fără ca să vrea
Făcu omul după stea,
Făcu struguri pentru om,
Și așa, pom lângă pom,
Flori cu flori și ape-n ape,
Totul gata fu aproape.
Dumnezeu făcu, Vasile,
Lumea toată-n șase zile.
Și după trei săptămîni,
Se frecă pe mîni,
Mulțumit,
Că a isprăvit“.

Țara piticilor (vol. *Versuri*, 1959) este, tot așa, o poveste scrisă de un Swift mai blind și cu o imaginație fecundată de basmele populare. Este vorba și aici de stat, de relații între indivizi, de moravuri, de cărturari puși sub pază ca tilharii, într-un poem de peste o mie de versuri sprintene și muzicale, înșirate ca măregele pe o ață lungă. Parcurse, ele produc un ris bonom și o desfătare a spiritului prin ingeniozitatea soluțiilor formale. *Facerea lumii* are un sens moral bine marcat, căci piticii care fură, mint, se bat prefigurează, în fond, lumea copilăriei. Despre toate acestea avertizează autorul în *Prefață*, invitându-și cititorii să meargă „nițel de-a bușile“ și pe Domnul Confrate (Criticul, desigur), să iasă din dogmă și să citească poemul cu un ochi de copil. Lucrul este aproape imposibil căci, avizați, vedem numaidecît finețea prozodică, buna organizare a feeriei. Înmulțindu-se, piticii formează o „piticărie“ și optează să trăiască după pravila monahală. Însă cu modificări: amină postul mare pentru viața de dincolo, duminica să fie în fiecare zi iar ziua să fie de dulce etc. Piticii astfel organizați trăiesc prin scorburi și printre foi, se hrănesc cu lapte de veveriță și ouă de vrăbii, iar ca desert folosesc mierea de albine. Peste ei se află un Mitropolit care păstorește într-un jilț așezat într-un pahar rotund. Piticii sihaștri „se-ntrec în izmeneală“, se scuipă, joacă baba-oarba, leapșa, țurca și, cînd întrec măsura, sînt pedepsiți în diverse chipuri, nelipsind bătaia și arestul (într-o

colivie). Nichifor bea tutun, Iov violează secretele corespondenței și consumă spirt de tescovină, călugărul Cosma fură oglinda marelui mitropolit etc. Sint printre pitici și ființe mai ascetice, ca Ava Cujbă, poreclit Baba, care nu îngăduie să se sară peste tropare la slujbă și silește pe enoriași să asculte un număr mai mare de „pofterele“ decât cel prevăzut în canon, știind că acest lucru place Domnului. Colonia are și o disciplină sanitară. Iată baia :

„Mai bătrînii în copaie,
La odaie.
Cei mai leneși își aduc
Apă-n gură, cu clăbuc,
Și făcîndu-și gura cep,
A se linciuri încep,
De parcă s-ar fi spălat,
Cum e vorba, cu scuipat.
Asta-n lîmba lor peltică-i
Morfoleală de piscă.
Strînși ca rațele, la ploaie,
Cei mai grași se scaldă-n s'raie.
Neputînd să se dezbrace
De seu mult, ca de-o găoace.
Bălăcesc și unii-noată
Într-un lac nimica toată,
Iar duhovnicul Ilie
Pe un fund de farfurie.
Unu-și scaldă trupul sfînt
În ghiveciul de pămînt.
Într-o strachină mai rece
Era altul să se-nece
Și un frate, mai de soi,
Scufundîndu-se-ntr-un țoi
A rămas în el, băiete,
Și-a crescut, un an ori doi,
Mare cît un castravete“.

Uneori, Argezi reia în această feerie umoristică teme din poezia lui serioasă. *Colindă dă Crăciun* (vol. *Versuri*, 1959) dezvoltă, de pildă, pe aceea a ingerului îmbolnăvit de patimi

lumești. Moș Crăciun și Moș Ajun, veniți să împartă daruri, nu mai vor să părăsească pământul. Condiția de sfânt este grea, spiritele suferă în paradis de plictiseală :

— „Tată Moș Crăciun,
Zis-a Moș Ajun.
Nu vreau să te mint,
M-a lovit un jind.
Zilele-n stihare
Mi se fac amare
Și de-atîta rază
Mi se-ngreșează.
Ingeri, aripi, stele,
Păcatele mele !
Toată noaptea, vere,
Mare priveghere.
Ziua liturghie,
Psalmi și Slavă Ție.
Fără să mai tacă,
Toată vremea toacă (...)
Sînt un păcătos
Dar pe-aci-i frumos.
Eu cu voia ta
Parc-aș rămînea“.

Trimis să aducă pe retardatari, Sfântul Petru li se alătură. În alt loc (*Drumul cu povești*), poem cu o orchestrație lirică mai complexă, Moș Crăciun are de întîmpinat împotrivirea unui personaj malefic, vintul, dar, oțelit în voință de o ploască cu rachiu, ajunge la timp „rumen, gras și vesel“, minînd boierește măgarii potcoviți cu sticlă și giuvaeruri. Pe mantia acestei scînteietoare povești de iarnă sînt prinse și flori lirice mai grave cum sînt acelea care dau un sentiment de golire de viață a materiei, de împietrire albă :

„În copacii negri recea lui arsură
Pune glomotoace de cleștar și zgură.
Rîjnițele sale lasă rumeguș.
Cleiurile sale fac alunecuș,
Povîrnișul luciu, dis-de-dimineată,

S-a-nvelit cu țiplă și pojghii de gheață.
Apele de-a valma, balta tot așa.
Au făcut deasupra sloi de tinichea.
Totul, dintr-o dată, se copilărește
Vrînd să se-mpietrească ce nu se-mpietrește“.

Prisaca (1954) readuce bucolica argheziană pe un teren mai realist. Spectacolul nu este însă mai puțin mirific. Dăm aici peste o lume laborioasă, cu o tipologie memorabilă. „Fetica“ este un inginer inspirat, pe întuneric ea face bijuterii „cu musteață și aripă“. Statul albinelor are o organizare spartană. Ziua de muncă începe cu o operație de recunoaștere, apoi terenul odată prospectat, grosul armatei iese la luptă. La stup rămîne o echipă de paznici vigilenți, căci muscii, bondarii și alte neamuri parazitare dau roată mierii. Un șoarece viclean și trufaș se strecoară în stup și albinele-gardience îl închid într-un coșciug de ceară (*Tilharul pedepsit*). Versurile au și o morală :

„Nu ajunge, vreau să zic
Să fii mare cu cel mic,
Că puterea se adună
Din toți micii împreună“...

În ogradă se aplică o pedagogie subtilă, preventivă. Corecția celebrului, de acum, Zdreanță (substituirea oului), are neîndoios urmări psihologice, însănătoșind moravurile printre viețuitoare. Acestea trăiesc, dealtfel, în chip armonios, vrăbiile prinzesc împreună cu Dulău, ariciul joacă o chindie, mița nu este deranjată de nimeni în visurile ei languroase etc. O personalitate respectată, temută, este Giri-Giri, gisca vîrstnică și înțeleaptă ca o presbiteră :

„Chiar berbecii o cinstesc
Pentru tact și cumpătare
Și cu felu-i bătrînesc
Îi dau rang de inspectoare“.

Toate aceste poeme scrise într-un ton de jovialitate au o intenție didactică neascunsă și, antropomorfizînd fără abuz, exprimă idei sănătoase de pedagogie socială. Poezia lor mai adîncă iese din capacitatea spiritului de a trăi cu euforie în spații mici și de a da, prin evocarea crimpeiilor de viață, un sentiment mai general de diafanitate a universului.

Poema didactică îmbracă în *Stihuri peștrițe* (1957) haina cea mai veche și mai demodată a genului : fabula. Mai înainte, Arghezi transpusesese în românește (și în cazul lui *transpunerea* este mai mult decât oriunde o creație originală pe niște teme date !) fabulele lui Krilov (1952) și La Fontaine (1954). Traducerile și creațiile personale plac deopotrivă prin muzica frazelor pline. Nici o silnicie, nici o licență în limbaj, versul curge viguros și firesc, tehnica prozodică este desăvârșită. Oricâtă neîncredere ar fi sădit în noi estetica modernă față de un discurs liric atât de bine reglat și oricât de cunoscute ar fi ideile, versurile lasă o impresie extraordinară la lectură prin gimnastica superioară a limbii. Iată o definiție a fabulei :

„Fabula se cheamă vechea corcitură
Dintre pilda bună și caricatură ;
O minciună blîndă-n care se prefac
Hazurile snoavei scurte-n bobîrnac“...

Dar specia aceasta uzată poate să intereseze nu numai prin limbajul ei superior liric, dar și prin ceea ce comunică. Nu sîntem cu totul indiferenți la *morala* ei și la calitatea sentințelor pe care le rostește. Sînt cazuri, observă într-un loc G. Călinescu, cînd conținutul poate deveni prin prozaitatea lui o structură poetică. Prozaitatea este de regulă o cugetare morală sau filozofică, un adevăr, cu alte cuvinte, fericit formulat care, transpus în muzica silabelor, poate tulbura spiritul nostru. *Glosa* lui Eminescu este o înșiruire de asemenea sentințe care la lectură dau un sentiment adînc de tristețe purificată, de oboseală cosmică. Fabula pune toate acestea într-o narațiune de obicei veselă, iar sensul adevărat este ascuns cu dibăcie de aluziile multiple de la suprafața textului. Un discurs în discurs, o istorie străvezie ca o apă prin care trebuie să vezi pietrele de la fund. Genul cere „o întorsătură-n punctul de vedere“ (Arghezi), o știință de a *masca* din partea autorului și o inteligență de a *demasca* din partea cititorului. Operația nu este dificilă nici într-un caz nici în altul, autorul pune de multe ori la urmă înțelesul alegoriei.

Față de alți poeți care rămîn la o simplă desfășurare verbală a temelor, Arghezi aduce în fabulă instrumentele unei mari poezii, în primul rînd o știință rară de a născoci și de a asocia lecției etice gluma crudă. Reluîndu-i definiția, putem spune că fabula este în mîinile lui dibace o speță nouă ieșită

din încrucișarea unei sensibilități ironice cu o sensibilitate gravă de moralist (o „corcitură dintre pilda bună și caricatură“). Vorba „maestre“, care scoate din fire pe poet (știm acest lucru dintr-un articol), devine subiectul unei balade unde apare și personajul ingenuu, prostul înțelept Păcală. Păcală aude la tirg formula în cauză și, neștiind despre ce este vorba, se instruieste și decide la urmă că...

....„Vorba asta scurtă
E cu farmec dulce și, din strîmb ori ciung,
Simți că te lățește și te face lung.
Insul se mîndrește, limba-i se deznoadă
Și în vînt și, vesel, dă-n nădragi din coadă“.

Arghezi nu întirzie prea mult în alegorie, trece repede la pamflet. *Putina cu clei* e o tabletă acidă versificată unde dăm din nou peste profesorul care dă lecții de literatură în timp ce el are mari dificultăți cu *că și ca*. Savantul cade într-o puțină de clei și este scos de acolo de păr de niște prieteni. Ideile lui, va să zică, nu se pot dezlipi de cleiul vorbelor, învățătorul ilustru se zbate neputincios între substantive și verbe. Morala fabulistului este atroce :

„De-asemena spurcate, stilistice belele,
Nu-i vine nimănuia curajul să le spele“.

Un pamflet deghizat (cu o posibilă adresă, ca și cel dinainte), este și *Dihania*, unde oameni și animale vorbesc în propozițiuni usturătoare de marele Rîmător, un porc acoperit cu decorații și întărit în reputație de certificate universitare. Verva este și aici, ca peste tot la Arghezi, excepțională. Subiectele sînt uneori mai domestice. O gîscă fudulă, în loc să facă ouă, pardo-sește ograda, cîntînd, cu găinașuri. Văzînd un hultan pe cer, încearcă să zboare dar lunecă ridicolă în cotineată. O satiră a imposturii (*Gisca inspirată*).

Mai apropiate de substanța fabulei sînt *Cuiul* și *Comoara*. Cuiul este invenția unui băietan zănatic, o scăpărare a minții care, bineînțele, întîmpină întii tăgăduința :

„Zice unul : — «Dragul meu,
Așa cui făceam și eu,
Poate chiar mai dichisit,
Însă, vezi, nu m-am gîndit»...“

Tema din cea de a doua fabulă a mai fost tratată și de alții. Ce este interesant la Arghezi este ingenuitatea soluției finale. Un croitor zace bolnav și lasă să se înțeleagă că a adunat o comoară pe care vrea s-o lase moștenire celor patru fii. Moștenitorii fac planuri, se învrăjesc, dar la urmă se dovedește că moștenirea constă într-o povață sănătoasă :

„Nu uitați nicicând în viață
Nodul să-l faceți la ată“...

Sarcasmul leapădă veșmintele alegoriei pentru a ataca o idee pe față în alte versuri. Un critic „nărăvit cu dulcile tîrcoale“ vorbește smerit, onctuos, poetului care primește mai bucuros ocara. Diatriba eminesciană este reformulată într-un limbaj de esențe mai profane :

„O laudă tirită te insultă.
Acea-i mai primită, că nu știe
Să gîdile trufia cu linsoare multă
Făcînd cu tine-n gînd tovărășie“...

Cîteva poeme din *Stihuri pestrice* (*Cultură, Evoluție, Scrisoare*) au intrat în ciclul 1907, altele, abordînd teme sociale curente, le dezvoltă în anecdote rimate mult prea stufoase și prozaice (*Foaie verde la Paris, Mesajul, Altețu, Cancelarul*). Mai mare substanță lirică au miniaturile din sfera bucolicului (*O furnică, Giuvaere, Zmeu, Greierele*). Simbolul oului dogmatic din poemul lui Barbu este tratat într-o manieră jovial-didactică :

„Prin petale de opal
Se străvede un cristal
Și-ntr-un simbure de ceață,
Strînsă-n tainele de viață
Incolțește veșnicia.
Asta ți-e bijuteria“...

★

Revenirea lui Arghezi la marile teme ale poeziei are loc după aproape un deceniu de la *Una sută una poeme*, timp în care a fost nevoit să mai străbată o dată deșertul. După *Prisaca*

(1954), apare suita de „peisaje“ 1907 (1955) și, în fine, *Cîntare omului* (1956). În culegerile ulterioare (*Versuri*, 1959, *Scrieri*, 3, 1963), poetul va schimba ordinea lor, punînd înaintea *Cîntare omului*. Este vorba de 30 de poeme, pe o temă nu cu totul nouă (tema creației), dar nouă prin viziune și caracterul sistematic al compoziției. Tudor Vianu le-a consacrat o carte (*Arghezi, poet al omului*, E.P.L., 1964), văzînd în ele o *sociogonie*, comparabilă prin amploare și profunzime lirică cu marile poeme iluministe și romantice dedicate omului și evoluției lui sociale.

Cîntare omului este, în fond, un poem didactic în care emoția „au joug de la Raison sans peine elle fléchit“, de o remarcabilă demnitate stilistică. Din loc în loc desfășurarea obiectivă a versurilor este tulburată de accente mai subiective. Acestea împiedică abstractizarea, conceptualizarea poemului, transformarea lui într-o dizertație ornată de metafore despre evoluția omului. Cu excepția unor spații mai retorice, *Cîntare omului* reușește să fie un poem vibrant despre condiția omului în univers și în istorie, văzută într-o dezvoltare dialectică. El se întinde, simbolic, de la *umbră la gînd*, de la întunericul pre-social al omului la starea înțelegerii și autocunoașterii raționale. Tudor Vianu, care a studiat amănunțit ideile și compoziția poemului, descoperă influențe iluministe și romantice și fixează viziunea filozofică a lui Arghezi la punctul de contact dintre două surse: una de natură *religioasă*, alta *materialist istorică*: „motivul mobilității și al ascensiunii nu se găsește însă, pentru Arghezi, în perfecționarea treptată a rațiunii, așa cum lucrurile au fost prezentate de atîtea ori de antici și de iluminiști, ci în lupta claselor sociale: o *înțelegere socială* a istoriei, pe care poetul nostru o derivă însă din înțelegerea de natură religioasă a omului ca o ființă contradictorie și conflictuală, mișcată de o neliniște, de o «chemare», de o pornire de a se depăși, postulată ca o dată elementară a naturii lui și nu ca o însușire provenită din împrejurările concrete ale existenței lui în societate“ (op. cit., pag. 226).

Se dă, cred, aici și în alte comentarii, o importanță mult prea mare *filozofiei* de la baza acestui poem, nu atît de coerent pe cît se spune și cu o filozofie, în fond, redusă la cîteva idei generale, admise de toți. Epoca socialistă a dat, e drept, lui Arghezi o viziune asupra evoluției sociale a omului și a rolului pe care munca îl joacă în acest proces, dar a vorbi de o *filozofie* originală și a o studia separat de lirism este nepotrivit, pentru

că în afara poeziei filozofia nu există. Filozofia este, în poezie, forma cea mai adâncă a lirismului, ideile generale devin metaforele unei existențe. Revenind la *Cîntare omului*, ce vedem? Arghezi scrie un număr de poeme în care evocă momente dintr-un lung, dramatic proces (afirmarea omului în univers printr-o luptă dusă cu forțele ce-l înconjoară și printr-o luptă tot atât de dură cu sine însuși), concentrându-se asupra citorva cicluri tematice. Tot T. Vianu observă că acestea ar putea fi astfel sistematizate: după două poeme care prefațează evocarea, urmează subiectul *Înălțării* (3—4, 8, 9) apoi acela al *focului* (6—8), al *mîinii* (11—14), al *chemării*, al *limbii*, *fecundității* etc. Se remarcă ușor la lectură că temele nu sînt dispuse sistematic, părăsit într-un poem motivul revine în altul, situat la un punct îndepărtat în relieful acestei epopei neîncheiate. Sentimentul pe care îl avem, văzînd aceste reveniri, reluări, este că Arghezi ar fi putut scrie numeroase alte secvențe, că tema este, practic, inepuizabilă, ca și aceea a *psalmilor*. *Cîntare omului* reprezintă în biografia poetică a lui Arghezi experiența unui lirism obiectiv (cel puțin în punctul de plecare), acordat repede acelor fantasme interioare care agită spiritul poetului. Voind să vorbească despre Omul universal, omul istoric, Arghezi vorbește deseori despre sine. *Umbra* poate fi interpretat ca un poem al dualității individului, loc de confruntare dintre două forțe: lumina și umbra, celestul și teluricul, divinul și profanul. *Umbra* intră, atunci, în binecunoscuta mitologie a pendulării între două universuri. Tratat într-o manieră mai obiectivă (umbra ca pandant al luminii), motivul poate semnifica și altceva: originile îndepărtate ale omului, ieșirea din haosul inițial:

„Sînt petecul de noapte, dat ție din născare,
 Și ies și intru-n tine în zori și în amurg.
 Din mine vii și-n mine te-ntorci, în bezna mare,
 Firimităță-n oameni și-n zilele ce curg“...

Dualism, simbol al duplicității, imagine religioasă a naturii conflictuale a omului? Negreșit, dar pe deasupra acestor implicații, *umbra* este simbolul universului de dinaintea logosului, simbolul fierberilor confuze ale materiei, ale întunericii ce stăpînea materia înainte ca Creatorul să înceapă numărătorea. Aș apropia această metaforă grandioasă de aceea

a luminii din *Poemele luminii*. Ca și acolo este sugerată o continuitate, o permanență în lumea elementelor. Din simburele inițial Blaga alege simbolul luminii, Argezi pe acela al întunerîcului ca parte componentă a existenței. Umbra însoțitoare, fidelă, înseamnă atunci cel puțin două lucruri : neantul („bezna mare“) din care omul a pornit și în care se întoarce, dar și partea rebelă, demonică a ființei lui („tu nu știai că sintem într-unul singur doi / împreunați pe viață din două firi străine“), aceea care-i asigură armonia în contradicție, unitatea în diversitatea forțelor. Poemul următor (*Nici o silabă-ntreagă*) reia tema începuturilor pentru a-i asocia pe aceea a sfîrșitului. Un poem, așadar, al *genezei*, al lumii de dinaintea *cuvîntului*, un poem, în același timp, despre stingerea universului, întoarcerea la negura inițială :

„În ceasul ultim, umbra din lume se va stinge
Din sufletele toate, la timp necunoscut
Din oamenii cu aripi, din oamenii de sînge,
În negura-ntocmită din nou de la-nceput“...

Imaginea neantului format din suma umbrelor din lucruri a fost pusă în legătură cu eschatologiile romantice. Să se observe că metafora stingerii universului nu are la Argezi grandioarea tragică pe care o găsim în alte scrieri pe această temă. O melancolie, aici, sub forma unei întrebări fără răspuns, o neliniște fără deznădejde privitoare la destinul creației omenеști în perspectiva mare a destinului cosmic („Vor mai rămîne însă, în noaptea adunată, în peștera adîncă a haosului semn / Despre ce-au fost puterea și lupta de-altădată ? / Măcar o amintire, măcar crestată-n lemn?“). Sfîrșitul nu este, în fapt, decît trecerea materiei în altă formă, universul se reciclează. Dispărînd, viața reapare sub altă înfățișare. Argezi acceptă ideea materialistă a înlănțuirii infinite :

„Din plămădirea nouă a zmîrcului cu ceața
Se va stîrni, pesemne, fierbinte, iarăși viața“.

Fragmentele ulterioare fixează momente mai importante din ceea ce se poate numi biruința omului asupra naturii lui instinctuale și a universului ostil. Versuri clare, pregnante, pierdute uneori (și aici lirismul este mai puternic) în contemplații mai libere, detașate de ideea generală a evoluției omului.

Motivul desprinderii omului de pământ și al muncii ca factor determinant în formarea simțurilor este dezvoltat (după Engels) în câteva poeme (*Pină atunci, Împlinire, Chemarea înălțării*) de un patetism rece, cu definiții memorabile. Ridicarea în picioare este o sărbătoare măreață, un prim act de luare în stăpânire a lumii obiective :

„Și începu îndată și cugetul să-ți zboare.
Tu ți-ai învins pământul, mormintul și destinul“...

Unele versuri (*La stele*) trimit la problematica psalmilor, văzută acum cu liniștea unui gânditor materialist. Afirmarea omului în univers începe în clipa în care apare *mintea*. E o biruință împotriva teroarei cauzalității :

„Adevăratul lumii avânt de început
Porni din ziua-n care, trezit, ai priceput.
Cel ce făcuse lumea, Iehova sau Satan
Nu prevăzuse mintea și-n minte un dușman“.

Mintea este, așadar, o cucerire a omului, talismanul ascuns ce-i va permite, în timp, să lupte cu „zeci de dumnezei“, simboluri ale ordinii represive. Focul (*La stele, Flacăra păzită*) reprezintă întâia răscoală a omului, o primă forță obiectivă pusă sub controlul voinței. Această izbândă a avut și urmări interioare : omul a deprins știința de a se împotrivi, de a fi în „răspăr și răzvrătit“. Focul deschide apoi perspectiva transformării materiei și, în câteva poeme (*Născocitorul, Pe drum*), Arghezi evocă nașterea uneltelor și dezvoltarea industriei elementare. În secvențele ce urmează este reluat motivul dezlipirii de lut (*Chemarea înălțării, Eu, umbra*) și aici putem reține imaginea omului în luptă cu condiția lui biologică, imagine ce va reveni sub diverse forme și în alte cărți. O sugestie întâi de fragilitate („Cel mai gingaș, mai fraged la trup și oropsit / Doar umbra, drept cămașă, pe piept nu ți-a lipsit“), apoi de singurătate cosmică :

„Scularea din puzderii s-a săvirșit treptat.
Te-ai dezlipit din umeri și, răzimat pe coate,
Văzuși că ridicarea pe șale nu se poate.
Ai încercat sucirea înceată, pe șezut,

Din răsputerea caznei cu brinciul, și-ai căzut.
Te-ai tăvălit pe pietre ca șarpele rănit.
Nu ți-a slăbit nădejdea. Mereu te-ai prăbușit.
N-o să mai uit nici lupta cu sine-ți, nici această,
În cerc de orizonturi, cîmpie vastă.
În mijlocul ei, omul vedeai cum strîns se zbate
Încăierat cu umbra lui în singurătate“...

Cîntare omului ne inițiază, apoi, asupra simțurilor umane (pipăitul, vederea), făcînd, de pildă, elogiul mîinii și, printr-o ingenioasă similitudine, a degetelor comparate cu primele cinci vocale. Puterea invenției lirice este remarcabilă. Un sistem ingenios de comparații aduce aceste obiecte ne-poetice în planul poeziei. O abstracțiune ca *privirea* este tradusă printr-o juxtapunere de elemente concrete din sfere diferite („vînat fir de ceață“, „petale de floare de gutui“). Însă omul material se socializează, descoperă ideea solidarității și formează „omenirea“ (*Om cu om*). Ideea biblică a înmulțirii Arghezi o exprimă în limbaj mai profan prin metafora unei nunți cosmice (*Nunta*), o încuscrire teribilă de regnuri din care iese varietatea speciilor („e-o nuntă-n toată firea“). Diversitatea și legăturile dintre lucruri fac necesară comunicarea, adică limbajul. Arghezi va scrie un poem și pe această temă (*Din taine*). Pînă aici poetul a evocat *omul singuratic*, odată cu apariția limbii și, deci, a comunității umane, el se va ocupa de *omul social*. Va evoca în consecință virtuțile și servituțiile ce apar fatal din noua lui condiție de existență. Apariția diferențierilor sociale, formarea statelor, războaiele, lupta de clasă — subiecte de studiu pentru istorici și sociologi — sînt prezentate de Arghezi în niște versuri prozaice (*Trufașul, Prietenie, Jale, Luptă și război, Rînduiala, Un altul zise, Temeiul ni-i frăția, A mai trecut o vreme*), deviate adesea în pamflet și retorică goală. Poemele narează ceva ce, dealtfel, se cunoaște, din evocarea corectă lipsește, faptul esențial și anume contemplarea spectacolului umanității. Versurile sînt inconsistente. O revenire la limbajul liric se petrece în final, unde dăm peste o viziune puternică a răscoalei (*A fost noapte neagră*), văzută biblic ca o prăbușire de idoli și statui, un cutremur de apocalips. Fragmentul ultim (*Cel ce gîndește singur*), deja clasicizat de școală, fixează imaginea omului în societatea industrială. Versurile au din nou vigoare lirică și celebrarea progresului tehnic nu mai întîmpină rezistența spi-

ritului nostru, pentru că aripile fanteziei se deschid larg peste idei :

„Vorbești cu fundul lumii la tine, din odaie,
Secunda-ntrece veacul și timpul se-ncovoiaie
Pe-o sferă cât e firul de păr și se agață
Vecia, nesfârșitul, pe un crîmpei de ață.
Se-nalță slobod, omul, pe aripi în Tării
Și-aduce de acolo noi legi și mărturii...

.....

Și, în sfârșit, urmașul lui Prometeu, el, omul,
A prins și taina mare, a tainelor, atomul
El poate omenirea, în câteva secunde,
S-o-ntinerească nouă pe veci, ori s-o scufunde.
E timpul slugă veche și robul celui rău
Tu, omule și frate, să-ți fii stăpînul tău.“

Cu această imagine a omului rațional, activ, pus în fața unei mari dileme, se încheie mica epopee a lui Arghezi, ieșită dintr-o ambiție și un vis care au stăpînit și pe poeții din secolul al XIX-lea. Ideea de a cuprinde într-o operă unitară „l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre“ (Hugo) trece prin capul multor poeți și istorici (Michelet, Vigny, Quinet) și, fără a avea suflul mistic și grandoarea vizionară din *Legenda secolelor* sau *Memento mori*, *Cîntare omului* o transpune într-o suită de poeme didactice sobre și robuste. Nu poate fi vorba la Arghezi de o *sociogonie*, pentru că evocarea se concentrează asupra individului biologic, nu a rotirii tipurilor de societate umană. *Cîntare omului* este în fragmentele cele mai solide sub raport liric un imn despre condiția omului în univers, scris cu o imaginație potolită. Cîteva poeme pot fi reținute ca modele ale prelungirii unui gen vechi în epoca modernă.

*

Un oarecare suflu hugolian au și poemele epice din ciclul 1907 (1955), „Pedepsele“ lui Tudor Arghezi. Sint 40 de poeme care, stilistic, pot fi puse în continuarea *Florilor de mucigai*.

Același limbaj realist, aceeași forță de negație, mai puțin viața atroce a vieții larvare. *Peisajele*, cum le numește autorul, oscilează între pamflet și cronică rimată. Tehnica este aceea pe care poetul a explicat-o odată vorbind despre pamflet : o rotire în cercuri din ce în ce mai mici în jurul unui obiect, o *asumare*, am zice noi, gradată a unui corp străin pînă ce corpul pierde în rîul unei subiectivități pătimașe. Obiectul este un eveniment social (răscoala țărănească din 1907), temă tratată pînă acum în proză sau în poeme izolate. Arghezi face din ea centrul unei evocări ample, unde toate mijloacele lirice sînt admise. Lirismul și sarcasmul sînt puse laolaltă, tipologia, tabloul social, scena epică sînt narate în versuri aspre de o claritate de decret de curte marțială. O mare mînie trăiește în ele. Arghezi ia pătimaș apărarea clasei țărănești și abate asupra ciocoimii („preacurvia de sus, din stăpînire“), fulgere tot atît de năprăsnice ca și acelea ce lovesc în Vechiul testament cetățile corupte. Este epopeea tristă a ceea ce Arghezi numește *războiul poporului cu stăpînii*. Început liniștit de cronică obiectivă :

„În anii nouă sute șapte
Ca din senin, în marie, într-o noapte,
S-a ridicat spre cer, din Hodivoaia,
Și din Flămînzi, și Stănilești, văpaia...“

pentru ca numai peste cîteva versuri furia să se dea pe față și versurile, lepădînd orice subtilitate, să capete acel ton de ocară și blestem pe care în lirica română nu-l mai aflăm decît la Eminescu. În limbaj sociologic s-ar putea spune că Arghezi face în versuri procesul claselor posedante, studiază originea averilor, a relațiilor dintre clase, felul în care se exercită puterea represivă etc., însă toate aceste aspecte sînt topite într-o pînză fumurie, dînd un sentiment de înspăimîntătoare vigoare. Primul portret ce se reține este acela al „răzvrătîtului“, țărănoiu Dumitru, dulgher și lăutar, om liber care nu vrea să intre „slugă la jigodii“. Portretul este un pretext pentru a arunca o ochire, în felul *Scrisorilor* lui Eminescu, asupra vieții sociale. Administrația, justiția, biserica alcătuiesc un peisaj întunecat de complicitate în corupție. Pe acest perete de fapte negre apar la urmă cuvinte de foc rău prevestitoare :

„Ia furca, taică,-n mână, și ascute-i bine dinții
Și apără-ți odrasla, răzbună-ți și părinții.
Dintr-unul te faci sute, din sute iese gloată.
Așteaptă țărânimea scinteia scăpărată.
Viltori și limbi de flăcări așteaptă să se miște.
Pitite după staul și curți, în porumbiște.
Din apele, aprinse pe matca lor, de scrum,
Intunece și cerul puhoaiete de fum,
Nu mai rămîne piatră de piatră, grinzi în grinzi
Și cadă și Tăria în țândări de oglinzi“...

O imagine teribilă a pedepsei aflăm în poemul *Pe răzătoare*, o acumulare de materii explozive, o juxtapunere de injustiții enorme pentru a explica morala de la sfârșit :

„Nu căuta dreptatea domnească, frățioare,
Ia pe ciocoi ca hreanul și dă-l pe răzătoare“...

Memorabile sînt în 1907 portretele satirice. Coconu Alecu, moșier la Merișani, s-a făcut cunoscut în Senat prin observația că primatul României este „autofecal“. Pus să pacifice țara de peste Olt, el guvernează după trei principii : „mă-ta“, „te bag“ și „ai sictir“. Răsculate, satele de pe moșie se adună la conac și muierile scuipe pe „ciocoiul borit“ și pronunță acest blestem, unul (și nu cel mai însemnat) dintr-o lungă serie, unde sudalma se întretaie cu incitația :

„— Nu vă lăsați ! Mîncăți-l de viu, să-l arză focul,
Că spurcă, unde șade, nemernicul și locul.
Zmunciți-vă din funii pe el, lovi-l-ar boala.
Măcar un stîrv ca ăsta să ne fi dat răscoala !
Nu te-ncrunta încoace, boierule, așa,
Că am făcut prinsoare și noi pe pielea ta.
Odată și odată te-om prinde noi în sat
Și-ai să plătești, jupîne, cu virf și îndesat.
Te-om descînta noi, noaptea, să crape-n tine fierea.
Ce n-a putut bărbatul, o face și muierea“...

Duduia este o variantă mai vîrstnică și mai apăsătorie a fătălăului. În locul gurii, ea are „crestat un buzunar“, în locul trupului — „un sac de oseminte“. Indecizia anatomică este admirabil exprimată :

„Femeie, nefemeie, la bine și la rău,
Turtită ca o tavă și-un sul de rogojină
Sătulă de-ntunerice, scîrbită-i de lumină,
Făptură nemplinită și fată fătălău“.

Teribil este și portretul biografic al „lichelei ciocoite“, avocat la Curtea de apel, apărător „cu doi clasici“, ai hoților de buzunare (*E avocat*). Efectul liric iese, ca în orice pamflet, din acumularea de insanități morale. Avocatul este una din multele variante ale omului politic burghez prezentat în *tablete*. Băiat sărac, politicianul își începe cariera în umilință, făcînd avere — el devine avar și fudul, rușinat de obirșia țărănească.

„Așa se face, măre, că bietul de țăran
Rămîne singuratic, uitat din an în an.
Odrasla lui stricată îl ține, ca pe vite,
Să tragă-n jug la moara lichelei ciocoite.“

Subiecte de acest fel provoacă cruzimea pamfletarului. Trecute în lirică, ele capătă dimensiunea unui realism fantastic. Monștrii argezieni sînt fabricați la rece, avînd acea exactitate vizionară pe care o au desenele lui Goya. Luciditatea împinge portretul pînă la limita absurdului, detaliile precise pe porțiuni mici alcătuiesc împreună o figură de întunerice. Cucoana-Mare este o leneșă de orient ajunsă la o vîrstă critică. Spălată pe picioare de Suzi, pieptănată de o madamă, îmbrăcată de Jeny, dezbrăcată (și „giugiulită“) de altă servantă pe numele de Kety, bătrîna doamnă, proprietară a patru moșii și a unei mori, înfruntă temerar vîrsta supunîndu-se unei operații de chirurgie estetică. Chipul cîrpit are nevoie de un serviciu complicat de întreținere :

„Chirurgu-i netezește pe la gură
Și pleoape, zilnic, cite-o zbîrcitură.
Cînd fața-ntreagă s-a zbîrcit,
Ca un ciorap mototolit,
I-a tras-o, pielea,-n jos, în gușe,
Zgîindu-i un obraz ca de păpușe,
Întins ca sticla, neputînd să ridă.
Să nu plesnească luciul, să iasă mutra hîdă

Avea un aer țepăn și mirat,
Ca un cadavru preparat
Și pus în geam, cam strîmb de la șezut.
Să poată fi la morgă cumva recunoscut.
Ca să-și ascundă gilca de piei și vine trase,
Își încingea gîtlejul cu panglici de mătase“...

Figurile de țărani au, dimpotrivă o lumină tragică. Văcarul Stan părăsește din cauza mizeriei cele nouăzeci de vaci ale boierului de la Culmea, dar se întoarce după oarecare vreme pentru că animalele nu se lasă mulse de „cucoanele sumese“ (*Vacile*). Într-un cătun zace un fost soldat și curcile îi ciugulesc pe sub pat medalia pe care i-a dat-o Vodă (*Arenda*). Niște țărani pleacă — „așa, într-un noroc“ — și dau foc conacului, hambarelor, distrug cămărilor boierești pline cu merinde și băuturi și se întorc, apoi, acasă cu mîna goală. Chestionat, Stan — căpitanul lor — răspunde cu inocență : „Vezi (...) nu ne-am gîndit“ (*Stane, căpitane*). Tras în fața judecătii, Pătru al Catrincii recunoaște faptele de răzbunare pe care le-a săvîrșit, avînd despre dreptate altă idee decît Curtea care îl anchetează. Femeia lui, fire haiducească, participă la aceste acțiuni justițiare : „El ia ciocoiu-n brațe eu îl ajut și-l gîtui“ (*Pătru al Catrincii*). Din lungul poem *O răzbunare*, cronică a răscoalelor, reținem episodul final al uciderii boierului prin călcare în picioare. Țăranii îl strivesc cu călciele și trupul ciocoiului se preface într-un terci urît pe care îl soarbe pămîntul :

„L-am prefăcut cu talpa în mucii și în scuipat.
Nisipul de la sine l-a supt și duminat.
Și fluier și coaste s-au măcinat, topite,
Ca de potcoave grele și copite.
Ciocoiul se făcuse o cocă și-o piftie,
Și am muncit o noapte și-o zi, precum se știe.
Că și ciocoiul nostru a fost un soi de spumă,
De zgîrciuri înclite, cu oase ca de gumă.
Cum dam să-l mai apuc,
El se făcea clăbuc“...

Versurile acestea sînt înfricoșătoare prin realismul lor negru, dînd o sugestie puternică de suferința disperată a unei clase sociale. Trecînd peste alte aspecte, să reținem în *Epilog* ima-

ginea satului după represiune. Tonul a devenit acum elegiac, în cerul gurii pamfletarului a apărut gustul leșiei :

„E o tăcere moartă, care-a-nghetat și zace
Pe sate, pe cătune, pe oameni, pe conace.
E frig în suflet. Gîndul se înfiripă-alene
Și șchioapătă ca șoimul gol, dezbrăcat de pene,
Cu aripa de piele, prin glod, ca o găină.
S-a mohorit a noapte și ziua, pe lumină.
Un lucru umblă, negru și nou, din casă-n casă.
Din negurile astea tot moarte-o să mai iasă.
Mortii-au tăcut în sate, dar tot le-a mai rămas
Din ochi o pîlpîire și-o șoaptă, ca un glas“.

Nu toate fragmentele din acest vast poem social sînt substanțiale sub raport estetic. *Doină pe fluier, Doina pe nai, Doina pe frunză, Cultură, Telegramă cifrată, Răspuns la telegramă* sînt simple cronici rimate, scrise, evident, cu abilitate, dar în spatele versurilor nu se simte umbra unei mari lirici. Anecdota domină și acoperă poezia și în alte *peisaje*, însă, luate în totalitate, impresia este zguduitoare. Invectiva și bocetul merg împreună, realismul crud și fantasticul absurd fuzionează. 1907 este, în fond, un imens tablou cu efecte obținute prin infinite varietăți de negru.

Cu *Frunze* (1961), Tudor Arghezi revine la o poezie legată mai direct liric de mișcările spiritului său. Este începutul unei lungi serii de plachete (*Poeme noi*, 1963 ; *Cadențe*, 1964 ; *Silabe*, 1965 ; *Ritmuri*, 1966 ; *Noaptea*, 1967), continuate cu încă trei volume postume (*Frunzele tale*, 1968 ; *Crengi*, 1970 și *XC*, 1970), distribuite apoi în ciclurile tematice din *Scrieri* (II—IV). Apariția lor a însemnat un eveniment în viața literară și, cu toate că multe poeme își trag substanța din materia vechilor versuri, ele au o valoare de sine stătătoare, întrucît starea de spirit a poetului este alta și adesea reluarea unei teme este prilej pentru o simbolistică nouă. Sînt poeți cu o evoluție ireversibilă, ceea ce scriu la bătrînețe nu mai seamănă decît stilistic cu opera lor de început. Temele sînt abandonate pe măsură ce se exprimă. Sînt alții care trec la vîrste diferite ace-

leași experiențe ; părăsite într-o operă, temele revin sub altă formă în opera viitoare. Poetul începe să depindă ca păianjenul de plasa pe care organismul a secretat-o. Plasa (opera) reprezintă libertatea și închisoarea lui. Arghezi face parte din această categorie. Evoluția lui este o reluare continuă, o re-facere, un etern debut (cum și mărturisește undeva). De aici vine poate și obsesia puternică a *începuturilor* în poezia sa. Odată temele fundamentale fixate cu *Cuvinte potrivite*, *Flori de mucigai* și *Versuri de seară*, volumele ulterioare le amplifică, le reformulează sub influența unui alt regim moral. Relieful poeziei sînt, în acest chin, tulburate periodic, straturile se re-așează, ce a fost neted și liniștit capătă deodată neregularități și asprimi alpine. Tensiunea spiritului și limbajului înlătură senzația obositoare de repetiție, poemul nou construit pe o obsesie veche nu pare nicidecum un ceai reîncălzit. E o creație inedită, de mari efecte estētice uneori, pentru că spiritul pune în discuție totul și reclădește universal pe care tocmai îl terminase. *Vîrstele* poeziei argheziene reprezintă acest complicat proces de adîncire, reformulare a obsesiilor fundamentale. De la adolescență la senectute el trece prin cercurile vieții ducînd, ca melcul în spate, cochilia temelor sale. Vladimir Streinu fixează patru vîrste interioare ale liricii lui Arghezi. Pînă la 1916 (cînd apare puternicul poem *Belșug*), în faza, așadar, a unui debut prelungit, el este un liric în descendența lui Baudelaire și Verlaine — „poet de pure unduiri muzicale“. De la 1916 la 1934 (anul apariției volumului *Cîrticica de seară*), muzicalitatea „se densifică“, poezia capătă relieful granitice și ideea unui „dynamism retors“ își face loc. Urmează faza a treia, fază de *domesticire* a poeziei argheziene și ea ține pînă la apariția volumelor 1907 și *Cîntare omului*, cînd un cerc nou, al patrulea, s-ar deschide în tulpina acestui mare arbore (*Pagini de critică literară*, III, 1974). Cronologia nu este rea, însă ce nu trebuie scăpat din vedere este faptul că aceste vîrste nu reprezintă, în realitate, decît retrăirea în momente diferite a unei antinomii fundamentale.

Programul liric al lui Arghezi se află, întreg, în *Cuvinte potrivite*. *Flori de mucigai* sînt anticipate în ciclul *blestemelor*, poezia domestică și a vieții mărunte este formulată, tot așa, cu mult înainte de apariția *Versurilor de seară*. Undele succesive ale acestui puternic lirism pornesc dintr-un centru unic și, printr-un complicat proces, se întorc după oarecare vreme

în punctul din care plecaseră. Evoluție în zigzag, zice Vladimir Streinu, emanație intermitentă, incontrollabilă, o pulsație cu un ritm inegal. Poezia devine nu o expresie, ci un mod de a fi, o respirație.

După 1907 și *Cîntare omului*, Arghezi revine cu o experiență nouă la temele din *Curînte potrivite* și *Versuri de seară*, însă temele au în spatele lor un element nou, sentimentul *uitării în univers* și prezența vicelană a morții. Dificultatea de a stabili sensul și etapele evoluției lui Arghezi vine și din faptul că poemele cuprinse într-un volum sînt scrise uneori la mari distanțe de timp unele de altele. În *Cadențe*, *Silabe*, *Ritmuri* sînt versuri de dinainte de 1920, așezate lingă altele compuse cu puțin înainte de apariția volumului. Pe unele, poetul le datează, pe altele nu, descurajînd și pe această cale pe istoricul literar care vrea să pună ordine și să stabilească o cronologie a scrierilor. În afara oricărei îndoieli sînt simbolurile mari care se rotesc pe traiectorii imprevizibile într-o operă originală și profundă.

De la *Frunze* la *Silabe* (1965), plachetele de versuri au cam aceleași compartimente: versuri patriotice, versuri pe tema artei și a creatorului, fragmente noi din poemul mare, neîncheiat al psalmilor, poezia universului mic, versuri, în fine, izvorite din starea de bucurie și neliniște a senectuții. Aspectul din urmă este cel mai interesant, Arghezi termină, cum începuse, *în forță*, poezia rămîine pînă la sfîrșit graficul unei sensibilități imprevizibile. Bătrînețea este o stare ca oricare alta, pe paleta ei culorile nu s-au șters. Arghezi dovedește ce impresie falsă avem despre senectutea înțeleaptă și sterilă. Nu-i vorba, în realitate, decît de un ochi deschis cu mai mare gravitate spre lume, de un sentiment mai accentuat al limitelor. Poemele din *Frunze*, *Poeme noi*, *Cadențe* etc. surprind, înainte de orice, prin profuziunea de nuanțe. Un *Cîntec* inițial (în *Frunze*) arată rădăcinile acestei lirici, înșurubarea ei în istorie, tradiție. Acest sentiment de comuniune Arghezi l-a exprimat și altădată, elementul inedit este aici o anumită oboseală solemnă de patriarh împovărat de odăjdii, păstorind peste o lume bătrînă:

„Mă simt ca un stihar de voevod
Țesut încet cu degetele calde
Ale întregului năpăstuit norod.

Atît is de bogat și-n adîncime,
Atît îmi mișună mătasea împrejur,
Că-mpletiturile rămase din vechime
Și-aduc aminte fostul lor murmur.“

Versurile urmează linia capricioasă a unui jurnal. Este
întîi o șovăire, o trăire la *răscruce* de lumi materiale, o invo-
care blindă a elementelor cosmice pentru a ocroti firul care
începe să se destrame :

„Deșteaptă-te în sufletul meu, soare,
Ca-ntre făcliile pădurii.
Străbate-mă cu sărbătoare
Și dă-mă-n leagăn cu vultûrii.

Rouă, stropește cloțul ierbii mele
Și unge-mi-l cu mir.
Duios și fraged să mi-l spele
Mirosul lui curat de trandafir (...)

Dați-i năvală uriașă
Robului vostru, cel de voie bună !
Fluture, țese-mi o cămașă.
Țarină, ascunde-mă de lună.
Sînt poate desfăcut, sînt poate ostenit
Călcînd pe aripi și pe punți de iască ?
Nu ! insul se cere însoțit.
Dați-i răgazul să renască.“

Această înseninare în crepuscul este dominantă în *Frunze*
și *Poeme noi*, dominantă dar nu statornică, eternă, pentru că
fără să prindem de veste în versuri se însinuează senzația de
prăbușire a timpului, de noapte goală. În astfel de clipe spiri-
tul calcă pe cărări de cenușă și pare a vedea, ca în frumosul
tablou al lui Antoine Wiertz, scheletul ce se ascunde în inflo-
ritoarea înfățișare a lumii. Lirismul cel mai adînc pe care îl
aflăm în aceste plachete se nutrește din sentimentul nedeslucit
de așteptare, de veghe în amurg. Contemplarea se împletește
cu spaima de neant. Un poem memorabil este *De ce-aș fi trist*,

citat de toți comentatorii și, pe drept, pentru că rareori se poate vedea o tristețe mai demnă, un simț al sfârșitului evocat mai duios decît în aceste versuri scäldate de lumina bolnavă a toamnei :

„De ce-aș fi trist că toamna tîrzie mi-e frumoasă ?
Pridvoarele-mi sînt coșuri cu flori, ca de mireasă.
Fereastra mi-este plină
De iederi împletite cu vine de glicină.
Beteala și-o desface la mine și mi-o lasă,
Cînd soarele rămîne să-l găzduiesc în casă...

De ce-aș fi trist ? Că nu știu mai bine să frămînt
Cu sunet de vioară ulciorul de pămînt ?
Nu mi-e clădită casa de șită peste Troțuș,
În pajiștea cu crînguri ? De ce-aș fi trist ? Și totuși...”

Senzația de evanescență devine mai grea și mai tulbure în alte poeme (*Ți-e sufletul...*, *S-aștept ?*, *Seară de mai*, *Natură moartă*), unde apar mai insistent semnele sfârșitului. Luminile se pierd în „pulbere și scrum“, drumurile trec prin ceață, un sentiment adînc de părăsire înlocuiește bucuria calmă, jubilația dinainte. Lucrurile devin agresive, timpul se dilată și se prăbușește :

„La mine nu mai urcă de-a dreptul nici un drum ;
De-abia o cărăruie, o diră ca de fum.
Nu intră nici o ușă, n-am prag, n-am pălimar.
Doar stelele se-ngîină cu noaptea-ntr-un arțar.
Ce să aștept să vie și ce să înțeleg,
Cînd peste mine timpul se prăbușește-ntreg ?”

Ce este interesant de observat, aici și în alte versuri, este senzația de materialitate grea pe care o lasă poemele străbătute de dezolare și singurătate. Este un procedeu curent la Arghezi și el pornește dintr-un fel de *compensație*, *revanșă a imaginarului*. Spiritul observă dezastrul interior și vidul care se mărește între el și univers, imaginarul aduce în poem un număr sporit de elemente materiale. *Golul* interior este astfel

exprimat printr-o *saturație* de concret în rețeaua de imagini a poemului. Să cităm *Natură moartă* (vol. *Frunze*):

„Zăresc în mine șesuri și temelii de munți
Cu ceruri printre piscuri și riuri pe subt punți,
Ca pe pământ, întocmai ca pe pământ, din care
Ieșii ca o mîhnire, trăind ca o-ntrebare.
Se înfiripă umbre, schițate, și se-ntind,
Ca-n urma unui soare născîndu-le murind.
Păduri culcate-n unde, pe apele domoale,
Și turlele prin ceață, ca de castele goale.
Cite un drum cotește, oprit la un copac.
Vor fi trecute toate, c-atît adorm și tac?...
Le-asemui parcă unui veșmînt care mai poartă
Și astăzi urma veche-a mișcării-n cute moartă.
Dar cînd, întîrziată, copita, pe răzoare,
Se-ndreaptă către peșteri, a unei căprioare,
Să înțeleg de unde se-ntoarce-mi vine greu...
Din cîmpul sterp și rece sau din sufletul meu ?

și ce vedem ? Că deșertul interior pe care îl străbate spiritul este *agresat* de o lume extraordinar de prolifică de obiecte consistente, dense : *șesuri, temelii de munți, piscuri, păduri, turle, castele goale, copac, peșteri, căprioare* etc. Elementele care ar anunța o rarefiere a spațiului (*ceață, umbre, schițele*) sînt puține și au parcă rolul unor supape la un motor aflat sub o presiune puternică : cînd energia depășește un grad admis, surplusul se degajă. Versul final („Din cîmpul sterp și rece sau din sufletul meu ?“) afirmă, ca întreaga poezie, o antinomie : cîmpul nu este *sterp*, *dimpotrivă*, este plin, copleșit, sufocat de obiecte. Imaginarul parcurge astfel o direcție diferită de aceea pe care vrea s-o afirme poetul. Tehnică subtilă, specific argheziană : ideile se privesc în oglinda unui univers compact, nu spunem înfloritor, expansiv, dar suficient de coerent, fără nici unul din acele semne care prevestesc haosul. Ciocnirea dintre aceste planuri este de mare efect, sentimentul singurătății nu putea fi mai bine sugerat decît prin această exaltare a vieții în plan material. Cheile poemului se află în admirabilele versuri :

„Se înfiripă umbre, trăind ca o-ntrebare
Ca-n urma unui soare născîndu-le murind.“

Un soare care, murind, naște — iată o imagine magnifică a stingerii universului, umbre care trăiesc ca o întrebare — este un vers ieșit din timpla unui Eminescu trecut prin școala simbolismului.

Jurnalul acestor obsesii este continuat în *Cadențe și Silabe*, unde gândul morții este supus unei savante operații de exorcizare. Poetul nu pronunță Răul fatal pentru a nu declanșa forțele lui. Neantul este sugerat pe ocolite, o metaforă ambiguă, o aluzie îi subliniază prezența. Ideea se dizolvă în vegetația, în continuare luxuriantă, a poemului. Moartea își trimite întâi solii — singurătatea, uritul, — universul este amenințat de picle, cețuri, o insuportabilă senzație de *tîrziu* în lume, de timp îmbătrînit aflăm în aceste poeme litanice, de o mare forță expresivă în ciuda simbolurilor care se repetă. Oriunde am deschide cărțile, ochii cad peste confesiuni cutremurătoare prin tonul lor de rugăciune mîndră :

„Păianjenul visării parc-ar sui cu frică,
Parc-ar călca pe firul nădejdlor întins,
Care-și scoboară virful, pe cit i se ridică
Un căpătîi în haos, de-o stea, de unde-i prins.

Singurătatea-n zale mi-a străjuit cavoul
Ales pentru odihna rănîtului oștean,
Și i-a cules auzul catifelat ecoul
Cu șase foi, al frunzei căzute din castan.

De mult păzește cripta și pragul ce scoboară,
Dar vremea, nentruptă de morți și crăci uscate,
Prin mîinile tăcerii, de ceară, se strecoară,
Ca un fuior de pulberi și brume deslinate.

Puse-n vârtejul ritmic al unui singur vers,
Ar mai simți Cadența, de-a pururi ascultată,
De valuri și de ceruri, egale-n pasul mers,
Cînd s-ar opri secunda și inima să bată ?“

Vremea ce trece prin mîinile de ceară ale tăcerii, tăcerea ce se strecoară printre lucruri *ca un fuior de pulberi și brume deslinate* arată o imaginație mai potolită, visul care urcă pe firul nădejdlor întins între suflet și o stea pierdută în haos

este însă o metaforă grandioasă, demnă de un mare romantic. Au astfel de poeme, desprinse ca niște frunze din copacul bolnav al sufletului, ceea ce se cheamă *metafizică*? Marcel Raymond face undeva deosebirea dintre *metafizica poetului* și *metafizica filozofului*, la temelia celei dintâi stînd ideea de unitate a lumii și de cooperare a tuturor lucrurilor și ființelor. Un spirit metafizic în poezie este, așadar, acela care află sensul totalității universului. Metafizica se confundă, în acest caz, cu lirica fundamentală, căci orice poet mare caută să afle semnificațiile universului și descoperă legăturile dintre lucruri și viețuitoare. Am spune însă mai simplu că metafizic este poetul care vede cosmic și dă experienței lui existențiale o semnificație mitică. Metafizica ar reprezenta, în acest caz, starea de grație a spiritelor uriașe. Argezi trăiește în preajma lor, umorile lui sufletești întunecă sau însoresc universul. *Cadența* pe care o evocă poate însemna mai multe lucruri, timpul ireversibil, de pildă, sau Marele tot, Ființa eternă, ascunsă în univers. Ca într-un cunoscut poem al lui Rilke, Argezi leagă existența acestei noțiuni de existența omului. Dispărînd individul care gîndește pe Creator, nu va dispărea, oare, Creatorul însuși? („Ce-ai să te faci, Doamne, dacă mor?“). Oprindu-se secunda, încetînd să bată inima, nu se va tulbura cu nimic ritmul *Cadenței*? Întrebări fără răspuns. Universul arghezian începe să devină, sub amenințarea ideii de moarte, o complicată arhitectură a interogațiilor :

„E un drum
Ori o pîrtie de fum?“

(Așteptare)

„Intristat de ce să fiu
Că-i devreme, că-i tîrziu ?

(Monotonie pe vioară)

„Cînd mi-a murit nădejdea și cînd a înviat?“

(Înginare)

„Începe noaptea. Unde-i dimineața ?
E frig în suflet, sufletu-i sărac
Și nu pot ști cu ce să-l mai îmbrac.

Mi-e mintea înghețată.

Am fost cîndva și n-am fost niciodată ?*

(Cantilenă, vol. Silabe)

și ele exprimă un orar spiritual nesigur, o trecere neașteptată de la nădejde la o întristare negrăită, fără cauză, fără soluție. Spiritul este închis într-un cerc de obiecte materiale din care nu poate (și nici nu vrea) să iasă, pentru că ieșirea înseamnă dispariție, trecerea *dincolo*. Demersul liric arghegian seamănă, în această ultimă ipostază, cu un dans între viață și moarte, speranță și dezolare, dorință de zbor și senzație acută de coborire. Frontiera dintre lucruri tinde să dispară, viața și moartea lucrează împreună. *Dispariția hotarelor* este resimțită ca o primejdie și, prin contrast, apare la Arghezi (cel „cu toate în veac nepotrivit“) dorința de statornicie, de ordine în univers. Desprinderea unei petale, plecarea păsărilor, fenomene altfel naturale ca și germinația și înflorirea, încep să fie judecate ca niște semne cu valoare premonitorie. Ridicarea unui vultur în văzduh produce spaimă, deși locul vulturului este în aerul tare al înălțimilor :

„Un vultur în văpaie se ridică
Pe cît se-nalță mi-e mai frică.
Gîndule înger, nu zbura. Noroc !
Să vezi că și vulturele ia foc.“

(Trindăvie)

Lingă voința de a îngheța universul, apare și aceea de a smulge de pe cer secunda și de a o strivi (*Seară de mai*), de a opri, cu alte vorbe, curgerea timpului :

„Și-n cartea răsfoită capitolul se curmă.
Aștepți să i se-ntoarcă și foaia cea din urmă.
Nu ! Pune peste carte o piatră, că o ține
Să nu se întoarcă alene de la sine.“

(Adiere)

Se poate trage o concluzie despre *figura* liricii lui Arghezi în faza ei crepusculară : ea indică o mișcare de repliere a imaginației într-un spațiu izolat de restul lumii prin ziduri puternice, garduri, pomi care veghează etc. Imaginile poetice sugerează această reclusiune cu efect dublu cum vom vedea deîndată. În *Asceză (Poeme noi)* sufletul este asemuit unui

cavou („mi-a strejuit cavoul“), mai departe e vorba de *criptă, prag*, în alt loc (*Peste lumi*, vol. *Cadențe*) spiritul este înconjurat de uritul care „zace ca un schit“, metafore din poeme diferite sugerează un gol și o împrejmuire („o sală-n suflet și ea goală“), o ridicare a punților. Expresia cea mai elocventă a acestei *figuri a închiderii* o descoperim în poemul *Nu spune* din volumul *Poeme noi*, citat și în altă parte a studiului nostru. Să reținem acum imaginea izolării totale, într-un univers interior prevăzut cu peșteri și înconjurat de bezne încuiate cu zăvoare. Poetul este un Meșter Manole care ridică singur schelele, aruncă uneltele și se zidește voluntar într-o minăstire a spiritului său :

„Clădește-ți, frate, viața cu peșterile-n tine,
Departe de-altă viață, departe de-altă rază,
Și pardosindu-ți noaptea cu lespezi de rubine,
Vei ști tu singur dacă se sting ori scînteiază.
O punte duce-n bezna-ncuiată cu zăvor.
Sfărimă-i-o și puntea, aruncă-ți și unealta.
Tu vei cunoaște singur, și-nvins și-nvingător,
Ce goluri și prăpastii îți leagă-o zi de alta.“

Acest spațiu închis are efecte contrarii : ocrotește dar și întărește sentimentul de singurătate, încetinește ritmurile marelui mecanism, adîncind, în același timp, angoasa. Figura *închiderii* are în imaginarul arghezian un statut provizoriu, ambiguu. Totul converge la Arghezi spre o *mitologie a îndoielii și a nedeslușitului*, sugerată, temporal, prin metafora orei confuze, *răzlețe* între zi și noapte. Timpul privilegiat devine *seara*, zonă de trecere, marcînd două limite :

„E către seară, Zarea stă grămadă
Și goii arbori parcă vor să cadă.
Adorm și-n sus și-n jos ,în lac,
Dormind și lacul parcă de un veac.

Străbuni, strămoși din zeci de neamuri,
Copacii au rămas doar trunchiuri între ramuri,
Giganții în ruină : un trecut,
Morți în picioare-ntregi, cum au crescut.

Nedeslușită, umbra te-mbie și te cere.
Singurătate, ceață și tăcere.“

Sentimentul liric care corespunde acestei viziuni crepusculare este acela de așteptare, de nehotărîre la capătul unui drum care sfîrșește nu se știe unde. Mai toate versurile din *Cadențe*, *Silabe*, *Ritmuri* revin la acest motiv. Să reținem un fragment din poemul *Pe o harpă medievală* (vol. *Cadențe*):

„Așteptarea simți că ține cît un șes pustiu de viață.
Ai ghicit că-mbrățișarea e zălogul cel din urmă.
Te zăresc într-o poveste cu cerdac și cer în față,
Măsurînd în fiecare seară ziua ce se curmă,
Și tresari la-nvăluirea liniștilor dintre plopi,
Incercînd din amintire umbra ei să ți-o dezgropi.

Ceri văzduhurilor pîcla tainelor să și-o despice
Și să-ntoarcă drumul negru, așternut ca un plocat,
Însă ochii-n pleoape, umezi, vor veghea, ca două
spice,

Pînă ultima nădejde le va fi și secerat.“

Metaforele de aici și din alte versuri se învîrtesc în jurul aceluiași simbol. Din nou *seara* („ziua ce se curmă“), *învăluirea* („învăluirea liniștilor dintre plopi“), *pîcla* (într-o asociere cu *taina*, marcînd o dublă imprecizie, un mister de gradul doi), în fine *plecarea* („drumul negru“) într-o direcție necunoscută. Le regăsim în alt poem (*Așteaptă* din vol. *Silabe*), o rugă către cineva nenumit de a întîrzia procesul implacabil:

„Așteaptă ca prin mîna umbrii să treacă lucrurile toate..
Velința cîmpului începe să se-nfășoare-n vale sul.
Tîrit de bivoli, plugul nopții va răsturna cetăți și sate
Și somnul le va strînge-n fînul și paiele dintr-un pătul.
Așteaptă să-și scurteze drumul îndelungarea și să piară,
Să-ți fie stîncile de smîrnă și pașii-n pietre ca de ceară,
Să se apropie vecia de noi și-n șesuri să se verse,
În vreme ce din tabla legii prin grai și rîndurile șterse.
Așteaptă să se piardă viața, care ațîță și-nfioară,
Uritul să se tupilească pe după șurile din curți,
Să-și puie și durerea noastră o coardă nouă la vioară
Și stîlpii granițelor negre să ți se-arate strîmbi și scurți.

Atuncea, în odăjdii albe, prin plopii paznici de hotare,
Vom strecura comoara vie spre ceruri mai nemuritoare.*

Seara a devenit aici aproape *noapte*, *vecia* este mai aproape, *stîlpîi granitelor* (hotarele) s-au scurtat și s-au strîmbat, orizontul se închide amenințător („velința cimpului începe să se-nfășoare-n vale sul“), toate elementele figurației argheziene indică o limitare a simțurilor și o coborîre progresivă a universului obiectiv spre zona întunericului. Curînd *noaptea* va intra în drepturi (Arghezi va pune ultima lui carte sub acest simbol) și nu puține versuri îl anticipează. Spicuim din *Silabe* cîteva imagini : „O noapte fără nicio dimineață“ (*Scrisorile*) sau „o noapte neagră-ntr-o turlă“ (*Canină*) etc.

Este greu de spus în ce poem Arghezi este mai aproape de limită, pînă unde îndrăznește spiritul său să coboare ca să primească răsufierea rece a neantului. Există totdeauna la el o forță contrară, un *dublu* care se opune și caută soluția de salvare. Demersul liric nu este unitar, progresiv și ireversibil. Luînd ideea morții în brațe, poetul află totuși temeieri de a trăi. Trecerea are un sens dublu („Cînd mi-a murit nădejdea și cînd a înviat?“), Arghezi se zbate cu o subtilă complicitate între două limite. Însă scriînd despre toate acestea nu-și biruie poetul destinul? Poezia este deja o victorie, o palmă dată morții care pîndește, poezia este, în fine, o incitare și în același timp o ocrotire, un punct de sprijin.

*

Lîngă poezia dinainte, expresia unei stări existențiale, stă alta care continuă un vechi dialog arghezian. Este *poezia psalmilor*, continuată în *Frunze*, *Poeme noi* etc. prin cîteva piese remarcabile sporînd, astfel, dosarul și așa voluminos al unei teme fundamentale. O caracteristică a noilor documente ar fi mai profunda implicație a existențialului în dialogul poet-divinitate. Factorul spiritualist nu este absent, dar în spațiul acestei dezbateri pătrund mai puternic neliniștile lumești ale poetului. *Psalmii* de acum încep să exprime într-un chip mai direct graficul unei stări de suflet. Sentimentul morții, erosul, bucolica argheziană sînt, toate, implicate în această lirică profundă în care filozofia leapadă orice abstracțiune și este înlocuită adesea cu ironia (*Psalmistul*, *Ma-*

rele cioclu). Intîia imagine este aceea a timpului biblic cînd comunicarea era posibilă. Nostalgia de începuturi este veche la Arghezi, inedit este sentimentul de îmbătrînire în aspirație :

„Sînt un școlar, întîrziat în vreme
Și care-ncearcă pana și se teme, [...]
Aș vrea să fi rămas ce-am fost,
La peștera cu turla de piscuri, mut și prost,
Într-un tărîm pustiu, cu Dumnezeu,
Noi singuri între vultûri și zimbri, el și eu.“

Pasul următor este negația sub forma (necunoscută pînă acum) a ironiei. Robul începe să-și persifleze stăpînul, distanța dintre ei s-a micșorat, subiectul și-a asumat deplin (dar nu definitiv, vom vedea deîndată) obiectul. Spiritul este senin și pe tema gravă a eșecului el creează un spectacol truculent. Dumnezeu (*Haruri*, vol. *Frunze*) așează în calea credinciosului piedici absurde, inventează probe care pun semnul întrebării seriozitatea lui (robul trebuie să găurească vîntul, să sece izvorul, să strivească ceața). După toate acestea divinitatea dispare :

„Domnul gingaș și milosul foarte
Avea de dat porunci și-ntr-altă parte.“

Retragerea divinității din univers după săvîrșirea Creației este o temă pe care o tratează și istoricii religiilor. Arghezi îi dă o interpretare umoristic-gospodărească. Domnul este un fel de proprietar grăbit care, după ce dă porunci de felul celor de mai sus, dispare („împărăția fiindu-i fără de sfîrșit“). Robul, rămas singur, se apucă de treabă, desface negura „în jurubițe, ițe, fulgi și fire“, dar muntele de ceață nu se clatină și nici izvorul, încercat cu ciutura, nu seacă. Cineva nu și-a ținut legămîntul, dar cine ? :

„Cine și-l calcă, Domnul sau robul lui, cuvîntul ?

.
Tu, suflet, nu-ntreba, nemîntuit,
Care din oei doi semeni te-a mințit,
Domnul din ceruri, bun, sau Necuratul,
Că-ți mai sporești osînda și păcatul“.

Răspunsul îl aflăm în alt *Psalm*, punctul extrem al răzvrătirii argheziene. Este aici o negație nu numai a divinității, dar și a experienței anterioare. Poemul pare un bilanț tragic, o opțiune definitivă. Tonul este dirz, eșecurile n-au înfrînt pe poet, din căutările zadarnice el a ieșit demn și a cîștigat lumina conștiinței :

„Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte și silabe,
Ori pe genunchi și coate tîrîș, pe patru labe.
Zărînd slugărnicia și cazna mea umilă
Ai să primești flămîndul, mi-am zis, măcar de milă.

Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat,
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.
Oriunde-ți pipăi pragul, cu șoapta tristei rugi,
Dau numai de belciuge, cu lacăte și drugi.

Învierșunat de piedici, să le sfărîm îmi vine ;
Dar trebuie,-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine.“

Ideea este reluată, cu o fabulă mai complicată, în *Psalmistul*, unde descoperim și ceea ce am putea numi sincretismul arghezian, specific pentru această etapă. E o meditație care îmbrățișează toate laturile existenței umane, de la setea de eternitate la eros. Totul este pus sub semnul mării treceri și a incertitudinii asupra vieții de dincolo. *Psalmistul*, vechi rob al unui vis, este zdruncinat „în temelia încredințării“ și de ce n-ar fi cînd, așteptînd o încurajare, dă în orice clipă peste un zid de nepătruns ? ! :

„De-o viață nepăsarea ți-o rabd robînd aici,
Inghemuit în suflet și-n spini, ca un arici.“

Ajuns la capătul unui drum lung și greu, el cere ultimele semne de grație divină. Exigențele sînt, întîi, de ordin gospodăresc. Îngerii să coboare și să cerceteze staulul și să se îngrijească de capre, să vegheze pomii din livadă, să ocrotească iezii, cățelandrii și pisoii, mai mult, Dumnezeu însuși să vină pe pămînt și să se joace cu numitele dobitoace : iedul să-i sugă degetul, cățelul să-i fure papucii, pisoii să mîngieie cu laba ciucurele bărbii. La prima vedere o viziune de bucolică

mistică. Psalmistul solicită și ocrotirea căminului. Tema paternității și tema erosului conjugal sint reluate din perspectiva, pînă acum calmă, a sfîrșitului :

„Aibi grije mai cu seamă, strămoșule, de fată.
Mi-e frică ce se face, pe lume, fără tată.
Simțirea-i prea gingăse și fragedă, de floare,
Mă urmărește-n taină și noaptea, și mă doare.
Tu nu știi, cred, ce viață trăim în neamul meu,
Indrăgostiți în toate și-mbrățișați mereu.
Pe maica lor frumoasă, copilă și cuminte,
Sint șapte vârste pline de-atunci, mai ții tu minte ?...“

Imaginea unui Dumnezeu bonom, amestecat în treburile gospodăriei, amintește de simbolistul Francis Jammes. Ce urmează este un fragment cu o tonalitate mai gravă. Perspectiva raporturilor dintre om și divinitate se schimbă, simbolul eșecului întunecă viziunea idilică dinainte. Omul este „străin și singuratic“, vitreg „în marea vecie“ el vrea, în fine, un gest de solidaritate. Harul lui este un chin :

„M-adun într-o nădejde ; de-abia că se-nfiripă,
Și clipa-mi și ucide nădejdea de-o clipă.
Mi-ai dat pe negrăite, de ce, nu știu, un har
Pe jumătate dulce, însă mai mult amar“...,

și rugăciunea psalmistului se înăsprește, apar obișnuitele accente de contestație. Robul vrea, neîntîrziat, să fie scăpat „măcar de îndoială“, vrea „țilcul plin“ al lucrurilor, răbdarea lui a obosit. Divinitatea este din nou pusă în cauză. Finalul poemului aduce imaginea pascaliană a fragilității și demnității omului într-un univers dominat de raporturi absurde :

„Cine mi-a spus că omul e înălțat și mare
Pentru că știe singur dintre făpturi că moare ?
Că-i trestie plăpîndă, cu trestia de-o fire,
Hirotonit, el singur, cu harul de gîndire ?
Ce nu afla maimuța, din spusa nimănui,
Ar fi o-ndreptățire și o noblețe-a lui.
Fantomă trecătoare, el ar fi fost să fie
Dumnezeiasca lumii sublimă mărturie.

Atîta avuție ascunzi, și-ntre comori
O socotești deșartă pentru că știi să mori ?"

Relațiile mai sînt cercetate o dată într-o parabolă lirică *Focul și lumina* (vol. *Poeme noi*), în chipul unei șezătoare antonpannești. Tema ar fi aici reîntoarcerea lui Dumnezeu, după o lungă absență, în univers. Stilul este cînd ironic, cînd grav. Într-un sat indeterminat geografic, oamenii suferă de o boală ciudată, timpul se surpă, iarba se învinețește. Intervine o voce supranaturală (*Vocea Mare*) care, anunțînd sfîrșitul lumii, vrea să lămurească esența vieții celeste, însă gestul Demiurgului întîmpină împotrivire. Omul a pierdut limbajul comunicării cu divinitatea. Îndemnat să vorbească, potcovarul se apără invocînd înstrăinarea îndelungată a divinității de om :

....— Mi-e greu.
Ce ? am vorbit vreodată, să știu, cu Dumnezeu ?"

Fiind vorba de moarte, să amintim și viziunea umorescă din *Marele cioclu*. Înarmorîntarea este o petrecere cu cimpoaie, naiuri și scripci, bocete ciudate, coruri de iezi etc. Fantezia argheziană fabrică imagini noi pentru a marca o neînțelegere veche. Volumele *Cadențe*, *Silabe*, *Ritmuri*, *Noaptea* sporesc numărul lor în niște poeme care, judecate separat, sînt admirabile. Reținem într-un loc (*Ghersul îngînat*) ideea divinității contaminate de angoasa omului :

„Vreau să-ți sărut odată opinca de lumină,
Dar, ca și mine, nu știi ce-i tihnă și hodină“,

în altă parte sugestia de înstrăinare cosmică a omului (*Cale frîntă*) și, încă o dată, de răzvrătire și intrare în haos :

„Uitat între pămînturi și ceruri, în strîmtoare,
Nu mai știam cunoaște nici calea, nici solia
Și-am doborît cu pumnii și umerii solia...“

sau sentimentul de gol interior, de zădărnicie a luptei pe acest plan (*Sufletească*). Un *Psalm (Silabe)* readuce simbolul lui Isus (simbolul sacrificiului uman) părăsit într-un univers pustiu, sub ochiul indiferent al cerului. Versurile depășesc și aici spiritualul (religiosul) spre existențial. Ce se impune este viziunea tragică și măreață, în ciuda numeroaselor înfrîngerii

și umilinte, a *omului îndoielnic* pe care îl profilează lirica lui Arghezi.

*

Un punct de sprijin este pentru Arghezi arta. Împreună cu universul mic și căminul, arta (poezia) reprezintă un spațiu de securitate pentru *omul îndoielnic*. El o concepe simplu, ca pe un meșteșug învățat de la natură, deopotrivă cu arta olarului. Al doilea element este jocul. Poezia este un joc nevinovat cu „scame, ațe și nimicuri” — scrie autorul într-o jovială *Postfață* la volumul *Ritmuri* (1966). E chipul bonom arghezian de a trezi îndoiala față de gravitatea simulată, tiranică a literatului de profesie „măreț, confuz și vag” (*Monopol*, vol. *Ritmuri*). Detașându-se de imaginea poligrafului fudul, Arghezi reduce actul de creație la un meșteșug pur formal, la o potrivire de cuvinte spre disperarea belferilor loviți — scrie poetul în altă parte — „de neputința de a se juca”. Jocul are însă un rost și în *balamucul* cuvintelor („trebuiește povestit / Balamucul ce-a ieșit”) se exprimă „o viață și o nefericire”. Există aici și în alte texte ce privesc condiția creatorului și a poeziei o notă păcălitoare, nastratinească, ea nu trebuie însă să ducă la ideea greșită că în spatele meșteșugului nu se află nimic. Dimpotrivă, câtă seriozitate, ce foame de totalitate, câtă dorință de a îmbrățișa zările! Formula *Arghezi = geniu verbal* care, prin Ion Barbu și Vladimir Streinu, a intrat în limbajul criticii române, trebuie folosită cu circumspecție. Ea ascunde principial o negație, negația unui poet al profunzimilor. Arghezi pune poezia (și de aici poate vine confuzia) în șirul îndeletnicirilor naturale, simple dar fundamentale. Harul vine de la buruieni și gize, versul reface un ritm al materiei, materia un ritm al cosmosului. Cercetînd fărîmele de lumină din lucrurile mici și învățînd de la ele devoțiunea și ordinea, poezia intră, așadar, în contact cu forțele vieții universale. Arghezi detestă, nu mai încapă discuție, *literatura*, în sensul pe care îl dădea termenului Verlaine, dar se desparte de poeții moderni care, dezgustați de retorica tradițională, încifrează versul. Noțiuni sacre pentru alții: *inspirație, inițiere, poezie pură, ermetism, dicteu automatic* — n-au pentru Arghezi nici un înțeles. Printre *moderni* el face figură de barbar, printre *tradiționaliști* el este un iconoclast.

Tema creației (care revine în toate volumele de versuri noi) este asociată, ca și în celelalte cazuri, cu alte motive. Vorbind despre poezie, Arghezi nu poate ocoli noțiuni grave ca destinul individual, locul lui în cosmos etc. Niciodată nu vom găsi la el o temă pură, un poem care să trateze de la început la sfârșit un unic subiect. Un *Cîntec de seară* (vol. *Frunze*) începe cu sugestia poeziei ca formă de salvare a existenței („am cîntat pe cîte scule, ca să-mi rabde viața“) și ajunge la ideea divinității :

„Și cu fruntea ridicată, ca un stei în rugăciune,
Umilit și trist cerui și nesfîrșitului de sus
Coarde noi și alte glasuri în cîntare să răsune
Și pe rînd, în timpul nopții visu-n ele mi le-am pus“.

Frecventă este, în legătură cu actul creației, ideea dificultății de a redebuta. Orice poem este un început, un efort uriaș de a stăpîni cuvîntul. La un poet cu o tehnică de a versifica atît de solidă, insistența asupra greutății de a scrie pare o frivolitate. Știînd însă că cel ce se plînge de această dificultate a debutat de trei ori și a publicat la 47 de ani prima sa culegere de versuri, îndepărtăm ideea de afectare, răspîdită printre oamenii de litere. Greutatea de a începe se leagă la Arghezi, cum s-a putut constata și mai înainte, de o viziune mai largă. Poezia este creație, creația este un început, o organizare a haosului inițial, un vers bine curgător este o despărțire a pămîntului de ape. Poetul se găsește, în orice punct al vieții lui, în postura Creatorului din Biblie. Pagina albă este haosul dinaintea logosului, cuvîntul potrivit în propozițiune este izbînda din ziua a șasea. Deosebirea este că după o clipă de contemplare, poetul reia totul de la început. După cincizeci de ani de trudă, condeiul se teme încă, poezia iese dintr-o fervoare înnoită a îndoielii de sine :

„Te temi și-acum de ce te-ai mai temut,
De pagina curată și de rîndul,
Și de cuvîntul de la început.
Te sperie și litera și gîndul.“

(*Frunze pierdute*)

O poezie cu caracter gnostic (*Poetului necunoscut*, vol. *Poeme noi*) și o parabolă (*Privighetoarea*, vol. *Cadențe*) pun

problema sacrificiului și a libertății creației. Poetul e blestemat să ridice un altar, dar ca pietrele altarului să ție — „cer inima și viața zidite-n temelie“. Simbolul din *Privighetoarea* (parabolă în genul lui Oscar Wilde) este acela din *Flautul descântat* și *Soim și fată*. Închisă în colivie și ademenită cu semințe, filomela rămâne întristată, se zbate, se rănește. Libertatea este hrana adevărată a creației.

*

În poezia postbelică a lui Arghezi puternică este latura gnostică. Un ton sfătos, o încercare de ierarhizare morală a valorilor aflăm și în poemele mai vechi. Plăcerea de a da sfaturi sporește odată cu vârsta. *Inscripțiile* din *Poeme noi*, *Sus* din volumul *Cadente*, 84 din *Silabe* recomandă o pedagogie a muncii și a speranței. La bătrînețe, Hugo voia să se alieze cu nepoții împotriva moralei părinților și cerea eliberarea frenetică a simțurilor, disprețuirea dogmelor. Arghezi este mai circumspect, *inscripțiile* sale laudă îndrăzneala, omenia, așteptarea cu demnitate a sfârșitului. *Etica omului indoielnic* se bazează pe ideea efortului, a datoriei împlinite :

„Fă-ți datoria pină-n capăt, bine.
Sînt datorii și țelul și povara“...

Femeia este forța propulsoare, țelul și răsplata bărbatului. Tot ce face el se supune acestei zeități fragile :

„Mușcat de colții stincii și sîngerat în coate.
E jertfa lui de sine, aprinsă de-o idee.
Ideea, ca și lupta și pîinea,-i tot femeie.
Sînt toate ale tale și toate pentru tine.
De nu, atuncea pentru cine ?
Căci darurile toate aduse ție ți-s,
Primind în schimb o floare, fragilul tău suris.
Făptură de petală și de un bob de rouă,
Dă-i zilnic dimineața o bucurie nouă,
Ofranda de răsplată e poezia lui.
O alta, mai suavă și mai cinstită nu-i.“

După o deschidere atît de largă spre o morală a solidarității, urmează (mecanism de acum cunoscut) o repliere, o ri-

dicare a punților. *Omul îndoielnic* este înconjurat de primejdii, durerile lui interioare trebuie ocrotite și însingurarea voluntară este o cale. La lumina și în liniștea ei înfloresc taina, spiritul ia act de condiția lui. O imagine extraordinară de plastică a acestei retrageri în sine aflăm în poemul *Nu spune* (vol. *Poeme noi*):

„Clădește-ți, frate, viața cu peșterile-n tine,
Departă de-altă viață, departe de-altă rază,
Și pardosindu-ți noaptea cu lespezi de rubine,
Vei ști tu singur dacă se sting ori scinteiază.
O punte duce-n bezna-ncuiată cu zăvor.
Sfărmă-i-o și puntea, aruncă-ți și unealta.
Tu vei cunoaște singur, și-nvins și-nvingător,
Ce goluri și prăpăstii îți leagă-o zi de alta.“

Poemul este străbătut de suflul orgoliului romantic, ispita *piscurilor de piatră* din tinerețe tulbură încă o dată liniștea amurgului. Bătrînul leu își scutură coama și natura calmă de pînă atunci intră deodată în stare de agitație. Îndoiala este pentru omul arghezian suferința dar și forța lui. A fugi de trîndăvie, a căuta primejdia și lupta este singura soluție demnă pentru individul amenințat să fie frînt de timp, de univers, de semeni. Fără vreo altă legătură în plan filozofic, Arghezi se apropie aici de morala eroică și tragică a lui Camus :

„Neadormit și teafăr se cuvine
S-arunci și trîndăvia ispitei de la tine.
Primejdia s-o cauți de-a dreptul, într-adins.
Nu te lăsa de semeni și timp rănit și-nvins.
Cu traista în spinare, cu cîinele tău, leul,
Dă luptă neîntreruptă cu ceasul rău și greul.
Călătorind de-a pururi prin zări și peste zare,
Să nu te afle viața culcat, dar în picioare.“

Poezia universului mic, poezia căminului și poezia erotică formează în versurile de bătrînețe ale lui Arghezi un capitol special. Ele constituie spațiul de ocrotire a spiritului. Păsările, dulăii din curte, buruienile sînt nu numai probe ale încorporării și, deci, ale revelației divinității în lumea pe care a pără-

sit-o de la creație (soluție panteistă), ele devin aliații *omului îndoielnic*, temelul rezistenței sale. *Inconjurat de viețuitoarele mici*, ocrotit de familie, el se simte în siguranță, umbrele neantului se opresc la poarta ogrăzii. Itinerarul spiritual arghezian începe cu un *pisc ipotetic* (simbolul retragerii orgolioase), și se termină în *cămin*, spațiul securizant, *l'objet ponctuel*. Căminul înseamnă și o natură domesticită (grădina, cîinii, caprele, păsările de curte și păsările care își fac cuiburi în arbori). În poeme va fi vorba mereu de aceste elemente (*Psalmistul* este un exemplu). Mai este ceva: credința poetului că gizele și buruienile au „țandăra lor de lumină”, participă, cu alte cuvinte, la viață cosmică. Solidaritatea cu ele (*franciscanismul* arghezian de care a vorbit critica mai veche), reprezintă o aspirație spre totalitate, a cunoaște viața mărunță a materiei este a intra în contact cu ritmul universal, a prinde un capăt din firul ce duce spre Creatorul suprem. În poemele bucolice din *Frunze*, *Poeme noi*, *Cadențe* etc. universul mic are îndeosebi o funcție compensatorie, reprezentînd un leac împotriva angoasei. Să cităm dintr-un *Cintec la fereastră* (vol. *Frunze*):

„Făptură-ndură-te-mprejuru-mi în fiecare ceas întregă,
Acoperă-mă-n flori și iarbă, ca un bordei,
Fără să-ncerce mintea mea să te-nțeleagă,
Silește-mă să te visez de-a pururi și să te cînd în cor cu-ai mei.
Trimite-mi păsări la fereastră și rîndunele ziditoare
Să-și puie cuiburile-n streășini sub paza gîndurilor mele,
În puful nopții adunate, dintre cămin și-nvelitoare [...]
Învăță-mă, făptură, limba cu care floare și gîdac
Stau înțeleși în taina ierbii și se-nțeleg cu necuprinsul
Și-nțelepciunea unui nufăr răsfrînt și oglindit în lac.
De ce-aș simți că suie vremea și n-aș opri-o pas cu pas,
Să văd că singură din urmă îmi dă năvală și mă curmă,
Cînd mi-ar ajunge, la suișuri, un bob de trup, un fir de glas
Și-un crin în fund cu-o piatră scumpă să-mi fac din el un cuib curat?”

Este una din numeroasele rugi pe care poetul, în amurgul vieții lui, le adresează unei făpturi dominatoare. Păsările, copacii din fața porții, florile, gîndacii știu *taina* pe care poetul n-o cunoaște, ele comunică în tăcere și modestie cu divinitatea („și

se-nțeleg cu necuprinsul“). Dorința finală este ca poetul să-și facă un „cuib curat“ în piatra ascunsă în teaca unui crin. Dorință desigur de reintegrare în viața materiei, sentiment de comunicare cu lumea boabelor și a viețuitoarelor disprețuite. voință de a ajunge prin celebrarea miniaturalului la ceea ce este etern, absolut în univers. Dar dedesubtul acestor straturi de simboluri este un altul ce pornește dintr-un adânc instinct de apărare. „Cuibul curat“ instalat în inima infinitezimală a unei flori este, metaforic vorbind, locul unde spiritul bolnav de angosa morții se retrage pentru a prelungi cu o clipă viața ce se curmă. Însă acest spațiu securizant este fragil, soluția este provizorie, după oarecare timp pereții cedează și *omul îndoielnic* este confruntat din nou cu dușmanii lui dinafară și dinăuntru. *Căminul* este o soluție mai durabilă. Arghezi îi va dedica multe poeme. S-a vorbit de Victor Hugo și de arta lui de a fi bunic. Puțini au cîntat ca Arghezi bucuria paternității și plenitudinea vieții conjugale. Casa, femeia, copiii, apoi viețuitoarele din curte constituie străjerii lui, armele de apărare împotriva adversarului implacabil. El a introdus pe soția lui Paraschiva, și pe copiii Mitzura și Baruțiu în mitologia sa lirică. Iezii, dulăii gorjeni care-l petrec prin gard cînd pleacă și-l așteaptă neliniștiți la poartă au devenit, de asemenea, personajele unei bucolici fermecătoare. Pasul dulce al femeii alungă uritul, „*ce monstre délicat*“, zîmbetul ei îndepărtează alt monstru :

„Cui să-i vorbesc de nu știu ce mă doare ?
Cine s-asculte sufletul e-n stare
Cu degetul trecut în cingătoare,
Fără să-mi ceară să-i vorbesc mai tare ?

Tu pricepi din gest. Într-o privire
Păstrai comoara ce-mi lipsea
Și cunoșteai și din închipuire
Ce bolți de cer veghiau deasupra mea.

Dar cînd venea s-asculte îndoiala
La ușa-ntredeschisă către vis,
Îți auzeam pantoful și podeaua...
Și-atunci știam că ușa i s-a-nchis.“

Cu aceasta am intrat în sfera propriu-zisă a erosului arghezian. Surprinzătoare reluarea unei teme de care în tinerețe poetul s-a ocupat puțin și cu răceala celui obsedat de mituri esențiale. În *Cuvinte potrivite* aflăm orgoliul hiperionian, detașarea de idealul iubirii comune. Cine nu cunoaște versurile teribile din *Inscripție pe un portret*?

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

Iubirea trebuie să rămînă în stare de logodnă (logodnă mistică, desigur), ideea căsniciei este îndepărtată ca o soluție potrivnică artei. În *Flori de mucigai* sînt înfățișate suferințele și deliciale erosului carnal, bucuriile trupului tînăr, vraja simțurilor excitate de o claustrare îndelungată. În *Poeme noi*, Arghezi îmbrățișează, cu o ardoare pe care n-am fi putut-o bănuî, erosul conjugal. Cînd un poet trecut de 70 de ani scrie despre dragoste, este aproape sigur că poemele lui sînt niște delicate reflecții. Poeziile erotice ale lui Arghezi sînt, cu puține excepții, poezii de *sentiment*, el scrie la vîrsta patriarhilor versurile pe care ar fi trebuit să le scrie cînd era tînăr. Erosul nu este, se înțelege, pur, în afara temelor mari ce obsedează acum spiritul arghezian. El se asociază uneori, ca la romantici, cu moartea, alteori tînjirea erotică se confundă deliberat cu tînjirea cosmică. *Năluca* aduce sugestia eminesciană a timpului care crește în urmă aburînd imaginea iubirii îndepărtate. În oglinda vremii, chipul femeii apare „tot mai lămurit nedeslușită“

„Nici vocea, nici privirea nu mai vin.
Te-aud, te văd din ce-n ce mai puțin
Și risipită-n mine, fărîme și crîmpeie,
Te-adun și nu pot strînge din ele pe femeie“.

Indecizia care, sub raport moral, este nota dominantă a mitologiei argheziene pătrunde și aici. Arghezi transformă impo-

sibilitatea de a opta într-un prilej de suferință dulce, de farmec trist :

„Voiam să pleci, voiam și să rămii,
Ai ascultat de gândul cel dintii.
Nu te oprise gândul fără glas.
De ce-ai plecat ? De ce-ai mai fi rămas ?“

Ambiguu este simbolul *străinii* care apare de două ori în poemele lui Arghezi. Străina pare a fi (*Așteptare*) iubirea care nu mai vine. Grădina, viețuitoarele din curte tînjesc, poetul, asemuit unui copac bătrîn, se desfrunzește. Este vorba și de o nuntă cu martori aleși dintre iezi și porumbei, și gândul ne duce atunci la altfel de nuntă, mioritică. Cine este atunci străina aceasta așteptată cu o ardoare tristă ? Geniul poetului este de a nu lămuri. În alt poem (*Streină*) vine vorba din nou de făptura ciudată, pornită de departe — „din insula pribeagă dintre vecii și moarte“ și asemuită unei insule plutitoare „desprinsă dintre zodii“. Finalul interogativ pune un voal peste simbol :

„O insulă și-o luntre plutiseră-mpreună.
Talazele frămîntă, bat neguri de furtună
Și-aleargă să le soarbă prăpastia, întregi.
Nu ai putea tu vraja ispitei s-o dezlegi ?“

Alte versuri celebrează mai direct iubirea calmă și fecundă a femeii, zeița protectoare a căminului. Dantela inspiră harpa, vrejul de carne al femeii a încolăcit trupul poeziei (*Ecourile acestea*). Erosul nu mai împiedică acum zborul artei. Își face loc în versurile argheziene și boala de origine erotică: *tînjirea* („tînjesc pe inelele“) de care suferă, în genere, tinerii ca de pojar. Pojarul îl face acum omul bătrîn, trecut prin multe, prins cu miinile lui slabe de umbrele amurgului. Îndesutularea („pătulul mi-e plin“) nu liniștește sufletul. Sufletul trece prin criza juvenilă a setei de ceva nedeslușit, desigur iubirea :

„Mi-e silă de toate
de rău și de bine.
Mi-e foame de tine“.
(*Mi-e sete*)

Să reținem în poemele erotice argheziene și simbolul mai vechi al cerului îmbolnăvit de patima lumească a dragostei (*Solie pierdută*). Îngerii trimiși din Tării să ducă vestea imaculatei concepțiuni sînt ademeniți de mugurii de floare și prive-liștea germinației pămîntești trezește în ei un simț necunoscut. Bărbat și femeie (îngerii au, totuși, sex !), uniți de o vrajă nouă, ei execută în jurul lunii un zbor nupțial cosmic :

„Și s-au cuprins ca rîpa-ncelestată-n pisc de stîncă,
Și sărutarea gurii le-a fost în slăvi adîncă.
Și graiul stîns și suflul mut.

Aripile din ceruri le-au căzut.“

Intervine în această explozie tîrzie a simțurilor și frîna morală (*Dragoste tîrzie*, vol. *Cadențe*). Tulburată pentru o clipă de o patimă străină, pacea căminului reîntră în drepturile ei. Înțelepciunea triumfă, dar cu tristețe, asupra sentimentului :

„Femeie pătimașă, aprinsă, uscățivă,
Ești tînără, trufașă și frumoasă.
Mă vrei al tău și-atîț, și nu-ți mai pasă
De toți ai tăi, de toți ai mei,
Jertfiți unei femei.
Ai vrut să te desfaci dintre dantele,
Să mi te dai ca versurilor mele.
Beția te prinsese de o dată,
Și vrei să fii a mea de tot și toată,
Călcînd o pravilă, uitînd
Că ai ieșit din rînd.
Și te-am făcut să suferi, știu,
În ce aveai în tine mai zvîcnit și viu.
M-am prefăcut că nu-nțeleg,
Ca să rămii ce ești, și eu întreg,
Și te-am jignit cu voie, să mă ierți,
Poți să blestemi și să mă cerți,
Din depărtarea care îți ascunde,
Cu plînșii ochi, și coapsele rotunde.“

★

Tudor Arghezi nu abandonează în ultimele lui cărți tema patriotică. *Bună dimineața, primăvară, Intoarcerea la brazdă* (vol. *Cadențe*), *Mamă țară, Cucul, Olteneasca* (vol. *Silabe*), *Re-*

cunoștință, *Hora Unirii* (vol. *Ritmuri*) reiau cu o expresie alegorică sau direct ideea mai veche din *Belșug* și *Flautul descântat*. Imaginea naturii întinerite se asociază aici cu imaginea patriei în noua ei zodie socialistă. Arghezi nu evită la acest punct stilul idilic grandios, tonul sărbătoresc al lui Alecsandri: Țara „din răsăpintii verzi“ este îmbrăcată în cămașă de in și borangic, tivită „cu chenare de iederă și spic“, la poale cu „văpâi și garoafe“, „boance și crăițe“. În fine, ca la Eminescu și Goga, patria este un eden cu o natură fabuloasă: piersicile sînt „cît dovlecii“, spicul grîului „cît cocoșii“, în ape cresc crapi „cît berbecii“. Înstrăinat o vreme de acest eden, poetul acuză suferințe adinci (și nu ezită să-și numească un poem cu o veche formulă sămănătoristă: *Intoarcerea la brazdă*). „Nevrednica odraslă de plugar“ nu poate trăi departe de vatră, în călătorie el pleacă însoțit de fluier, cuțit și de ciinele „asmuțitul“. În alt loc exaltă originea lui oltenească (ulterior contestată de cercețatori), păsările, dulăii Gorjului. Unele poeme de acest fel sînt ocazionale și n-au substanță lirică (*Cucul*, *Bade Ioane*, *Colindeț*, *La mulți ani* etc.). În opera unui mare poet există și reliefuri mai joase, nimic scandalos. În ultimii ani de viață Arghezi nu mai manifestă aceeași exigență în alcătuirea cărților sale. El pune la un loc însemnări vechi, variante la poeme deja publicate, alături de altele în care marca geniului arghezian se vede. Aspectul lor mozaical sare de la început în ochi. Să le vedem, totuși, și pe acestea ca documente ale unei extraordinare longevități în artă.

Ritmuri (1966) e, de exemplu, un caleidoscop cu versuri noi și vechi, venite din toate zonele sensibilității. Poemele de aici nu concurează altele, hotărîtoare, reprezentative, le nuanțează numai, încît unele par, și chiar sînt în realitate niște variante la psalmi sau la *Flori de mucigai*. Un gest tandru, o amintire familiară, o lacrimă, un vrej subțire și firav, o pasăre adăpostită în cutia de scrisori, un copac legănător, decesul, apoi, al unui ciine sînt notate cu o caligrafie fină, în mici poeme elegiace sau euforice. Ipostaza sentimentală, familiară, cheamă însă alta gravă, cosmică, existențială, și ea nu întirzie să apară. Cu aceasta intrăm propriu-zis în substanța lirică a *Ritmurilor*. Cîteva poeme (*Marile tăceri*, *Ție*, *Psalmul mut*, *Două stepe*, *Omul meu*) merg din nou în direcția psalmilor din *Cuvînte potrivite* și volumele mai noi, altele (*Blesteme de babă*, *Doi flămînzi*, *Tecla*) ies din pasta groasă a *Florilor de mucigai*. Tona-

litatea e aceeași și într-un caz și în celălalt, fără accente noi, răsturnătoare. Ca și în *Poeme noi*, *Cadențe*, *Silabe*, gesturile energice de tăgăduință se dizolvă în mîhniri, tristeți potolite și păreri de rău :

„Voi ai să uiți de tot, să uiți de toate,
Și, încercînd, văzuși că nu se poate.
Să fie leac ? Să ți-l aducă cine ?
Că morțile, și ele, se-ngrămădesc în tine.“

Trecînd peste alte elemente cunoscute, reținem senzația de noapte grea, de singurătate cosmică, de mister insondabil, în ordine materială și transcendentă în *Două stepe* :

„Drumul s-a strîns din lume ca o sfoară.
Gheme de drumuri zac în eleșteu.
Hambarul n-a lăsat nimic afară
Noaptea-ncuiată e, cu lacăt greu.

...Hai, calule, hai, cîine, pămîntește
Să batem, frînți, cu pumnii în pămînt.“

Psalmul mut și *Omul meu*, poeme de factură dramatică, faustiană într-un chip special, dau aceeași senzație de pribegie într-un cimitir al visurilor eșuate. Universul e prevăzut în această reprezentare romantică spiritualistă cu drugi și lacăte grele : ceea ce ochiul observă dispăre, totul e pus sub pecete și blestem. Pornit din drama existenței individuale, lirismul ajunge să sugereze imaginea unui univers ostil, inaccesibil, un joc de forțe obscure. Lumina conștiinței devine, atunci, zadarnică și poetul are nostalgia unei existențe amorfe, nediferențiate :

„M-ai fi uitat mai bine legat de-o rădăcină,
Să mă prăvale timpul, trunchi putred, peste ea
Și candela pribeagă-a scînteii de lumină
Să nu mi-o duc purtată de vînt pînă la stea.

Mă zgîrie și spinul și cremenea și fierul.
Și rabd în veac ispita vicleanului meu vis.
La ce mai folosește făpturii giuvaerul,
Ce scapără-n cutia în care l-ai închis ?“

Arghezi sentimental sau faustic e dublat, în *Ritmuri*, de poetul terifiantului, al materiei degradate, al mizeriei fiziologice, de liricul, într-un cuvânt, cu o mare sensibilitate la grotesc și caricatural. *Blesteme de babă* și *Ce mai năvală* trimit, cum indică și autorul, la ciclul *Letopiseți*, iar *Doi flămânzi*, *Tecla* la *Flori de mucigai*, încît poemele trebuie integrate în contextul lor liric originar. Blestemul, cu o întinsă tradiție în lirica românească, poate fi înțeles la Arghezi mai întii ca un pamflet, în care violența colorată a expresiei, acumularea de reprezentări grotești au un efect discreditator absolut. E viziunea forțelor devoratoare în univers, a germinației larvare și a proliferării monstruoase. La Arghezi totul ia înfățișarea unui complot al verminelor : freamătul colosal de libărți și căpușe, de broaște, lipitori și rîme, de negre omizi, păianjeni și gândaci dă poemului o senzație apăsătoare de macabru apocaliptic :

„Cînd ai iubi și tu să te trezești că-ți trece
Pe frunte-o mîină moartă, cu mîngierea rece.
Să te trezești că buza ți-o prinde s-o sărute
O hîrcă jumătate cu carne, și că pute.“

Cu greu s-ar putea inventa nepotriviri mai abjecte, suferințe mai grele, duhori mai grețoase, materii mai degradate, pentru a egala imaginea acestor blesteme meticolos savante.

Procedeele de a asocia suavul cu grotescul îl regăsim în *Doi flămânzi* și *Tecla*, poeme narative, anecdotice, sub condiția estetică a *Fătălăului*, *Cinei* etc. Interesant e aici portretul cu linia șovăitoare între grațios și trivial. *Stîngaciul*, în altă ordine de reprezentări, e un poem al ratării, în același ton indecis de bufonerie și gravitate. Să amintim și de dialogul umoristic *Zintii de martie*, un fel de *Cioclu sibilin* (*Poeme noi*), dar cu o vervă mai scăzută. Interlocutorul e, și aici, moartea, mireasa neagră, insatiabilă, pînditoare. Memorabil mi se pare apoi poemul antonpannesc *Ilie în cer*. Descoperim aici un Arghezi hagiografic. Ilie, un sătean, e un erou nastratinesc hotărît să meargă în rai la Dumnezeu să afle de ce ogorul nu rodește și sărăcia se ține de capul lui. Relatarea pregătirilor de plecare e savuroasă, dar unde se simte cu adevărat aripa poeziei arghe-

ziene e în reprezentarea apocrifă, parabolică, a vieții de dincolo. Aceasta e, ca și în *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, un loc unde opulența ia forme colosale. Parpanghel străbătea nouă vămi și nouă punți înguste prin niște locuri pustii pentru a ajunge într-o grădină desfătătoare unde curg riuri de lapte, pîraie de unt printre țărături de mămăligă și dealuri de caș, brînză și de slănină. În ramurile copacilor spînzură covrigi, turte și colăci, iar gardurile :

„Gardurile acolo-s împletite
Tot cu fripți cîrnăciori lungi, aioși,
Cu plăcinte calde streșnite,
Iar în loc de pari tot cartaboși ;
Dar spetele, dragile mele,
Sînt la garduri în loc de proptele.“

Ilie gîndește, ca și Parpanghel, că raiul e o livadă unde totul are dimensiuni urieșești :

„Banița și chilele
Sînt cît toate zilele.
Strachina e cît copaia,
Lingura cît altă aia.
Friptura cît mătura,
Lipia cît pătura,
La pofta mîncării țoiul
Cît bobocu-i și rățoiul.
După ochi, după sprînceană,
La prînz, vin, o damigeană,
Ori un boloboc
Dacă mai rămîne loc“...

Această viziune gospodărească, umoristică a cerului asociază toate elementele universului : Carul-mare, Carul-mic, Luna, Cloșca și Puii cloștii, amestecate în treburi culinare. Sfinții au nostalgia vieții rustice și, sastisiți de roadele raiului, poftesc țărănescul păsat. Poezia decurge din reprezentarea lumii transcendente în formele fantasticului naiv rural, cu o artă ce amintește pe aceea a vechilor iconari.

După ce în *Frunze, Poeme noi, Cadențe* și celelalte volume Arghezi ne-a arătat, când fața lui încrunțată și umbroasă, oboșită de o luptă lungă și inegală, când pe aceea bonomă de părinte de familie, înconjurat de viețuitoarele ogrăzii și înfrățit cu o natură tandră, ocrotitoare, când figura lui de sfânt bătrîn și frumos rătăcit în epoca industrială, așteptîndu-și cu o senină mîhnire despărțirea de lume — el sugerează, în *Noapte* (1967) cu mai mare stăruință presimțirea morții și, ce curios, ne dă o imagine marcat clasicistă a vechilor motive lirice. Acesta ar fi elementul nou. Aparent nimic nu s-a schimbat (senzația coalescentă de goală singurătate, sentimentul acut al dualității morale, presimțirea unei lente disoluții etc.), dar, văzînd sîrguința pe care o pune poetul în a trata aceste neliniști și a le da expresia cea mai elocventă, ai de îndată impresia că dramatismul moral de care este vorba trece în artă într-o imagine purificată și stăpînită. Căci cine are atîta liniște să-și înfățișeze în versuri, ireproșabile prozodic, gîndul morții are și cheia unei atitudini mai detașate, contemplative, de vultur ce plutește deasupra dezastrelor de pe sol. Sentimentul că Arghezi își re trăiește acum îndoielile altei vîrste îl dă, în poemele mai noi, și revenirea la discursul liric de tip clasic și la versurile gnomice. Temele dinainte sînt tratate, aici, mai discursiv, poetul deschide și închide paranteze, aduce explicații suplimentare acolo unde totul, în fapt, nu-i decît sugestia unei suferințe indescifrabile. El lămurește, în acest chip, mai mult decît ar fi necesar, ideile și viața morală puse în ele. Înainte de a fi un act de existență, o confesiune lirică, poemul devine un act literar pur : cu invocația de rigoare, întrebările retorice, metafora ambiguă savant ticluită, cu, în fine, acea expunere de motive în jurul unei unice idei, proprie poeziei mai vechi de concepție și, mai îndepărtat, artei poetice clasice. *Tainul meu*, ca să luăm un exemplu, deschide volumul *Noaptea* în tonul unei epistole amicale, cu observația doar că printre rînduri împăcate poetul strecoară și ideea unui destin aspru și (obișnuita antinomie argheziană !) divin :

„Isușii mei sînt șoapte de Isus.

Nu-s numai ale mele, că vin cumva de sus.

Nu vreau răsplată alta, cuvintele-mi ajung,
Că rănilor din suflet cu șoapta vi le ung.
E undelemnul candelor sfinte
Și-s mîngîiat de-asemeni, ca frate și părinte..."

Și mai evidentă e această plăcere de a scrie în poemele ce tratează direct tema dualității. *Caut cheia pe-ntuneric* e o explicitare, parcă, a faustianismului arghezian de care vorbea E. Lovinescu și, după el, întreaga critică :

„Sînt în mine niște doi
Și-ncerc chei mai vechi și noi
Pentru taine să descuie
Ușile-s bătute-n cuie.
Și vir cheile în broască
Poate-or fi să se cunoască..."

Tot așa, *Pribegie*, replică mai retorică, în versuri mătăsoase de 14 silabe, la poemele metafizice pe care le știm :

„Pribeg prin noaptea lunii, neliniștea mă fură.
M-am întîlnit cu mine la cite-o cotitură.
M-am despărțit în două cu-o pravilă-nțeleaptă :
Unul colindă lumea și celălalt așteaptă.“

Sînt și versuri (*Aluatul, Bine și rău, Psalm de tinerețe, Psalm*) unde liniștea și echilibrul clasic de care vorbeam se încorporează în chiar materia lirismului, fără divagații. Acestea reproduc mai fidel ritmul confesiunii și au o mai pronunțată notă tragică, deși impresia că poetul poartă un cordial taifas cu Dumnezeu rămîne. În *Aluatul*, după ce evocă circumstanțele rele prin care trece sufletul său credincios, cu știuta, falsa atitudine de umilire păcălitoare („Și dintre toți cuminiții rămîn eu cel mai prost“), poetul îndreaptă discuția spre o problemă mai dureroasă, și aceasta cunoscută, dar spusă, aici, într-un chip mai blînd, țărănesc. E firește vorba de interogația adresată divinității, rămasă și ea la aceeași atitudine de rodnică expectativă. Deosebirea e doar că dialogul pare acum un schimb de reproșuri aruncate, fără ură, peste gard, în curtea vecinului obosit și el de toate :

„Dar neputîndu-mi gîndul de om să mă ajute,
Mă las în voia șoaptei din fagi pe neștiute.
Aș vrea să știu, privindu-ți Tăriile cu zimți,
Dar ce-i a ști? De-ajuns e-atît : numai să simți
Te căutam prin lume să mă-nțîlnesc cu tine,
Să-ți spun că ce făcuseși putea ieși mai bine.“

Să se observe nota morală a poemului. Ea e și mai evidentă în alte versuri din aceeași constelație spirituală. *Bine și rău* e o liniștită artă poetică, dintre acelea ce voiesc a lua într-o zonă calmă temperatura și viteza uraganelor îndepărtate. Autorul expune pe scurt, ca în *Psalmistul din Poeme noi*, soarta lui trăită între „nădejde tristă și-ndoială“, terorizată de absența Creatorului („te căutam în tainica ta lipsă / Prin Testament și Apocalipsă“). Nu lipsește nimic din această socoteală gospodărească a eșecurilor și a speranțelor triste, nici chiar, spusă foarte limpede (în acel chip ce confirmă o intuiție mai veche a criticii !), ideea panteismului fundamental :

„Simțîndu-te zvîcnind în rădăcini
Te mai simțeam în spice și-n tulpini.“

Poemul în discuție e un model de transcriere didactică a viziunilor negre dinainte. Se simte nota protocolară („dă-mi voie, negăsită arătare“) și învinuirea blîndă, în stil de amicală tachinearie :

„Dar mare-aprînzătorule de stele,
Cum de-ai făcut și-atîtea lucruri rele?“

Sigur că tonul e forțat și peste versuri plutește un nor de spaimă și deznădejde, dar ce se observă întîi și ce e, în fond, dominant în poemele din această fază este sentimentul de reculegere și stăpînire de sine, rareori înlocuit cu o observație mai dură, cum e aceea din finalul unui *Psalm* compus cu mai puțină retorică :

„Tu n-ai făcut pămîntul din milă și iubire
Îți trebuia loc slobod, întîns, de cimitire.“

Apare însă, după atîta liniște nefirească și atîtea poduri de ceară întinse peste abisuri negre, și o expresie mai directă.

mai neted lirică, de a trăi între zodii ca altădată între două lumi. E senzația coplesitoare că universul se pregătește să intre într-un somn fără vrajă, că întunericul coboară în lucruri :

„O voce umblă-n crucea nopții, poate-o șoaptă.

Parc-o aud și parcă nu

Vorbînd cu dumneta și tu,

E singuratecă și depărtată,

Mă strigă citeodată.

Se-aude, se arată

Suspînată.

E poate un ecou, un semn, un funigeu

Al unui gînd de prin trecutul meu

Rămas pe lîngă vreo fîntînă,

Într-un salcîm ori în țărînă,

Care mă caută crezînd că m-a pierdut.“

*

Frunzele tale (1968) adună pilituri vechi, fragmente de poeme, variațiuni pe teme cunoscute. Se vede aici, mai bine decît oriunde, că poetul s-a zidit în temele sale ori temele l-au zidit pe poet : s-au fixat între el și lumea dinafară, și ce îi este îngăduit să facă e să privească, uneori, în clipe de revoltă, pe deasupra vîrfurilor lor. Judecat în totalitate, *Frunzele tale* este inegal ca valoare și poate cel mai lipsit de personalitate dintre volumele de versuri ale lui Tudor Arghezi. *Băetanul* e o lungă anecdotă lirică, scrisă în maniera lui Coșbuc. *Vestitorul* e, apoi, un pamflet scris cu o prudență, lingvistic vorbind, ce nu ne vine s-o credem la Arghezi, geniul invenției verbale. *Vrăbiile mamei*, *Versuri de abecedar* etc. sînt tandre versuri franciscane, știute și acestea. Altele exprimă, în versuri parcă repovestite, solidaritatea de destin cu lumea obscură (*Frunzele tale*, *Doi frați*).

Sînt, deci, suficiente impresii, pentru a încheia, că volumul în discuție ne arată un Arghezi de atelier, șovăitor, în luptă cu materia verbală, nu pe acela pe care ne-am obișnuit să-l vedem. Surprinderea e însă de a descoperi, între atîtea lucruri cunoscute, versuri pe care nu știu cine altcineva le-ar putea scrie. Sînt, vreau să spun, în această culegere poeme de un lirism superior, pe care nimeni n-ar trebui să aibă nesăbuința de a le nesocoti. Există, mă întreb, atîtea poeme în litera-

tura română, încît versuri ca acestea să nu mai producă nici o emoție ? :

„Doamne, tu singur vād că mi-ai rămas...
Dar și tu vād că-ncepi glumi cu mine.
Nu mai am suflet, nici inimă, nici glas.
Is buruiună. Sint un mărăcine.
Tu rabzi să m-asuprească greu dușmanii.
Aștept cu ceasul și tu rabzi cu anii.
Mă ocolesc, privind încoace toți,
Parcă-aș fi fost o gazdă de derbedei și hoți.“

Arghezi ne-a lăsat și un testament (*Moștenire*), compus în nota de resemnată tristețe în fața fatalității de a pieri. O filozofie înaltă, mioritică, descifrăm în aceste rinduri despre miracolul lumii, surprinzătoare la cineva care simte cum perdelele de fum ale morții îi acoperă ochii :

„Vă pizmuiesc, omeniri rămase după mine, că o să ascuțați vîntul, pe care nu-l voi mai auzi, că veți călca pămîntul, pe care eu nu-l voi mai călca, că veți sorbi lumina, care pe mine nu mă va atinge, că veți auzi fulgerele, apele, cîntecul vîntului, suspinul oamenilor, șoapta și mireasma porumbului, parfumul pămîntului, care va fi numai al vostru... Voi veți lupta înainte, veți urca văzduhurile, și eu voi tăcea întins pe armele mele tăcute, pe arcu meu frînt, cu săgețile triste. Voi veți auzi mereu mugetul cirezilor întoarse din pășuni cu tinda vie a ugerilor plină. Aprindeți măcar o candelă pentru mine, dar băgați de seamă să fie pusă la cap, pe care-l veți găsi ca o ceață în stihurile mele, murmurate de adierile de prin griu și porumburi, a căror piine nu o mai gust. Voi veți urma să auziți nechezatul hergheliei. Veți vedea zburînd vulturii, mierlele. O să vedeți fugind căprioarele. Nu mai trageți în ele cu săgeata. E păcat ! Și puneți să mă păzească Grivei.“

Omul care așteptase de atîtea ori moartea ca o izbăvire era, acum, deznădăjduit că părăsește viața. În întunericul ce începuse să-l împresoare nu vedea, poate, ochiul de lumină al divinității.

*

Crengi (1970) adună poeme vechi și noi, variante ale *Psalmlor* și *Florilor de mucigai*, pamflete lirice, creioane, mici fa-

bule, adaptări libere (după Baudelaire, Petrarca), însemnări ocazionale, aşchii, cu un cuvînt, din atelierul unui mare poet. Surpriza este de a afla şi cîteva poeme memorabile (*Ora confuză, Mi-e dor de tine*). Volumul începe cu nişte versuri descălţate, versuri frînte, fără muzicalitate şi fără rimă, lucru rar la Arghezi, poet de o rigoare prozodică excepţională. E a cincea sau a şasea oară, dacă numărătoarea noastră este bună, cînd autorul *Cuvîntelor potrivite* renunţă a mai pune versului potcoavele de argint ale rimei. Dezbrăcat de această podoabă, versul curge după alt ritm, numai în aparenţă nemuzical. O lamentaţie generală a lucrurilor, un plîns uriaş, o jale misterioasă coboară în silabele poetului, obsedat şi aici de ideea morţii. Iată cum se izbesc, în clocote potolite, valurile acestei elegii de ţărîm de o disperare biblică :

„Ce stai, omule, în ruinele acestea singuratice şi plîngi ?
Plîng berzele zilelor ce trec cu-o aripă neagră, cu-o aripă albă.
Plîng zilele care trec moarte.
Plîng copii fără părinţi,
Plîng fiinţele flămînde în pădurile nopţii, fiarele, vietăţile crude şi blînde.
Plîng femeile înşelate, plîng bărbaţii minţiţi.
Plîng oamenii supuşi,
Plîng oamenii fără speranţă.
Plîng păsările şi vitele ucise, ca să fie mîncate.
Şi-mi plîng toate multele subtempuri pierdute.
Îmi plîng păcatele. Plîng că timpurile nu se mai întorc.
Plîng că omul se duce şi se întoarce uitîndu-se numai în pămînt,
Ca şi cum îşi caută mormîntul.
Mă plîng pe mine, cel cîntat de tine.“

Ora confuză ne poartă spre reliefurile accidentate ale psalmilor. Nu sînt elemente noi în poem, în afară de sugestia unei suferinţe ce şi-a pierdut obiectul. Nu sînt în versuri nici îndoiala, nici răzvrătirea faţă de divinitate, ci numai deruta, confuzia, durerea indefinită. Psalmistul nu plînge şi nu blesteamă, gesturile eroice l-au părăsit, deznădejdea dirză îl ocoleşte, partea pămîntească a sufletului încearcă să se spovedească părţii cereşti, dar fără folos, pentru că a dispărut şi dorinţa de a cunoaşte. O ceaţă vine de sus, o altă se ridică de jos şi, la mijloc, între viaţă şi moarte, năucită de spaime, pîndită din toate părţile, fiinţa fragilă a omului :

„Mi-e frică de ceva. Pe-aici, pe undeva
Se tot petrec, tot cite ceva.
Taine ursuze, chipuri de secunde.
Nimicul se-mpletește și se-ascunde.
De cînd mă știu și m-am simțit mă-mbie
O viață petrecută-n agonie
Un început fără sfîrșit știut
Și un sfîrșit mereu fără-nceput.“

Norii metafizici ai acestui poem coboară foarte aproape de pămînt și din schema abstractă a divinității nu mai rămîne nimic. Interogația divinului e un pretext pentru a scrie o elegie a suferinței de a trăi într-o eternă nehotărîre a spiritului.

Zlătarii și alte versuri reprezintă variante ale secvențelor din *Flori de mucigai*, fără a avea însă concentrația și strălucirea aceluia. *Impăratul, Creion, Un om, Da, ești tu, Tablete pestrițe* etc. sînt pamflete lirice, cu verbul mușcător, portrete, în cea mai mare parte, ale unor indivizi de o constituție monstruoasă. E cunoscut procedeul lui Arghezi de a amesteca noțiunile și de a tulbura liniile fizionomiei. Ies, atunci, la iveală ființe cu burți gigantice, picioare de elefant, guri enorme, încăpătoare, urechi largi și clăpăuge, ochi de făptură fabuloasă, îndreptați ca lentilele unui aparat astronomic spre un univers de smîrc și mușiță prolifică. Sînt zeci de variante ale acestei ființe teratologice în mitologia neagră a lui Tudor Arghezi, și *Crengi* ne mai propune cîteva înfățișări de iad. Iată una :

„E-o burtă fiecare îmbrăcată,
Și burta-ncepe de la beregată,
Sub altă burtă-ntre urechi,
Osînză nouă pe slăhini mai vechi.
A treia burtă și a patra burtă
Făptura lor mai lată decît scurtă
Se poartă în nădragii de la spate
Ca doi dăsagi de mare sănătate,
Sătui și grași între flămînzi,
Din ce în ce mai plini și mai rotunzi.
Cînd toată lumea-i pielea de pe oase
Lor li se fac și buzele mai groase
Și pleoapele, și nasul, și ochii blegi agale,
Intră-n desenul altor animale.

Căci și surisul pripășit pe gură
Nu se mai ține de figură
Și parcă rătăcește nevăzut
Pe zîmbetul mai strîns, de la șezut.“

N-a dispărut nici plăcerea lui Arghezi de a se copilări (*Inscripție, Leneșul, Școală nouă* etc.). O fabulă (*Școală nouă*) arată cum pătrund exigențele didactice în lumea dobitocească. Mama Tinca, învățătoare pensionară, este decisă să introducă pedagogia în viața orătăniilor din curte și, în acest sens, predică buna înțelegere între motan și Grivei, șoarece și pisică, aduce cataloage, programează examene, cu ideea că năravurile se pot corecta pe cale rațională. Hazul acestor versuri umorești vine de acolo că poetul antropomorfizează cu inteligență și găsește alegoriile cele mai plastice. Astfel de jocuri plac prin nota lor de inocență studiată. Place și naivitatea rafinată a versurilor erotice din poemul *Mi-e dor de tine*, pe o temă patrarchistă. Când se scriu atâtea poeme încurcate și e o atît de mare rușine față de confesiunea directă, este o veritabilă satisfacție să citești versuri limpezi ca acestea, de o frumoasă retorică pasională :

„Mi-e dor de tine, zvelta mea femeie,
De gura ta de orhidee,
De sinul tău cu bumbi de dude,
De buzele-ți cărnoase, dulci și ude,
Mi-e dor de tot ce se ascunde,
De șoldurile tale tari, rotunde,
De genunchii tăi mi-e dor,
Să-mi strîngă capul înlăuntrul lor,
Dă-mi pe limbă să le bea,
Balele tale calde, mult iubita mea,
Femeia mea, durerea mea și viața mea.“

Însă, de la un punct, discursul acesta galant se tulbură : o șoaptă necunoscută pătrunde și, ca peste tot în poezia lui Arghezi, se produce o răsturnare a alegoriei. Pași nevăzuți trec prin grădina ei. E tehnica obișnuită a poetului de a întoarce fața versului spre zona de suspin a lucrurilor.

În XC (1970) e vorba de poeme pe care Arghezi le-a lăsat deoparte, dintr-un motiv sau altul. Motivul esențial este, evident, de ordin estetic. Cele 26 de poeme inedite sînt, în fapt, niște schițe, însemnări ocazionale, pamflete în cea mai mare parte sau mici fabule cu înțeles amar. Să reținem o definiție a poeziei ca geometrie a sunetelor clare, dată de un Boileau care a citit pe Baudelaire :

„Dansează stihul ritmul și pas cu pas îl sună.
O rimă-i mai scîlcie, o rimă e mai bună,
Dar trebuie o rimă și-o pauză la vers,
Cum e și călcătura la horă și la mers.
Căci de se frînge stihul strîmbat și dă în gropi
Să crezi că vor răspunde mai bine la ureche
Cînd rimele-s mai strînse, păreche cu păreche.
Ce fel de danț e-aceia ? de surzi ? de muți ? de orbi ?
De cucuvăi ? de stoluri de bufnițe ? de corbi ?
În care joacă strîmbe picioarele de lemn
Și ghebele din circă, fără opriri la semn ?
Oricît ar fi și mirii și oaspeții de dirji.
S-ar auzi un tropot de piedici și de cîrji.
Gătît de sărbătoare cu fir, să luăm aminte
Că stihul e o nuntă de graiuri și cuvinte...”

Ritmurile de acum arată mai ales o mare capacitate la Arghezi de a se indigna și de a traduce această indignare fie în poeme spumegătoare, cu o mare acumulare de expresii pline de cruzime, fie — lucru cunoscut și acesta — în poeme în care se simte o voluptate a aluziei, un venin strecurat cu abilitate în mătasea versului. În cazul *dintîi* este vorba de pamflete lirice în genul celor din 1907 și *Cintare omului*. Citindu-le, nu avem nici o surpriză. Cei ce fug din țară sînt semuiți, de plidă, corăbierilor care părăsesc, într-un moment de primejdie, vasul pentru a-și salva astfel *rînza* (*E bine a trăi, Voce din pămînt*). Fabula este elementară și versul nu excelează printr-o notație ieșită din comun. Tot așa în *Război și pace, Pușoiul, Tată, Tepeș domnul*, poeme discursive, de un moralism simplu, previzibil.

Indignarea este mai colorată și capacitatea de invenție mai mare în *Dedicație*, poemul, de altfel, antologic al volumului.

Avem de-a face cu o negație în tiparul reprezentării țărănești, fără implicația de ordin metafizic din *Blesteme* din *Cuvinte potrivite*. Totul este adus, aici, la măsura vieții comune și, deși bănuim că supărarea poetului are rațiuni spirituale mai adânci (contestarea — de pildă — a artei lui de către nepricepuți și răuvoitori), ea îmbracă veșmintul unei alegorii lumești. Cineva, un vecin pizmaș, nu iartă poetului faptul că plăvanii lui sînt harnici, că ogorul este roditor, nevasta sprintenă și pricepută. Poemul dezvoltă temeurile acestei invidii gospodărești, întreprind, din loc în loc, discursul cu vorbe de o cruzime supra-vegheată. Diatriba se topește, astfel, în alegorism naiv și aluzie incisivă :

„Pizmașul scupă-n lacrimile mele,
Usca-i-s-ar gingia cu măsele.
Batjocorind oftatu-meu cinstit,
De cum a tremurat și s-a ivit.
Intra-i-ar mucegaiurile-n oase,
Îmi pizmuia și florile frumoase.
Rămîne-i-ar și limba-n gît,
De ce, întotdeauna fățarnic, m-a urît ?
Pentru că mie-mi plouă pe grădină ?
Că mi-e spălată casa cu lumină ?
El suferă bolind și-l doare
Că dau știuleții mei mărgăritare
Și griul spic mai gros și bobul mare ?
Că plugul mi-e tot nou și tot curat,
În dimineața sură, la arat ?
Vedea-l-aș spînzurat...

Te-am blestemat, pizmașule Cutare.
Să putrezești de viu și pe picioare.“

Poemul *Măseaua minții* — notabil și acesta — pare a fi și mai legat de anumite circumstanțe biografice, știute de cei care cunosc viața poetului din ultimele decenii. Otrava aluziei este, acum, mai ascunsă și complică într-o oarecare măsură fabula. Miezul ei este acesta : un *dentist*, omul — așadar — al unei meserii onorabile, devine peste noapte *estet*, judecător, cu alte cuvinte, de artă. O victimă a acestei curioase metamorfoze este poetul. El se răzbună inventînd o poveste, altfel copilărească, unde este vorba de o ladă de dinți și măsele, de carii, abcese,

proteze — lucruri în genere dezagreabile, menite să nască un adînc sentiment de mizerie morală. Fabula poetică este, la rîndul ei, simplă și străvezie : cimitirul de dinți de la ușa poetului aparține celor care au încercat să muște din cremenea versurilor. Așadar :

„Să vezi, venise-odată-ntr-un stol adînc de muște
O ceată să mă apuce, speriată, să mă muște.
Mi-a dat ocol o vreme, nerăbdător s-aștepte
Și repeziți, eroii au dat cu gura-n trepte.
Crezînd să-mbuce carne, au dat de ceasul morții
Zdrobindu-și căscătura de cremene, cu colții,
Și fără să mai poată, căzînd, să se mai scoale
Cu gurile căscate și cu gingia moale.
Tu dă-le de pomână, le fie cu noroc,
Să-și spele și să-și puie măselele la loc.
Dar ține-ți-l fărășul cu măturile-alături
Că poate-o fi nevoie, zic și eu, să mai mături.“

Alte versuri (*Omule, tu, Baladă* etc.) nu mai au acuitatea și puterea de a lega de punctul fix al unei idei pînza de păianjen a imaginilor rare, memorabile. Sînt versuri convenționale, didactice, fructul unei științe prozodice, e drept, remarcabile. Dar numai atît.

Vine întrebarea dacă cei care dau la iveală aceste însemnări de atelier fac sau nu o imprudență. De imprudență nu poate fi în nici un fel vorba, pentru că versurile unui mare poet, chiar și acelea în care ni se pare a nu auzi muzica spiritului său, ci numai muzica goalelor silabe, trebuie cunoscute.

*

Ce ecou au avut și au încă (dacă au) aceste poeme în rîndul generațiilor noi de poeți ? Ecoul lor a fost după 1955 puternic, Arghezi revenea în viața literară însoțit nu numai de reputația unui mare poet, dar și de legenda unui mare nedreptățit. După *Una sută una poeme* el a fost declarat poet decadent primejdios pentru sănătatea spirituală a publicului (cine nu-și amintește sau n-a auzit de sinistrul articol *Poezia putrefacției și putrefacția poeziei* scris de un ziarist proletcultist azi uitat ?) și un timp circulația versurilor lui a fost stînjinită. A avut, în acest timp, alte îndeletniciri, îndepărtate de pre-

ocupările lui literare. Reîntoarcerea a fost spectaculoasă, fluviul poeziei argheziene a acoperit repede întreaga suprafață a literaturii. Ierarhiile literare s-au clătinat și cei care țineau în mână un condei, poeți și critici, aveau acum în față un mare model. Reveneau odată cu el în poezie temele mari și o mitologie lirică de o copleșitoare originalitate, făcînd, astfel, ridicole improvizațiile anecdotele versificate, poemele patetice și goale, opera unor autori obscuri din epocă. Influența poetului a fost considerabilă pe acest plan general și, în anii care urmează, asistăm la o scurtă perioadă de regalitate spirituală a lui Arghezi.

Înfrîurirea literară propriu-zisă este mai redusă, tinerii de la 1960 descoperă alte modele pentru o poezie ce tinde să purifice versul și să-i dea un caracter emblematic. Experiența argheziană nu poate fi repetată, limbajul său (ca și acela al lui Sadoveanu în proză) nu poate fi imitat și, simțînd aceste dificultăți (evident și din alte motive), noile promoții de poeți se adresează lirismului inițiativ al lui Blaga sau poeziei conceptualizante a lui Ion Barbu. Apar curînd semne de iritare față de Arghezi, poet, după tineri, prea clar și muzical. Pentru generația lui Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu — Arghezi este un poet obscur și silința criticii este să explice simbolurile cu mai multe învelișuri ale poemelor. Pentru generația de la 1960 Arghezi este deja un poet clasicizat, limpede, accesibil, un poet exemplar, desigur, dar nu un punct de plecare. Nu numai tinerii simt această oboseală față de prezența unui lirism copleșitor. Miron Radu Paraschivescu, eternul eretic, declară într-o conferință că alfabetul mării poezii românești începe cu litera B., iar G. Călinescu afirmă într-o prelegere despre Eminescu că acesta este un poet „fără pereche” în literatura română. Aluzia este străvezie, după M. Ralea critica l-a comparat adesea pe T. Arghezi cu Eminescu.

Putem încă discuta asupra cauzelor care au dus la această stare de spirit, dar un fapt este sigur : Arghezi a avut, între 1910 (data cînd debutează a treia oară în *Viata socială* a lui N. D. Cocea) și 1967 un rol pe care nici un alt poet nu l-a avut în poezia română. El este, indiscutabil, un mare poet, cel mai original pe care l-am produs noi, românii, în secolul al XX-lea

și, dacă influența lui se vede mai puțin la suprafața literaturii (neputînd crea din pricina limbajului său liric foarte personal ceea ce se cheamă o școală), influența este hotărîtoare în planurile profunde ale liricii. Chiar și aceia care neagă cu înverșunare orice înrudire cu Arghezi, o fac voind să scape de hegemonia lui spirituală. Prețuit sau contestat, Arghezi stă, ca și Eminescu, în calea tuturor.

O mutație s-a petrecut și în conștiința criticii. Socotit multă vreme un geniu verbal, T. Arghezi începe să însemne pentru noi un poet al profunzimilor.

LUCIAN BLAGA

Nici un alt mare poet interbelic n-a avut după cel de al doilea război mondial o influență atât de puternică asupra generațiilor tinere ca Lucian Blaga, deși între 1945 și 1961 (anul morții) el a publicat puțin și, în genere, scrieri nesemnificative. *Tăcerea* ce i-a înconjurat timp de aproape două decenii opera a fost în cazul lui rodnică. Când, după moarte, opera necunoscută a început să apară (*Poezii* în 1962, o ediție nouă cu multe poeme inedite în 1966, alta în 1967, și, în fine, *Opere I—II*, 1974), sentimentul general a fost că ne aflăm în fața unei creații cu adevărat esențiale, proaspătă ca expresie și cu o varietate de preocupări care largesc considerabil vechiul lui lirism. Un Blaga cu totul nou spun unii, un Blaga, în orice caz, mai profund în lirica erotică și cu o viziune existențială mai sistematic tradusă în poeme, nu spunem ne-filozofice, dar ieșite dintr-o contemplare mai liberă a spectacolului vieții.

De la el ne-au rămas, în afara unor traduceri (*Faust*, 1955, *Natan înțeleptul*, 1956 ; *Din lirica universală*, 1957), o *Antologie a poeziei populare* (1966), o piesă de teatru (*Anton Pann*, 1965) și un număr de studii filozofice, între care unul despre *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1966) și altul *Despre conștiința filozofică* (1974).

Mai important, în afara poeziei, este însă *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, datat 1946, publicat de G. Ivașcu în 1965, o autobiografie spirituală fără nervozitatea și fragmentarismul pe care le aflăm în *jurnalele* ținute în chip obișnuit de scriitori. *Hronicul* e scris tîrziu, într-un moment în care cariera literară a poetului se împlinise și el putea privi cu liniște în urmă. Surprinde la un liric ca Blaga, obișnuit să introducă limbajul figurat și în eseurile filozofice, tonul sfătos, aproape didactic și

fraza voit săracă, funcțională. Metafora pătrunde rar în această confesiune și, în genere, *imaginarul* stă cuminte deoparte, lăsînd biografia să se desfășoare în notele cele mai comune cu putință. Ea începe la 9 mai 1895, data nașterii poetului, și se încheie în jurul anului 1920, odată cu reîntoarcerea lui Blaga la Viena în vederea continuării studiilor. Faptele sînt prevăzute cronologic cu scurte și neînsemnate paragrafe reflexive. Biografia nu iese prin nimic din obișnuit. Blaga, e limpede, n-are destinul marilor „damnați“ ai poeziei, nimic năprasnic nu trece prin viața lui domoală și rectilinie (la suprafața evenimentelor) ca viața unui obișnuit dascăl ardelean. E drept că *Hronicul* se oprește în prima fază a tineretii, dar chiar așa fiind, în el transpare puțin din ceea ce ne-am obișnuit să citim în existența unui poet de marcă. Poezia a absorbit miezul metafizic al existenței și pentru proza autobiografică n-a mai rămas decît coaja ei obiectivă și banală. Ce este și mai curios e faptul că Blaga nu depune nici un efort pentru a-și înobilă (în sens poetic) biografia. Tendința e mai degrabă de a o readuce pe un plan comun de observație. Nimic nu anunță în aceste pagini lipsite de poezie și ironie Poetul, nici un detaliu din viața copilului cu dificultăți de vorbire sau a școlarului silitor și disciplinat, înconjurat cu simpatie de toți, familie și profesori, nu prevestește pe autorul de mai tîrziu al unei teorii a cunoașterii. Totul iese, la Blaga, dintr-o *absență* și o lungă *tăcere*. Ca să se nască mai tîrziu poezia, trebuie ca existența poetului să stea departe la început de teritoriul cuvîntului. *Limbaajul* este o cucerire grea, o dificultate învinsă cu mari eforturi :

„Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvîntului. Urmele acelei tăceri inițiale le caut însă în zadar în amintire (...). Împlinisem aproape patru ani și nici nu pronunțasem nici un cuvînt, nici barem cuvintele de temelie ale vieții : Mamă și Tată“.

Cuvîntul și *tăcerea* sînt, în fapt, temele mai intime ale acestei autobiografii. Ori de cîte ori Blaga va nara un moment important al vieții sale va aduce în discuție și neputința lui de a vorbi. Poetul *n-are cuvinte* sau are *rostire*, dar o rostire complicată și dezarticulată, ca ființele din alte ere „cărora de milioane de ani li s-a retras dreptul la existență“. Explicația are aici o nuanță istorică și socială : poetul aparține unui popor care multă vreme n-a avut dreptul la rostire, logosul s-a exercitat prin șoaptă și tăceri semnificative. *Cuvîntul* și *liniștea* (retra-

gerea din lumea fenomenală) sînt însă și expresiile unui mecanism mai profund al creației. Logosul înseamnă întruparea poeziei, liniștea constituie geneza ei. Poetul este „un om cu oareșicari liniști înăuntru“; tăcerile și rostirile se învîrt ca soarele și luna pe cerul existenței lui : „Dar liniștile trec, și începe iarăși cuvîntul, și după cuvînt vin din nou liniștile, ceea ce rămîne însă e starea aceasta în care ne găsim și de care nu vom mai scăpa. Nici eu, nici tu“...

Astfel de teme Blaga le dezvoltă și în poezii. Scriind despre *tăceri*, *liniști*, el cade, fatal, într-un subtil sofism, căci prin ce altceva pot fi exprimate tăcerile, liniștile dacă nu prin *cuvînte*? !... S-ar putea spune atunci, împotriva tuturor evidențelor raționale, că poetul nu tace niciodată, el are mereu *rostire*, chiar și atunci cînd trece în starea de liniște. Liniștea nu există (poetic) decît prin *cuvînt*. Tăcerea este, în fapt, o afirmare a logosului, *absența* devine, prin cuvînt, o expresie, deci o *prezență*. Poetul vorbește, așadar, și prin tăcerile, liniștile lui...

Hronicul vorbește însă înainte de toate de fapte mai profane. Un loc important ocupă *familia*. Lucian e al nouălea copil al preotului Isidor Blaga din Lancrăm, om de cultură germană și gospodar cu gustul mașinismului, suspect pentru țărani din sat. Bunicul, Simion Blaga, tot preot, fusese mandatar al țărănilor la Viena și, în urma unei călătorii, se întorsese în sat cu un ceas cîntător pus sub un clopot de sticlă. Fiul preotului duce viața unui copil de țaran, păzește giștele, se scaldă, se mînjește pe trup cu nămol și călărește ca diavolul gol, cu fața înnegrită pe cal. Învață „imperativele“ firii de la păsări și flori, deprinde, altfel zis, legile existenței de la lumea naturală. De aici îi vine „magica lămurire“ de care va scrie mai tîrziu și în eseuri. Cuvintele pe care le aude le „tilcuiește“, *tilcuirea*, raportată la univers, fiind și o temă fundamentală în poezia lui. Scrisul și cititul nu-l interesează („nu se apropie de mine cu nici o ispită“), dar, odată deprinse, nu-l vor mai părăsi. E ispitit, în schimb, de istoriile biblice pe care știe să le repovestească cu talent. Acestea de altfel sînt menite să-i devină „cărămizi ale ființei“.

Să se remarce că Blaga, povestindu-și copilăria, nu se situează ca Ion Creangă și majoritatea autorilor de amintiri pe poziția copilului. Optica lui este optica omului matur deprins

cu *tilcuri*, *sacre lămuriri* etc. Poznele, specifice vârstei, au și ele în narațiune un aer serios, aproape bătrânicos. Blaga va vorbi, dealtfel, de „masca lui bătrânicosă“ și de o seriozitate prematură care se manifestă sub forma gustului pentru *iscodire*. Poetul se naște, am putea spune, cu ispita profunzimilor, înaintea oricărui lucru, mare sau mic, el așează un enorm semn de interogație.

Din aceste aduceri-aminte se detașează două mituri, Mama și Tata, desacralizate pe măsură ce sînt lămurite, *tilcuite*. Mama este un „duh al rînduieiilor“ cu o existență încadrată, totuși, de *zarea magiei*. Are o ascendență macedoneană și, în viața de toate zilele, e religioasă și autoritară. Religiozitatea are adiacențe folclorice și, sub această ipostază, trece și la copil, impresionat de eresuri, povestiri magice. Tatăl, preot, este un tip areligios, un liber-cugetător ce poartă în sine, notează fiul, „aleanul altor orizonturi“. Citește pe Kant, Schopenhauer și, din cînd în cînd, merge la Sebeș unde bea și joacă cărți cu alți preoți sastisiți de biserică și de viața de familie. Mama este în aceste clipe geloasă și crudă. Preotul Blaga se îmbolnăvește de tuberculoză și moare relativ tînăr, trădat, zice memorialistul, de *Munte*.

Muntele este altă temă a evocării. Pentru copil el reprezintă la început „o țintă de dor“, apoi o lume de animale misterioase și, sub această înfățișare, trece și în poeme : „Muntele mai era ursul și mistrețul, ursul care, precum îmi închipuiam, putea să-ți iasă în cale la fiecă pas, ca să-ți întoarcă pielea din ceafă pînă peste față, și mistrețul albăstrui, mătăhălos, dar iute și cu colți aduși ca să ridice pămîntul în rît. Muntele mai era vipera cu semn pe frunte, ce stă la pîndă, arămie printre pietrele bătute de soare, sau întunecată prin tufele din afin. Purtat de ochi și de închipuire, mă pătrundeam, cu și fără fabulație, prin toți porii, de vraja și de primejdia Muntelui. Muntele era pîlcul de fluturi multicolori, ce jucau în cercuri, îngîmînd un nevăzut model planetar, după fiecare cotitură de stîncă, a drumului. Muntele era înaltul și adîncul, și adaosul de oboesală proaspătă ce-o simțeam în sînge. Muntele era această priveliște în care intram, tot mai adînc, și care la rîndul ei intra și ea în mine. Eu deschideam numai pleoapele mai tare ca să mă străbată răcoarea prin ochi.“

Școala este și pentru Lucian Blaga „înlănțuitoare și apăsătoare“ și, la Sebeș sau la Brașov, unde urmează cursurile elementare și secundare, se simte un străin. „Mă deochease spațiul și timpul.“ Descoperă lectura și, din acest moment, el nu mai are sentimentul singurătății. Pentru a-și cumpăra cărți de filozofie își vinde hainele vechi, iar un frate, Longin (numele tuturor fraților Blaga încep cu litera „L“ — o fantezie a tatălui !), îl ajută jucînd cărți. Face o călătorie în Turcia și Italia, însă notele de voiaj (sau amintirile acestui voiaj) sînt dezolant de plate. La Constantinopole vede o lume peștrită „apucată de duhul unei paradoxale mișcări stagnante“, la Pompei urmele ciinelui pe care le va trece și într-un poem, la Napoli se duce la Operă și, obosit, adoarme etc. În adolescență este interesat de filozofie, metafizica devenind pentru el un „viciu fără leac“, o „demonică patimă“. Poezia „nu-i face semne“, semnele vor veni mai încolo, într-un moment de tăcere și tristețe. Se înscrie, din motive tactice, la facultatea de teologie din Sibiu și cade la examenul de cîntări bisericești. În 1916 e la Viena, cu Lionel, alt frate, și aici ia contact cu arta expresionistă, care nu i se pare ezoterică. Artă de avangardă îi trezește în schimb gînduri sumbre : „strădaniile șovăiau între dibuiri spre un stil al «isteriei» și întoarceri spre un primitivism nu spre un infantilism, față de care nici Mintuitorul cu al său — lăsați copiii să vină la mine — n-ar fi avut îndurare“. Mai tîrziu are revelația clasicismului, după ce în prealabil a spart „carapacea criteriilor clasiciste“.

Notațiile despre aceste subiecte importante sînt sumare și fără originalitate. Ce a avut de spus despre stiluri, școli artistice etc., filozoful a spus în articole. *Hronicul* este, iarăși, sacrificat să înregistreze doar faptele golite de semnificația lor. Războiul strică multe din planurile tînărului ardelean, obligat să facă naveta pentru a se feri de încorporare între Sebeș, Viena și Oradea. Paginile care narează acestea peripeții sînt cele mai substanțiale din volum. Descoperim aici un Blaga patriot, obsedat de idealul unității românilor, participant la Aduanarea de la Alba-Iulia. La București, unde vine prima oară în 1919, întilnește pe Vlahuță și N. Iorga și are impresii „suficient de virtuozitate“. Istoricul îi pare o uzină ce-și „declanșă subdiviziunile autonome“. *Poemele luminii* au succes, totuși poetul

nu este împăcat pentru că „subtonul, secetos-tinjitor“ al ființei sale îl ține departe de bucuriile mai simple ale vieții.

Hronicul și cîntecul vîrstelor are o importanță, în primul rînd, documentară, dar el se poate citi și ca o operă eseistică autonomă în care răzbat cîteva din obsesiile creatorului. Am semnalat tema tăcerii și a cuvîntului, mai putem urmări în text și imaginile *plaiului* și ale *dorului*, tratate pe larg în studiile de filozofie. Blaga fixează aceste noțiuni într-un cadru de existență, voind să sugereze că ele au o rădăcină mai adîncă decît speculația. La Purcăreți, un sat de munte unde stă cîtva timp, are sentimentul unui peisaj matricial, la Sibiel, satul viitorului istoric Andrei Oțetea, intuiește un arhetip pe care îl va folosi în *Tulburarea apelor*.

Depoetizîndu-și destinul, Blaga ține să demitizeze în *Hronic* și miturile operii. Haina sacră pe care o poartă acolo e înlocuită aici cu una foarte profană. Miturile îl privesc din lucrurile cele mai sărace și mai umilite, un sistem filozofic original și profund începe din contemplarea rîpilor care înconjoară un sat prăpădit. Operație cu efect dublu pentru că sub această sarică grosolană așezată pe trupul ideilor sîntem tentați să ghicim mereu profunzimi și esențe, adică tot mituri.

Blaga nu reușește să scrie, cum poate ar fi voit, romanul adînc al formării unui spirit, scrie doar o istorie liniară și utilă a lui, lăsîndu-ne pe noi să descoperim la lectură miracolul care a făcut ca din niște împrejurări comune de viață să iasă un mare poet.

★

La 1943, dată cînd publică ultimul său volum de versuri antume (*Nebănuitele trepte*), Blaga era intrat definitiv în conștiința literară. Lirismul lui marca o direcție comparabilă prin influența asupra generației tinere de poeți ca aceea exercitată de Ion Barbu. Critica literară, rezervată față de imagismul zgomotos din *Poemele luminii*, arată acum mai mare prețuire față de „arta definitivă“ (E. Lovinescu) a poetului. Pompiliu Constantinescu pune în valoare deschiderea filozofică a poeziei și tot el remarcă o progresivă purificare a lirismului prin restringerea elementului ideologic abstract și discursiv. G. Călinescu aduce în *Istoria literaturii române* din 1941 imaginea, nu cu totul nouă, dar mai sistematic documentată critic, a unui

bucolism cu sens metafizic. Oarecare nehotărire arată critica în ce privește viziunea interioară a lirismului. T. Vianu este de părere că iubirea se asociază la Blaga cu aspirația religioasă, dar că poetul se îndepărtează repede de înțelegerea creștină a lumii (*Arta prozatorilor români*). Vladimir Streinu consideră, dimpotrivă, că poezia lui Blaga evoluează de la „misticitatea istorică“ la „misterul vegetal“ pe un fundal spiritual al cărui element esențial este miraculosul creștin (*Pagini de critică literară*, 1938). Unii văd, în fine, în poezia de după *Lauda somnului* o subțiere, o sterilizare a lirismului, alții o limpezire și o spiritualizare profundă a lui.

Pe terenul ideilor, Blaga întâmpină mai multe dificultăți, stimulate și de natura specială a eseisticii sale. Filozofii de profesie îi reproșează caracterul nesistematic și limbajul excesiv metaforic, în timp ce literații, apreciind spiritul creator, fantezia filozofului, se arată nesatisfăcuți de căutarea prea obstinată a categoriilor și de sistematizarea lor arbitrară („în spiritul nostru meridional“, zice G. Călinescu). Dincolo de aceste obiecții, reluate mai târziu dintr-o perspectivă ideologică mai severă, părerea generală este că prin Blaga tradiția noastră spirituală fuzionează, într-o fericită sinteză, cu spiritul poetic înnoitor. Prin poezia lui se dovedește puțința de a fi modern, sincron, universal rămânând, în același timp, legat de miturile unei spiritualități specifice. Istoricii literaturii ezită, din această pricină, să-l fixeze printre tradiționaliști sau moderniști, orice compartiment fiind prea strîmt pentru el.

Conștiința că Blaga este un mare poet a apărut de la început și pentru impunerea lui critica n-a dus bătălii, ca în cazul lui Arghezi, contra spiritelor conservatoare. Blaga a întâlnit o vreme și azeziunea lui N. Iorga, a satisfăcut și spiritul cîrtitor, veșnic nemulțumit al lui Ion Barbu din motive, evident, diferite. Moderniștii văd în el un inovator în plan formal (tehnica expresionistă), tradiționaliștii și-l revenidcă prin puterea lui de a da viață miturilor vechi, deși spiritul nedogmatic, liber al filozofului culturii îi va pune deseori în dificultate. G. Călinescu a atras atenția asupra înrîuririi pe care Blaga a avut-o asupra poezilor tineri de extracție rurală, mulțumiți să vadă că temele lor, desconsiderate de critica estetică, pot duce prin infuzie de filozofie și modernizare a expresiei la un lirism fundamental. Este, între altele, și motivul pentru care Blaga va

cîştiga adeziunea tinerilor „expresionişti“ de origine ţărănească din deceniul al VII-lea. Pentru aceştia (şi pentru o bună parte a criticii de azi), Blaga este un poet exemplar, acela care ar fi deschis, cu adevărat, orizonturile literaturii noastre spre universalitate. Astfel de ierarhii n-au, evident, nici o altă valoare decît aceea că indică starea de sensibilitate a unei generaţii. Preferinţele se schimbă şi valul necunoscut care a împins în primul plan al conştiinţei literare un nume aduce, după oarecare vreme, un alt nume în jurul căruia se vor grupa fanatismele tinere.

Indiferent de fluctuaţia opiniei publice, Blaga rămîne un poet profund cu o evoluţie firească, previzibilă încă din *Poemele lumînii* şi *Paşii profetului*. Lirismul spiritualizat, bucolismul metafizic de mai tîrziu, se prefigurează din primele lui poeme, de un retorism, e drept, mai necontrolat şi cu o imagistică mai îndrăzneată. Părerea aproape unanimă a criticii cum că lirismul ar ieşi „pătat“ din aceste vîrtejuri vitaliste şi că pe adevăratul, profundul Blaga trebuie să-l căutăm în *Marea trecere*, *Lauda somnului* şi *La cumpăna apelor* nu mi se pare justificată. Blaga trăieşte estetic prin toată opera lui, ramurile fără trunchiul din care au ieşit sînt nişte banale lemne. Numai ansamblul dă o semnificaţie părţilor. Fără îmbrăţişarea juvenilă a universului din *Poemele lumînii*, fără bucolismul melancolizat de idei din *Paşii profetului* n-am putea înţelege lirismul iubitor de contraste, animat de forţe divergente de mai tîrziu. S-a produs după cel de-al doilea război mondial o deplasare de gust (să-i spunem astfel) în critică şi în opinia mai generală a publicului spre aceste imagini de tinereţe ale poeziei lui Blaga. Frenezia lor spirituală place, metaforele care se ţin minte (acelea despre lumina iniţială, despre cunoaşterea poetică văzută ca o adîncire în mister, despre moartea care pregăteşte racla în trunchiul plin de seve viguroase al vieţii etc.) ies din această afirmare raţională în poezie a forţelor iraţionale ale universului. Fără a-şi părăsi temele şi fără a-şi modifica în esenţă stilul, Blaga dă în poezia ulterioară o mai mare extindere cunoaşterii magice, prin care trebuie să înţelegem o asumare mitică a universului. Sentimentul care însoţeşte această nouă treaptă este — l-a numit poetul însuşi — acela de „tristeţe metafizică“. tradus liric printr-un spiritualism cu aderenţele viaţa unei materii scuturate de fiorul morţii. Pe acest fond de tinjire şi destrămare universală înfloreşte lirismul magic, cu

punct culminant în *Lauda somnului*. Magicul este un semn al transcendentului care se întrupează în lucrurile bolnave, a-l cunoaște este a exalta materia tînjitoare cotropită de păianjenii morții. Arcul următor al poeziei lui Blaga coboară în lumea miturilor autohtone (*La curțile dorului*), pentru a trece din nou, în *Nebănuitele trepte*, la perspectiva eminesciană a marilor cicluri naturale și a izbăvirii spiritului prin întoarcerea la treapta minerală. O pulsație (în planul imaginarului) nu exclude alta, *panismul*, de pildă, nu este o fază tranzitorie, ci un element permanent care iese la suprafață sau se ascunde în acest riu ce curge sub o statornică oglindă cosmică. Ardoarea dionisiacă (din *Poemele luminii*), panismul (din *Pașii profetului*), lirismul magic, spiritualist (din *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*), lirismul arhetipal, folclorizant (din *La curțile dorului*), trecerea, în fine, după o lungă vară metafizică și o primăvară de o beție panică solară, la o toamnă a contemplării vieții din perspectiva ritmurilor biologice (în *Nebănuitele trepte*) — aceasta este succesiunea poeziilor lui Blaga, de la debut pînă în timpul celui de-al doilea război mondial. Mai lipsea, pentru ca ciclul să fie complet, un anotimp, și acesta este anotimpul din postume : o vară de noiembrie.

*

Poezia postumă cuprinde cinci cicluri, între care patru fixate de autor (*Vîrsta de fier*, *Corăbii cu cenușă*, *Cîntecul focului* și *Ce aude unicornul*), iar ultimul dat de editor : *Mirabila sămîntă*, după titlul unui poem. Volumul de *Opere* (II, Ed. Minerva, 1974) mai adaugă încă 21 de poeme rămase în manuscris. Unele dintre aceste versuri postume sînt datate, cum este cazul ciclului *Vîrsta de fier* (1940—1944), altele nu. Împărțirea pe cicluri nu urmează, apoi, riguros criteriul tematic. Ciclul erotic, de pildă, *Cîntecul focului* (care înlocuiește titlul mai sugestiv, după noi, *Vară de noiembrie* din edițiile 1962, 1966) este anticipat în *Corăbii cu cenușă* și continuă în *Ce aude unicornul* și în alte poeme, așa încît putem spune că dominantă în postume este tema dragostei. Însă dragostea deschide, în lirica lui Blaga, cercuri largi de cunoaștere și simbolurile inițiale capătă în final alte semnificații.

Unitare, marcate de atmosfera unei epoci sînt versurile din *Vîrsta de fier*, scrise, e limpede, sub influența războiului și a Dictatului de la Viena. În *Blaga* metafizicul se trezește aici fibra profetică națională. El cîntă acum patria, Mureșul, istoria care vorbește prin tîlcuri, în fine, „timpul cetății“, timp al absenței și al înstrăinării. Mesianismul vechii poezii ardelenesti, jalea lui Goga sînt luminate de un spirit obișnuit să vadă semnele stingerii universale. Dezolarea nu mai are însă un suport metafizic (suferința poetului nu mai vine *dinafară*), ci unul istoric, social. O senzație crudă de întomnare, de amortire a vieții materiale stăpînește aceste versuri : cohorte de păsări străbat în noapte drumuri pe cer, izvoarele îngheață, pămîntul se rotește spre tenebre, cocorii, plecînd, duc luna din țară :

„Din cîntec, din codrul,
Nimic nu mai este
ah, nici în viață
și nici în poveste“

poezia, în totalitatea ei, descrie „un bocet în mijlocul Patriei“ care și-a pierdut cerul și pădurile cu zeii tutelari :

„Amară e însă amiaza
de astăzi, și nu se-nfiripă
în larguri nici tîlc, nici visare.
Doar frunzele zboară-n risipă.

În iarnă stă țara. Vai, unde-i
albastrul ei sfînt atribut ?
Pădure, restituie-mi zeii,
pe cari ți i-am dat împrumut.“
(21 decembrie)

La imaginea „apostolului“ lui Goga, *Blaga* răspunde cu aceea, mai tragică, a regelui Ion fără de țară (*Cîntec despre regele Ion*). Umbrele ce se clatină prin vînt gemînd sub povara durerii, lucrurile, neamul întreg au aceleași nume : Ion fără de țară. În fine, fără patrie, pămîntul și cerul putrezesc, luminile candelabrului stelar se sting, apele seacă în rîuri, cugetele se ofilesc, timpul se golește de mișcare. Puternică această ima-

gine a înțepenirii cosmosului sub puterea unui sentiment de
înstrăinare :

„Timp fără patrie : rîu fără ape,
secetă-n albie, și subt pleoape.
Timp fără patrie : inimi învinse,
vîrste nerodnice, cugete stinse.
Timp fără patrie : sub poveste,
vuiet de cetină neagră pe creste.
Timp fără patrie : țarini nentoarse,
zboruri defuncte și suflete arse.
Timp fără patrie : stingere-a torței,
boltă neprietenă, clopot al sorții.
Timp fără patrie : dragoste-amară,
roturi tînjind după raiuri și ceară.“

(*Timp fără patrie*)

Poezia devine expresia unei absențe, *temeiul* ei se fixează
pe un imens gol : cuvintele nerostite, drumurile neumbrate,
luptele nepurtate, moartea care rămîne în suflet, în fine, tă-
cerea care adîncește și multiplică taina (*Inscripție*). Mai tîrziu,
Blaga, va fi un poet al *facerii*, lucrurile vor pătrunde în poem.
aici poezia iese din senzația stăruitoare a unui spațiu care își
pierde atributele materiale. Doar poezia rodește în acest pustiu :

„și pretutindeni prin toate
își pune temei poezia“,

doar ea constituie (ca și la Arghezi) un punct de sprijin, o vic-
torie, singura *rodnicie* într-un univers steril.

Poemele următoare, unele de o admirabilă concizie, adîncesc
această viziune. Orfeu este acum „încercat în alt chip“ și
chipul se traduce printr-o acumulare de metafore ale întunerici-
cului și prăbușirii :

„tenebrele n-au capăt, lumina n-are înviere.

ce gol în toamnă mi-e Sibiul
și soarele mîncat de greeri“...

„Suflet prăbușit în brumă ca în perne
nici o veste de odihnă nu-mi așterne“...

Rămîne vie doar *iscodirea* („iscodesc prin văi, prin larga-impărăție“), dar *iscodirea* descoperă drumuri „surde“, urituri umede (*Pasărea U*), ceasuri în cumpănă, prejmuite, sfișiate, o dom'nare suspectă a timpului în dauna spațialității :

„La fieștecare pas, la fiecă colț te-ntîmpină timpul“.

O senzație puternică de trecere spre neant (*Marea noapte*) își face loc în versuri. Blaga reia acum motive vechi ale liricii sale expresioniste cu un patetism mai reținut, cu o mîhnire ce se menține în margini pămîntene. Dăm din nou peste „jalea rătăcirilor“, „mohorul mîhnirilor“, se petrece o deplasare a lucrurilor spre „zarea dorului“, spre o suferință, cu alte cuvinte, purificată. Semnele destrămării au reapărut : unde altă dată erau podgorii se află acum cimitire, ulcioarele sînt pline cu cenușă, de peste tot pîndește „declinul și amarul“, însă acest sfîrșit de lume nu mai are violența expresionistă pe care o știm. Un nor doar de „melancolie“ trece peste *paradisul înstrăinat* pe care poetul vrea să-l salveze prin cîntec :

„Ceas de cumpănă. Amurg.
Vai, toate către soare curg —
tărîmul larg și noi cu el.
Pe-o lină aurie apă
Thule și Orplid, țară după țară,
toate trec prin soare
ca printr-un inel.
Se curmă ziua, vine seară.
Un fluviu purtător a toate
duce plute, vîrste mute,
cătrec cele nevăzute
'n marea noapte“.

(*Götterdämmerung*)

Universul în totalitate pare obosit, iar *timpul cetății* se măsoară prin țărîna care trece prin orbitele morților. Blaga introduce în această lirică liturgică o sugestie nouă, aceea a geologicului care împresoară, sugrumă spiritul. Din străfunduri urcă *Greul-Pămîntului*, vîntul poartă „duhul ostenit“ al florilor, apa rîuri-

lor este leneșă, straturile materiei înregistrează o încetinire alarmantă a ritmurilor :

„Ce oboseală în toate. În pădurea de brad,
printre ferigi, unde străbat și unde cad,
mă pătrund în fața muntelui-nalt și a stîncilor
de oboseala, în straturi, a vîrstelor.

Cuprinsu-m-a oare, în miezu-i, un strop uriaș și amar,
ambra-lumină, rășină de chihlimbar,
ce altădată-închidea pentru totdeauna în sine,
din zboruri răpuși, cu aripi întinse, fluturi, albine ?“

(*Oboseala anului*)

Poezia nu mai este aici un temei, sau este, dar în alt sens decît cel semnalat înainte : poemul s-a pustiit și el („pustiirea fără de seamăn a unui poem“), prin venele lui curge sînge obosit, o amoțire generală îl amenință. Poetul însuși se simte, ca Eminescu, patriarh bătrîn și sceptic :

„Tinare sunt încă, tinere toate popoarele —
Eu, fiul lor, cît de bătrîn“.

și fiul (poetul) a pierdut *tilcul* lucrurilor („dacă tilcul l-am pricepe / inima ar da un țipăt“). Salvarea vine, totuși, de la natură, regenerarea materiei dă o speranță. Într-o geografie a obiectelor ostenite, bolnave, apar mugurii prevestitori de înnoire. Blaga revine la un bucolism din care a alungat sentimentul de teroare mistică :

„În copaci, prin vechi coroane,
Seve urcă în artere :
S-ar părea că-n țevi de orgă
Suie slavă de-nviere.
Muguri fragezi sfarmă scoarța,
Solzi și platoșe, găoace.
Grav, miracolul ne miră
Cum începe, cum se face.
Fiece sămînță-naltă
De pe un mormînt o piatră.
Suferința are-un cîntec
Și nădejdea are-o vatră.

(*Inviere*)

Universul nostru, observă undeva admirabilul eseist Albert Béguin (*Creation et destinée*, II, 1974), unul dintre întemeietorii școlii critice de la Geneva, nu se compune numai din obiectele și peisajele ce ne înconjoară, el se compune, într-un chip misterios și emoționant, și din *patriile interioare*, opera poetilor. Există o țară a lui Baudelaire, o țară a lui Rimbaud, alta a lui Apollinaire sau Claudel — „cu orizonturile și mărilor sale, cu fluviile, arborii, animalele și fețele locuitorilor săi pe care nu le confundăm cu alte fețe umane“. E suficient, spune el, să observăm un arbore, o pasăre, o unduire a peisajului pentru a ne aminti de una din aceste țări care trăiesc în memoria noastră.

O astfel de patrie închisă între copertile unei cărți a creat și Blaga. Când vorbim de *universul* său poetic ne gândim numai-decît la o geografie interioară prin care rătăcește zeul bătrîn Pan alungat de lumina unei noi religii. Versurile postume îmbogățesc această patrie imaginară cu o vegetație euforică. Mai mult : îi dau o perspectivă spațială. Critica mai veche remarca „lipsa de spațialitate a perspectivei“, „temporalitatea privilegiată“, predominanța „peisajelor temporale“ în poezia lui Blaga (Vladimir Streinu). Observația este subtilă, ceea ce domină în *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*, *La curțile dorului* etc. este percepția temporală a proceselor din univers. Există, evident, lumea materială, dar ea stă sub semnul unui timp acaparator. Spațiul nu-i decît hrana acestei forțe obscure, devoratoare. Ochiul, terorizat de ea, înregistrează cu precădere semnele *trecerii*. În poemele postume, raportul se schimbă, perspectiva spațială trece în primul plan. Universul are o mai mare statornicie, relieful se arcuiesc mai pregnant, orizonturile capătă consistență. Timpul, încetinindu-și ritmurile, îngăduie lumii vegetale și animale să dureze. Amurgul, timpul declinului, devine „fecund“ (*Corăbii cu cenușă*), trecerea mai păstrează ceva, un tipar, o formă. Faptele nu intră pe de-a-ntregul în uitare :

„În noapte vederea mai e
tot ce a fost și nu mai e
ce s-a uitat, ce s-a pierdut
din timpul viu în timpul mut“.

În această patrie imaginară sorii sînt tineri și asfințiturile desăvîrșesc lucrurile (*Cîntecul focului*). Ele încetează a mai fi simple semne (semnele magice din *Lauda somnului!*), redevin obiecte și obiectele participă la o alchimie curioasă. Intuiția prefacerilor obscure (geneza, coacerea) se observă numai de cînd în poemele acestea ce arată lumină și împăcare. Pomii „sînt dureri în muguri“, de peste tot vine „veste de viață ce se-ncinge“, cărăbuși de aur, pitpalaci profetici, lăcuste, gize fără număr ies din „turnătoria verii“. Blaga este acum *un poet al facerii*, cîntecul lui este *cîntecul făpturii*. Melancolizat de ideea morții universului, ochiul descoperă deodată viața contagioasă a materiei, dimensiunea luminii și a fecundității. Blaga devine un poet solar, *sudic*, ca în acest cîntec de euforie autumnală :

„Vino să vezi ! În tîrzia bogată căldură
închis între ziduri cine-ar mai sta ?
Precum a mai fost, pînă-n cealaltă zare,
încă odată tărîmul să crească ar vrea.
Și-n unghi săgetat
pămîntu-și trimite cocorii
spre cercul cel mare.
Lumina ce largă e !
Astrul ce crud !
Unei noi creșteri, vîratice-n toamnă, se pare
c-am fi hărăziți și aleși.
Și-o clipă ne e-ngăduit
bănuitului Sud
să-i trimitem un gînd fără greș.
Între frunza ce cade
și ramura goală
moartea se circumscrie
c-un gest de ecstatică boală.
Un joc îngîinînd cu lemnoasele membre
sună tîrziul, nebunul, caldul Septembrie“.

(*Zi de septembrie*)

unde viața și moartea trăiesc împreună într-o îmbrățișare extatică. În patria lirică a lui Blaga toamnele sînt de cristal, muntărițele cîntă din tulpnice tăiate din corn de inorog, peleurinii umblă pe drumuri ce se termină în mit, privighetorile

cîntă noaptea și roua este sudoarea lor, viețuitoarele pădurii, arse de un foc sacru, nu-și găsesc locul, ierburile cresc ca niște ruguri albastre și peste ele se întinde umbra lui Dumnezeu — „mai virtuoasă în lumină“ decît în întunericul misterului. Această țară de unicorni și de munți care scrutează orizonturile într-o pregătire tăcută de zbor este cuprinsă de febra germinației și a împlinirii. În *Mirabila sămință* regenerarea de ordin social a patriei este sugerată liric prin metafora unei naturi în faza germinației obscure :

„Mi-ai dibuit aplecarea firească și gustul ce-l am
pentru tot ce devine în patrie,
pentru tot ce sporește și crește-n izvorniță.
Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprinde în fața
puterilor, în ipostază de boabe,
în fața mărunților zei, cari așteaptă să fie zviriți
prin brazde tăiate în zile de martie.

Laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor !
Un gînd de puternică vară, un cer de înaltă lumină,
s-ascunde în fieștecare din ele, cînd dorm.
Palpită în visul semințelor
un foșnet de cîmp și amiezi de grădină,
un veac pădureț
popoare de frunze
și-un murmur de neam cîntăreț.“

(*Mirabila sămință*)

Pentru că într-un poem Blaga vorbește de *nord* și de *sud* (*Apoteoză*) nu este fără rost o scurtă paranteză pe tema opțiunii geografice a poetului. În postume, poezia suportă o mutație de la *nord* la *sud*, de la mitologia ceții și a întinsurilor arctice la o mitologie solară, mediteraneană. Poezia română, în totalitatea ei, arată o alternanță de mituri nordice și sudice, dezvelind cînd fața ei luminoasă, exuberantă, cînd pe aceea gînditoare, întristată, metafizică. Ridicată într-o cultură cu un substrat spiritual vechi și puternic, loc de întîlnire a două mari spiritualități, ea a primit influențe diferite și le-a asimilat adesea într-o sinteză originală. Alecsandri este un spirit solar, sudic, visul lui este *plaja* calmă, valul albastru, soarele roditor. Este un clasic cu o structură mediteraneană. Eminescu cultivă

miturile nordice, Walhala, pe Odin și peisajele borealice. Locul plajei îl ia crîngul misterios, iubirea se termină într-o *somnie* cosmică. Prin el pătrund în lirica noastră universalul și miticul, obiectul tinde să se cosmicizeze. Macedonski readuce tipologia sudului, miturile clare și luminoase, și, dacă poezia lui face uneori caz de mistere, acestea sînt tratate raționalist. Este ceea ce se întîmplă și cu Barbu și Philippide, *greci* — în înțeles spiritual — cu nostalgii nordice. Formați, amîndoi, în spiritul culturii germane, ei și-au populat poezia cu miturile greco-latine. Influența „modelatoare“ (cum ar spune Blaga) s-a transformat într-o influență „catalitică“ pe baza unui sincretism superior.

Prin Blaga reapar în poezie mitologia silvană, metafizica nordului, bruma și negura ținuturilor reci. În ciclurile postume, *sudul* urcă însă vertiginos, expansiv, *nordul* se retrage timorat, existența materială și spirituală stă acum sub incidența *soarelui*, nu a *lunii*, astru misterios și rece. Chiar *nordul*, cînd se manifestă, tinde spre un regim de lumină și fecunditate. El aduce văilor noastre „furtunile rodnice“, din morminte iscă „aurore sublime, și boreale lumini de-nviere“. Dar, încă o dată, triumfător este acum *sudul* : „elementul care priește iubirii“.

Acestea sînt pe scurt elementele care determină în poezia postumă a lui Blaga *patria interioară*. Ea prinde contur pe măsură ce înaintăm în lectură. Este o determinare posibilă, subiectivă, căci lectura nu este neutră, obiectivă : ea însăși devine participantă, creatoare, un element în această hartă spirituală. În ritmul oscilant al poeziei, *patria* lui Blaga își schimbă culorile, intră sub puterea altor astre. Vom vedea că *timpul* și *nordul* (alegem, arbitrar, doi factori care determină „clima“ lirismului) revin în primul plan, modificînd înfățișarea acestei bucolici luminoase. Rîul care o străbate se va numi curînd *Rîul-jaleș*.

*

În ciclul *Cîntecul focului*, Blaga este și un poet solar al iubirii, fixată, ca și în versurile anterioare, într-un spațiu dominat de duhul înverzirii. Cîntecul erotic se pierde în extazul contopirii într-o geologie purificată pînă la transparență. Poetul se cuprinde în lucruri, lucrurile iscodesc și cuprind cuplul de

îndrăgostiți fugit din cetate (unde funcționează legea, morala)
și refugiat în mijlocul naturii calme și purificatoare :

„Iubito-mbogățește-ți cîntărețul,
mută-mi cu mîna ta în suflet lacul,
și ce mai vezi, văpaia și înghețul,
dumbrava, cerbii, trestia și veacul.
Cum stăm în fața toamnei, muți,
sporește-mi inima c-o ardere, c-un gînd.
atîtor lucruri să-mprumuți.

O, lumea, dacă nu-i o amăgire,
ne este un senin veșmînt.
Că ești cuvînt, că ești pămînt,
nu te dezbraci de ea nicicînd.
O, lumea e albastră haină,
în care ne cuprindem, strînși în taină,
ca vara singelui să nu se piardă,
ca vraja basmului mereu să ardă“.

(Vara Sfintului Mihai)

Aici și în alte versuri (*Atotștiutoarele*), se desemnează figura poeziei lui Blaga în raporturile ei cu lucrurile. Figura e determinată de o dublă mișcare a imaginarului și de o dublă disponibilitate a spiritului care iscodește și se cuprinde în lucruri — și se lasă în același timp, iscodit, încercat, împresurat de obiectele ce concentrează și ascund mecanismul existenței cosmice. *Iscondirea* pe care Blaga o sugerează în mai multe rînduri devine o temă interioară privilegiată. Într-o însemnare rămasă în manuscrisele poetului, transcrisă de editorul lui Blaga (George Ivașcu), citim : „Iscondesc locurile cele mai retrase din preajma cetății, cîmpul, vegetația, dealurile, viile, crîngurile, apele. Mă duc uneori spre miazănoapte, să ajung prin sate ce cultivă podgorii și vinuri, ce-ar putea să răspundă la egalitatea beției mele lăuntrice. Nu este drum subt soare sau cărare adumbrită de unde să nu mă întorc acasă cu existența sporită de un nou stih. Iau seama gîndindu-mă astfel că față de versurile mele de altădată noua mea poezie se adîncește pe un plan mai organic și mai omenesc.“

Mișcarea imaginației străbătea în volumele mai vechi distanța de la *obiect* la *sufletul* cosmosului, obiectul oricît de mă-

runt fiind ridicat la treapta universului. El este o monadă în care se încorporează spiritul cosmic și, înregistrând manifestarea celui dintii, poezia intră în permanență în contact cu cel din urmă. Imaginarul tinde să se fixeze în *Cîntecul focului*, *Corăbii cu cenușă*, *Ce aude unicornul* asupra lucrurilor, coboară și stăruie în monada în care se manifestă mecanismele existenței. Dealtfel, lucrurile năvălesc în poem și-l domină prin materialitatea lor plină, fecundă. *Iscođirea* devine atunci prima etapă a demersului blagian, premiza *figurii* sale lirice. A iscođi lucrurile înseamnă acum a le asuma, a le lua în stăpînire :

„Pe măsură ce le văd
lucrurile-s ale mele.
Sunt stăpîn al lor și domn.
Pierd o lume cînd adorm.“

O penetrație de la *obiect* la *subiect*, o fuzionare voluntară și euforică în absența, aparent, a oricărei dorințe de cunoaștere :

„Ascultă tu un cuvînt, ascultă ce bănuiesc
despre lucruri. Cît țin hotarele
ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc.
Suntem împrejmuți de atotștiutoarele.
Ne sunt acoperite viața și patima.
Lucrurile însă, ele ne știu. Ia aminte :
drumul ne știe secretele ținte,
vîntul cunoaște cît de sărată e lacrima.
Prin suferinți, dintr-un loc într-altul, prin arderi
ne purtăm îndoielnică firea.
Noi ne cunoaștem doar glasul, aleanul.
Lucrurile ne ghicesc împlinirea.
Înaintarăm — pînă-n zăpezi, prin amară
vreme, și încă nu știm că iubim.
Dar apa, dar apa în care de sus
de pe pod ne-ogîndim, o știe de astă-vară“.

(*Atotștiutoarele*)

În limbajul mai vechi al critici s-ar putea spune că elementele participă la viața sentimentului, natura este complice. Însă poezia este mai sus de această solidaritate, complicitate : pasiunea se încredințează ritmurilor eterne ale materiei, se

dăruie și se lasă cuprinsă pentru a eterniza ceva ce este puternic dar trecător. Buruienile, pietrele, copacii, apa nu sînt numai martorii unei iubiri senine într-un anotimp înaintat al vîrstei, sînt și elementele ce vor păstra tiparele acestei pasiuni cînd ea se va stinge. Sentimentului pieritor i se substituie, astfel, viziunea eternității materiei. Cu această perspectivă în față, spiritul poate privi împăcat tiparele întruchipate în formele trecătoare ale feminității :

„Numai așa, la capătul drumului, urmelor,
se-nvederează în calma oglindă a lacului,
în ochii bătrînilor aștri,
legea pămîntului, tiparele, rarele,
întruchipate în sîinii care nu dezmint
rotunjimile urnelor
și-n rodii care nu dezmint
rotunjimea sînilor“.

(Pean pentru o tînără)

Însă semnele universului nu par a mai interesa în chip special pe Blaga în ipostaza de poet erotic. El este mai apropiat de oh-ul și ah-ul lui Ienăchiță Văcărescu decît de simbolistica savantă a eroticii moderne. Chinul, suspinul, așteptarea, îndoiala abia sînt spiritualizate, peste fața lor abia trece umbra unui gînd. Ideile se retrag umilite din fața *jarului, viscolului de călduri, fierbintei nea*, care stăpînesc viața sentimentelor. Viața sentimentelor este suficientă : sufletul nu mai simte nevoia unei alianțe ; a trăi pînă la capăt cu o ardoare echilibrată pasiunea ce a înflorit atît de tîrziu, dar atît de puternic și de pur, înseamnă o împlinire absolută. Blaga, care își făcuse un program estetic din a spiritualiza emoția, e pe cale de a despărți pe a cunoaște de a iubi :

„A cunoaște. A iubi.
Înc-o dată, iar și iară,
a cunoaște-nseamnă iarnă,
a iubi e primăvară.“

(Primăvară)

Se va vedea însă că despărțirea totală nu este posibilă. Cunoașterea continuă să fecundeze sentimentul, metafora este încă gravidă de idei. Chiar spațializarea iubirii este o consecință a

intervenției spiritului, preocupat acum, e drept, mai puțin de semnele transcendentului și mai mult de imaginile unei naturi euforice. Cerbul care, bintuit de sublimul foc, merge spre abisuri și soarbe din apă imaginea cerului este simbolul acestei inserții fatale a cosmicului, spiritualului în lumea fenomenală. Însă lumea fenomenală stă, deocamdată, sub vraja unui mare sentiment. Crîngul, izvoarele, holdele coapte, bătrînii aștri au devenit niște obiecte erotizate. Ca la Dante, dragostea mișcă totul : cerul și alte stele :

„În ceasul acela înalt, de-alchimie cerească,
silirăm luna — și alte vreo cîteva astre,
în jurul inimilor noastre
să se-nvrîtească“.

(*Legenda noastră*)

Chemarea dragostei începe prin invitația de a părăsi orașul (reflex expresionist) într-o bucolică dogoritoare unde simțurile pot evada „din cuviință și din pravili“. Aici se aud cornul de vinătoare și goana sălbăticiunilor, și poetul gîndește pastoral o scenă de iubire într-un noian de frunze roșii avînd sub cap un iepure ucis (*Andante*). Iubirea este declarată, solemn, „singurul triumf al vieții / asupra morții și ceții“ (*Epitaf pentru Euridike*), sub vraja ei „născocirea“ (poezia) este mai vie. Căutînd definiții lirice memorabile, Blaga devine, ceea ce nu ne-am fi așteptat, un poet erotic aproape galant, în stare să jure pe pămînt și pe cer ca să fie crezut :

„Cînd îți ghicesc arzîndul lut
cum altul de Tanagra nu-i,
din miazănoapte pînă-n sud
mai e nevoie de statui ?“

(*Strofe de-a lungul anilor*)

Propozițiunile mari, gesticulația enormă, teatrală (uneori chiar facilă), imaginile tradiționale ale eroticii — focul, chinurile de iad, chemarea întregului univers în ajutor — nu sînt evitate și am spune chiar că Blaga simte o plăcere să scuture din pomul liricii sale fructele gîndirii complicate pentru a face poemul mai simplu și imaginea mai transparentă :

„O fată frumoasă e
o fereastră deschisă spre paradis.“

Mai verosimil decît adevărul
e cîteodată un vis.

.
O fată frumoasă e
o închipuire ca fumul,
de ale cărei tălpi, cînd umblă,
s-ar atîrna țărna și drumul“.

(*Catrenele fetei frumoase*)

Cultul erosului ia la Blaga, poet ce scrie cu imaginea infinitului în față, și asemenea forme mai ușoare, adevărate, uneori, jocuri de metafore pentru a sugera un gest tandru, o apariție surprinzătoare ori un moment de criză trecătoare. Femeile sînt niște „viori aprinse“, vîntul, lipind veșmintele pe trupuri, transformă fetele în statui; privindu-le cu un ochi de estet concupiscent, poetul descoperă sîinii și coapsele: „minunile, sfintele“. Spicele în lanuri — „fete-n văpaie“ — privesc cu nostalgie la zeul tînăr din zare și se-nfioară cînd apare pe boltă secera lunii (*Cîntecul spicelor*). „Taina de la subțioară“ tulbură pe metafizician într-un chip foarte lumesc, însă dorința se sublimează deîndată, erosul necoborînd niciodată în poezia lui Blaga în sexualitate. Păcatul nu se înfăptuiește. Poetul vrea doar să știe taina „cum se mai face“ și invită idilic femeia să coboare în rîu pentru ca apa să întinerească prin atingerea cu coapsa goală (*Vara lîngă rîu*).

Poemul de dragoste străbate uneori calea mai complicată a fabulei pentru a exprima aceeași sugestie de chin stăpînit, de văpaie albă. În *Cîntecul focului* descoperim un univers în rut: pietrele ard, stelele iau foc în cădere, sub armură cavalerul a devenit o torță, țărîna dogorește, pădurile fumegă, licuricii sînt semnele acestui incendiu planetar la care participă și Dumnezeu, rătăcit prin tufărișuri. Tot acest complicat topos al lumii în flăcări pentru a dovedi că sufletul arde în văpaia dragostei:

„Rareori, numai, sfîrșitul nu e cenușă.
Cît e întinsul și-naltul luminii,
Dumnezeu singur arde suav cîteodată prin tufe
fără de-a mistui. El cruță și mîngîie spinii.
Altfel noi ardem, iubito. Altfel ne este ardoarea.
Cît e întinsul, cît e înaltul,

noi ardem și nu ne iertăm,
noi ardem, ah, cu cruzime-n văpăi
mistuindu-ne unul pe altul“.

(*Cîntecul focului*)

În alt loc este chemat Heraclit pentru a susține ideea inefabilului feminin : după cum soarele se formează în fiecare dimineată din arborii fosforescenți ieșiți din mare, tot așa femeia:

„S-alcătuieste din lumini pe care nu le-nveți,
se înfiripă din splendori pe care tăcînd le preamăresc“.

(*În lumea lui Heraclit*)

Din poezia populară, Blaga ia și noțiunea de *dor*, cu înțelesul ce se cunoaște. *Dorul-dor*, care intervine într-un poem, ar fi cea mai profundă dintre suferințele plăcute :

„Acela care n-are amintire
Și nici speranță, dorul-dor“.

(*Dorul-dor*)

o suferință la puterea a doua, un chin din care s-a scurs dulceața veninului. Poetul trece aici dincolo de granița poeziei de sentiment. Meditația stă încă în preajma emoției. Lucru curios, ea apare îndeosebi cînd intervine perspectiva temporală. De regulă, poemele din *Cîntecul focului* se sprijină pe atributele spațialității : o acumulare de elemente ce dă impresia că imaginarul se extinde spre orizonturi largi, o desfătare a privirii care străbate obiectele. Poetul vede, adastă, asumă universul material ce tinde, cum vom vedea, spre un regim de transparență. Cînd intervine perspectiva duratei, apare *gîndul* și *gîndul* aduce ideea de limită, iar limita ideea de moarte. Dintr-o trăire euforică în spațiu, iubirea devine un „joc umbratic“ în timp. Dragostea începe să fie meditată și atributul spontaneității libere și plenare dispare :

„Și-i dureros în marea trecere să te
aprinzi visînd. Mai tare însă arzi în schimb.
Iubirea prinde adîncimi, așa cum e,
umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp“.

(*Arheologie*)

Iubirea prinde, cu perspectiva sarcofagelor goale în față, adâncimi, iar arderea, pe care o acuză poetul, nu mai este atît de veselă, mulțumitoare : cenușa este în preajmă, orașul din care au venit sarcofagele se află sub pămînt, pe locul unde a fost altădată forul au crescut porumbiști. Timpul macină totul. O simplă schimbare de decor și meditația împinge poemul spre alt cîmp de probleme.

O umbră ce trece peste fața surizătoare a erosului blagian este și aceea de ordin moral. Dragostea nu este numai un nimb dobîndit cu întîrziere, dar și un păcat pe cale să se înfăptuiască. Îndemnul de a evada din „cuvîntă și din pravili“ sau precizarea că ceasul este „fără vină“ — arată un viu sentiment al culpei. În spațiul acesta de vrajă vegetală, unde pomii dau în floare și cerbii umblă melancolizați de iubire, există un pom interzis și fructul lui nu trebuie cunoscut. Iubirea rămîne o stare de ispită, un adevăr nerevelat :

„Vino să ședem subt pom.
Deasupra-i încă veac ceresc.
În vîntul adevărului,
în marea umbră-a mărului,
vreau părul să ți-l despletesc
să fluturê ca-n vis
căt-re hotarul pămîntesc.

Ce grai în sînge am închis ?
Vino să ședem subt pom,
unde ceasul fără vină
cu șarpele se joacă-n doi.

Tu ești om, eu sunt om.
Ce grea e pentru noi
osînda de a sta-n lumină !“

(Glas în paradis)

Avem acum toate elementele pentru a face o încheiere pri-vitor la poezia erotică a lui Blaga. Ea oscilează între emoția pură și poezia de cunoaștere, stînd la egală distanță de chiotul simțurilor și de reflecția amară. Blaga nu-i nici poetul iubirii spiritualizate, nici un poet senzual, rostogolitor de femei (ca Eminescu în viziunea lui G. Călinescu). Femeia din versurile

lui nu are carne, are doar forme ce trimit gîndul spre tiparele eterne. Nu-i nici o abstracțiune, ca Beatrice, simbolul teologiei, nici o văduvioară veselă și plină, încinsă de simțuri. Locul ei este între vis și realitate, între da și nu, între idei și pasiunea ce știe să se înfrineze. Iubirea blagiană înflorește în umbra discreției și a nehotărîrii între două planuri.

*

În ciclurile *Cîntecul focului*, *Corăbii cu cenușă* și alte poezii Blaga este și un poet al transparenței. Bucolica lui este luminoasă, spațiul în care sînt fixate reprezentările erosului e dominat, s-a văzut, de specii diafane. Materia cunoaște un efort de purificare, elementele dense, opace devin la dogoarea iubirii translucide; plantele, gizele participă la o mare simfonie albă. Am putea vorbi, în acest caz, de serafismul lui Blaga (Ov. S. Crohmălniceanu remarcă procesul de „angelizare a dragostei“ în postume) comparabil cu acela din proza și din poemele borealice ale lui Eminescu. *Iscodirea*, *impresurarea*, *cuprinderea* lucrurilor înseamnă, de fapt, decantarea, punerea lor în stare de transparență. Poezia descoperă focul ascuns în obiecte, *crystalul* posibil în speciile cele mai degradate. O parabolă (*A fost cîndva pămîntul străvezii*) avansează o ipoteză cosmogonică: pămîntul scaldat de luminile originare a fost translucid, apoi sub puterea forțelor obscure și-a pierdut atributele luminozității. Numai pasul iubirii îl readuce la starea inițială.

„A fost cîndva pămîntul nostru străveziu
ca apele de munte-n toate ale sale,
în sine îngîinînd izvodul clar și viu.
S-a-ntunecat apoi, lăuntric, ca de-o jale,
de bezne tari ce-n nici un grai nu se descriu.
Aceasta-a fost cînd o sălbatică risipă
de frumuseți prilej dădu întîia oară
păcatului să-și facă pe subt arbori cale?
Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, odinioară,
știu doar ce văd: subt pasul tău, pe unde treci
sau stai, pămîntul înc-o dată, pentr-o clipă,
cu morții săi zîmbînd, se face străveziu.
Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci,
arzînd se văd minuni — prin lutul purpuriu.“

Poetul vede lucrurile și privirea descoperă *schîta* răstignită în ele: termen ce poate fi interpretat, platonician, ca prototipul

desăvîrșit. Astfel de penetrații prin coaja obiectelor provoacă o reacție în lanț : totul devine foc, flacără, diafan, paradisiac. Timpul *se-ntinde* pînă la *capătul vederii*, timpul, cu alte cuvinte, îngăduie această năvală de îngeri albi cu săbii de flăcări care curăță natura de impurități :

„Îmi place să te văd în cuvenitul cadru.
Sub, ruginii și roșii, frunzele de viță :
în asfințit cînd lucrurile toate se desăvîrșesc,
făcînd un pas, și încă unul, înapoi spre schiță.
Chiar amăgire dacă ești, ce cîntecul mi-l bei,
îmi place să te văd oriunde și oricum.
Numai puțin, dar pîn' la capătul vederii
să se întindă timpul, să se deschid-un drum“.

(Prezență)

Metaforele transparenței sînt numeroase și cuprind toate planurile vieții materiale. Licuricii, ca să luăm un exemplu din lumea gîzelor, sînt niște felinare cosmice : „Își aprind fosforescența străvezie, selenară“ (*Creaturi de vară*). În somnul vegetal, sevele sînt închise „ca-ntr-o lume de cristal“. Paradisul bucolicii bliagene este alb : sori tineri beau roua depusă pe lucruri, crini albi pocnesc în noapte, în vis înfloresc pomi selenari, din cer plouă cu petale, în orice element așteaptă să fie dezlegată o pereche de aripi :

„Lumea toată
e un singur alb.
Coboară din înalt
moartea petalelor
Fulgi de zăpadă
zboară-n sus și-n jos.
S-ar juca frumos
cu genele fetelor“.

(Estampă)

Blaga are un extraordinar simț al diafanului, și mitologia lui lirică mai nouă este dominată de obsesia cristalizării (în sens stendhalian).

Intr-un număr de poeme din ciclurile postume, temele centrale sînt *tîlcul* și *trecerea*. Blaga revine la vechile motive (somnul, moartea, timpul, întoarcerea la elemente), cu o curiozitate nouă pentru *tîlcul* lor. Reflecția reintră în drepturi, metaforele încep să devină tot mai mult, din atribute ale spațialității, semne ale timpului ce mărginește. Predomină simbolistica *devenirii* și a *tălmăcirii*. Antenele imaginarului caută din nou pulsul astrelor (dimensiunea cosmicului !): „mă deschid cerului“ — și se îndepărtează de lucruri. Din obiecte euforizante (într-o bucolică de o voluptate profană) speciile lumii vegetale redevin obiecte de meditație, *neasumate*, ținute la oarecare distanță. Poeziei devenirii cosmice i se substituie poezia presimțirii morții :

„Cu alesături de aur
timpul curge prin albastru.
Jindulesc la cite-un astru
răsărit ca o ispită
peste-amurgul meu de-o clipă,
peste basmul în risipă.
Curge timpul prin înalturi,
astru poartă lîngă astru,
răzbunîndu-mă-n albastru.
Visul, aur prins în palme
ca nisipurile-n ape,
trebuie să-l las, să-mi scape.“

(*Cîntec sub stele*)

Presimțirea capătă o reprezentare lirică și mai neagră în *Glas de seară* (există la Blaga o *tehnică a glasurilor*, o schimbare de orar și de perspectivă asupra temelor sale. Ca Monet, care picta catedrala din Rouen la ore diferite pentru a surprinde diferența de intensitate a luminii, Blaga își schimbă glasul în fața aceuiași obiect-temă.) *Glasul de seară* prevestește intrarea în noaptea elementelor :

„Din veac în slujbă viermii sint.
Sub glie-i văd lucrînd, lucrînd.
Intra-voi iar, sub veghea lor.
în ciclul elementelor.

.
Cuvînt încearc-a se rosti :
Veni-va zi ! Veni-va zi !
Înmormîntat în astă stea,
în nopți voi lumina cu ea.“
(*Glas de seară*)

Glasul de noapte din alt poem anunță reintegrarea apropiată în ritmul universal, fără sentimentul beatitudinii. Reînțoarcerea în circuitul regnurilor este o ispășire tristă, o stingere a aprigei sete și, fără nici o intenție de a sacraliza trecerea, poetul ia act de condiția lui existențială :

„Murmură dor de pereche.
Patima cere răspuns.
Ah, mineralul în toate
geme adînc și ascuns.

Sarea și osul din mine
caută sare și var.
Foamea în mare răspunde,
crește cu fluxul amar.

Margine-mi este argila,
lege de-asemenea ea.
Sunt doar metalul în febră,
magnă terestră, nu stea.

Capăt al osiei lumii !
Rogu-te, nu osîndi !
Vine cîndva și odihna
ce ispășire va fi !

Vine cîndva și odihna
ce ispășire va fi
anilor, aprigei sete,
febrei de noapte și zi.“

(*Noapte la mare*)

Ca temă complementară a morții (trecerii) este somnul. Somnul reprezintă, mai întii, pierderea unui privilegiu : privilegiul de a stăpîni (prin cunoaștere, veghe rațională) domeniul lucrurilor, căci *vederea* (vegherea) este un atribut al posesiunii. *Nevederea* (somnul) face ca lucrurile să iasă din sistemul de gra-

vitare și echilibru care permite asumarea, stăpînirea lor. Somnul se deschide, atunci, peste teritoriul abisului :

„Iată-amurguri, iată stele.
Pe măsură ce le văd
lucrurile-s ale mele.
Lucrurile-s ale mele.

Sunt stăpîn al lor și domn.
Pierd o lume cînd adorm.

Cînd trec punțile de somn
îmi rămîne numai visul
și abisul, și abisul.“

(*Cîntec înainte de-a adormi*)

Somnul este, în fapt, o noțiune fundamentală în mitologia lirică a lui Blaga. În *Lauda somnului* (1929), întregul univers participă la o stare de *insomnare* (dacă putem spune astfel), în care viața mitică a lucrurilor devine posibilă. Pămîntul, arborii, păsările intră în stare himnotică, obiectele își pierd formele și dimensiunile lor firești. Din obiecte reale, ele devin obiecte magice. Starea de somn începe printr-o retragere a lucrurilor într-o liniște a aparențelor. Lumea fenomenală se stinge, pentru că spiritul ei etern („sufletul în adieri“, „zvonuri surde“) să se miște în adîncuri. E momentul în care cosmicul se întrupează în elemente derizorii, iar timpul se golește de durată :

„Noapte întreagă. Dănțuiesc stele în iarbă.
Se retrag în pădure și-n peșteri potecile,
gornicul nu mai vorbește.
Buhe sure s-asează ca urne pe brazi.
În întunericul fără de martori
se liniștesc păsări, sînge, țară
și aventuri în cari veșnic recazi.
Dăinuie un suflet în adieri,
fără azi,
fără ieri.
Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinți.
În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.“

(*Somn*)

Rolul poeziei este și în acest caz a „iscodi semnele“. Obiectele au devenit semne, semnele unei realități magice, spirituale, desigur. Semnele sînt numeroase și ele indică o pregătire de inserare, de intrare în vraja nocturnului, care poate să fie și o vrajă a morții. Lîngă schit (simbolul credinței instituționalizate), miezul nopții află făpturile „adormite-n picioare“. Duhul mușchiului rătăcește prin văgăuni, fluturi enormi își caută cenușa în focuri, ciobanul pune pămînt peste mieii ucii de puțurile codrilor; fetele își freacă umerii goi de lună, iar Dumnezeu se face mai mic sub copaci pentru a lăsa loc ciupercilor să crească. În fine, somnul adus de patru vînturi pătrunde în fagii bătrîni (*În munți*). Dar tot în acest regim de liniști elocvente se ivesc semnele sfîrșitului (*Peisaj transcendent*): cocoșii apocaliptici strigă în nopțe, dobitoacele ies din locuri negre pentru a bea apa moartă din scocuri, vîntul rupe crengile și coarnele de cerb, fîntînile nopții deschid ochii și ascultă veștile întunecate. În această lume de semne rău prevestitoare apare și Isus sîngerînd pe cruce.

Putem spune atunci că somnul este pentru Blaga o încăpere cu două uși: una dă spre obiectele eliberate din închisoarea legilor materiale (lumea magică), alta spre moarte. Iscodirea (cuvînt, încă o dată, esențial în vocabularul poetului) se încheie cu presimțirea sfîrșitului:

„Pe drumul pornit
iscodesc semnele
întregului rotund depărtat:
pretutîndeni e o tristețe. E o negare. E un sfîrșit.“
(*Tăgăduiri*)

„Spre nu știu ce sfîrșit
un zbor s-a întins.“
(*Cap aplecat*)

„Adînc sub bătrînele
verzile zodii —
se trag zăvoarele,
se-nchid fîntînile.“
(*Noapte ecstatică*)

În poemele postume, acest mecanism magic nu se mai declanșează. Spațiul rămîne mut, somnul nu deschide nici o fereastră spre lumea cosmicului:

„Somnul e umbra pe care
viitorul nostru mormînt
peste noi o aruncă, în spațiul mut.
Plăcut e somnul, plăcut.“

(*Cîntecul somnului*)

Dealtfel lucrurile și-au pierdut atributul luminii :

„Fără ochi se uită-n lume
purtătoarele de tîlcuri,
născătoarele de lacrimi.“

(*De rerum natura*)

păstrîndu-l doar pe acela al perenității. Tîlcul lor rămîne ne-revelat. Spațiul dintre subiectul și obiectul poeziei crește, pri-virea boltește poduri tot mai întinse între lucruri și, dintr-o expresie a *asumării, implicării*, poemul devine expresia *distanțării, înstrăinării* de obiectele ce se supun altor legi. Ele pot atinge uneori condiția eternității, ca izvorul din Lanocrăm, simbol al trecerii oamenilor și al rezistenței materiei :

„Păduri s-au stins. Și rînd pe rînd
oameni în umbră s-au retras,
veșminte de pămînt luînd.
Dar șipotul, el a rămas.“

De-a lungul anilor în șir,
de cîte ori în sat mă-ntorc,
mă duc să-l văd. E ca un fir
pe care Parcele îl torc.“

(*Izvorul*)

Supuse *tîlcului* sînt în noile poeme ale lui Blaga și mai vechile teme ale orașului și ale semînței, într-o curioasă apropiere. Orașul, știm dinainte, e sterp, orașul ucide miturile, mărginește sentimentul, orașul (civilizația) este o sfidare a firii naturale. Totuși, o rodnicie există, pietrele nu distrug în întregime viața, creația. Din semînțele căzute pe piatră cresc în piețele orașului statui (*Cetate în noapte*). Simboluri ale vanității, ale creației artificiale, ale imaginarului îndepărtat de tiparele eterne, fecunde ale naturii ? Poetul nu lămurește, căci nelămurirea a devenit tema cea mai profundă a poeziei lui. Tăcerii lucrurilor îi corespunde și o tăcere a poeziei, o aproximare (cu ce efecte pe planul lirismului !) a neputinței de a învinge Legea

și a smulge secretul ei. Poezia este, în aceste condiții, un fulger ce trăiește doar timpul pe care îl străbate de la nor la copacul în care se pierde.

Un simbol mai concret al căutării și, deci, al poeziei este săpătorul de fintini dintr-un poem de o frumoasă clasicitate :

„Sapă, frate, sapă, sapă,
pînă cînd vei da de apă.
Ctitor fii fintinilor, ce
gura, inima ne-adapă.
Prinde tu-n adînc izvoare —
de subt strat stihie blindă.

Zodii sunt și jos subt țară,
fă-le numai să răsară.
Sapă numai, sapă, sapă,
pînă dai de stele-n apă.“

(*Sapă, frate, sapă, sapă*)

Rețeaua de imagini de aici ar putea traduce ideea că poezia este o căutare a nevăzutului, neștiutului, o descoperire a basmelor în firea lucrurilor comune. „Priveliștea de noapte“ ce așteaptă pentru a fi eliberată este o metaforă tipic blagiană : cunoașterea poetică înseamnă revelația misterului, descoperirea semnelor cosmicului în faptele obscure ale materiei.

Surprinde în ciclurile mai noi ale poeziei lui Blaga absența soluției transcendente în problematica *trecerii, devenirii*. În versuri unde este vorba mereu de limită, plecare, sfîrșit, e rară sugestia lui *dincolo* și nu se întrevede nici o dorință de salvare în spiritul religiei. Domină, în schimb, tema lui *dincoace*, în care poezia se implică și de care se lasă implicată. Vine din nou vorba de vîrstă, întomnare, timp, moarte, destin iubire, dor, și încă o dată, de plecări, reîntoarceri, prepetuare, tipare eterne etc. Dacă am concentra aceste teme și le-am traduce grafic, am putea constata că punctele cardinale ale poeziei blagiene, legate simetric între ele, sub formă de cupluri, sînt *iubirea-trecerea* și *soarta-perpetuarea*. Poezia este *iscodire* (cunoaștere) și iscodirea poate figura geometric (luăm sugestia din poemul *Apoteoză*) printr-un patrulater al cărui unghi *sudic*, pasionat, vital este dragostea, iar *nordul*, spiritual și mistic, reprezintă trecerea (moartea). Alte

sugestii se subsumează acestor noțiuni fundamentale. *Iubirea* asociază tema germinăției sau tema fecundității și se traduce spațial într-o bucolică luminoasă, exuberantă. *Soarta* trimite la *legea* ce conduce viața regnurilor, *trecerea* este o simbolizare a duratei, a timpului individual în raport cu timpul cosmic. *Perpetuarea* — forma de existență a materiei, *Universul* — spațiul tiparelor eterne — asumă tema întoarcerii la elemente etc.

Această hartă a imaginarului blagian se poate, desigur, completa și chiar răsturna. La toți marii poeți, e vorba, în fond, mereu de Iubire, Moarte, Destin, Univers. Ceea ce poate defini un demers individual este sensul imaginarului și temeile adiacente (reprezentările, conotațiile) pe care le asociază. Iubirea, de exemplu, este la Blaga o stare de grație oprită foarte aproape de capătul ei de sus, o bucurie interzisă într-un moment în care nu se știe dacă interzicerea mai este posibilă, un păcat pe punctul de a fi sacralizat. Moartea este o trecere și o întoarcere la ritmurile minerale fără sentimentul disperării. Sentimentul, emoția, viața în sens mai general, nu trec direct în poezie și chiar și atunci când Blaga alungă conceptele (poezia erotică), conceptele continuă să vegheze de departe desfășurarea poemului. Metafora blagiană — poartă spre universal — are pe lângă rolul de a sacraliza și pe acela de a cenzura emoția. Poezia este, din acest punct de vedere, o veghe a spiritului asupra materiei concupiscente, un păcat luminat de virtute, un *sud* obsedat de cețurile *nordului* mitic. Neexprimându-se direct, ea se încorporează fie în lucruri (*panismul*, *virgilianismul*, *pastoralismul* de care a vorbit întreaga critică), fie în concepte, într-o mișcare verticală a imaginarului.

Spiritul trăiește acum sub zodia Cumpenii și înregistrează fără disperare capriciile unui anotimp în care *frumusețea* și *moartea* lucrează împreună, înțelepciunea și exaltarea, lumina și cenușa (teme obsesionale, cupluri de metafore ce se repetă) se condiționează și se îngăduie cu dificultate :

„Dreaptă, ziua Cumpenei ne surprinde
printre roze : în cimitirul, unde
cîteodată dragostea însorește albele pietre.
Calm se-ndrumă spre cumpănire totul.
Zi și noapte trag înjugate vremii,

amîndouă cu-nțelepciune-ncearcă

pași deopotrivă

Se măsoară, se cîntărește rodul
de argilă, visul și umbra verii,
și povara ce-i amintirea pentru

orice făptură.

Dacă din povești adevăr rămîne
că trăim prin imponderabil cei vii,
poate să mai umble cuvînt că trupul

este-o povară ?

Greu e numai sufletul, nu țărîna.
Căci cenușa noastră, iubito, poate
fi pe talgere cîntărită cu vreo
cîteva roze.“

(Zodia Cumpenei)

Acest calm în alternanță și dualitate se exprimă, la nivelul imaginii, prin oscilarea între *metafora fluidității* (izvor, lacrimi, arderi, foșnet molcom, „extaz de seve, vertical“, vînt, brumă, nor, fumuri etc.) și sugestia unui univers plin, consistent, de o *materialitate* aspră (în poeme este vorba mereu de prunduri, pietre albe, pietre negre, oase, humă etc.), ca reprezentare a legii și a eternității materiale. Între aceste două planuri de imagini se situează, de exemplu, *tema drumului*, frecventă și în poemele erotice și în acelea ce încercuiesc ideea sfîrșitului. Drumul presupune o plecare ori un capăt, o legătură, în orice caz, între două puncte (universuri). La Blaga este vorba de drumuri și de călătorii ce nu se sfîrșesc. Capătul nu este determinat și niciodată ajuns. E, mai întii, vorba de un drum interior („Drumul tău nu e-n afară / căile-s în tine însuși“), apoi de rătăcirii și drumuri într-o lume de păcate frumoase (*Răboj*), de o trecere a vadului care desparte teritoriul dragostei de acela al legii morale, piatra fiind aici o treaptă și un obstacol spre beatitudinea erotică :

„Pietre-n cale, mereu pietre.
Nime-n beznă nu mă-ndreaptă.
Pîn'la tine nici o piatră
nu mai vrea să-mi fie treaptă
Pietre sunt și iarăși pietre.
Pe poteca mea de dor,

greu se lasă, greu se lasă
 Dumnezeu pietrelor.
 Lung e drumul, ceasul lung.
 Rogu-mă, mă rog într-una,
 Noaptea să-mi ajute Luna
 pîn'la tine să ajung.“

(Cîntec în noapte)

Mai există un drum, *Drumul cu sarcofage*, urne, oșuarii etc. și acela reprezintă, ca *Via Appia*, o metafizică a trecerii de la viață la moarte. Piatra care străjuiește acest itinerar este simbolul morții ce ne privește prin eternitatea formelor :

„De ți-ar fi dat s-ajungi odat' la Roma,
 și-adînc în țară, prietene, pe *Via Appia* te-ai pierde,
 ai înțelege-atuncea, ce nedreaptă-i cumpăna
 cu care oamenii, popoarele, virtutea unul altuia
 și inima și-o cîntăresc. Căci ai vedea un Drum,
 care se duce, se tot duce în peisaj,
 piatră cu piatră, potrivit,
 un drum flancoat, de-a stînga și de-a dreapta,
 de sarcofage, urne, mauzolee,
 păstrînd cenușă, oseminte-adăpostind“...

(*Cimitirul roman*)

Trecînd peste alte sugestii ale temei, s-o reținem și pe aceea a destinului uman definit ca un drum ce trebuie parcurs, împlinit (*Pelerinii*), deși capătul lui se pierde în mituri.

Deasupra drumului este însă *crugul*, o altă temă ce se repetă în arhitectura imaginară a existenței și a morții în poezia lui Blaga. Ca variante ale crugului se află *cerul*, *lumină înaltă*, *zenitul*, *astrele*, simboluri ale încercării de revanșă a spiritului asupra legii :

„Printre lucruri cînd umblăm, pe-aproape sau departe,
 cerul singur cu tăria sa albastră
 ne urmează pretutindeni în viață și în moarte.
 Da, zenitul e mereu deasupra noastră !“

(*Vestea cea bună*)

Dar crugul este îndeosebi un simbol al eternității, sugestia unui al doilea plan în care lucrurile se reflectă sub o înfă-

țișare durabilă și perfectă. *Aici, dincoace*, omul se împletește cu legea, iar durerea se revarsă în tîlcul mumelor veșnice, *acolo, sus, în afară*, crugul care privește totul cu o indiferență senină. Blaga este obsedat de aceste raporturi inefabile și într-un poem — ce amintește de *Sat natal* din *La cumpăna apelor* — descoperă veșnicia la țară în tînguirea și jalea mume-
lor, sub ochiul albastru al crugului :

„Cînd anul nu-ți este prielnic
te-ntorci să te-mpaci printre umbre.
Undeva în trecut te întîmpină pragul.
Cît de aproape una de alta
sub crugul albastru, în Lancrăm, își stau
alătura cele potrivnice, ziua și noaptea.
Cît de domol se-împletește insul acolo cu legea.
Cît de firesc lîngă vetre se leagă
prin vremi volnicia și soarta,
și oum se revarsă durerea în tîlc mai înalt totdeauna.
Trăiesc încă mumele. Unde ele se tînguie-n jale păgînă,
unde lacrima cade-n țărînă,
rîndunica mai ia și acum cîte-o gură de tină
să-și facă sub streășină casa.“

(*Orizont pierdut*)

Există în poemele ultime ale lui Blaga și alte sugestii, teme, parte inedite, cele mai multe desprinse din marile lui teme obsesionale. Stăruitoare este, de exemplu, dorința de anonim („dacă m-aș pierde în toate“), sugestia, apoi, a unui sfîrșit de viață fabuloasă (pădurea în care se stinge ultimul unicorn). Nu l-a părăsit nici bucuria de a citi semnele naturii și de a descoperi mituri în faptele obscure. „Prin vale caut muguri, semne“ — zice într-un loc Blaga — și salcia pletoasă poate să-i sugereze o întrupare vegetală a Euridicei, fata tracă (*Sălcii plîngătoare*). Păpădia este o floare „ecumenică“, modestia ei rodnică merită un pëan, și poetul i-l dedică. Blaga rămîne, în genere, un poet al rodului, sacralizînd creația anonimă. De peste tot vin „înțelesuri-ne-nțelesuri“, se aud tăceri rodnice, căderi sonore de raze, mișcarea sevei în plante, trecerea cerbilor spre izvoare, și efortul poetului este să le deslușească și să le treacă în cîntec. Deslușirea devine uneori di-

ficilă, lunga iscodire i-a obosit simțurile divinatorii („că nu aud cuvântul“). Natura însăși își încetinează ritmurile, ca în acest *Cîntec al așteptării*, unde aflăm sugestia unui timp cu pulsul lent :

„Negrăit de încete
sunt toate întâmplările,
cu osebite primăverile
vin foarte pe îndelete.
Și prea încete, prea încete
sunt toate cărările.
De la o vreme ce rară-î
bătaia inimii în piept,
Ce silnică, ce amară-î
orice mișcare.“

(*Cîntecul așteptării*)

În *La beauté*, Baudelaire manifesta oroarea de mișcare („je hais le mouvement qui déplace les lignes“), Blaga percepe, dimpotrivă, cu întristare diminuarea forțelor vitale în univers, mineralizarea materiei, amortizarea liniilor, înghețarea orizonturilor. Elementele liricii expresioniste reapar, deși timid, în versuri. „Vilvele“, „stihiiile“, „vîntoasele“, „glasul nimicului“ reintră în sistemul de referințe al poemelor. Unicornul, animalul fabulos al lui Blaga, aude prin vuietul timpului „cîntecul Eveilor“. „bocetul omului“. Materia plînge înăbușit, „tilcul solar“ al făpturii se întunecă. Apare într-un loc (*Printre culori*) și zeul Pan, fluierînd prin văile patriei, pierdut printre „culorile ireducibile, sfinte ca zeii“. Blaga introduce și sugestia divinității, dintr-o perspectivă, totuși, exterioară. Unele simboluri trimit la Rilke, altele la Arghezi. Regăsim aici pe Dumnezeu din ziua a șaptea care, după ce a creat lumea, vrea s-o împace cu gîndul morții. Ideea „cunoașterii paradisiace“ din eseuri este asociată în poezie (*Intîia Duminecă*) cu ideea, frecventă la expresioniști, a morții care crește odată cu viața. Dumnezeu *dă nume* lucrurilor, insuflindu-le totodată forța ce le va distruge :

„...Din peșteri de ne-lume
ieșea să-mpartă-ndemnuri, poate nume,
sau poate să-și întîmpine, vrăjit,
luminile cu care peste-abis s-a ostenit.
În fapt de sear-asemena jivinei El pornea,

dar pradă nu căta. Ci arătările și toată creatura
cu zvonul morții el dorea
să le împace, sărutându-le cu gura.“

(*Intîia Duminecă*)

Creația însăși este opera unui demiurg obosit, înstrăinat :

„Și lumea toată o făcu
sieși străin, c-un gest tomnatic.“

(*Brîndușele*)

și ceea ce ne leagă de el este senzația puternică de gol. Simbolul retragerii lui Dumnezeu din univers (din care Arghezi a făcut centrul mitologiei sale lirice) definește la Blaga o suferință mai abstractă. Divinitatea era prezentă în lume în timpurile biblice, azi ea reprezintă *trecutul*, marea absență, golul ce se lărgește în inima universului :

„Unde-ai căzut din lume rupt, Tu care cîteodată
Te alegeai și-n fața mea ca soarele din mare,
Tu care-ai fost cîndva și-al meu, prin toate ?
În golul, ce-l lăsași căzînd, ceva mă doare,
Aducere-aminte, Tu, puternică și mare.
Nu te mai văd, dar te mai simt în noapte.
Te simt duminica și toată săptămîna
cum ciungul simte o durere-n mîna
pe care n-o mai are.“

(*Psalmul 151*)

Lipsește din aceste versuri gestul de apostazie, tăgăduința nu ia forme violente de negație. Divinitatea nu coboară de pe piscurile ideii, nu devine — ca în poemele argheziene — un subiect lumesc, o imagine a existenței. Ea rămîne, chiar și în ipostazele cele mai nefavorabile, *tiparul* etern și pur (*Cîinele din Pompei*) :

„Te văd Dumnezeule — plumb, scrum și nor —
odată venind peste mine prin ușă,
din muntele cerului, cutropitor.
Scăpa-voi doar pînă în poartă. Apoi
mușca-voi, în Tine, a lumii cenușă.
Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi.“

Mai aproape de Arghezi este Blaga în ipostaza de poet al universului mic (*La curtea-n singuratului*) și în poezia de meditație existențială. În bucolica euforizantă din *Cîntecul focului* dăm peste acest poem care traduce într-un limbaj mai abstract sentimentul de agresiune a universului frecvent în versurile din *Frunze, Poeme noi, Cadențe* :

„...Unde umblam.
umblam vădit spre ziua mea din urmă.
Cuprins pe la răscruți de spaimele ce scurmă,
mă furișam prin soartă și rumoare.
O umbră doar în dezolare.
Sub neguri rătăcind, printre paragini,
treceam prin rele vînturi, care
cătau ființa să mi-o stingă,
cătau și ochiul să mi-l sece,
ce nu-i decît o lacrimă mai mare“..

O oarecare modificare suferă și vechea temă a *cîntecului*, ieșit la Blaga, cum se știe, din zona umbrei rodnice. Ce observăm întii în poemele de după *Virsta de fier* este o mare dorință de deschidere, de *des-mărginire*, cum a zis critica. *Cîntecul* înfruntă lumina, poetul devine „isonarul unei arderi“, căminul lui este un cîntec de pasăre („locuiesc într-un cîntec de pasăre“ — *Lăcaș*). Metafora din urmă a avut o lungă carieră. Poeții tineri au dezvoltat-o făcînd din ea simbolul artei lor lirice. La Blaga ea numește cunoscuta opoziție expresionistă față de orașul care ucide (spunea Rilke) toate miturile. Poetul nu sălășluiește la oraș („m-ar blestema pîriul și pomul“), locașul lui nu este nici în sat, locașul lui este, s-a văzut, în ceea ce are mai sublim și mai gratuit natura : cîntecul unei păsări. Este, desigur, un mod figurat de a sugera sublimitatea poeziei. *Cîntecul* este definit în altă parte ca o „pierdere zeiască“, „o dulce pierdere de sine“ cu o putere, totuși, remarcabilă de a fecunda spiritele și a le alcătui identitatea, căci cei care îl ascultă dobîndesc „viu contur“, devin templu, menhir sau crin (*Unde un cîntec este*). Însă *omul umbratic* care trăiește și se exprimă în poezia lui Blaga nu ignoră misterul rodnic, inima de întuneric a lucrurilor. Un număr de poeme reactualizează definiția cunoașterii lirice din *Poemele luminii*. *Lumina, arderea vederea* epuizează obiectul și poemul se trage către partea

nevăzută a lucrurilor. Apare la Blaga un sentiment de oboseală față de lumina sudului, o dorință de retragere spre ocrotitoarele păduri de taine ale nordului :

„Decit orișice lumină
mult mai rodnică e taina
Dacă vrei visul să-ți vină
peste nud întinde haina.

Ce ne-nvață pomul sfânt ?
Cine are în adânc
pe la morți vreo rădăcină,
să și-o țină sub pământ,
neatinsă de lumină“.

Taina aduce după sine *tăcerea*, neîncrederea în cuvânt (temă expresionistă). Numind lucrurile, dispare o parte din misterul lor poetic, căci *numirea* este o formă a cunoașterii raționale și pe aceasta poetul n-o acceptă în teritoriul artei. Cum va face de atâtea ori, Blaga transpune problematica filozofiei în poezie. Creatorul e mut, *iscodirea* este o adâncire, potențare a secretelor universului. Cîntînd, poeții slujesc „un grai pierdut de mult“, o limbă, așadar, uitată, ei se diferențiază și se definesc nu prin ceea ce spun, ci prin ceea ce ascund („își sunt asemenea prin ceea ce nu spun“). Limba cea mai profundă a poetului ar fi aceea în care el știe să tacă („limba nu e vorba ce o faci“ — *Catren*). În lirică este vorba de o incifrare nu prin cuvinte (ca la ermeticii de tipul Mallarmé, Ion Barbu), ci prin refuzul expresiei, prin *necuvînt*. Totul este, s-a văzut, un joc al minții, căci necomunicarea în poezie nu se poate afirma decît prin comunicare, adică prin cuvînt. Însă din asemenea speculații poezia lui Blaga scoate un mare simbol : acela al suprimării *fabulei* în poezie, esențial în toată arta modernă. Întorcîndu-se în Ithaca, Ulise nu vrea să *povestească* întîmplările prin care a trecut. *Născocirea* (fabula) le-ar distruge poezia, formă a discreției :

„Nu aștepta pățanii să izvodesc, alese,
deșartă născocire
e vorba ce se țese.

Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvînt —
și, fără de-amintire
și ca de subt pămînt,
s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumusețea și cu moartea
lucrează peste noi.“

(Ulise)

Se poate deduce de aici o definiție (filozofică) a poeziei ca limbaj inițiativ. Poetul ar fi cel care depășește limita cunoașterii raționale surprinzînd legăturile ascunse dintre marile și micul univers. Această imagine este puternică la Blaga, dar, prin repetiție, capătă involuntar o notă de banalitate solemnă. Știința de a privi amănuntul (cum cerea și Novalis și, în genere, romanticii germani) în perspectivă cosmică face din Blaga un mare poet, însă obstinția pe care el o pune în a descoperi în orice element o dimensiune a universalului obosește după un număr de pagini spiritul nostru, dornic din cînd în cînd de propoziții mai simple, de expresii mai directe ale existenței. Aerul vesnic grav, privirea aruncată neîntrerupt dincolo de zare dă repede o impresie de *literatură* în poezie. Am dori ca acest pelerin, căutător de mituri, să îmbrace și haine mai sărace și poezia lui să părăsească, din loc în loc, conceptele pentru a putea îmbrățișa mai liber fenomenele vieții. Scriitorii fundamentali își permit, dintr-un exces de forță, și unele slăbiciuni. Se poate vorbi de o *dezordine* a geniului vizibilă, de pildă, în poemele lui Victor Hugo, un demiurg care suferă de complexul amorfului, cum zice cineva. Blaga suferă, dimpotrivă, de un exces de concentrație, de o monotonie a măreției. Poemele lui formează un cîntec neîntrerupt și melodia versului reproduce același murmur al spiritului în fața materiei. Murmurul este, nici vorbă, profund, dar de la o vreme spiritul nostru nu-i mai percepe nuanțele. O variație de ton și o inventivitate mai mare pe plan formal ar scoate mai bine în relief momentele cu adevărat esențiale ale acestui dialog. Pentru ca universalul, cosmicul să trăiască în poezie, trebuie ca din loc în loc poetul să accepte și banalitatea vieții. Eminescu scrie și romanețe tinguitoare, lîngă drama geniului din *Luceafărul* se află și varianta

profană din *Pe lângă plopii fără soț*, unde suspinul se desfășoară liber, în tonalități de o admirabilă simplitate. O poezie în care conceptele stau grave, trufașe, umăr lângă umăr ca niște piscuri alpine, sfârșește prin a obosi.

Ce este profund și cuceritor într-o bună parte din poemele postume ale lui Blaga vine din percepția directă a miracolului vieții. Lirismul se leagă mai direct de o experiență individuală (iubirea, sentimentul tanatic, percepția ciclurilor naturale etc.) și aerul acela trist, uscat, de filozofie versificată din unele versuri (*Grădiștea, Colț medieval la Cluj: 1570* etc.) se risipește. În poeme pulsează mai puternic viața și chipul poetului, încrunțat de prea multă metafizică, se destinde. Filozofia nu dispare, să ne înțelegem, din poezie, dar filozofia se pune aici într-o mai mare măsură în slujba existenței și, deci, a poeziei. Vocația cosmicului, care la Blaga este fundamentală, se simplifică și se umanizează considerabil.

*

Pe Blaga nu l-a părăsit nici iubirea de clasicități. Oedip și Sfinx, față în față, se privesc într-o muțenie elocventă (*Oedip în fața Sfinxului*). Rana de pe columna lui Memnon îi dă o idee de ordin moral și estetic: fără de-o rană (suferință) „făptura e moartă”, creația nu-i posibilă (*Columna lui Memnon*). Truda cariatidelor care susțin templul constituie o rugăciune demnă, un simbol al devoțiunii mindre (*Cariatide*). Mai numeroase sînt sugestiile unei misterioase plecări, în legătură cu tema drumului pe care am citat-o mai înainte. E vorba de o călătorie printr-o „Arcadie de brume”, unde trăiește încă ardoarea verii și curge *riul jaleș* (riul-timp). *Arcadia de brume* este ultimul spațiu poetic pe care îl propune Blaga, ultima întrupare a imaginației lui fidele viziunii terestre. Un loc unde viața se desfășoară în ritmuri domoale, iar lucrurile pline de rod se retrag în ele însele cu sentimentul împlinirii și al demnității mindre în fața sorții. Aici se consumă și ultima ardere, în pădurea cuprinsă de miini reci de ceață se încheie călătoria cuplului care „s-a întemeiat” printr-o mare și tîrzie pasiune:

„Ne ducem prin tomnatice păduri,
tristețea să ne-o ardem în lumină.”

(*Poveste*)

Un triumf, încă o dată, al spațialității asupra temporalității, o cuprindere a ideilor în lucrurile care își fac loc înfruntând legea, tiparele. Străbătând acest cadru mitizant, orfic, ideile își modifică înțelesul lor propriu, vizibil, perceptibil. Ceva din ardoarea lor existențială se pierde, dar ce se pierde pe această primă treaptă se recuperează, înzecit, pe ultima — acolo unde ideile dau tircoale mitului.

AL. PHILIPPIDE

În poemele mai noi (*Monolog în Babilon*, 1967), Al. Philippide pare a clasiciza cu distincție. Acheron, Ahile, Proteu, Stix, Orfeu, Euridice, Ulise, Cerber, Cheron, Parce sînt nume mitologice care se întîlnesc în versuri. Impresia de clasicism (sau elenism) este însă falsă. Poetul nu și-a abandonat în esență temele, subiectele sale de meditație sînt ca și înainte: Timpul, Destinul, întinsa Fenomenalitate, extincția Universului, raportul, apoi, dintre Individ și Timp, misterul uman etc. Acestea sînt stîncile pe care poetul le urcă și le prăvale fără încetare în versuri limpezi și muzicale, arătînd stăpînire de sine și liniște spirituală. Deasupra poemelor se simte cerul spiritual romantic puternic elenizat, ca și în versurile lui G. Călinescu, cu care se întîlnește și în ideea lirismului ca organizare și ierarhizare a meditației. O frază din Hölderlin, citată adesea, traduce această nehotărîre între două tipuri de spiritualitate: poetul stă cu picioarele în apa modernă și, neputîncios, bate din aripi către cerul grecesc.

Cerul grecesc este mai ales cerul miturilor, la care poetul face deseori referințe pentru a marca, într-un univers în care toate trec, o perenitate și o lumină călăuzitoare. Ori de cîte ori se simte prezența morții în lumea fenomenală, deasupra orizontului se va arcui, ca un curcubeu, legenda elină, simbol al trăinicieii în timp și al deschiderii spre universal. Ca Novalis, Philippide dă, altfel spus, finitului, materialului, lumescului o perspectivă infinită, spirituală, universală. Spațiile poemului său se pierd în zare, obiectele își înmoaie un capăt în azur, priveliștea cea mai neagră și mai mizerabil ternă (*Dimineți*) are o poartă ce dă spre lumină. Mahalaua, mai întîi, cu străzi strîmte și bolovănoase, cu case coșcovite, leproase, dugheni

scunde și întunecate, fanaragii care umblă cu prăjinile înalte în miini, măturătorii învăluiți în praf, cîinii slabi și triști etc. ; deschiderea (și odată cu ea tema filozofică) vine la urmă : tirgul păcătoș se pierde în „pădure“. Aici viața se prelungește în vis, clipele devin mai pure, amintirile întoarse spre un loc „ocolit de Parce“ găsesc un timp imobil („sărit din veșnicie“). Al. Philippide cultivă acum pastelul filozofic, descripția fiind un pretext pentru meditație într-un univers plin de obstacole. Obstacolele trebuie escaladate și vom vedea în ce chip le abordează poetul. Să spunem înainte că de ideea cunoașterii (tema, în fond, esențială a poeziei lui Philippide) el leagă imaginea *călătoriei* : o călătorie în timp și o călătorie în spațiu, prin locuri, de obicei, *rele*, ripoase, neprietenești. Pe aici se văd urmele timpului devastator și din contemplarea lor poetul trage un simbol mai general. În cadrul unei bucolici poetice tradiționale (plopi tremurători, păsări bete de căldură, amiaza ce *chiuie*, vîntul care îndoaie virfurile arborilor etc.) apar semnele distrugerii : dintr-un schit n-a mai rămas decît o chilie și o cruce strîmbă, năpădită de ierburi, monahii, unul cite unul, s-au dus la fluviul Acheron, grădina s-a prefăcut în crîng, peste locul așezării omenеști au crescut arbori mari, cărările s-au șters. Numai „surisul pașnicei naturi“ a rămas ca un triumf al cosmicului asupra fenomenalului, accidentalului. Lîngă această *fire eternă* a naturii (mitologie expresionistă) se află însă și „fiorii pagini“ ai legendei grecești (*Priveliște*), adulmecați cu toți porii spiritului. Astfel de voiaje filozofice în care mitologismul cel mai fin se unește cu intuiția unei inimi misterioase, eterne a lucrurilor, se încheie uneori, în chip eminescian, cu dorința de remineralizare :

„Vreau să m-amestec pe deplin
Cu plasma din adînc a vieții
Să fiu la fel cu-acel elin
De care pomenesc poeții.

Și căruia, în vremuri vechi,
Un zeu îi dase drept pedeapsă
Să-i crească frunze din urechi
Și negre rădăcini din coapsă.“

Însă de cele mai multe ori călătoria se termină cu o întoarcere și un exil voluntar, orgolios, pe piscul singurătății

absolute (*Intîmpinare în azur*). Tema voiajului ia la Philippide formele cele mai variate, chiar și pe aceea a parabolei mitologice, transpusă într-o povestire cursivă, fără preocuparea de a conceptualiza simbolurile vechi. Călătoria în mitologie este o călătorie în vis, narată coerent la lumina zilei, cu mici și neînsemnate puncte de mister. Este cazul lungului poem *Pe un papirus*, prima din seria numeroaselor *întoarceri în timp*, spre mituri și arhetipuri, care domină (în volumul *Monolog în Babilon*) traiectul spiritual al lui Philippide. Sub Ptolomeu al III-lea, la curtea din Alexandria, un retor sec și șters, plictisit de meșteșugul lui și dumirit asupra gloriei trecătoare, hotărăște să facă o călătorie cu o navă, însoțit de un negustor prieten (imaginea *ghidului* revine și în alte poeme). Călătoria este, firește, o inițiere spirituală, și inițierea începe cu descoperirea țării de neguri, apoi a unei țări cu cerul curat ca al Heladei. Aici sînt lanuri, pajiști, rîuri curgătoare, livezi grele de rod, miei și iezi, păsări cîntătoare, numai oamenii merg cu ochii în pămînt și nu scot nici o vorbă. În privirile lor se citește o cruntă deznădejde. Gloata mută și tristă înspăimîntă pe retorul călător și, gîndind că a nimerit în țara lui Hades, el se întoarce din drum. Vom vedea, mai încolo, ce rol important are curmarea voiajului, *întoarcerea*, în scenariul poetic philippidian. *Pe un papirus* e o fantezie livrescă unde cîteva din temele privilegiate ale poetului (tema *hotarului* între două universuri, de pildă) sînt tratate într-o manieră discursivă, cu puține și transparente elemente de parabolă filozofică.

Limbajul este mai direct liric în alte poeme (*Cîndva la Stix*, *Spun călătorii*, *Rîul fără poduri*), construite în jurul aceleiași teme : *călătoria ciudată*, într-un spațiu nedeterminat, pe o apă primejdioasă sau pe țărături învăluite în ceață. Poemul începe, de obicei, cu un *prolog* cu reverii mitologice, prefață la întimplarea pe care poetul se pregătește s-o nareze și asupra tîlcului căreia, înaintea altora, se întrebă : „Ce tîlc să dau călătoriei mele“. Tîlcul este, cu toate acestea, suficient de clar pentru a înțelege că Philippide folosește o imagine poetică veche (*metafora culturală* este la el un procedeu constant) pentru a sugera o neliniște existențială. Poetul coboară, așadar, la Stix, unde întîlnește doar umbra unui filozof cu care stă pe îndelete de vorbă la umbra unei răchite. De la acesta află că morții nu mai vin la țărutul Stixului ; resemnați ei așteaptă judecata din urmă. Vis sau întimplare adevărată, ciudățeniile pier și călătorul face „calea întoarsă“ spre lume (motivul *revenirii*,

întoarcerii persistă). În realitatea imediată semnele mitologiei s-au șters, lumea zeilor este în primejdie (ideea va fi tratată pe larg în *Izgonirea lui Prometeu și Monolog în Babilon*). Căutarea pe acest plan se încheie cu un eșec (un eșec dinainte acceptat).

Tema voiajului se asociază (în *Rîul fără poduri și alte poeme*) cu aceea a misterului insondabil al ființei umane. E vorba și aici de un rîu și de călătoria între două țarmuri, între care unul pustiu, stîncos, ascuns în cețuri, iar altul însorit, prielnic. Dorința călătorului este a cunoaște țarmul tăcut și neguros, dar vocea prietenului (sfătuitoarea, cîrmaciul reprezentată aici vocea înțelepciunii) conduce cu dibăcie luntrea și ține calea dreaptă. Parabola se încheie în același fel (revenirea la *malul prielnic*), cu un accent în plus pe ideea de enigmă nedezlegată :

„Am mers o vreme dar n-am găsit nimic.
La vesela livadă n-am ajuns
Secretul negurii nu l-am pătruns.
Cu vorbele-ntrebării tot în gîtlej rămase,
Am tras la mal. Prietenul plecase.“

S-a înțeles că rîul pe care îl străbate barca desparte viața de moarte, ținutul enigmatic e neagra împărăție a lui Hades, neantul. Încercarea de a străpunge hotarul dintre ele eșuează și eșecul este notat fără sentimentul marilor disperări romantice. Există totdeauna la Philippide o conștiință a *limitei* și o resemnare provizorie în fața ei, pînă ce mecanismul spiritului declanșează o nouă tentativă de a *trece*, a *ajunge*, a *urca*, a *străpunge* (verbe esențiale în vocabularul poetului) punctul limită.

Lîngă misterul *din afară*, se află, cu mult mai greu de pătruns, *misterul dinăuntru*. E motivul ce întovărășește poemele despre călătoria ciudată (o călătorie, desigur, inițiativă) a poetului, tratată și separat în poezii (*Incomunicabilul*, *Aud o ușă*, *Căutătorul*) în care mîlul neliniștii existențiale este filtrat de reflecție. Poemul pornește de la o întimplare (toate poemele lui Philippide au un *fond epic*, narează ceva, o istorie concentrată), în cazul de față cum nu se poate mai banală : poetul se supune unui control medical. Trupul este racordat la un aparat de măsurat, craniul este învăluit cu cabluri fine și encefalografii transcrie linii și puncte misterioase. Oricît de precise ar fi însă măsurătorile, rămîne ceva indescifrabil : misterul ființei

umane. Acesta nu se supune, din fericire, exactității aparatelor. Poetul, ocrotind această parte rebelă, insondabilă, a ființei sale, avertizează în chip aproape didactic :

„V-ar trebui o nouă născocire,
În așa fel ca, fără mijlocire,
De-a dreptul să se-atingă gândire cu gândire
Iar eu să pot în voie să cutreier
O omenire toată numai creier.

Dar pîn-atunci, misterios și mut,
Rămînt un exilat în absolut.“

Omul, spune în altă parte Al. Philippide reluînd tema misterului lăuntric, a ajuns să măsoare cu mintea distanțele dintre astre, viteza luminii, dînd, astfel, cu tifla „ticăloasei sorții“, dar n-a străpuns pînă la capăt enigmele din adîncul ființei sale (*Căutătorul*). E și concluzia din alt poem (*Aud o ușă*), scris și acesta neobișnuit de simplu, fără metafore, fără *viziuni*, cu „toate oasele goale“, cum cerea T. S. Eliot :

„Pe hartă nu mai sînt ținuturi noi.
Necunoscutul e în noi.
Mă tînguiam odată că vremea trece-agale
Ca mii și mii de cărucioare goale ;
Și mintea migălînd dădea degeaba

Tircoale

Cimiliturilor din Saba.

Dar vād că-n marea carte-n care-am mas
Prea multe pagini albe au rămas.“

Meditația poetică îmbrățișează ideea de adevăr și de putere în poemul *Monolog în Babilon*, comparabil, sub anumit aspect, cu *Izgonirea lui Prometeu*. G. Călinescu l-ar fi trecut în seria *poemelor-oracol*, acelea care își propun să trateze despre problema sorții și a raportului dintre individ și vremea mistuitoare. La Al. Philippide astfel de întrebări (aici și în alte versuri) sînt subsumate ideii mai generale despre posibilitățile cunoașterii. Cunoașterea își alege acum un cadru istoric (epoca lui Alexandru cel Mare), iar ca *subiect* — un cuceritor aflat la apogeul puterii lui. Cu alte cuvinte : omul care are, în epoca lui, puterea cea mai mare meditează asupra fo-

loaselor puterii și a trăinicieii gloriei într-o lume în care toate pier, chiar și prestigiul zeilor. Elev al lui Aristot, Alexandru este un agent al elenismului în lumea inertiilor și subtilităților orientului. Cuceritor de imperii, el rămîne un filozof, căci „cunoașterea este tot o cucerire“, o străpungere, adică, de frontiere (limite) și o încercare de a lua în stăpînire domenii necunoscute. Filozoful, ca și lupătorul, săvîrșește o *agresiune* asupra obiectelor, uzînd, unul de armele minții, celălalt de armele puterii. Alexandru din poemul lui Philippide este, înainte de orice, simbolul acestei expansiuni a rațiunii în spațiile albe din harta cunoașterii :

„Setos de noutate, mereu în căutare,
Ai spulberat imperii străvechi, ai șters hotare,
Și-ai măsurat cu capul voinicelor falange
O cale de la Nil și pîn'la Gange
Bătătorînd-o trainic spre-a răspîndi mai bine
Prin Asia-n crepuscul luminile eline.
Cu tine timpul nu va fi ingrăt.“

„A spulbera imperii“, „a șterge hotare“ indică o direcție a cunoașterii (și, deci, a imaginarului), exprimă o etapă și o formă a ei : expansiunea în orizontal, acumularea, lacoma cuprindere a suprafețelor. Alexandru gîndește la „călătoria cea mai mare“ și fixează punctele traiectului său (un traiect spiritual) :

„Aș vrea să văd eu însumi, cu ochii mei, ce este
Adevărat și ce e doar poveste.
Vreau cîtva timp să părăsesc uscatul,
Să împînzesc cu nave Eufratul
Și dîndu-le la toate drum pe mare
Să-ncep călătoria cea mai mare
Ce s-a-ncercat vreodată pe apă ; o ispravă
Aducătoare de folos și slavă.
De-a lungul aromatei Arabii secetoase,
Să mă îndrept spre țărături fabuloase,
Să-nconjur Africa la miazăzi
Și dac-un vînt prielnic mă va călăuzi,
Să urc din nou spre miazănoapte-n sus
Și să ajung la poarta extremului apus,
Pe unde în vechime și-a ales
Loc de popas pe-o stîncă Herakles ;

De-acolo să mă-ntorc spre răsărit,
 Dar nu-nainte de-a fi cucerit,
 Dînd aprig și pe mare și pe uscat năvală,
 Cartagina-mbuiată de bogății și fală.
 Domol de-a lungul Libiei toride
 Luîndu-mi iarăși drumul, însemn acestea toate
 Cu de-amănuntul în Efemeride.
 Mă mai abat și pe la Faros, poate,
 Să văd cum crește noua mea cetate,
 Apoi, în pace, printre Ciclade, navighez
 Și mă apropii de Peloponez,
 Pe vremuri locul unei mari dihonii.
 În dreptul Ațicei, din depărtare,
 Trimit către Lykeion, în gînd, o salutare,
 Iar cînd ajung la țărmlu natalu Macedonii,
 În sunete de surle sărbătorești debarc
 Voînd altarul soartei cu jertfe să-l încarc
 În amintirea vremii cînd am pornit de-aici
 La cucerirea lumii cu-o mîină de voinici,
 Nu domn peste imperii și nici vlăstar de zeu,
 Ci Alexandru, fiul lui Filip, basileu.“

Călătoria aceasta (inițiativă și politică) se încheie tot cu o *in-*
toarcere, o revenire la „țărmlu natalu Macedonii“, care este
 punctul de pornire, focarul formidabilei aventuri. Acesta nu-i
 însă decît un *proiect* viitor, cel deja înfăptuit l-a adus pe acest
 filozof cu sabia în mîină în punctul maxim al gloriei. El *domină*
 deja peste un imperiu imens, preoții îl socotesc coborîtor direct
 din Zeus (nașterea mitului), dar *cuceritorul* nu-i, cu toate aceș-
 tea, mulțumit, mintea lui iscodește adîncimile ființei lui și în
 adîncuri se mișcă apele neliniștii. Al. Philippide strecoară și în
 acest poem ideea *lăuntricului insondabil*, punînd pe acest stă-
 pînitor de popoare să gîndească cu scepticism la trăinicia glo-
 riei și la liniștea spiritului. Meditația are în acest poem filo-
 zofic și un substrat etic. Alexandru dă judecăți în genere favo-
 rabile despre virtuțile popoarelor pe care le-a cucerit și caută
 să înțeleagă binefacerile filozofiei lor. E un spirit cumpătat,
 lipsit de trufia oarbă a cuceritorului de profesie. Învățătura
 greacă a sădit în el ideea relativității. Sabia pe care o ține în
 mîină nu i-a întunecat gîndul că adevărul este o cucerire în-
 ceată și nesigură. A avut un prieten loial, Hefestion, care a

murit, are un altul, lingușitor, Aristandru, pe care îl acceptă și-l disprețuiește. Politician, lasă pe oameni să creadă în legenda firii lui dumnezeiești dar, în ascuns, aduce jertfă Spai-meii, o veche zeitate a geților („înapoiate încă, dar vrednice popoare“). Nu crede în puterea cunoașterii magice („prea multe lucruri nu cunosc nici ei“ — ghicitorii!), crede, în schimb, în puterea destinului, manifestat adesea sub forma unor „întimplări dușmane“. „Întimplarea“ care apare atît de des în poemele philippidiene este, așadar, o formă de manifestare a destinului, a trece printr-o *întimplare* este a înfrunta necesitatea oarbă. Decît destinul, mai răi sînt însă *demonii mărunți*, șireți, rebeli, trăind în cîrduri (există, se va vedea, la Al. Philippide o *agorafobie*, o teamă extraordinară de obiectele proliferante, informe, de grupurile dezordonate). Acești mărunți demoni vin de dincolo de lume și prezintă niște „principii inimice“. Instalate în adîncurile spiritului omenesc, produc insecuritate, deznădejde. Pasărea cobitoare care se aude în timp ce se desfășoară monologul lui Alexandru reprezintă simbolul acestei mici demonii interioare pe care nici mintea, nici sabia cuceritorului n-o pot îndepărta.

Platonician (și eminescian) este simbolul persistenței arhetipului. *Ideea* care rămîne după ce individualul, fenomenalul dispar, este *arheul* ce se poate reîncorpora (o ilustrare în acest sens face Eminescu în *Avatarii faraonului Tlă*):

„Din om, cînd moare, piere numai chipul,
 Dar neatîns trăiește arhetipul ;
 Cînd viața pămîntească se incheie,
 Rămîne Alexandru în idee.
 N-ar fi mai bine, totuși, să răsar
 Ca Fenixul din propriul meu jar ?
 (S-aude pasărea, pe apă, iar !)
 Căci foc nestîns e viața mea întregă...“

În seria tiparelor care persistă trebuie să punem și *miturile*. Al. Philippide scrie despre ele cîteva poeme fermecătoare și profunde. Miturile sînt, în demersul poetului, puncte de rezistență, soluții de salvare a spiritului tulburat, înpăimîntat de *lunecarea formelor*. Peste abisurile vremii se aud deodată „glasurile vechi“, „vocile poeților“, purtătoare de legende, înțelepciuni trainice (*Întîlnire, Glasuri, Călătorie și popas, Ausonius*). Însă mitul, vocea tainică din vechime, fiorii pagîni ai

elenismului reprezintă, în fond, *Poezia*. Între atâtea relativități, poezia este un teren tare, după călătorii ciudate și întimplări rele, după cuceriri care nu aduc liniștea și mulțumirea, este posibilă *întoarcerea* pentru că este posibilă *poezia*: teritoriul sacru, ocolit de marile agresiuni ale timpului. În *Ausonius*, poem de o stranie, poescă tonalitate sînt celebrate luminile străbătătoare prin veacuri ale poeziei :

„Ausonius, poet cu dulce nume,
Pe cînd erai magistru-n Burdigala,
Soarele Romei asfîncea în lume,
Și barbarii își începeau năvala.

Dar tu, cu strălucire slujind Efemeridii,
Vorbeai în hexametri de vinuri și de stridii,
Papirusuri cu stihuri strîngeai în besactea

Și petrecînd domoale zile
Descopereai apropieri subtile
Între o roză tînără și-o stea.

Era un veac crepuscular acela
În care limpede cîntai Mosella
Și cei din urmă dafini elini sădiți la Roma
Își răspindeau în versul tău aroma.

C-un fir pe care-l trag din stele
Poeții leagă vremile-ntre ele.
Sînt șaisprezece veacuri de la tine :
Mai ard și-acum făcliiile latine.“

Slujind Efemeridii, poetul cucerește, totuși, perenitatea. E o biruință a spiritului asupra timpului, o răzbunare a cuvîntului inițiativ asupra *limitelor* de care mintea se izbește cu perseverența și înverșunarea cu care talazurile se izbesc de țărnul stîncos. Al. Philippide vede *mituri*, cum alții văd *idei*, poezia însăși este pentru el un dialog perpetuu cu miturile descoperite în faptele banale ale existenței. Iarna, în nopțile cu ger, poetul aude vocile vechilor poeți care, străbătînd milenii, „foc lung din ev în ev au tot aprins“, focul culturii, desigur, și al înțelepciunii. *Vocile* sînt purtătoare de *întimplări sacre* (mituri), în lumea modernă profană ele întretîin cultul pentru

marile idei și marile aspirații. Un gânditor observa odată că într-o civilizație în care Dumnezeu este mort (civilizația de tip industrial), arta a luat locul religiei. Pe cale intuitivă, Al. Philippide ajunge la aceeași idee : poezia lui respiră prin mituri, călătoriile imaginației lui ajung totdeauna în teritoriul legendei. E partea cea mai profundă a liricii sale, pentru că răspunde nevoii imperioase a omului modern (un om desacralizat) de spiritual, sacru, profund. Al. Philippide recurge, și în tratarea (termenul nu este la el nepotrivit) acestei teme, la fantezia livrescă. *Călătorie și popas* e, ca și altele, o călătorie inițiativă în lumea cărților, Evandru, la care ajunge, fiind simbolul acestei vechimi profunde și durabile :

„Pe lângă noi, îmi spuse, trec ere după ere,
Dar nu ne-ating. Privindu-le-n tăcere
Cuprindem totul, însă rămânem mai departe
În hexametria noastră fără moarte.“

E singura călătorie pe care poetul nu se grăbește s-o încheie, pentru că, atingând „fundul legendei“, locul unde miturile se conservă precum cristalele în straturile adânci ale pământului, spiritul nu mai simte presiunea *limitelor* și agresiunea timpului. El poate amina atunci *înțoarcerea* („nu te grăbi cu drumul înapoi“), poate comunica, limbajul subiectivității („latina stricată“) întâlnind limbajul pur, liniștitor, al Poeziei.

*

Poezia abstractă și transparentă a lui Al. Philippide are un *demers liric* ce se poate determina și judeca. Să recitim, din acest unghi, versurile comentate înainte, arătând direcția și formele pe care le ia, în contact cu obiectele *din afară*, imaginarul său. Căci poezia nu este numai expresia unei stări de spirit, este și o *inițiere în univers*, o tentativă de a lua în stăpânire obiectele de care privirile spiritului se izbesc. Ceea ce numim îndeobște *artă poetică* traduce, în fond, încercarea de a găsi o cale de acces spre lucruri în materialitatea lor cea mai plină. Lucrurile nu sînt numai metafore (*soarele, piscul, țărnuțul, labirintul de scări* la Al. Philippide), sînt și puncte de reper într-un itinerariu spiritual, *temele* unei mitologii subiective în care frecvența unor elemente (rîul, focul etc.) poate spune mult despre adîncimile poeziei.

Pentru Al. Philippide literatura este o formă a *muncii*, a *scrie* e totuna cu a *rescrie*, noțiune ce implică un dublu efort, o revenire obsedantă asupra a ceea ce a fost odată *făcut*, *săvîrșit*. În toate eseurile sale, acolo unde este vorba de o operă literară adevărată, apar invariabil și atributele de *ordine*, *armonie*, *perfectiune*, lucrul cel mai dizgrațios în artă fiind pentru el dezordinea, informul, spontaneitatea rebelă. Actul poetic este mai ales un act de ordonare și ierarhizare a ideilor, o cucerire înceată a clarității care nu exclude (dimpotrivă, protejează) misterul, insinuantul, enigmaticul, căci numai la lumina clarității se poate vedea cercul de umbră ce înconjoară faptele existenței. Demersul philippidian (păstrînd, în aparență, toate datele poeticii clasiciste) presupune o încordare extraordinară a minții pentru a stăpîni, prin însuși actul creației, tumultul și spontaneitatea informă a *imaginarului*. Dar a *stăpîni* nu este decît o stare provizorie, un act neîncheiat. *Perfectiunea* ascunde, în fapt, o *rebeliune*, o neîncetată deplasare a liniilor și suprafețelor care reclamă o *revenire* și o *recreare*. Obiectul poeziei lui Philippide, neted și solid la suprafață, e un vulcan în aparență stins, pînă ce o nouă combustie interioară tulbură și amestecă straturile. S-ar putea spune, atunci, că poemul nu este niciodată încheiat, pentru că niciodată tema poetului nu este epuizată, clasată. Neîncetatele *reluări*, *reveniri* asupra versului exprimă, în fapt, o mișcare mai profundă a imaginărilor și dau o idee despre etapele demersului liric al lui Al. Philippide. Demersul începe printr-o încercare de a ieși *în afară* din spațiul unei singurătăți interioare. Într-un poem mai vechi, Philippide se definea ca „un Robinson cu insula în suflet“, ceea ce sugerează o dublă izolare și o dublă insecuritate : față de universul dinafară și față de misterul și neliniștile dinăuntru. Prins între aceste două inele, eul vrea totuși să evadeze și expansiunea *în afară* presupune o anumită violență. Demersul poetului nu este liniștit, insinuant, cunoașterea cere o bruscare, un efort de a sparge hotarul ce desparte lumea interioară de cea a obiectelor dinafară. Citim în chiar poemul liminar (*Cău-tătorul*) :

„Si-n timp ce spargi absurde porți
Nici o sfială nu te mai apasă“...

Proiectul spiritual al lui Philippide începe, așadar, printr-un act de violentare : spargerea porților, escaladarea piscurilor sticloase, trecerea prin *locuri rele*, rîpoase, efortul, pe scurt, de

a învinge un obstacol, niciodată de a-l asuma sau ocoli. Căci cunoașterea este o dificultate învinsă, nu o dificultate evitată. Universul e dominat de stînci, riuri crunte, pustii și, rar, de păduri purificatoare și de pajști luminoase. „Pașnica natură“ e, mai ales, o înlănțuire de obiecte obstructive. *Soarele* este un element ambiguu : el ține văzduhul și pămîntul în cîngi de lumină, fecundează materia dar o și nimicește ; „alb și lăbărțat“ (*Prin niște locuri rele*), biciuie simțurile și aduce spiritul într-o stare de excitare vecină cu angoasa. Apare rar și fără o încărcătură poetică mai profundă *luna* (astru rece, favorabil prin lumina lui discretă cunoașterii poetice) și lipsește *lacul* (o apă închisă, securizantă), două din obiectele poetice frecvente în literatura romanticilor. *Călătoria* (a doua etapă a demersului philippidian) întîmpină un număr și mai mare de obstacole. Tema penetrației, urcușului e reluată sub alte forme. Noi porți trebuie forțate, bariere și mai puternice trebuie escaladate. O pădure bătrînă (*Întîmpinare în azur*), un „riu crunt“ (*Stix*) trebuie traversate, marea involburată pîndește coteganța navigatorului (*Pe un papyrus*), de peste tot se ivesc colți de stîncă și țărături întunecate care primejdiesc și, în cele din urmă, opresc acest voiaj inițiativ. Din seria acestor obstacole, trei mi se par a avea o mai adîncă semnificație în registrul sensibil al lui Al. Philippide : *obiectul prolific*, inform, acaparator (mulțimea ce înlănțuie, labirintul de scări etc.), *piscul și țărmul*. Primul apare într-o serie de poeme (*Tăinicul țel*, *Scamatorul de pe munte*, *Alai*, *Prin niște locuri rele*, *Legendă*) ce par a relata într-un chip organizat niște visuri rele. Ele arată un Philippide poet al universurilor descompuse, în cea mai bună tradiție romantică. Deosebirea este că imaginea extincției produce la el un sentiment puternic de teroare. Haosul, proliferarea celulară, prăbușirea de ceruri, care provoacă lui Hugo sau Eminescu un fel de extaz liric, reprezintă pentru Philippide, dincolo de latura afectivă (sentiment de sufocare, angoasă), o tulburare a *călătoriei* și, deci, a *cunoașterii*. Abisul ce se deschide împiedică *trecerea*, iar *trecerea* înseamnă *penetrație*. Acest poet al enigmaticului are oroare de universurile dezorganizate :

„Era un vîlmășag imens de scări,
Asemeni unei uriașe schele
Care-astupase cele patru zări.
Și eu urcam și coboram pe ele.

De lemn, de marmură, de lut, de fier,
Și vechi și noi, și simple și luxoase,
Ce arhitect nebun le ridicase,
Haotică grămadă, către cer,
Intr-un avînt de trepte hărțăgoase ?

Treceam din una-n alta, și mereu
Îmi răsărea tot altă scară-n față,
De parcă toate scările din viață
Se-ngrămădiseră-mprejurul meu !

Cum n-aveam călăuză să mă-ndrepte
Pe-aceste pentru mine noi meleaguri,
Umblam buimac prin acești munți de trepte,
De rampe, de platforme și de praguri.

Obiectul terorizant este aici labirintul de scări, în altă parte
(*Scamatorul*) „haosul astral“ :

„Se înclină apoi surfizător,
Ca un curtean din vremi de mult apuse,
Și mă lasă, nevolnic, spectator,
În mijlocul acestei priveliști descompuse.
Și nu-ndrăzneam să mai ridic privirea
De la soarele care murea,
De teamă să nu văd deasupra mea,
Mai cruntă chiar decît nemărginirea
După căzuta cerului perdea,
Imensa schelărie a haosului negru,
Cu pinze de păianjen prin hăurile-astrale
Și care-ar fi putut din clipă-n clipă
Să se prăvale
Și să mă-ngroape sub ruine
C-un zgomot mai strident decît tăcerea
Care mugea întemnițată-n mine.“

sau *alaiul* (mulțimea de ocași, în mijlocul cărora, liber, poetul se simte un prizonier și vrea să fugă, să *iasă*) :

„M-am repezit să ies din trista turmă,
Să scap de-acest tărîm de fum și glod

În care spaime vechi te-ajung din urmă
Și te-nsoțesc cu-absurdul lor prohod.“

(Alai)

Imaginea labirintului reappare în poemul *Prin niște locuri rele*, sub forma unui oraș ciudat care amintește de peisajul din *Rêve parisien* al lui Baudelaire („Babel d'escalier et d'arcades, / C' était un palais infini, / Plein de bassins et de cascades / Tombant dans l'or mat et bruni“):

„Un încâlcit amestec uriaș
De scări, de stâlpi, de bolți, de monumente,
Îngrămădiri de piatră și de fier,
Sucite-arhitecturi arborescente
Escaladînd văzduhul pîn'la cer,
Un babilon de turnuri și palate
Din toate vremurile adunate,
Cu cîte-un zgîrie-nori înfipt în zare,
Sticînd cu zece mii de ochi la soare.“

luminat de un sinistru „soare alb și fără viață“ și traversat de o gloată informă ce cuprinde, deodată, pe călătorul rătăcit în urbea angoasantă :

„Dar holota trecea pe lingă ele
Nepăsătoare, turbure, informă
Ca o jivină cruntă și enormă
Cu trupu-n rotocoale și-n inele“.

Gloata intră într-o clădire și se prosterne în fața unei divinități pe care prizonierul (poetul) nu o zărește. Deodată un scrișnet se aude și mulțimea urlă fioros (coșmar expresionist) :

„Nici glas de om, nici urlat de jivine.
Răcneau miș de gîtlejuri de metal.
O hoardă de vulcani părea că vine
Bufnînd, icnînd spasmodic și brutal.
Mugea văzduhul de bubuituri,
De pocnete, de trosnete, de larmă.
Părea c-un munte de granit se sfarmă
Și năvălește marea prin spărturi.“

Din fața acestei mulțimi dezlănțuite, acaparatoare, poetul fuge. Toate aceste versuri pot simboliza moartea, neantul. Dar este

interesant de observat că neantul este populat, în poemele lui Al. Philippide, cu aceleași obstacole pe care le întâlnim și în altă parte. Obsesia informului, a gloatei proliferante, strivitoare revine, în orice caz. O regăsim și în versuri care prefigurează un alt simbol (*Legendă*): Clopotele bolnave înșirate pe un tăpșan par o „adunare cam ciudată“, „dihănii de dinainte de potop“, „căpcăuni în bejenie“, „lighioane“, „mogîldețe“, imagini din universuri diferite sugerînd *indistinctul, informul, asimetricul*.

În fața acestor universuri anarhice, *călătoria* încetează. Cunoașterea nu mai este posibilă, pentru că poetul simte că a atins o limită dincolo de care penetrația încetează. O sugestie a limitei dă și *țărmlul* (și, din aceeași categorie de senzații: rîul turbure, Stixul, hotarul ce desparte lumea obișnuită de *țara nopții, poarta de corn, pragul* dintre viață și moarte). Să vedem, în acest sens, rețeaua de imagini din poemul deja citat *Rîul fără poduri*. E vorba de două țărmluri, dintre care unul tăcut, cețos, bătut de un vînt de gheață, străjuit de bulboace și de „stînci hursuze“ — pe scurt: „un povîrniș stîncos și-nalt“ ce atrage pe călător (vocea cunoașterii), dar și respinge (glasul rațiunii). Călătorul vrea să știe „povestea țărmlului pustiu“ unde zace, bănuie, un vînt (mitul morții), dar „dibuirea“ și teama măresc enigma ce înconjură țărmlul. Spiritul are, atunci, puternica senzație de *limită*; nu mai perseverează, nu are forța să treacă *dincolo*.

Piscul este la Al. Philippide un obiect poetic cu două semnificații; un obstacol și un punct de observație a vieții de *dincolo* de limită. Nu-i, în orice caz, din categoria lucrurilor neprielnice cunoașterii :

„Cînd am ajuns pe muchea aceluia colț de munte
Și m-am oprit în fața înaltului azur

Și muntele deodată a fost o navă mare,
Pe-a cărei proră-naltă, eu călător stingher,
Stam gata de plecare pe mările din cer,
Spre lumea care-i dincolo de soare.

Și muntele se smulse din hăuri — și-am pornit
Senin, puternic, mîndru, pe mările astrale“...

(*Intîmpinare în azur*)

Dincolo, înseamnă, aici, zarea azurului, spațiul sideral. Piscul („pleșuvul pisc“ — poemul *Dintr-o călătorie*) este, totodată, un obiect dominator, un obstacol care, odată învins, nu mai întâlnește în calea lui un alt obstacol. Privirea se poate, atunci, mișca liber („privirea fără piedici zboară“), comunicarea cu viața materiei este posibilă de la acest punct („mă-ntorc și stăm de vorb-un pic / cu vechii mei amici, stejarii“), fantezia plutește „atotstăpînitoare“ și dorința de reintegrare în circuitul naturii apare numaidecît. E printre puținele locuri de unde poetul nu mai vrea să fugă, să se întorcă, nemaiavind sentimentul terorizant al limitei.

Piscul este la Al. Philippide un — după expresia lui Jean-Pierre Richard — *objet ponctuel*, un obiect securizant, cum este la Lamartine *vîlceaua* și la Eminescu *codrul*. Însă, să nu uităm, piscul este și un loc de exil. El marchează exilul în *absolut*, de care vorbește adesea poetul, retragerea într-o singurătate orgolioasă (poză romantică răsîndită). Piscul este și punctul cel mai apropiat de *azur* către care tind toate aceste obiecte legate de greaua cauzalitate a materiei. Voind să sugereze o libertate posibilă, neîngrădită, Al. Philippide introduce perspectiva *zărilor* sau a *azurului* („azur de sărbătoare, zări adinci și limpezi“, „clare zări“), *azurul* fiind opusul hăului vorace, haosului amenințător.

Însă adevăratul „arhetip al obiectului intim“ (Jean-Pierre Richard), punctul de sprijin statornic, sedativ este la Al. Philippide *mitul*. Imaginarul substituie, astfel, soluției materiale (piscul), o soluție teoretică (mitul, adică poezia). Simbolul cultural ia locul simbolului senzitiv.

Mitul este un loc de întoarcere, *întoarcerea* fiind a treia etapă (și ultima) în demersul liric al lui Philippide, aceea care încheie, printr-o revenire la punctul de pornire, *figura* spiritului său. S-a putut constata din poemele citate că voiajul poetului în lumea obiectelor se încheie de obicei cu o *fugă*, o *ieșire* de sub puterea înlănțuitoare, agresivă a lucrurilor, pe scurt o *întoarcere* în „lumea dinăuntru, a inimii profunde“ din care evadase printr-un efort extraordinar (*Căutătorul*). Călătoria în țara unde oamenii sînt tăcuți se curmă brusc: „și m-am întors din drum deodată“ (*Pe un papirus*). Cu o fugă („și am pornit în grabă către porți / Sărind peste spinările plecate“) se încheie și voiajul în orașul dominat de vuietul gloatei. Coborîrea la Stix (*Cîndva la Stix*) n-ajunge pînă la capăt, în fața

hotarului fatal poetul face „cale-ntoarsă“. După ce plutește în preajma țărnelor neguroase, același călător trage la *malul prielnic* (*Rîul fără poduri*). Alexandru gîndește, s-a văzut, la o întoarcere finală, la Macedonia natală.

Locul acestei *întoarceri* este lumea interioară a spiritului din care poetul a vrut să evadeze. E spațiul în care se sfîrșesc toate călătoriile poetului pînă ce neliniștile, miturile obsedante vor trece din nou în arhitectura versului.

CAMIL PETRESCU

1. Era greu, aproape imposibil, de prevăzut că un romancier de factură proustiană va scrie într-o zi un roman istoric obiectiv despre o epocă întinsă pe 30 de ani, avînd ca personaje oameni de litere și oameni politici bine cunoscuți. Totuși, după „reconstituirea dramatică“ *Danton* (1930), Camil Petrescu se gîndea la Constantin Brâncoveanu (*Rapid — Constantinopol Bioram*, 1933) ca la un posibil erou de roman concret istoric. Cînd, mai tîrziu, după ce scrie o piesă de teatru (*Bălcescu*, 1949) și un scenariu de film, își pune în minte să compună un vast roman despre Bălcescu și revoluția de la 1848, el are de învins mari dificultăți de ordin metodic. Adept al ideii de unicitate a perspectivei, prozatorul e nevoit să adopte o formulă epică de tip tradițional, aceea pe care o ironizase în *Teze și antiteze*. Casele încep și pentru el să nu mai aibă acoperișuri, distanțele să nu mai constituie o dificultate, depărtarea în timp — asemeni. Camil Petrescu găsea inacceptabil gîndul că un romancier poate vorbi onest și serios la persoana a treia și lua în ris pe autorii care pretind că știu ceea ce gîdesc 8 sau 10 personaje în același timp sau ce fac, ce năzuiesc și ce vor face după oarecare trecere de vreme. În romanul de 2000 de pagini, *Un om între oameni* (1953, 1955, vol. al III-lea, neterminat, apare după moartea scriitorului), el adoptă însă toate aceste convenții și face privitor la personaje și evenimente previziuni care, cu 20 de ani în urmă, l-ar fi exasperat. Există chiar o exagerare în aplicarea acestei vechi tehnici realiste, un fel de ferveoare, de pildă, în felul în care autorul își corijează sau admonestează eroii („și n-au avut dreptate. I-ar fi folosit mult dacă...“), comparabilă cu dezlănțuirea pe care o cunosc firile obosite de prea mult ascetism.

Renunțind la vechile teorii, Camil Petrescu acceptă, așa-dar, o formulă epică mai simplă, reducând (într-un interviu din 1954 : *Cum am scris romanul „Un om între oameni“*)* dificultățile metodologice la o singură problemă : „Un roman istoric trebuie să găsească modul de a unifica necesitățile epicului cu necesitățile adevărului istoric“. Cu alte cuvinte, chestiunea esențială este de a uni ficțiunea cu documentul istoric și față de posibilitățile acestei alianțe prozatorul se arată increzător. Respinge, adevărat, „romantările hibride“, dar nu găsește inacceptabil faptul că într-o operă, totuși, de imaginație (*Un om între oameni* este subintitulat *roman* !) personaje istorice reale (Bălcescu, Eliade, Ion Ghica etc.) se găsesc alături de personaje fictive. Exemplul lui Shakespeare și Tolstoi (*Război și pace*) îi pare suficient de concludent. Pe baza documentelor pe care le-a consultat (și prozatorul mărturisește că a parcurs mii de documente) a intenționat să creeze o *adevărată realitate secundă*, valoroasă, autentică în măsura în care se reflectă în ea prima realitate, cea *originară*. Altfel zis, Camil Petrescu a selectat, compulsat, coroborat documentele voind să dea, într-un spațiu rezonabil, imaginea istoriei pe timp de 30 de ani a Țării Românești. În felul acesta el vrea să respecte unul din principiile artei moderne : „concretul epocii“, transcriind scrisori, articole, pagini de memorii etc. „Deducția concretă“ l-a ajutat acolo unde documentele erau insuficiente. Obsesia exactității era la Camil Petrescu atât de mare încât, într-o confesiune publică (la Facultatea de Filologie din București), declara că nu poate continua romanul deoarece nu știe unde a fost amplasată *Cișmeaua din Obor* sau așa ceva. Să reținem, în fine, și precizarea (interviul citat) că, în privința compoziției, romanul urmează o „creștere arborescentă în care rădăcinile se înfingeau mai adânc și ramificațiile se îngroșau, sporind“... Unii comentatori ai romanului (Șerban Cioculescu) au vorbit de construcția *contrapunctică*, alții de o reconstituire fără o mișcare epică riguroasă, previzibilă. Adevărul este, lăsând deoparte chestiunile de subtilitate, că autorul, părăsindu-și ideile mai vechi despre roman, scrie acum o carte voluminoasă, adoptând instrumentele de lucru ale istoricului și ale prozatorului, fără teama de a se contrazice și de a fi contestat. El face biografie, istorie pură, descrie interioarele, costumele din epocă, trasează un

*) reprodus în *Opinii și atitudini*, E.P.L., 1962, antologie de M. Bucur

plan al Bucureștiului de la 1840, revine cu amănunte, noi și noi amănunte, într-o mare construcție barocă, inegală, impunătoare prin anumite laturi, dezamăgitoare prin altele. Romanul, opera unui spirit febril, dă un sentiment de mare înverșunare epică. Prozatorul este dominat de subiect, documentele îl strivesc din toate părțile, frica că n-a spus destul, că nu spune totul îl terorizează și, atunci, revine asupra scenelor deja tratate, deschide capitole noi și, odată cu ele, noi serii de personaje. Numărul lor este enorm și, după ce parcurgem mai multe capitole, sub presiunea valurilor noi de nume uităm pe cele vechi. Înainte de a da o judecată limpede despre toate acestea, să vedem în ce fel ficțiunea se împletește cu istoria adevărată.

Inițial, cartea trebuia să vorbească despre Bălcescu, dar cum prozatorul e câștigat de ideea că o personalitate este produsul unei epoci, face mai întâi istoria României între 1820—1850. Primele scene sînt din februarie 1821 și ele înfățișează pe Zinca Bălcescu în drum spre Cîmpulung ținînd în poală pe cel mai mic dintre copiii ei, Nicu, în vîrstă de doi ani. Din acest copil slab și negricios, cu ochii mari și capul lunguiet, prozatorul se grăbește să ne avertizeze că va ieși un mare spirit: „Toate le știa pităreasa Zinca Petrescu de la Bălcești. Numai una n-ar fi putut s-o știe, căci nimeni n-ar fi putut bănui atunci asta. Anume că însuși băiețașul acela negricios, micuț și cu ochii gînditori în albul catifelat al scleroticii lor, pe care îl ținea lipit de mijlocul ei, e cel care, peste douăzeci și șapte de ani, va slăvi și va duce mai departe, în fruntea poporului, tocmai revoluția lui Tudor Vladimirescu, de care fug acum cu toții înspăimîntați“.*

Nimeni, afară de scriitor. Fraza, la locul ei într-o biografie istorică, surprinde într-un roman. Ce-ar mai fi ironizat-o altădată prozatorul care jurase pe *noua structură*! Acum el acceptă însă *împletirea de perspective* și intervine în text ori de cîte ori are de precizat ceva. Într-un loc introduce o dizertație despre limba vorbită și limba scrisă, luînd ca pretext scrisoarea primită de Bălcescu la Paris de la Sevastița. Dizertația nu-și are, evident, locul într-un text ce ar trebui să prezinte psihologia indivizilor, iar dacă e vorba de viața lor spirituală, amă-

*) citez după ediția E.P.L., 1962, îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin

nuntele ar trebui să aibă o legătură mai directă cu filozofia existenței lor. Numărul acestor interpolări sporind, urmarea este că textul devine inutil stufos și ochiul lectorului, interesat de o mișcare epică mai simplă, tinde să sară peste el. Să-l citim, totuși, cu atenție. Ce ne spune el ?

2. De la fuga Zincăi Bălcescu din fața zaverii, prozatorul trece la Vadul Rău, sat pe moșia postelnicului Medelioglu, înfățișând acum (asupra acestui mediu autorul va reveni) un prim strat social al epocii : acela al clăcașilor și al relațiilor lor cu mării proprietari. Camil Petrescu scrie, așadar, un roman rural, căci dacă punem cap la cap episoadele ce se referă la țărani iese o lungă narațiune realistă (documentele la acest capitol sînt absorbite de text), spartă din loc în loc de reproduceri masive din cîntecele populare. Despre acestea prozatorul crede că dau o idee mai exactă despre viața spirituală a poporului (un eseu cu această temă este reprodus în subsolul paginii), ceea ce este adevărat, totuși citarea prelungită a doinelor, baladelor nu lasă cea mai bună impresie. Camil Petrescu ar fi fost foarte satisfăcut de acest roman țărănesc (sînt mărturii în acest sens), pentru adîncimea lui realistă și pentru dimensiunea spirituală (explorarea poeziei) neîncercată, credea el, de alți prozatori rurali. Romanul nu-i, cu toate acestea, profund, prea marea aglomerare de amănunte despre mizeria materială a țărănimii împiedică să se vadă și viața morală a indivizilor. Prozatorul dă un număr impresionant de date despre dările, corvezile clăcașilor și pentru a le face mai vii, sub raport literar, le introduce într-un scenariu epic : țăranii trăiesc în bordeie împreună cu animalele, sînt scoși cu forța la prașilă, la adunatul stufului, la tăiat lemne, sînt trimiși cu carele la Giurgiu și, cum există gesturi de împotrivire, au loc încăierări, bătăi cumplite cu logofeții, răzbunări singeroase etc. O imagine, pe scurt, terifiantă a vieții de la țară, din care putem deduce prima temă a romanului : *tema rădăcinilor care dor*.

Dintre personajele ce se rețin sînt și frații Fîru, unii dintre ei participanți, mai tîrziu, la revoluția de la 1848. Ion este un clăcaș amărît, împovărat de datorii, răbdător, cu rare momente de revoltă. Mîai, zis Găman, este don juanul satului. Are peste tot ibovnice și pe o rază întinsă de sate mulți copii au fața

coltucoasă ca și a lui. Dealtfel, ideea proliferării va reveni în roman. Camil Petrescu crede că țaranul român se salvează printr-un dar extraordinar al fecundității. Lume iubează, observă, într-un loc un personaj, și tot el (traducînd și gîndul autorului) așa durează ea. Țăranii au mulți copii, unii mor, alții apar pe lume și le iau locul, în bordei și în jurul bordeiului sînt totdeauna copii mici, la cîmp stau copăi cu sugari la umbra pomilor etc. Femeile măritate au mereu burta mare și, în codul valorilor morale din sat, însușirea cea mai de preț a unei femei este să fie *bună de dragoste*. „E vînjoasă și bună de tăvăleală în dragoste” — zice cineva admirativ despre o fată de măritat. Petruța, fiica unui cîrciumar aprig, Nedelcu, are un copil cu Miai; Toma, fratele mai mic al lui Miai, face un copil unei fete sărace, Stanca; logofătului Dobre, cunoscut în sat ca un „curvar fără pereche”, i se scurg ochii după fata *bălană și zdrăvănă* a lui Firică. Cînd o femeie trecută prin multe, Maria, face o remarcă răutăcioasă despre alta, i se replică imediat: „Ciți dinți s-au mai rupt fă, în umerii tăi, Marie, a rămas știrb tot satul”. O stare continuă de streche, o libertate deplină a simțurilor domnește la Vadul Rău, și cuplul Miai și Sultana constituie, din acest punct de vedere, simbolul unei vitalități debordante. Tomnaticul crai alege în cele din urmă pe Sultana, frumoasa fată a lui Moș Truță, pețită și de unul dintre feciorii cîrciumarului Nedelcu. Sărăcia și munca atroce pe moșia boierului Medelioglu îi împiedică, totuși, să trăiască și după oarecare vreme cei doi se despart, Sultana măritîndu-se cu fiul cîrciumarului, iar Miai, din considerente economice, acceptă pe trupeșă și urîta Petruța. Foștii soți se regăsesc, așadar, cumnați, situație ambiguă, repede dezlegată, pentru că în seara nunții Miai și Sultana fug sacrificînd încă o dată rațiunea, interesul în favoarea sentimentului. Miai este găsit după oarecare vreme cu țeasta crăpată ca Ion al Glanetașului. Sultana continuă să trăiască mulți ani, „cu un mort în inimă”, ceea ce n-o împiedică să tulbure mințile tuturor bărbaților din sat.

Prin Toma Firu, luptător printre pandurii lui Tudor Vladimirescu, întors în sat după mulți ani, fără o mîină, se face legătura dintre clăcași și celelalte straturi sociale: tirgoveții mărunți, tăbăcarii și, la alt nivel, marea boierime valahă. Toma circulă de la Vadul Rău la București, ia parte la două revoluții și prin fiul lui, Tudor, devenit tăbăcar în atelierile lui State Dobrovici, sub numele de Damian Tabacu, cunoaște ceea ce se

petrece în capitală. Este unul dintre personajele care circulă cu mai mare facilitate între etajele acestei complicate construcții. Al doilea este, indiscutabil, Bălcescu, provenit din mica boierime, istoric și revoluționar interesat de *starea* tuturor românilor. Însă pînă a ajunge la acest punct, prozatorul mai are de prezentat încă numeroase rîuri și pîriuri ale vieții sociale, acelea care determină într-un fel sau altul evenimentele de la 1848.

3. Prin Toma Firu el face, mai întii, istoria revoluției lui Tudor Vladimirescu. Narațiunea trece, apoi, la Bălcești (construcția romanului este în *zigzag* !), apoi din nou la Vadul Rău, pentru ca în *cartea a doua* (*Un om între oameni*) are, în proiectul lăsat de scriitor 11 cărți !) să revină la familia Bălcesților, de data aceasta la București. O scenă prezintă pe Nicolae Bălcescu copil, fascinat de Tuculțoiu, o haimana ingenioasă în genul lui Vasile Porojan din povestirile lui Alecsandri. Procedeul lui Camil Petrescu, aici și în alte capitole, este de a face o *preistorie* a personajelor, pentru ca în momentul declanșării temei esențiale (revoluția) toate elementele să fie cunoscute. La școala de la „Sfintu Sava“ unde acțiunea romanului ajunge pe urmele din memoriile lui Ghica, descoperim pe Bălcescu adolescent. Scena încăierării cu vlăjganul Sotea reproduce, întocmai, pe cea povestită de Ghica. Prozatorul face de altfel o referință la scrierile acestuia, evadînd din timpul narațiunii, așa cum va proceda mereu. Evadarea ia adeseori forma istoriei pure. Fiind vorba de „Sfintu Sava“, romancierul face istoria acestui așezămînt de cultură. Apare și generalul Kisseleff, prezentat aici și mai tîrziu, ca un bun organizator, plin de iubire pentru poporul român. Cînd boierii cer ca limba de predare în școală să fie nu româna ci franceza, generalul respinge „această înjositoare pretenție“ ! Istoria înregistrează și altfel de fapte săvîrșite de acest general — Camil Petrescu preferă să-l prezinte însă ca un protector al oamenilor simpli (salvează un haiduc din ghearele agiei ! ?). Ajungînd la București, tema romanului se diversifică, mediile sociale pe care trebuie să le cuprindă sînt mai variate, ulițele mai numeroase, costumele mai complicate și prozatorul, punînd toate instrumentele în mișcare, dă succesive asalturi acestui subiect. Descrierea Bucureștilor, de pildă, nu-i făcută odată pentru totdeauna. Sînt zece pînă la douăzeci

de încercări de fotografiere a unui târg ce se pregătește să iasă dintr-o lungă inerție și să participe la un mare eveniment. Să ne închipuim o cetate bine fortificată și niște oști care-i dau roată pentru a găsi un punct de penetrație. Incursiunile sînt urmate, matematic, de retrageri, replieri strategice. O tehnică asemănătoare folosește Camil Petrescu în ambiția de a face o reconstituire cît mai fidelă și mai expresivă, în același timp, a orașului. Încercarea reușește, Bucureștiul cu podurile prăfoase, cu lumea lui pestriță, loc de întîlnire a mai multor civilizații este, indiscutabil, *personajul* (să-i spunem astfel) cel mai reușit al romanului. Nimeni pînă la Camil Petrescu și nimeni, probabil, multă vreme de aici înainte nu va vorbi cu atîta știință și simț al amănuntului savuros de ulițele întortocheate și lungi ca picioarele unei caracatițe, de bisericile, prăvăliile, maidanele și mahalalele unde prosperă o negustorime mărunță, venită de peste tot, de *Tîrgul din Afară* apoi, *din Lăuntru* unde locuiește marea negustorime de pe Cavafi, Șelari, Gabroveni și, nu departe de aceste vaduri ale negoțului, marea aristocrație munteană. Faptul că istoria se suprapune peste ficțiune nu mai deranjează acum. Dimpotrivă, documentul întărește intuiția, fantezia crește pe un teren solid de informații exacte, culese de peste tot. Procedeu e simplu și eficient : înainte ca unul dintre eroii cărții să intre într-o casă sau să iasă pe uliță, prozatorul înfățișează cu lux de detalii casa și ulița în discuție. Dacă același personaj sau altul, după oarecare trecere de vreme, pășește pe aceleași locuri, nu-i nimic, romancierul dă o nouă descriere, cu alte amănunte. Palatul din Tei al Doamnei Maria Ghica este prezentat de două ori, interiorul casei unui căldărar, Tudor Fărșerotu din Obor, de mai multe ori, podurile orașului revin, obsedant, întrucît evenimentele cărții se petrec mai ales *în afară*, în spații libere, angajînd un mare număr de indivizi. Găsind că reconstituirea individuală a caselor, instituțiilor publice etc. nu dă o imagine suficient de concludentă a orașului, Camil Petrescu pune pe unul dintre personajele cărții, boierul liberal Ion Cîmpineanu, om cu studii de specialitate, să dea lecții despre arhitectura Bucureștilor unui nepricepător în materie, Gheorghe Nițescu, ministru în guvernul provizoriu. Din aceste unde succesive de fapte, iese un București fabulos ca acela din *Craii de Curtea Veche*, de o culoare mai crudă totuși. Pe ulițele podite cu groase birne trec, împroșcînd pînă departe noroiul verzui, puturos, calește elegante și chervane lipscănești ce transportă marfă pentru negustorii din jurul Curții Vechi, în sacnasiile de

pe Podul Mogoșoaiei boierii matofiți își fac siesta, curțile interioare sînt pline de vietăți și de droaște, sacale ; mocanii ajung cu oile pînă în inima tîrgului, mahalalele sînt, în fapt, niște sate mai aglomerate, oamenii fac, aici, de toate, negustorie și agricultură. Orașul are și un teatru și, luînd ca pretext biografia sentimentală a unui actor, Aristia, Camil Petrescu prezintă istoria acestei instituții și a mediului ce-l animă. Un actor fără talent, Halepiu, este informatorul poliției, o fată tinărară și frumoasă, dintr-o familie decăzută de boieri, Frusinica, scandalizează prin purtarea ei, în fond inocentă, cele două Principate și tulbură inima a două pașale, Soleiman și Fuad. Prin grațiile ei salvează revoluția (într-o primă fază) de la represiune.

O bună parte din paginile cărții înfățișează petrecerile și năravurile boierimii, față de care Camil Petrescu (aici și în alte scrieri) manifestă o aversiune specială. Aversiunea ia forma unui pamflet documentat, întrerupt de numeroase stampe de epocă și portrete morale uneori reușite, cum sînt acelea ale bătrînului Filipescu Vulpe, șiret și crud, sau ale aprigului Băl-Ceaurescu. Însă înaintea portretelor individuale se vede fizionomia unei clase, felul ei de a se îmbrăca, de a primi, de a birfi, de a lupta pentru putere etc. Luptele dintre familiile mari iau uneori forme singeroase de Renaștere, ca acelea dintre Ghiculești și Cantacuzini. Jungherul și otrava, alături de corupția prin daruri costisitoare, sînt arme curente în lupta pe care aceste numeroase familii de mari postelnici și vornici o duc pentru cucerirea tronului. Camil Petrescu descrie, așadar, nu numai zidurile palatelor, ci și istoria pe care ele o ascund. Dă, în acest sens, o istorie pe scurt a Ghiculeștilor și face repetate descinderi în trecutul Bălenilor, Cantacuzinilor etc., cu ideea că istoria, clasa exprimă individul. *Reconstituirea* depășește marginile cerute de un roman istoric (operă, totuși, de ficțiune), plăcerea de a vorbi cu toate schițele în față despre o epocă este mai mare în *Un om între oameni* decît aceea de a inventa și de a face tipologie pură. Tipologia este adeseori sumară, în timp ce ochiul prozatorului întîrzie mult pe ornamentul interioarelor și pe costumele purtate de ipochimeni, prezentate cu pedanterie de specialist. Iată cum se îmbracă, de pildă, un mare vornic la 1840 : „Capul îi era înfășurat într-un șal de India ca un turban, prins într-o parte cu un smarald, care făcea singur cît două moșii... Anteriuul de pe el era dintr-o mătase de Damasc, bătută din fire de culori înrudite, mai mult aurii, cu

găietane din fir de aur roșu și peste el era încins un alt șal care amintea de cel de la cap, dar avea și mai multe flori de aur. Peste anterioru avea o feregea de stofă subțire de Venetia, verde, mlădioasă ca mătasea, care era ceva mai scurtă ca anteriorul și cădea acoperindu-i frumos genunchiul cu faldurile ei. Peste feregea avea un biniș de atlas argintiu, căptușit cu blană de zibelină albă... În picioare ciacșirii, ieșind de subt anterioru, înfășurați de carimbi de mătase — de tuzluci — intrau în cizmuluțe scurte, galbene, de saftian de Persia. Oricine și-ar fi dat seama că îmbrăcămintea lui reprezenta, chiar și fără giuvaericele, o avere întregă, iar cu atit mai mare se vădea averea acestuia, cu cât era sporită de cele patru mari inele cu floare de briliante și rubine care împodobeau mîinile frumos așezate, una întinsă pe spătarul, alta pe marginea ridicată a divanului.“ și, în contrast cu cele dinainte, veșmintele unui tinăr *lion* al Bucureștilor, calemgiu la visterie : „E acum un tinăr de douăzeci de ani, foarte elegant în redingotă scurtă cenușie, strînsă sus pe talie, iar jos largă, aproape ca o rochie — prea la modă — așa cum se îmbracă uneori tinerii cînd își fac primele costume. Gîtul îi e înfășurat într-o legătură înfoiată de tafta neagră, i se văd doar colțurile gulerului alb, întoarse în afară. Ochii mari, negri, subt fruntea dusă înapoi, îi sînt încruntați. A trîntit furios pelerina neagră, cilindrul scămos, cenușiu, mînușile albe și bastonul cu măciucă de argint într-un jilț și, fără să dea bună seara, s-a dus în odaia lui... căci are odaia lui, acum nu mai vrea să doarmă cu frații mai mici, de cînd e calemgiu la Visterie.“ Și, cum romanul îmbrățișează toate păturile sociale ale momentului, textul epic dă sugestia unui muzeu de epocă, mai bogat decît acela pe care îl putem deduce din proza lui Ghica și Filimon : un costum de iunker, costumația unei boieroaice în vîrstă, aceea, apoi, a unei femei tinere, o masă burgheză la 1848, o audiență la vodă Bibescu, protocolul unei prezentări în fața sultanului, ceremonia unei serate literare și ceremonia mai complicată a unui bal în lumea protipendadei bucureștene, o plimbare la șosea în caleașcă trasă de patru armăsari albi, un tîrg de vite în Oborul vechi și o petrecere în cîrciuma din dealul Filaretului etc. Din clasa de sus, prozatorul trece în mediile populare și dă, de pildă, descripții amănunțite despre felul în care se lucrează în tăbăcării, apăsînd (procedeul este vechi) pe ideea contrastelor. Tabacii lucrează cu scîrnă de cîine, iar fiul

proprietarului, Pană Dobrovici, servește musafirii cu șampanie franțuzească în cupe de Baccara. Dealtfel, prozatorul e atent la procesul de diferențiere a burgheziei române, prezentă în carte prin cîțiva negustori analfabeți, întreprinzători și duplicitari (State Dobrovici, Hagi Curti, Pavlicioni), imagini, evident caricaturizate, ale unei clase ce se află, totuși, în faza ei revoluționară. De la burghezia mare și mijlocie, prozatorul ajunge la mica burghezie din *Tîrgul din Afară*, face, apoi, dări de seamă despre viața din cazarmă și din închisori, neuitînd nici una din *instituțiile* epocii (tema obsedantă este acum *tema acumulării*). Camil Petrescu epuizează, nici vorbă, acest *fundal istoric*, imensă scenă pe care actorii întîrzie să apară. În textul strîns, saturat de informații din toate sferile, bănuim un efort neobișnuit și, pînă la un punct, inutil într-o operă literară. Camil Petrescu care a renunțat, cum s-a văzut, la multe din obsesiile lui epice, se concentrează acum asupra acestui plan secund. *Concretul istoric* ia, astfel, dimensiuni amenințătoare în romanul *Un om între oameni*, biografie mai degrabă a unei epoci, decît o narațiune cu o tipologie diferențiată într-un cadru istoric. Obiectul, ca și direcția analizei se schimbă. Romancierul este acum un observator al *cadrelor*, al lumii *din afară*, și mai puțin, aproape deloc, un analist al stărilor de conștiință, al vieții *dinăuntru*.

4. Personajele au de regulă psihologia și morala clasei lor. În această privință Camil Petrescu este un determinist inclement. Dînd o schemă generală despre fizionomia unei clase, el introduce apoi indivizii, cu mici diferențieri temperamentale, în schema propusă. Boierii Vulpe, Băl-Ceaurescu, caimacanul Cantacuzino, ambițiosul Băleanu, marele agă halea Iancu Manu etc. formează o *familie* morală, cu o viață interioară ce variază între cruzime, perfidie și ignoranță lacomă, agresivă, orgolioasă. Boierii își joacă moșiile și clăcașii la cărți, uneltesc la Țarigrad pentru schimbarea domnitorului, plătesc sume importante pentru a cumpăra tronul și uneori sînt păcăliți, ca Băl-Ceaurescu. Cîteva scene din viața destrăbălatei boierimi valahe sînt foarte vii în roman. Un joc de cărți început la București este continuat, în butcă, multe zile în șir. Cînd

cineva, un boier cu idei liberale, își taie barba, ceilalți îl batjocoresc, barba fiind un simbol al evgheniei (Camil Petrescu înserează în carte o mică dizertație pe această temă). O femeie tânără este prinsă cu un fecior din casă de către bărbat, un destrăbălat notoriu, și, pentru a rămîne cu zestrea, bărbatul pune la cale o pedeapsă cumplită : vinovații sînt dezbrăcați la piele, suiți într-o sanie (totul se petrece într-o iarnă cumplită) și purtați prin oraș pînă îngheață. Postelnicul Medelioglu citește din Doamna de Staël, Chateaubriand și Lamartine, e, altfel spus, un om subțire. Are idei liberale (membru al Eteriei) și fuge dezgustat de la curte, după ce făcuse avere. El ține însă în stare de robie un tînăr muzicant țigan și pune să bată cu harapnicul pe un țaran care are insolența să-l întrebe unde este crama boierească. Figura acestui visător satrap este printre cele mai reușite din *Un om între oameni*. Memorabil este și portretul Frusinicăi Băl-Ceaurescu, actriță bucureșteană și viitoare stea europeană (prozatorul face în privința carierei ei previziuni). Îndrăgostită de tînărul iunker Bălcescu, ea este promovată de Aristia și ispitită, prin daruri scumpe, de craii din marea boierime. Frusinica locuiește într-o casă modestă (un snobism al mizeriei!), acolo unde mama ei, născută Băl-Ceaurescu, fusese alungată de soțul înfuriat din interes (mama este eroina întîmplării citate mai înainte). Fiica primește în fosta casă a grajdurilor omagiile mării boierimi, în frunte cu unchiul său, teribilul Băl-Ceaurescu, aspirant la grațiile nepoatei. Fata nu este, în fapt, o destrăbălată și ciștigul la cărți și darurile pe care le primește constituie singura ei sursă de viață. Cinică și inocentă, ea se supune unei probe barbare pentru a cîștiga o mare sumă de bani : se dezbracă în fața boierilor concupiscenti spre a i se măsura, cu o cupă de șampanie, mărimea și tăria sînilor. Reușit, sub raport literar, este și portretul „logoviperei“, Calliopi Băl-Ceaurescu, limba rea a Țării Românești, femeie ambițioasă din familia doamnei Chiajna și a Vidrei. Logovipera imită la mers și la îmbrăcăminte pe Maria Antoaneta și foarfecă, cu ironia ei usturătoare, pe toată lumea. Ambiția ei este de a urca pe tronul Munteniei un Băl-Ceaurescu și pentru a reuși se mărită cu un om mediocru, dar bogat și influent. Ca Hangerloaica are sentimentul clanului, dar, în ascuns, îl disprețuiește pentru moliciunea lui. Pe revoluționari (între ei mulți boieri și fii de boieri) nu-i ia

în serios, și-i numește „farfarale“. Calliopi e tipul femeii aproape de bătrînețe, care n-a mai păstrat decît ambiția politică și plăcerea birfei. Șerban Cioculescu remarca (*Recitind „Un om între oameni“*, *Variatăți critice*, 1966) că romancierul este și aici „un foarte talentat portretist al feminității“. Sigur este că, între personajele cam lineare ale cărții, femeile au mai multă *psihologie*. Sultânica este neînfrînată și pură, capabilă de sacrificiu (dă foc hanului în care se află o companie turcească și arde odată cu ea). Frusinica unește, tot așa, cruzimea cu inocența. Monumentala Licsandra, nevasta Tabacului Licsandru, are o vitalitate cotropitoare, cu mari rezerve, totuși, de tandrețe. Luxița Florescu, iubita nefericită a lui Bălcescu, își stăpînește instinctele și orgoliul și-l sprijină în unica lui dragoste pentru România. Țița, sora patriotului, renunță la viața ei sentimentală pentru a-și ajuta fratele. *Psihologia* nu-i, firește, adîncă, prozatorul n-are timp să întocmească, de pildă, dosarul unei femei dezamăgite de lașitatea logodnicului, imaginile sînt stereotipe, cîteva siluete, totuși, rămîn. Să reținem, în legătură cu pictura feminității, și obsesia femeii *bălane și voinice* la Camil Petrescu. Am citat deja cîteva exemple de femei vînjoase cu o carnație albă. Mai pot fi aduse și altele : Stanca lui Peștefript din Vadul Rău este „bălană și zdravănă“, soacra unui tăbăcar, Mitru, este „încă bălană“ adică încă tînără (albul fiind un semn al vitalității feminine !), cumnatele tăbăcarului sînt „bălane“ și, bineînțeles „voinice“, Licsandra („atît de bălană“) este o Evă uriașă de mahala, împreună cu Licsandru formează un cuplu negreșit simbolic (cuplul participă la toate marile acte ale revoluției, sugerînd forța și puterea de dăruire a poporului). O hangioaică destoinică, nu alta decît părăsita Petruța, poartă cu demnitate însemnele speciei : „voinică și cu fața bălană“. Atributele trec și la bărbați : Sultânica, după ce a epuizat bărbații din mai multe generații din Vadul Rău, se fixează la un flăcău „bălan și chipeș“. Obsesie mai adîncă, lipsă de imaginație, repetiții, inerente într-un text de 2000 de pagini, simbolistică naivă (mai toate personajele *bălane* și *vînjoase* sînt pozitive, în timp ce Băl-Ceurescu are fața cătrănită, iar altele n-au, pur și simplu, nici o culoare) ? !

5. Dintre personajele pe care le poartă încolo și încoace această saga a revoluției burghezo-democratice românești, o categorie specială merită să fie semnalată. Fictive sau reale (Eliade), ele au o notă comună : exprimă la altă vîrstă istorică și morală trăsăturile unei tipologii literare cunoscute, în speță tipologia din piesele și *momentele* lui Caragiale. Ov. S. Crohmălniceanu a făcut odată observația fină că regăsim în romanul *Un om între oameni*, sub altă înfățișare morală, cîțiva din eroii din *O noapte furtunoasă*, pe Rică Venturiano, de pildă, sub chipul profesorului Turnavitu, supirant și patriot înflăcărat. Nu este singurul caz de *recuperare* tipologică în romanul *Un om între oameni* și nici prima oară cînd Camil Petrescu reabilitează indivizii (exponenți ai unei categorii sociale) caricaturizați de I.L. Caragiale. Mitică Popescu este un exemplu la îndemîna oricui. Vine acum rîndul lui Cațavencu, Rică Venturiano, jupînd Dumitrache, Chiriac, al ipistatului și a numeroși *crai* de mahala (sugestia trimite și la *Craii de Curtea Veche*) să participe la mari evenimente și să dovedească firea lor eroică. Prozatorul s-a gîndit că demagogii, grafomanii, „apropitarii“ ambițioși și creduli, funcționarii ignoranți de la 1870 au făcut în tinerețea lor fapte pline de stimă și, dînd înapoi roata timpului cu cîteva decenii, îi arată înflăcăriți de ideile revoluției, îndrăgostiți cu sinceritate, capabili de mari sacrificii. Profesorul căzuș Scarlat Turnavitu, înfruntînd primejdia de a fi prins de oamenii agiei, așteaptă duminica și în zilele de sărbătoare într-o berărie din Obor apariția Tincuței, fata popei Gheorghe, ginerele cazangiuului Tudor Fărșerotu. Ca Rică Venturiano, el urmărește pas cu pas mișcarea familiei, merge regulat la biserică pentru a zări o clipă chipul ingeresc al fetei și a asculta glasul ei înflorat cîntînd prohodul. Într-o seară fac schimb de luminări și gestul capătă dimensiuni mistice. Ca personajele lui Gala Galaction, înțelegînd vitregia existenței lor terestre, Tincuța și Scarlat gîndesc la o iubire ocrotită de spiritul purificator al religiei : „A doua zi, miercuri seara, veni cu o luminare împletită în totul la fel cu aceea pe care o ținea ea în mîină și pe care o cumpărase tot de la lumînărarul vecin. Cînd a văzut oul de ceară, privirea ei s-a înseninat și a zîmbit cu o fericire lăuntrică. Pe nesimțite el s-a apropiat de ea, în

îmbulzeala plină de primejdii, și i-a dat lumina cumpărată, încercînd și un soi de beție în clipa cînd i-a atins mîna moale. Peste cîteva clipe ea l-a privit din nou lung, el a atins iarăși mîna și a luat de data asta, din pumnul ei alb și catifelat, ealaltă luminare aprinsă, pe care ea o ținuse în mîna două seri de-a rîndul. Pe urmă, cu o îndrăzneală fără margini, cu o gravitate feciorelnică, a întins mîna și a aprins chiar de la el lumina cumpărată. S-au privit tot timpul îndelung, ca într-o îmbrățișare hieratică, fiindcă el simțea de departe căldura suavă a mîinii ei albe, păstrată și pe lumina de ceară. A fost, prin voința lor, în timp ce se priveau stăruitor, o logodnă și un legămint. În ceea ce-l privește, Scarlat Turnavitu și-a făcut lui însuși un jurămint, anume că dacă nu se va însura cu Tincuța, nu se va mai însura niciodată.“

Lucrurile n-ajung, totuși, pînă aici, inima preotului Gheorghe se înmoaie, și Turnavitu, comisar al revoluției, este primit în familie. Turnavitu e, pe scurt, un Venturiano mistic și autentic revoluționar. Un Tase, chiristigiu în Obor, ginerele aceluiași Fărșerotu, poartă tricolorul, un altul, Chiriac, olar, strigă tejghetarului său (personajele folosesc un limbaj caragialesc) : „— Dumitriță, pune obloanele numaidecît !

— De ce, jupine ?

— Dă ce, dă ne ce... Pune obloanele, mă, și veniți toți în uliță la nea Tudor... Ai la constituție !

Flăcăul se înveseli :

— Cu steagul, jupine ?

— Cu steagul, mă !“

Profesorul Coriolanus Devilan, copie fidelă a lui Marius Chicoș Rostogan, participă cu *loazele* sale la apărarea Bucureștilor și însufletește mulțimea cu discursuri incendiare : „Apoi căz rideți ca proștii, fu de părere supărat Coriolanus. Căz nici voi nu aveți mai mult coraj... Ați făcut mă rog revoluțiune și acum implorați, mă rog, pe turc să vă apere revoluțiunea... voi sînteți niște liciaznici, niște betegi adormiți ghe-a-mpicioarele...“

Coriolanus se poartă ca un brav, în schema unei caricaturi prozatorului a introdus un sînge de erou. Uneori Camil Petrescu, voinde să satirizeze frazeologia burgheziei duplicitare, păstrează neschimbat limbajul personajelor lui Caragiale. Brătianu, C. A. Rosetti și mai ales Eliade Rădulescu (față de care are o neînțe-

leasă aversiune) vorbesc în stilul lui Cațavencu și Farfuridi. Eliade cere, de exemplu, „să se dea la toți, dar fără să se ia de la nimeni“ ori „revoluția trebuie să fie în folosul tuturor și în paguba nimănui“ ș.a.m.d. Înainte de a începe ședința guvernului provizoriu, el propune ca revoluționarii să mulțumească, în picioare, providenței, „să ne întoarcem fața spre angelul libertății și al frățietății“... Ironie nedreaptă, ca tot ce va privi în această groasă carte persoana lui Eliade Rădulescu, redus la dimensiunile unui demagog orgolios și laș, victima unei frazeologiei rebarbative. Procesul este aici invers : după ce, într-un număr de cazuri, a introdus un grăunte de tragedie și, deci, de sublim în niște caricaturi, Camil Petrescu *caragializează* o mare personalitate a epocii. Și într-un caz și în celălalt el se arată obsedat de tipologia marelui dramaturg (despre el va scrie și o slabă piesă de teatru : *Caragiale în vremea lui*, 1957).

6. Revenind la structura romanului, trebuie spus că ea urmează îndeaproape cursul istoriei, cu alternanțe de la un mediu la altul și o concentrare, după 1840, asupra biografiei politice (viața intimă este subsumată vieții sociale, publice !) a lui Bălcescu, cu care, e limpede, Camil Petrescu identifică însuși mersul revoluției. Datele principale ale acestei istorii sînt cunoscute și din alte scrieri : complotul lui Mitiță Filipescu de la 1840, detențiunea de la Mărgineni, înființarea societății *Frăția*, tipărirea *Magazinului istoric pentru Dacia*, plecarea la Paris și participarea la revoluția de acolo, întoarcerea în țară și pregătirea revoluției, ridicarea „crailor și descuților“ la București (Camil Petrescu este un bun pictor al maselor în mișcare) și a țăranilor și pandurilor la Izlaz etc. Noi sînt elementele de cadru, amănuntele de viață, scoase din scrierile memorialistice (între ele, negreșit, *Amintiri din pribegie* de Ion Ghica, *Scrieri din junețe și exil* de C. A. Rosetti, *Amintirile colonelului Lăcusteanu* etc.) sau pur și simplu inventate, în scopul de a pune oarecare carne epică pe scheletul unor idei generale cunoscute, în fond, de toți. Episoadele fictive sînt la acest nivel al narațiunii mai interesante decît celelalte, *romanul*, în orice caz, trăiește mai intens prin ele. Substanțială este relatarea despre ridicarea oborenilor în frunte cu Tudor Fărșerotu sau a tabacilor lui State Dobrovici, foarte vii sînt și scenele de

rezistență din Dealul Filaretului, cu participarea pînzarilor, abagiilor, opincarilor și a puținei intelectualități bucureștene. Prozatorul se află aici pe un sol mai sigur, observația poate străbate dincolo de document pentru a impune un caracter sau o tipologie văzută social. Așa se întîmplă cu oboreni macedoneanului Fărșerotu și cu Fărșerotu însuși, figură memorabilă de haimana balcanică (un strămoș al personajelor lui Panait Istrati și Zaharia Stancu), devenită stilp al negustorimii mărunte, aprige și juste. Camil Petrescu complică la început inutil biografia acestui personaj (îl pune să aibă discuți cu generalii Suvorov și Kutuzov?!), dar odată eliberat de povara de a justifica o schemă politică individul e urmărit într-un cadru firesc de viață și verosimilitatea lui literară crește. Fărșerotu stăpînește peste un calm de fii, nurori, gineri, nepoți, finii, cumetri. *Săliștencile* lui, femeii frumoase și prolifiche, domolite după o izbucnire sălbatecă a instinctului erotic, au împinzit Oborul și celelalte cartiere ale Bucureștilor ca neveste cuviincioase și harnice de chiristigii, cavafi, gabroveni, olari, șelari sau chiar de fețe bisericești. Aflat într-un lung și adînc conflict cu *huidumele*, mardeiașii din mahala, Fărșerotu nu vrea să se miște la început pentru revoluție, considerînd, ca negustor, proprietar, că revoluția este făcută de acești pierde-vară care terorizează zonele mărginașe ale țîrgului. Cînd înțelege că revoluția este, totuși, altceva iese cu tricoul în frunte, urmat de toată armata de gineri și finii, să dea o mîna de ajutor *constituției*.

Toate aceste elemente epice sînt, de bună seamă, adiacente. *Un om între oameni* vrea să fie, în intenția neacoperită a autorului, un roman înainte de orice despre Bălcescu. El, istoricul profetic, este *omul între oameni*, individul de excepție, simpatizat de autor de la primele lui manifestări publice și pus deasupra celorlalți actori ai revoluției de la 1848. Înainte de a spune dacă prozatorul a procedat bine sau rău alegînd ca personaj central într-o carte de asemenea dimensiuni o personalitate a culturii noastre și un om politic atît de cunoscut, ca Bălcescu, să vedem sub ce înfățișare spirituală apare el în epopeea scrisă de Camil Petrescu. Imaginea istoricului nu diferă, aici, de aceea impusă de scrierile anterioare și popularizată de școală : Bălcescu este un revoluționar dăruit aproape mistic cauzei, un spirit incoruptibil ca Robespierre, atașat, totuși, de valorile vieții și plin de o iubire nepămîn-

tească pentru frații săi. În *Danton*, Camil Petrescu figura prin Robespierre și Danton două atitudini posibile în revoluție față de viață, două imagini, în fond, ale raportului dintre rațiunea revoluției și morala existenței. Robespierre vrea să introducă virtutea prin teroare și să apere revoluția de plăcerile (slăbiciunile) vieții. Danton este un *om al concretului* și revoluția trebuie să satisfacă, după el, nu numai rigorile spiritului, dar și bucuriile trupului. În *L'homme revolté* (1951) Camus formula mai limpede această împăcare între morală și realismul acțiunii : „il faut une part de réalisme à toute morale : la vertu toute pure est meurtrière ; il faut une part de morale à tout réalisme : le cynisme est meurtrier“.

O soluție camusiană dă și Camil Petrescu în *Un om între oameni* : Bălcescu, Magheru (personajele care exprimă mai direct atitudinea autorului) unesc, în practica revoluției, rigoarea cu respectul pentru viață, sînt incoruptibili în idei și cu o mare înțelegere pentru suferințele individului. Cartea forfoțește, dealtfel, de mici Dantoni bucareșteni, indivizi bravi și iubitori de femei frumoase și de chefuri, ca ofițerii Dincă Bălășoiu și Deivos. Bălcescu aduce, în această tipologie, o nuanță de renunțare și sacrificiu. Ascetismul lui nu ia, totuși, forme teroriste, omul continuă să se manifeste în idee. Iubește pe Frusinica și este iubit de teribila femeie, dar se retrage pentru a se dedica iubirii pentru patrie. Cînd, mai tîrziu, în viața lui sentimentală intervine o femeie experimentată, Luxița Florescu cu care are și un copil (prozatorul acceptă această ipoteză), Bălcescu sacrifică și această iubire, iubita lui unică, mistică fiind România.

Mai completă și mai adîncă, pină la un punct, este biografia intelectuală a lui Bălcescu. Camil Petrescu extrage din lucrările istoricului idei generale privitoare la revoluție (*revoluția nu se poate face de sus, afirmarea unui popor în istorie se face printr-o demnă rezistență în fața dușmanilor* etc) și dă o viziune coerentă despre destinul poporului român. La Telega, într-un moment de deprimare, Bălcescu gîndește la *lincezeala molcomă* în care au trăit sute de ani românii, rău așezați geografic și rău cîrmuiți, și propune, ca singura formă de afirmare în istorie, *fapta*, acțiunea curajoasă, cu prețul sacrificiului. Ideea va fi reluată, mai tîrziu, cînd se va pune problema rezistenței în fața turcilor lui Fuad : „Un popor care a lăsat puțin sînge într-un război de eliberare este un popor care prin

asta se regenerează, ia cunoștință de propriile lui posibilități, se oțelește, își selecționează oamenii... Este un popor care se afirmă istoric, care-și creează drepturi, care tulbură opozițiile viitoare și pune pe gânduri pe viitorii săi dușmani, îi neliniștește, îi face să-și greșescă socotelile. Faptele de azi îndrumează istoria de mâine... Nu glasul unui bogătaș care-și vede pustiit avutul și viața lui în pericol este glasul adevărat al poporului, oricât de îndreptățit și dureros este cazul acestui bogătaș, ci glasul aceluși copil de cincisprezece ani, a cărui ispravă ne uimi adineauri... Nu puteți face crima să refuzați țării încă o șansă, și armatei încă o posibilitate de luptă, refuzând sumele necesare pentru cumpărarea unor patroane."

Alăturind și alte sugestii (Camil Petrescu dă mare extindere inițiativei lui Bălcescu de a împăca pe Avram Iancu cu Kossuth), se poate deduce din *Un om între oameni* o biografie exemplară de revoluționar, surprins și în incidentele existenței comune. Se pune întrebarea dacă o biografie pură, fără intervenția ficțiunii, n-ar fi servit mai bine un subiect atât de însemnat. Cu acestea revenim la o problemă ce s-a mai ridicat și altădată : este bine, este inspirat ca un romancier să aleagă ca eroi pentru cărțile lor pe Eminescu, Caragiale, Maiorescu, Creangă, Bălcescu, Eliade Rădulescu sau oricare altă personalitate a culturii și a istoriei noastre apropiate ? Se cunoaște opinia negativă a lui G. Călinescu. Sînt cunoscute și alte poziții, mai totdeauna sceptice în privința posibilității unui prozator de a face operă de ficțiune cu indivizi intrați, prin mijlocirea *istoriei reale*, în conștiința unei națiuni. Cei care apără acest procedeu dau exemplul lui Shakespeare, Tolstoi, Hugo, H. Mann, Sadoveanu, care n-au ezitat, vorbind de o epocă, să aducă în scenă oamenii eminenți ai acelei epoci. Cazul lui Shakespeare iese, totuși, din discuție, pentru că la el istoria este o sursă de tipologie, personajul cel dintîi fiind istoria însăși (îndepărtată în timp și plină de fapte de spaimă). Voievozii și pîrcălabii lui Sadoveanu dispar, tot așa, în legendă, numele lor sînt mai degrabă mituri, timpul și spațiul romanului, puternice sub raportul creației, se pierd în indeterminări fabuloase. Epoca de la 1848 este, dimpotrivă, prezentă în conștiința culturii noastre, Bălcescu, Eliade au o operă și, ca și în cazul lui Eminescu, Caragiale, Maiorescu (deveniți și ei eroi de romane și de piese de teatru), biografia lor reală nu are nici un înțeles în afara operei : opera îi exprimă integral și le *crează* în perpetuitate

destinul. O biografie critică, atentă la toate aceste raporturi, poate spune indiscutabil mai mult despre cel ce a scris *Românii subț Mihai Voievod Viteazul* decît un roman care ne arată cum istoricul intră și iese din casă, ține lecții de istoria patriei unor sergenți și subofițeri neștiutori, tușește din cînd în cînd și privește cu spaimă batista pătată de sînge etc. G. Lukács, care a cercetat problema în cartea sa *Romanul istoric* (scrisă înainte de război)*, spune că a aflat mai mult despre Marx omul din monografia lui Franz Mehring decît din oricare altă adaptare literară. Tot el observă (și observația trebuie reținută) că marii scriitori din trecut, care cunoșteau bine posibilitățile și limitele literaturii, au preferat să prezinte nu faptele unui om de geniu, ci *efectele* lor. Cînd, totuși, aceste destine exemplare apar într-un roman (Napoleon, de pildă), locul lor este în planurile îndepărtate ale scrierii. Lukács vede aici o reflectare justă a raportului real dintre *personalitate* și *mase* în istorie, dar să traducem faptele estetic: ficțiunea, tipologia, pe scurt *creația* primează și în romanul zis istoric, documentul, istoria reală, personalitatea cu o stare civilă precisă intră în planul secund.

Cazul lui Bălcescu este mai complicat pentru că, în afara vieții lui — dificil oricum de tradus într-o operă de imaginație — există o operă prin care trece de acum înainte și biografia. Omul în absența operei e micșorat, lipsit, în orice caz, de acele atribute spirituale pe care numai consultarea nemijlocită a creației le poate dezvălui. Personajul Bălcescu din *Un om între oameni* este, indiscutabil, inferior scrierilor sale, documentația serioasă pe care prozatorul o aduce în sprijinul intuițiilor sale este concurată și pusă la îndoială de convențiile *literaturii*. Bălcescu, ca personaj literar (admițînd că faptul este posibil) este discutabil și altfel: el n-are în cartea lui Camil Petrescu o filozofie de existență mai precis articulată, gîndul lui nu se ridică (cum se ridică adesea în opera sa!) deasupra vorbelor și vorbele, puse într-un scenariu epic, n-au acea rezonanță înalt profetică pe care o au în scrierile istoricului. Intuițiile lui Camil Petrescu sînt mai degrabă de ordin ideologic, spiritul personajului său nu trece decît rareori de faptă și tocmai această străpungere a faptei în direcția metafizicului izbește în tot ce scrie Bălcescu. În privința lui Eliade Rădulescu, Camil Petrescu este, cum s-a putut deduce și din citatele

*) cităm după ediția franceză, ed. Payot, Paris, 1965

date înainte, pătimaș și injust, făcînd din cel mai însemnat om de litere al momentului caricatura unui impostor orgolios. Apariția poetului este invariabil însoțită în roman de două elemente : profilul *cezarian* și *mantia albă*. Omul cu fizionomie cezariană scosese, totuși, *Curierul românesc*, compusese o *gramatică* și publicase un număr apreciabil de poeme cu mult peste media literară a timpului, încît încercarea de a-l anula, după o sută de ani, într-un pamflet fără fantezie pare mai degrabă o inabilitate. Ca *personaj* de roman el este, ca și ceilalți scriitori care intervin în acțiunea cărții (Bolliac, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Iancu Văcărescu, Costache Negri) inexistent. O curioasă patimă ideologică împiedică pe Camil Petrescu să vadă just complexitatea unei personalități artistice. E dificil de admis că individul care se mișcă inutil și gălăgios, cu gesturi de o tristă teatralitate, în *Un om între oameni* este totuna cu cel care a scris *Sburătorul*.

7. Critica (Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu) a vorbit de caracterul autobiografic al romanului. Bălcescu ar fi Camil Petrescu însuși, idee pe care romancierul n-o respinge (interviul citat), zicînd că există „familii de spirite“, între care, peste timp și spațiu, e posibilă *inducția psihologică concretă*. Vladimir Streinu aduce argumentul unor *constante extreme și opuse* („Camil Petrescu“, *Gazeta literară*, 11 iulie 1963) : *livrescul* și *autenticul*, arhiva și viața, surse comune pentru istoric și pentru romancier. Faptul se poate discuta. Bălcescu intră, evident, într-o serie tipologică (despre acest lucru au vorbit toți cei care au scris despre roman), obsesiile din teatru revin și aici. Clară mi se pare *tema creatorului* (temă privilegiată în literatura lui Camil Petrescu), reluată cu o documentație mai solidă. Bănică Mustea, un violonist cu mari perspective, este rob (am citat mai înainte episodul) și stăpînul lui, subțirele fanariot Medelioglu, îl ține în captivitate pentru a cînta numai pentru el. Violonistul se spînzură, iar boierul este omorît de fierarul Filaret, tatăl lui Bănică. Destinul lui Bălcescu însuși ilustrează această temă. Aici nota autobiografică este mai puternică. Mai lucid și mai clarvăzător decît alții, Bălcescu este înconjurat cu neîncredere, cuvîntul lui în guvernul provizoriu nu este ascultat cu atenție, o *conspirație* se țese în jurul lui : „un fel de conspirație a baga-

telizării se stabilise în sinul guvernului cînd era vorba de Bălcescu“. Sentimentul unei tăceri conspirative și a minimalizării ideilor sale îl avea, înainte de război, și Camil Petrescu. Sînt și alte puncte comune, *reconstituind*, scriitorul se *proiectează*, observînd pe alții ne căutăm, în fond, pe noi înșine.

*

8. Chestiunea ultimă ce se pune este ce valoare au toate aceste căutări, proiecte, desfășurări ample de mase pe cuprinsul tuturor provinciilor românești și pe o distanță de mai multe decenii? Cei care au judecat, din acest unghi cartea, s-au declarat satisfăcuți. „Lucrare de vastă documentație și de pătrunzătoare reconstituire a momentului istoric, romanul — spune Șerban Cioculescu — este poate capodopera lui Camil Petrescu și una din culmile literaturii noastre epice“. Vladimir Streinu este și el de părere că *Un om între oameni* rămîne „un monument al literaturii noastre istorice și adevărat triumf de autor asupra lui însuși“. Citit azi, după 20 de ani de la apariție, romanul nu mai lasă aceeași impresie. Ca roman, *Un om între oameni* mi se pare o întreprindere vastă și costisitoare abandonată, eșuată, nu din lipsă de inspirație, de forță de creație, ci din cauza unui proiect eronat. Camil Petrescu a voit să scrie o operă despre un mare spirit și, amestecînd documentul cu ficțiunea, a dat o biografie ce nu convinge epic. Romanul acceptă toate convențiile (chiar și pe acelea ce cu greu mai pot fi admise azi) și convențiile distrug în cele din urmă autenticitatea personajelor centrale. Este greu de admis, de pildă, că un țăran care vede prima oară un tînăr iunker și aude două-trei fraze poate să aibă revelația unui destin exemplar: „Ai văzut tu feciorul ăla de boier care a sărit pentru noi? O să mai auzim noi de el“... O să auzim evident, pentru că prozatorul știe deja totul, dar ne întrebăm dacă Toma, țăranul citat mai sus, putea avea acest dar premonitor. Teoreticianul autenticității încalcă aici și în alte cazuri un elementar adevăr psihologic. În alte locuri el încalcă și adevărul istoric, punctul de rezistență, totuși, al cărții sale. Am citat deja cazul lui Kisseleff, prezentat altfel decît l-a înregistrat istoria obiectivă și memoria contemporanilor. Să luăm un alt exemplu. Țăranii răsculați de la Vadul Rău, după ce nimicesc o companie turcească, sînt prinși de o sotnie căzăcească, legați cu o frîn-

ghie și duși spre un loc necunoscut pentru a fi executați. Însă, miracol : ofițerul cazacilor recită din Pușkin versuri despre libertate și frăție între oameni și dă drumul clăcașilor, iar el fuge spre țara ungurească pentru a participa la revoluția de acolo. Scena este de o inautenticitate bătătoare la ochi.

Spre a simplifica lucrurile să spunem că romanul (Camil Petrescu a folosit odată această imagine) se prezintă ca o clădire cu mai multe niveluri. Primul ar fi acela al *rădăcinilor* (romanul țărănesc), al doilea înfățișează viața unui târg (București) și ultimul, biografia unui om care exprimă o epocă și prin care epoca se exprimă în ceea ce are ea mai profund. Dintre acestea, numai cel de al doilea este, sub raport literar, reușit. E stratul cel mai profund al cărții, acela în care curiozitatea acestui mare prozator nu mai întâmpină obstacolul nici unei convenții. Documentul și imaginația merg aici mână în mână, personajele (indivizi obișnuiți) se exprimă firesc și nu mai poartă după ei umbra unei glorii literare sau politice care să-i împiedice să devină *subiecte* normale pentru literatură. Istoria are un sens mai adânc, *reconstituirea* devine o creație epică realmente remarcabilă. În straturile de sus (acelea unde este vorba de Bălcescu, Eliade etc.) romanul se tulbură din nou : *istoria* împiedică aici desfășurarea liberă și creatoare a *ficțiunii*, *ficțiunea* prin nota ei convențională simplifică și bagatelizează *istoria*.

9. Camil Petrescu a publicat după cel al doilea război mondial și un volum de *Nuvele* (1956 ; o parte dintre narațiuni apăruseră în 1949, 1951), un fel de jurnal al operelor lui mai vechi. Apar aici teme tratate odată în teatru (*Turnul de fildeș* este o relatare în proză a subiectului din *Jocul ielelor*) și personajele întâlnite în alte scrieri : Ladima, Nae Gheorghidiu etc. Două sînt temele mai importante ale acestor firave (estetic) narațiuni : *tema creatorului* (intelectualului) și *tema compartimentării* lumii burgheze. Lui Ladima, poet și gazetar, viața îi pare (*Cei care plătesc cu viața*) „deznădăduit compartimentată“ între avuți și săraci. *Creatorul* intră cu un spor de suferință datorită sporului de luciditate în prima categorie. Prozele traduc, fără prea multă imaginație și fără interes pentru psihologie, această teză. Ladima — „unul dintre cei mai interesați

poeți ai epocii“ — umblă îmbrăcat în costum de subofițer rezervist pentru că nu are haine civile, stă ceasuri întregi la „Terasă“ așteptînd un prieten fără să mănînce ceva deoarece n-are doi lei în buzunar, prețul unui capușiner cu două cornuri. Mihai Oproiu (*Mînușile*; nuvela este o versiune nouă a unei bucăți mai vechi: *O seară cu masă bună și iubire*, publicată înainte de război) este, ca și Ladima, „revoltat cu fruntea la pămînt“ : poet orgolios, famelic, împușcă francul prin cafenelele orașului și acceptă, supunîndu-se unei mari umilinți, invitația unui fost coleg de școală, Dimianu, de a lua masa la un restaurant de lux. Dimianu este un om de afaceri abil, cu mare trecere la femei și cu o filozofie cinic de practică : „Crede-mă pe mine, școala nu face doi bani. Uite, Niculescu, premiantul I-iu, ce face ? profesor la Giurgiu. Și eu care eram coada“... Îi place cu toate acestea literatura, mai ales cea *idealistă*, pentru că, lumea fiind mizerabilă, literatura îl face să uite (ideea artei ca formă de escamotare a conflictelor sociale). La plecare, după o masă bună și o conversație agreabilă, Dimianu pune în mîină poetului o sută de lei, recomandîndu-i să nu mai ceară bani pentru poeziile publicate („N-ai idee ce proastă impresie faci... Mai bine, cînd n-ai, cere-mi mie un pol, doi acolo...“). Poetul rămîne stupefiat de umilință, cu lacrimile șiroind pe obraz.

În același stil abrupt tezist sînt scrise și celelalte nuvele. Prozatorul ia un *cuplu*, de obicei doi foști colegi de școală, pentru a ilustra selecția inversă a valorilor în societatea *compartimentată* : Mihai Oproiu și Dimianu, Țicu Florea și Johny Scurtăcescu (*Un episod*), Ladima și boier Dinu Dănoiu (*Moartea pescărușului*), Paul Lamanesco și Mitrahe Anghel sau Sinești și Gelu Ruscanu (*Turnul de fildes*) ilustrează ideea despre opoziția ireconciliabilă între valoare și promovare socială, artă și conformism. *Creatorul* este cel care pierde mereu, ultimul chemat la banchetul vieții. O sugestie mai profundă a acestei diferențieri aflăm în *Cei care plătesc cu viața* (unde se vorbește și de demonstrația muncitorilor tipografi din 13 Decembrie 1918). Dinu Dorcea, tînăr actor cu mari perspective, își pierde treptat auzul. Infirmitatea (este la mijloc și o notă autobiografică) pune între el și cealaltă lume un deșert de liniște și neînțelegere. Actorul (*Creatorul*) percepe *semnele* venite din cealaltă parte prin mijlocirea unei teribile maladii (simbolul unei subiectivității închise, impenetrabile).

Mai profunde dintre nuvelele lui Camil Petrescu sînt *Moartea pescăruşului* şi *Turnul de fildeş*. Ladima, invitat la ţară de idilicul boier Dinu Dănoiu, află că acesta a făcut afaceri necurate în armată şi a strîns o avere însemnată folosind graţiile soţiei sale, frumoasa Adina Dănoiu. Dinu are acum o casă mare şi o grădină cu soiuri rare, păzită de 16 ciini. În acest paradis floral se află mormîntul Adinei Dănoiu de care se îndrăgosteşte, retrospectiv, după fotografiile Ladima. Întrebarea ce chinuie pe temutul gazetar este dacă Adina s-a sinucis (există şi ipoteza că, după ce s-a folosit de ea, Dinu Dănoiu a ucis-o ca să scape de un martor incomod) şi dacă s-a sinucis pentru ce motiv (depresiune nervoasă, remuşcări?). Problema eroilor lui Holban este tratată în acest mod mai simplu. Un răspuns, pe calea unei alegorii, îi vine dintr-o întîmpare cinegetică : boierul care iubea florile ucide inutil, cu toate protestele lui Ladima, un pescăruş.

În *Turnul de fildeş* reţinem, pe lângă elementele cunoscute din piesă, cuplul Irena şi Paul Lomanesco, prin care Camil Petrescu ilustrează *tema creatorului* inversînd datele ecuaţiei. Paul Lomanesco, pictor cunoscut, cu expoziţii la Paris, este la origine un oarecare Găman, individ de extracţie joasă, fără nici o aplicaţie pentru artă. El este opera bogătaşei Irena, născută Ruscanu, femeie urîtă şi aprigă. O schiţă — în linie tipologică — a „logoviperei“ Calliopi Băl-Ceaurescu din *Un om între oameni*. De o „vanitate coriace“ şi „răutate vulturească“, ea are cultul familiei şi face din simplul dar robustul Găman un pictor de oarecare suprafaţă şi-un om cu educaţie mondenă. Simplificat, mitul lui Pygmalion este transpus într-o atmosferă de lupte şi vanităţi balcanice. Lomanesco a ajuns, prin voinţa acestei femei dîrze, un pictor la modă şi trăieşte izolat de viaţă într-un fals turn de fildeş, turnul de fildeş fiind în cazul de faţă bunăstarea. *Compartimentarea* de care prozatorul este în continuare obsedat se face între pseudo-pictorul Lomanesco şi grupul de tineri pictori săraci care solicită o comandă guvernamentală. Episodul Gelu Ruscanu—Sineşti este colateral nivelului piesei.

10. Piesa *Caragiale în vremea lui* (1957), precedată de un *prolog excursiv* despre om şi neom în societatea compartimentată (tema revine) este cea mai slabă dintre scrierile lui Camil

Petrescu. Amestecînd ficțiunea cu elemente luate din opera și viața lui I. L. Caragiale, Eminescu, Slavici, Maiorescu, autorul transpune în replici triste prin lipsa lor de expresivitate biografia unui creator în lupta cu mizeriile vieții. Eminescu este un bolnav plîngăcios, Slavici un om bun dar greoi la minte, Maiorescu un cinic și un parvenit antipatic, I. L. Caragiale un corosiv cu o ironie cam vulgară, tandru, sentimental totuși în familie. Punîndu-i să vorbească în acest chip, autorul uită că viața particulară a acestor indivizi nu mai poate fi privită decît prin intermediul operei lor. Uită, mai ales, că un creator de geniu nu poate deveni personaj central într-o operă de ficțiune. Să cităm cîteva replici din piesa *Caragiale în vremea lui*, expresia unei neînțelese rătăcirii din partea unui mare scriitor :

„CARAGIALE : [...] Mă Mihai, ce-i cu tine ?

EMINESCU (din străfundul făpturii lui omenеști, îi cade capul în piept) : S-a isprăvit...

CARAGIALE (țîșnind cu capul în sus) : Nu s-a isprăvit deloc.

EMINESCU : Sînt sleit. Sînt bolnav. De-abia îmi mai pot mișca picioarele bolnave. Mi-s umflate. Uite, umblu vara cu galoși. (Arată galoșii de stofă.) N-am locuință, n-am haine. Alaltăieri am refuzat o masă la Maiorescu, pentru că nu mai puteam ieși în lume cu costumul ăsta, singurul pe care-l port de ani de zile. (Surizînd amar :) Și el mi-a spus să încerc un costum de al lui... Dar mai ales sînt obosit, sînt sfîrșit. Simt că s-a rupt ceva în mine, care nu se mai poate drege.

SLAVICI (îndurerat, înțelept) : De vină sînt excesele dumitale, frate Mihai... Eu ți-am spus mereu. Noaptea nedormite...

CARAGIALE (scăpărător de minie) : Mă Slavici, nu fi prost. Învață românește, învață înțelesul cuvintelor, dacă nu ești în stare să-l găsești singur. Cînd zici «excese» la plural, tu nu-ți dai seama ce spui. Tu ai vrea să zici că Eminescu se dă prea mult muncii lui de poet, fără să mai știe de lume, căutînd tilcurile sau cum spune el : «Simți că pe cap îți cade cerul căutînd cuvîntul ce exprimă adevărul». (Lui Eminescu :) Așa parcă spui, mă ? (Cu fruntea dreaptă :) Acolo, în lupta asta nu poate fi «exces», căci acesta este rostul, legea scriitorului pe pămînt... Datoria noastră, noi cei din jurul lui, împreună cu scîrbele astea care pun țara la cale, ca și cu cei ce conduc azi, e să-l ajutăm să-și tămăduiască rănile... să se înzdrăvenească,

să se odihnească... În loc de asta chiar voi, tu și Maiorescu, care pretindeți că-l prețuiți, îi oferiți vreun costum de haine uzate... Și ca să justificați meschinăria și reala voastră nepăsare, creați legende. «Că așa e Eminescu, că el nu are nevoie de nimic; că pe el nu-l ating nevoile și lipsurile pămîntești; că el trăiește în nori.» Baremi tu, nepricopsitul, îl mai calomniezi și din neștiința limbii române. Măi, cînd zici despre cineva că face «excese» așa pur și simplu, înseamnă că-l învinuiești că abuzează de petreceri și de plăceri oprite, oprite, mă, și rușinoase, în dauna sănătății lui.

SLAVICI : N-am vrut să zic asta... Eu știu cît e de cuminte. Ca o fată.

(Eminescu scrie ceva cu un zîmbet trist.)

CARAGIALE : N-oi fi vrut să spui asta, capsomane, dar ai spus-o și o vor repeta-o și alții. Se va crea o legendă... Din prostia ta frățească, sau din prostia subțire și filistină a lui Maiorescu...

Critica a găsit interesantă, totuși, această piesă prin faptul că „nu țintește doar să facă o calmă reconstituire istorică, ci susține o polemică inteligentă și aprinsă cu o imagine a lui Caragiale oarecum formată. Camil Petrescu țintește să răstoarne această imagine și să-și impună viziunea lui înfățișînd un Caragiale care trăiește drama spiritului creator, exasperat de rolul cretiniei burgheze, drama omului neînțeles adesea chiar de prietenii săi cei mai buni“ (Ov. S. Crohmălniceanu, *Gazeta literară*, 15 oct. 1964).

Întrebarea este dacă despre toate acestea trebuie să mai vorbească o piesă proastă după ce a vorbit o mare operă.

*

11. Sub îngrijirea lui Mircea Zăciu, editura „Cartea Românească“ publică *Notele zilnice* ale lui Camil Petrescu, cunoscute înainte doar fragmentar din paginile apărute în 1957 în *Viața Românească*. Cu mici și — înțelegem din precizările prefatorului — neînsemnate omisiuni, avem sub ochi un document care, fără să răstoarne imaginea pe care ne-am făcut-o din operă despre Camil Petrescu, o nuanțează și în unele privințe o adîncește. Jurnalul începe la 13 ianuarie 1927, anul în care scriitorul împlinea 33 de ani, și se încheie la 17 septembrie 1940, cu o însemnare laconică menită să fixeze ecuăția lui spirituală :

absolutul psihologic (bergsonism), *absolutul evidenței fenomenologice* (husserlianism) și, la baza lor, *absolutul cognitiv al voinței*. Definiția este de reținut, ca și altele privitoare la *experiența nouă, autenticitatea gândirii și a stilului*, strecurate într-un jurnal ținut fără ordine și fără preocupare de literatură. Recitit din când în când, el produce scriitorului o impresie penibilă („o pură stupiditate agramată, fără conținut, fără coherență, fără cea mai puțin pretențioasă ținută literară“).

Lipsa de stil, neglijențele gramaticale n-ar fi trebuit să dea probleme de conștiință teoreticianului autenticității. Remușcările apar totuși și, cum arată M. Zăciu, prozatorul, revăzînd notele, elimină, îndreaptă propozițiile preocupat de marca lui literară postumă. Gîndul că foile acestea vor fi într-o zi scoase la lumină îl neliniștește. Nu spune, în consecință, totul, lasă deoparte ceea ce este cu adevărat intim, inavuabil, și corectează fără șovăire naivitățile primei redactări. N-o face cu plăcere. *Jurnalul* în sine este o obligație pe care autorul o îndeplinește cu iritare: „Scriu cu o silă imensă acest jurnal. Dacă n-aș ști că o pledoarie a mea mi-e necesară, pentru ca să nu fiu desfigurată de neînțelegerea celor din jurul meu, nici n-aș pune mîna pe toc ca să scriu aici. Dar sînt lucruri nespuse de multe pe care numai eu și Dumnezeu le știm. Din ele o fărîmătură aruncată pe hîrtie aici...“

Fapt și mai grav, Camil Petrescu notează numai ceea ce are el interes să se știe pentru înțelegerea mai bună a operei și a atitudinii sale: „M-am mulțumit să scriu ceea ce aveam interes să fie știut pentru o mai bună înțelegere a operei și gesturilor mele cunoscute direct, ori povestite eventual cu pretenții de autenticitate“. Cele mai importante evenimente au rămas, așadar, în afara jurnalului, în el n-a pătruns decît o infimă parte din răfuielile cu contemporanii. Este inutil să ne întrebăm de ce Camil Petrescu a procedat așa și nu altfel, cum poate am fi dorit. Preocuparea pentru ținuta lui postumă ne pune, evident, pe gînduri, grija față de ceea ce vor spune alții nu concordă cu ideea literaturii ca document psihologic, dar, punînd nemulțumirile între paranteze, să vedem ce zic aceste note zilnice din care autorul a îndepărtat toate bucuriile existenței, lăsînd doar veninurile ei.

Întiul lor merit este că, împotriva voinței scriitorului, propun o imagine tragică și pitorească, adică foarte specifică, a unei existențe literare. Camil Petrescu este, la 33 de

ani, pe pragul sinuciderii. N-are bani, proprietarul îl somează să plătească chiria, lumina îi este întreruptă, încercările lui de a scoate sume infime de la editori eşuează. Invitat la masă de un amic, se simte umilit ; amicul vine târziu și pleacă devreme, lăsându-l pe scriitorul cu sensibilitatea ulcerată să converseze cu soacra și nevasta. Scriitorului îi vine, apoi, ideea să ceară o audiență la palat, dar cei însărcinați să mijlocească această audiență nu se țin de promisiuni. Camil Petrescu e furios, disperat, *modestia socială*, de care vorbește într-un loc, este, în fapt, o formă a orgoliului său exaltat. Colegii îi fac farse sinistre, cum este aceea de a i se substitui sau de a-l confunda, voit, cu omonimul său, Cezar Petrescu. Mergînd într-o zi la băcănia „Dragomir Niculescu“, prozatorul află cu surprindere că are de achitat o datorie importantă, datorie pe care n-a făcut-o. Cineva, și Camil Petrescu propune cîteva nume, a ridicat în contul lui bunuri alimentare de o valoare bănească importantă. Prozatorul n-are încotro și plătește.

Viziunea existențială este din aceste pricini sumbră. La mizeria materială se adaugă mizeria fiziologică. Camil Petrescu a rămas din război cu o infirmitate gravă și, în relațiile de viață, dificultățile fiziologice îi măresc sentimentul de izolare și deznădejde. „Sînt din nou fără nici o perspectivă. Surzenia m-a epuizat, m-a intoxicat, m-a neurastenizat. Trebuie să fac eforturi ucigătoare pentru lucruri pe care cei normali le fac firesc. Aseară trebuia să vorbesc cu Ventura în foaier la teatru în privința piesei. Două ceasuri am fost paralizat de timiditate, la gîndul că din cauza surzeniei convorbirea se va încurca. La Cameră am evitat pe Mavrodi și altă lume din aceeași cauză. Nu am nici o perspectivă. Într-o țară în care oamenii sînt conduși numai de capriciul bestialității lor, nu pot spera nimic. Sînt exclus de la toate posibilitățile vieții. Ca să merg pe stradă trebuie să cheltuiesc un capital de energie și atenție cu care ceilalți pot ceti un volum. Aici, unde totul se aranjează «în șoaptă», eu rămîn vecinic absent. Nu pot cere nici o slujbă publică. Nu pot trăi din scrisul meu : piesele nu mi se joacă, romanul nu mi-a adus mai mult decît aducea atîta scris unui copist. Din ziaristică nu pot trăi.“

Notații de acest fel apar și în cărți. Portretul scriitorului ieșe, oricum, sumbru, de o disperare iritată („o tensiune a deznădejdii“, zice exact M. Zăciu) din aceste note dezarticulate.

Camil Petrescu este un furios care nu știe totdeauna să se stăpânească. Mizeria socială îi mărește orgoliul profesional și crizele de orgoliu îl lasă descoperit. Suferă, de pildă, că nu este prețuit decît *la jumătate*, și atunci cu șiretenie, contemporanii nu-l socotesc o „personalitate culturală“, iar un critic amic (nu altul decît Șerban Cioculescu) nu vrea să-l laude excesiv ca să nu-și piardă autoritatea. Prozatorul aduce, atunci, exemplul lui Arghezi, lăudat fără rezerve, deși influența lui asupra tinerilor scriitori ar fi fost mai mică. La observația aceasta criticul surîde încurcat. Cînd se publică lista cu decorații, Camil Petrescu se vede trecut la două clase mai jos de Cezar Petrescu, la rînd cu plutonierii de la O.N.E.F. Se gîndește numaidecît să trimită o scrisoare de refuz lui N. Iorga, dar mai departe scriitorul nu spune dacă și-a pus sau nu în practică gîndul.

Aceste izbucniri de vanitate literară sînt simpatice sau nu, în orice caz, au acoperirea unei opere remarcabile. Cînd Camil Petrescu spune că a creat *romanul orășenesc* și a dat o perspectivă nouă literaturii române, el nu este departe de adevăr. Scriitorul nu este deloc senin, împăcat cu lumea, el nu-și ridică ochii, ca Sadoveanu, spre vîrfurile Ceahlăului ignorînd nimicniciile vieții, este, dimpotrivă, intrat pînă la gît în mizeriile existenței, dar tocmai această trăire agitată pe dimensiuni mici, dezagreabile, face din Camil Petrescu un autentic spirit modern. Jurnalul confirmă ceea ce intuim în opera lui : creația este o acumulare dificilă, o exasperată supunere a obiectului, un efort neînchipuit de dur pentru a înfrînge ostilitatea care amenință, din interior și dinafară, actul artistic. A scrie este totuna cu a reinvăța să scrie. Orice lucru la Camil Petrescu are o preistorie care trebuie învinsă, doborîtă.

În plan psihologic, Camil Petrescu apare ca un contestatar în veșnică stare de pîndă. El primește semnele de simpatie ca cei vechi darurile Danailor. Cînd un bancher, Popescu Dichiu, face un act de filantropie dăruindu-i o importantă sumă de bani, scriitorul e suspicios, întreabă de unde vin banii, cu ce scop, refuză să-i primească, apoi revine și-i încasează. Nu este totdeauna încruntat și ideea sinuciderii dispare cînd situația lui financiară se ameliorează. Camil Petrescu nu evită plăcerile mondene și într-un loc aflăm că a pierdut la ruletă 20 000 de lei. În privința femeilor, îi trece prin cap, ca lui Mateiu Caragiale, ideea unei *însurători cu parale*, dar o alungă repede.

După consultarea mai multor ipoteze, definește astfel idealul său erotic : „Ah, o femeie care să nu fie o ignobilă amantă spirituală, ci o frumoasă și calmă tovarășă senzuală. O bucurie matură de seceriș. Ah, o femeie care să fie atât de puțin frumoasă încît să nu se observe, să-ți lase liniștea, atât de senzuală ca să-ți calmeze nervii, atât de bună camaradă încît, cu averea ei, să poți realiza «Etica», «Estetica» și «Sociologia», în forme care au devenit obsedante. Fără îndoială însă că această întîlnire este irealizabilă, căci împotriva ei stau datele noastre sufletești și materiale.“

Văzînd ce condițiuni trebuie să îndeplinească femeia pentru a fi pe gustul lui Camil Petrescu, putem conchide : dacă este adevărat că societatea nu-și pune decît probleme pe care le rezolvă, e tot atât de adevărat că omul de artă (creatorul) nu-și pune decît probleme insolubile.

În viața literară Camil Petrescu este, tot așa, un spirit incomod. Amicii, confrății, nu-l iartă. Cîteva pamflete reproduse în jurnal arată pînă unde poate să coboare iritarea scriitorilor. E drept că nici Camil Petrescu nu este o ușă de biserică și pamfletele lui împotriva lui E. Lovinescu întrec orice închipuire. Curios, în *Jurnal* nu răzbate nimic din acest conflict. Puținele note despre Lovinescu arată o antipatie, am zice, cordială. Aflînd că Lovinescu a dat la tipar volumul al II-lea din *Memorii*, unde figurează și el, prozatorul avertizează : „Ce straniu curaj are Lovinescu să judece lumea, el care e incapabil să judece obiectiv“. De ce incapabil ? Cine a decretat incapacitatea lui Lovinescu de a nu putea fi drept ?

Relațiile sînt și mai aspre cu alți confrăți. Pe generalul Condeescu care îl duce cu vorba în privința audienței la Palat, prozatorul îl acuză că „mînte cu o nerușinare de slugă“. Cînd Nichifor Crainic publică în *Gîndirea* un manifest despre solidaritatea *elitei* creatoare, Camil Petrescu îl suspectează de o imensă ipocrizie : „acest tip, care a împins dușmănia literară pînă la asasinat, vorbește de împăcarea scriitorilor. Dar ce-a făcut cînd era secretar general ?“ Nu știm ce-a făcut atunci N. Crainic, dar vedem limpede din paginile singeroase ale *Jurnalului* că teoreticianul noocrației nu-și iartă adversarii. „Rivalitățile“ îi stimulează dialectica și în răspunsul dat lui Căzar Petrescu nu se vede deloc un suflet evanghelic. Camil

Petrescu e necruțător, pune totul în joc, politețea, obiectivitatea sînt lăsate deoparte.

În *Note zilnice* străbate, ca o temă constantă, tema agresiunilor morale. Aceasta pare a fi rana cea mai adîncă a sensibilității sale. Agresiunile vin de peste tot și pe toate planurile, de la cel mărunț existențial la cel spiritual. O posibilă definiție psihologică a lui Camil Petrescu ar suna astfel : Camil Petrescu este un spirit agresat, cu mari crize de orgoliu și repplieri uluitoare în atitudini polemice. Spiritualicește, el este obsedat de cîteva idei (*autenticitatea* gîndirii, *substanțialismul*, *noocrație necesară* etc.) și, fără să aducă date noi față de operă, *Jurnalul* arată o continuitate și o voință remarcabilă de coeziune intelectuală. Într-un loc, scriitorul mărturisește că schema gîndirii lui era definitiv fixată în 1915, în momentul în care a început să scrie *Jocul ielelor* : „Odată cu descoperirea că timpul e a patra dimensiune a spațiului și, în același timp, cu analiza apriorismului kantian, expusă în *Ultima noapte...* Ambele acestea găsite într-un sfîrșit de iunie într-o dimineață, ascultînd leneș în pat tic-tacul ceasornicului deșteptător...”

Amănuntul trebuie reținut, puțini scriitori pot arăta o obstinație mai mare și mai pozitivă, de-a lungul întregii cariere literare, în susținerea unor idei. Camil Petrescu gîndește unitar, spiritul lui tracasat, fragmentat în viața de toate zilele, urmează sistematic cîteva concepte regăsite și în opera de ficțiune și în eseistică. *Jurnalul* dezvăluie într-o oarecare măsură secretul moral al acestei îndîrjite consecvențe.

Dar *Notele zilnice* arată și un alt Camil Petrescu : *închipuit*, cu înverșunare utopic. Cînd izbucnește războiul din Abisinia, el propune o schemă militară și, după oarecare vreme, soluțiile lui se adevăresc. Prozatorul primește telefoane, e felicitat, gîndul că este un mare strateg militar nu mai întilnește în mintea lui nici o împotrivire. Cînd Franța este în primejdie, Camil Petrescu scrie d-lui Dupront, directorul *Institutului francez* (actualmente președintele Universității Paris IV, Sorbona), o scrisoare în care, iarăși, propune scheme tactice salvatoare. Unui om politic român îi scrie în același sens, oferindu-și serviciile pentru salvarea României. Tactica lui se bazează pe metoda substanțialistă, care, dacă înțeleg bine, presupune o operație specială de „descifrare logică” și, ca primă treaptă, „analiza informatorilor”. Paginile acestea, serioase și grave, pline de formule complicate, reactualizează imaginea

anecdotică a unui Camil Petrescu stăpînit de un patologic sentiment al întîietății. Dar, curios, această imagine nu ne mai pare azi atît de ridicolă, spiritul nostru nu se arată deloc scandalizat că autorul *Patului lui Procust* se considera un mare strateg al războiului... *Inchipuirile* de acest fel îi completează admirabil portretul psihologic.

Dezamăgirea pe care ne-o produce *Jurnalul* vine din altă direcție : scriitorul nu vorbește decît foarte puțin de literatura lui, iar cînd vorbește nu spune decît lucruri pe care le putem afla și din revistele epocii (reacțiile criticii etc.). Pentru Camil Petrescu literatura este o *experiență* fundamentală, dar experiența nu transpare în nici un fel în aceste note zilnice care se mărginesc să înregistreze altfel de fapte, mai simple. Am pierdut, astfel, șansa de a avea în literatura română un jurnal de felul aceluia lăsat de Gide, jurnal pe care, nu mai încapă vorbă, numai Camil Petrescu l-ar fi putut scrie.

G. CALINESCU

G. Călinescu, care din cochetărie îndepărta ideea de a fi socotit critic, nu respingea ideea de a fi judecat ca poet. În *Istoria literaturii române* el vorbește de un „program pentru o lirică încă tănuită”. Programul era mai vechi, întiile ambiții merg în direcția liricii. În 1919 trimite versuri la *Sburătorul*, iar în 1926 debutează în *Universul literar* (10 dec.) sub direcția lui Perpessicius. Așteaptă, cum mărturisește undeva, verdictul lui G. Ibrăileanu și E. Lovinescu (publicase între timp versuri și în *Sinteza, Viața literară*), singurii critici ai momentului de a căror opinie se interesează. Cei așteptați întârzie să se pronunțe și tinărul se dedică altor preocupări literare, fără a părăsi însă gândul poeziei. El iese la suprafață în 1937 într-un volumaș (*Poezii*) care păru multora un simplu capriciu intelectual. Mai atentă, *Viața Românească* (nr. 7/1937) descifrează „o inspirație ciudată, înclinată către rit și legendă care se varsă în versuri puternic construite, bine împlinite, fără rigiditate totuși și fără strictetea prozodică”.

Strictetea prozodică e totuși lucrul ce se observă întâi în poeziile acestea care se rotesc în jurul conceptelor mari (*Eden, Tot, Cuvîntul, Avîntul* — înțeles ca elan vital etc.) pentru ca, printr-o repliere a fanteziei, ele să treacă numaidecît la obiecte derizorii ca *patul, pendulul, oglinda* etc. Curios, G. Călinescu care lua teoretic poziție împotriva suprarealiștilor se înfînește cu ei în interesul pentru obiectele desacralizate, nepoetice din punctul de vedere al retoricii tradiționale. Deosebirea este cu toate acestea fundamentală. Pentru G. Călinescu lucrurile sînt niște hieroglife, „embrioane de poem” (*Universul poeziei*) care, privite favorabil, pot sugera mecanica universului. Poezia modernă ar trebui să regăsească *simful elementelor*,

foarte acut la cei vechi. Să se rețină aici nuanța dintre lucruri și elemente, pentru G. Călinescu fiind interesante numai lucrurile care pot deveni elemente, adică simboluri primordiale ale unității cosmice. O parte a poeziei moderne cultivă obiectele în scopul de a sugera teroarea cauzalității materiale (ca *integrăliștii noștri*), G. Călinescu face elogiul lor pentru a da o idee despre amplitudinea și coeziunea forțelor universale. Este apoi întrebarea dacă lirismul său obiectiv ilustrează sau nu programul clasicist formulat în *Principii de estetică* (1939), *Sensul clasicismului* (1964), *Universul poeziei*, *Poezia realelor* (1947) etc. La prima vedere corespondența este desăvârșită, poetul confirmă pe critic sau criticul explicitează pe poet. Observînd, totuși, anumite disonanțe între grandoarea temelor și limbajul rigid al versurilor, critica a decis că G. Călinescu este un spirit clasic care supraveghează turbulența romantică a temperamentului. Formula este veche și autorul însuși s-a definit în acest sens (*Contraste*):

„Suav ca îngerii din rai,
Războinic ca un samurai,

Un sfînt Francisc smerit sub glugă,
Attila neclintit la rugă

Sofist ironic din Elada
Fanatic, sumbru Torquemada...

Formula nu acoperă însă întreaga realitate a poemelor. Bogatele referințe livrești și diversitatea conceptelor ce trec prin versuri au îndreptățit și alte formule critice. Ștefan Aug. Doinaș vorbește (*Poezie și modă poetică*, 1972) de valorile „cultice“ și „*sminteala* cărțurărească“, alți interpreți au semnalat mimetismul superior al lui G. Călinescu și, în genere, capacitatea lui de a trăi estetic în mai multe registre lirice. Cît de fructuoase sînt asemenea distincții rămîne de văzut, însă fapt sigur este că lirismul intelectualizat, saturat de motive livrești, din *Lauda lucrurilor* le încurajează.

Față de caracterul cam didactic, ostentativ baroc al unor poeme, anumite spirite critice se arată, pe de altă parte, sceptice. Ideea că G. Călinescu nu este un poet „în accepția strictă a cuvîntului“, ci doar un versificator inteligent, hrănit de lecturi, se bucură de oarecare răspîndire în rîndurile mai ales

al ecelor care detestă cu hotărîre ordinea și muzicalitatea în lirică. Pentru aceștia, G. Călinescu este un „făcător“ de versuri, un spirit, în orice caz, vechi, prea livresc pentru a scoate un sunet sincer. Cîteva poeme voios proletcultiste (*Tractorul, Tot înainte, Grîu nou*) par a-i confirma.

Însă *vechimea*, cultul pentru temele eterne, iubirea de contraste constituie la G. Călinescu modul său de a sfida (în poezie, ca și în critică) sincronismul zgomotos, moda agresivă. Lui îi place să stea totdeauna împotriva curentului și acolo unde alții văd platitudine și prostie el descoperă o atitudine metafizică (eroii lui I. L. Caragiale sînt analizați în acest sens în *Domina bona*). Poezia vrea să concilieze, pe de altă parte, două moduri de a fi, două atitudini fundamentale, *spiritul și sufletul* cum se spune în limbaj vechi teologal. *Sufletul* este năprasnic, concupiscent, iubitor de bunuri pămîntești, *spiritul* ia distanță, judecă, ordonează, contemplă. Unul vede accidentul, metamorfoza, altul legea și unitatea. Pentru aceste tipuri ideale G. Călinescu folosește în *Poezia realelor* formula de *idealiști și realiști*. Aplicînd-o portretului său intelectual, s-ar putea spune că G. Călinescu este un *idealist* care exaltă *realele*. Mai este ceva : distanța față de obiectul liric, patetismul rece care îndreptățește trecerea lui G. Călinescu în rîndul poezîlor de concepție, lîngă V. Voiculescu și Al. Philippide. Îl desparte totuși de ei o ironie subversivă care-i îngăduie să îmbrățișeze toate atitudinile posibile în poezie.

Cele mai multe versuri sînt niște meditații livresci, pe teme ce variază (uneori în interiorul aceluiași poem) de la cosmos la eros. În cutare poem este vorba de arhanghelul astral care plînge-n singurătate în timp ce galaxiile se învîrt pe osii invizibile „în pură melodie fără finalitate“. Poezia se cheamă *Melancolia* și sugerează starea lirică, solitudinea contemplației. Femeia Otilia este o imagine a Edenului și, cu puțină fantezie, ea poate fi identificată cu o monadă în care se concentrează simetriile marelui Tot (*Gnosă*). După o deschidere atît de îndrăzneată, ne-am aștepta la o dezvoltare de concepte în stil hugolian, versurile devin însă galante în modul Conachi :

„În marea, cad, uimire !
Legat de-al tău inel
Central, sînt sfîntul mire•

Și șarpele din el
Plin de semințe vînt
Sînt primul lui cuvînt.*

Fantezia livrescă, mitologismul fin și umorul din subtext apropie aceste clare versuri de poezia lui Perpessicius, mai puțin nota de sentimentalitate, înlocuită aici cu o iubire sistematică de contraste. G. Călinescu este un fantezist care privește pe deasupra școlilor literare, multe versuri parafrazează vechi motive lirice (Horațiu, Virgiliu, Petrarca) în acel stil de ironie cordială care îngăduie patetismul în formele lui cele mai teatrale. Ideea poetică sau mai bine zis sentimentală ideii nu mai ajunge la noi în stare pură. Existența este privită în oglinda literaturii, fantezia modifică emoția. Farmecul versurilor vine din etalarea nestinjenită a „trucurilor“, din acceptarea deschisă a „imposturii“. Cea mai răspîdită este aceea (de sursă romantică) a poetului pelerin prin *inter-mundii*. Noaptea „cînd ușa doarme și lemnul grinzii crește“, spiritul pornește la o vînătoare mitică într-o geologie edenică unde din ierburi ies aburi parfumați și cirezile de bovine mugesc dulce. Peisajul de sălbăticiii mirifice al romanticilor este supus rigorilor geometriei, clocotul lavelor lunare se potolește și în vegetația inextricabilă mîna taie cărări drepte și amenajează spații deschise pentru statui și temple. Supus canoanelor artei, visul negru se dizolvă într-o imagine arcadică :

„....În valea de cenușă e-un lac cu apă verde
Ce merge-n sticlărie și smalțuri pînă-n alt
Tărîm, cu prunduri negre și cu tavan înalt,
În care-un pește roșu se-naltă și se pierde.

Și către-acest tezaur de mirodenii plin
Se trag cu muget dulce cirede de bovine,
Și-un cerb cu craca deasă să se adape vine,
Și frunza răscolită în urmă-i crișcă lin.

O, ce păduri enorme și ce tăceri nedrepte !
Ce geologie rară pentru vînatul mitic !
Cum totul pare-n somnuri pe-un emisfer granitic,
Săpat de-un vis arhaic în turlle lungi și trepte !

Ridic un arc ce cîntă cînd coarda i se-ntinde
Și trag ; dar cîrdul muge, din apă ies lumine,
Iar cerbul crește groaznic cu coarnele spre mine,
Brădetul se frămîntă și către mine tinde.“

Piesa cea mai puternică în această reverie intelectuală este des citata *Neoromantică*, unde G. Călinescu desenează pe un perete cu ornamentație romantică silueta eternă a poetului solemn și teatral, pierdut în fumurile imaginației :

„La lacul cel de munte, sub ninșii colți alpini,
Pe-o bancă de mesteacăn, solemn și elegant,
Ax redingotei negre, țilindrului gigant
(Funebră turlă sumbră printre molifți și pini),

Sedea acum un secol Poetul. Sau tăcut,
Cu mîinile la spate, cu coamele pe umăr,
Se preumbla prin codri, cătînd solemn un număr
De trestii pentru orga cu fluierul acut.

Descoperit-a lacul între păduri. C-un tic
Mărunt tic-tic din vestă ceasornicul măsoară
Tăcerea greieroasă ce valea împresoară,
Ce-ar fi dădut extaze lui Richter și lui Tieck.

În cap îmi crește, turlă, țilindrul cel gigant,
Cu mîinile la spate vîr fața-n redingotă,
Din ape ies sirene și o undină gotă,
Iar eu mă pierd în codri solemn și elegant.“

Ghenca, pe un motiv din Gide, anunță gustul lui G. Călinescu pentru portretul caricatural și universurile grotești. Spiritul corosiv cercetează locuri umbroase și desface scrinuri vechi pentru a inventaria rochiile mîncate de molii, ochiul rău privește fața de palimpsest a unei bătrîne tenebroase și notează cu satisfacție nestăpînită semnele de dezastru pe care le-a adus vîrsta, însă dincolo de toate acestea se simte interesul pentru poezia obiectelor derizorii. Programul de mai tîrziu din *Lauda lucrurilor* este anticipat aici :

„Dulapul e-o vitrină cu-obiecte milenare,
Dulcețurile-s grele de vișini și caise
Cu zeama ca de sticlă elină, bloc de vise,
Și-n loc de linguriță mi-ar trebui amnare.

Cu degetele pipăi această miere-etruscă,
Uscată ca o lavă, cu smalțuri de coral.
Solidă, fără vîrstă, cu miezul mineral,
În care doarme-o veche, zaharisită muscă.

Tu crezi, o, tanti Ghenca, în marea biruință
Asupra morții : Moartea e-n scrinul dumitale !
Așa vorbesc și ronțai dulceața de cristale.
Mătușa mă privește cu mare suferință.“

În poemele noi (*Lauda lucrurilor*, 1963), deși mitologia și, în genere, referința culturală rămîne un substrat puternic, inspirația este mai directă. G. Călinescu vrea să perceapă „cu toate simțurile“ miracolul vieții și dezvoltă în sensul lui Pascoli și Arghezi ideea de a descoperi universul cu ochii copilului, cu alte cuvinte a reveni la starea de inocență care permite revelația elementelor. Poetul redescoperă (recompune) cosmosul, cunoașterea în acest plan este o asumare a universului din afară. Și în poeme și în articole (*Cronicile optimismului*), Călinescu anunță solemn metamorfoze profunde, o lepădare în primul rînd de prejudecățile intelectualiste, îmbrățișarea pătimașă a *vieții* : „Vreau fineață care miroase, rîu care cîntă, plete ce filfii în vînt, armăsari nechezînd, soare dogorînd. E foarte greu să spui simplu aceste lucruri, numai poeții adevărați dețin acea copilărie cu care uimesc și produc, ca și muzicienii, sentimentul inefabilului“.

Dorința de *faptă* se traduce în poeme printr-un virgilianism exuberant. Poetul dă sfaturi agricole, coboară din lumea cărților și pune mîna pe coarnele plugului, se lasă în genunchi pe iarbă și se spală cu rouă, obosit își pune capul pe un maldăr de fîn și trage homeric un „sforăit măreț“. Entuziasmul lui agricol nu mai cunoaște margini :

„Eram bărbatul care-n singurătăți petrece,
Ca vulturul pleșuv pitit în stîncă rece.
Nesuferînd cîmpia fugeam de cei de jos,

Băteam din aripi iute spre muntele sticlos,
Și peste creste ninse făcînd ocoluri rare
Granitul mohorît îl apucam în gheare ;
Să scriu pe cer elipse eu mă credeam ales,
Pe sus scoteam un țipăt de nimeni înțeles.

Cînd coama-mi străluci la tîmple sideral,
Mă coborîi în vale ca un Virgil pe cal
Cu lira într-o mînă, cu hățurile-ntr-alta,
Unde foșnește grîul sau așchii scoate dalta,
Strînsei în spume friul, făcui la oameni semn
Cum să arunce coasa, cum să cioplească-n lemn.
Cîntam. Dar prea departe de ei ședeam în șa,
Din gura mea un murmur nedeslușit ieșea.“

G. Călinescu adoptă fără complexe poema didactică. Expune o pedagogie a acțiunii și proclamă de mai multe ori abolirea solitudinii și triumful muncii. Suit pe tractor se simte mai măreț decît Darius (*Tristețea este stearpă*), apariția unei mașini agricole e salutăată ca o făptură de apocalips (*Tractorul*). O laudă formidabilă a zăpezii, cu imagini de epopee, pregătește încheierea gospodărească :

„Așa fără păcat este rufăria
Țesută la fabrică de frunțașa Maria“

G. Călinescu scrie acum, nu mai încapă discuție, în stilul poeziei din epocă. Iată *anecdota* voioasă, cordială, unde clișeele sînt mînuite cu inocență :

„— Tovarășe colectivist,
Unde alergi cu carul,
Tăindu-ți drumul
Printre păsările cerului
Dese ca fumul ?...“

— E partea mea din grîul nou,
Grămada ? Înaltă cit piscul.
Bobul de greu,
Vrabia nu-l prinde cu pliscul,
A fost bine rumenit la soare,
Pîinea va mirosi a floare.“

(*Grîu nou*)

iată și viziunea maniheistă a vieții sociale, tradusă într-un discurs congestionat de hiperbole și lozinci (*Tot înainte*):

„La tot ce e nou tresare fără minte,
Iar noi cîntăm pășind tot înainte“.

Versurile sînt simpliste și, prin retorica lor goală și sfătoasă, amintesc de maniera desuetă a lui Vlahuță. Ceea ce le salvează uneori este aerul de farsă inteligentă, bufoneria fină care însoțește expunerea de principii generale. G. Călinescu lasă impresia că subminează prin ironie propozițiile grave de la suprafața poemului, dînd acel efect, pe care îl aflăm și la umoriști, de joacă a spiritului.

G. Călinescu (criticul) crede că numai cetățenii au, printr-un complex al frustrării, sentimentul naturii. Continuîndu-i ideea, am putea spune că numai spiritele livrești au gustul pastoralii. Cu capul în cărți, poetul imaginează o natură care în multe privințe seamănă cu aceea din literatura secolului al XVII-lea : ierburi aromate și mătăsoase, livezi încovoiate de rod, pomi cu frunza cărnoasă, animale sfoase și păsări domesticite. Într-un decor cu parfumuri atît de tari și ațîțitoare nu poate lipsi juna țarancă a lui Alecsandri :

„...Aici livezi întinse se încovoie pline
De rodii și smochine.
Cei care cu urciorul de la fîntină vin
L-aduc umplut de vin.
Al treilea ținut e-o netedă cîmpie
C-o iarbă albăstrie,
Și care, mătăsoasă, crește de șase ori,
Făcînd tot anul flori.
Cînd cu piciorul gol, înfiorat, o scuturi,
Stîrnești potop de fluturi,
Și cine o mîncă tinjește să se culce,
Fiînd fragedă și dulce.
Pe-aicea vietatea pășește fermecată
De-arome îmbătată.
S-o prinzi de corn te lasă fricoasa căprioară,
Pe mîna-ți cucul zboară,
Iar fata minunată cu pași smeriți și muți
Se-oprește s-o săruti “

Versurile au aici mai multă substanță, muzica lor e plăcută, iar simbolistica, deși de esență cărturărească, dă un sentiment de grație și suavitate a materiei. El va fi întărit de poemele care glorifică în genul lui Francesco d'Assisi pe *fratele nostru Vînt* și *sora noastră Natura*. Păpădia, sulfina, cimbrisorul, ghizdeiul, merișorul din lumea vegetală, șopirla și melcul din sfera animală devin obiecte de meditație poetică. Arghezi și Blaga, poeți ai universului mic, sînt traduși fără filozofie într-o poemă plină de simetrii ingenioase. Melcul duce în spate o pagodă, coarnele lui stau ca niște periscoape într-o încordată pîndă, mersul pe o șină e un drum printre abise (*Coliziune*); modesta păpădie este o lacrimă a materiei, fructul unei lungi gestații a lutului. Imaginația prolifică a lui G. Călinescu o asociază marilor simboluri (soarele, moartea) :

„Imense fulgurațiuni de fire
C-o-noctineală leneșă, spectrală,
C-o liniște de pauză corală,
De-o insonoritate peste fire.

Ninsoare e, invazie de fluturi ?
După incalculabile gestații,
Impetuoase flori răsar din luturi,

Păduri de spume, albe vegetații,
Sau, Moarte, tu, cortina-ți albă fluturi ?
În somnul meu sînt multe generații.“

Poezia miniaturalului face însă parte la G. Călinescu dintr-un program mai vast care țintește percepția universului în amploarea metamarfozelor. Șopirla, păpădia, cimbrisorul, greierele aparțin unui sistem puternic de cauzalități de care versurile încearcă să se apropie, căutînd *legea* în varietatea elementelor. Marea, fluviile, cîmpiile, cărbunele, elefanții, mistrețul, fluturele, cîrțița dau, în evocarea inteligentă a poemelor, un sentiment de vitalitate puternică, de germinație colosală :

„Elefanții trec cu trompa groasă
Armăsarii pe cîmpuri zburdă,
Tresaltă-n țărîină, voicasă,
Cîrțița oarbă și surdă.

Pădurile se-nmulțesc robuste,
Pășunile exaltă efluvii,
Lăudați întinsele puste
Lăudați mărețele fluvii..."

Vin la rînd mierea, mustul de la cramă, gheața, livada, buștenii de brad, trifoiul, apa din cofă, cuprinse toate într-un singur poem care celebrează în stilul lui Arghezi (și în mai vechiul stil al Renașterii) omul activ, laborios. Versurile operează cu *concepte*, atitudini spirituale, dar evită sterila abstracțiune printr-o încorporare masivă de obiecte din sfera materială. Demonstrația ia o cale inversă cînd în raza de percepție intră un obiect de-o concretețe nepoetică. Să luăm ca exemplu greierele, simbolul leneviei și al gratuității în poezia populară. G. Călinescu evită acest plan fabulistic, greierele face parte din marele mecanism universal, demn prin aceasta a primi o odă și a sta la baza unei mitologii sublime. Pusă pe aceste urme, fan-tezia începe să lucreze, numărul corespondențelor crește vertiginos, mărunta făptură devine, ca Ahile sau Ulise, erou de epopee :

„Veneau de pretutindeni scîrțîiri
În rîuri limpezi și subțiri,
În mărunțele ferăstraie ;
Părea că în odaie
Crescuse deodată o livadă
Și buruieni în ladă,
Și printre tomuri cu cotoare roșii
Foșnesc lin chiparoșii,
Că în Machiavel și Guiciardini
Se zbat de vînt măslinii.
Trecutul mi-l pileau cu gura,
Scoțînd afară rozătura,
Stîrnindu-mi jalea și iubirea,
Răscolindu-mi amintirea.“

Cîteva *studii lirice* (să le spunem astfel) au ca obiect natura moartă : mărul tăiat, pepenele verde, apoi elementele funcționale din cămin : săpunul, pasta de dinți, robinetul, patul, fotoliul, oglinda, ceasul. Categoria din urmă, cu excepția *oglinzii* și a *ceasului*, intră pe lista lucrurilor prozaice. G. Călinescu le

caută dinadins și, încercuindu-le cu puternica lui imaginație, le aduce în cîmpul liricii. *Patul*, ca să ne oprim la un exemplu, poate fi asemuit cu un sarcofag și acest amănunt poate stimula fantezia în direcția macabruului. De aici pînă la Moarte, Neant, noțiuni coplesitoare, nu este decît un pas. G. Călinescu întoarce însă meditația spre alte planuri, *patul* poate fi și un simbol mai pozitiv și, din comparația cu o corabie („corabia lui Vespucci“) iese o perspectivă măreață : elefanți sălbatici, pagode cu statui enigmatice care surid cu patru guri etc. Obiectul dispăre și reapare la mari distanțe de punctul inițial în bătaia de valuri a acestei imaginații în fierbere :

„Pin'la bătaia orei
Stau astfel pe mistere
Pe-o ladă a Pandorei
Umplută cu himere“.

Văzînd și acest exemplu, putem scoate o idee despre tehnica poetică a lui G. Călinescu. Ea se bazează pe un sistem simplu de corespondențe între mai multe planuri. A înfățișa liric un element material, o noțiune, o stare de spirit este a găsi echivalentul sugestiv în alte zone de percepție. Obiectul se răsfrînge succesiv în mai multe oglinzi, imaginea lui se lățește, se modifică într-o direcție imprevizibilă. Aș numi această tehnică de esență clasicistă *tehnica succedaneului*. Lumînarea este un succedaneu al soarelui, bobul de rouă este un succedaneu al cosmosului, oglinda reprezintă un lac concentrat, mineralizat și, printr-o asociere nouă, poate simboliza oceanul ferecat pe un perete. Arta lui G. Călinescu constă în a descoperi asemenea coridoare secrete, punînd la contribuție serios instrucția lui literară, dar și un simț remarcabil de a mitologiza. Lovit de undele fanteziei asociative, *pepenele verde* ia într-un poem dimensiunii cosmice :

„Fagur sferic de Himet,
Chisea cu-nghețat șerbet,
Planetară besactea
Cu șaluri turcești în ea.

Din funduri adinci de mine
Sugi roșăța de rubine,
Cu catran din minereuri
Vopsești simburii de juri.

Din munții cu chihlimbare
Scoți parfumurile rare,
Prin vrej din ghețuri îți trece
Sucul zaharat și rece.

Prin lungile tale cozi
Sorbi seve din antipozi,
Și carnea-ți arată fala
Soarelui din Guatemala.“

Un număr de elemente (*aerul, focul, apa*) intră în categoria simbolurilor fundamentale. G. Călinescu le evocă și pe acestea în niște poeme clare și muzicale. *Aerul* este materia fluidă, simbolul ascensiunii, *focul* este energia primordială, transparentă, simbolul, în același timp, al purificării. Călinescu le tratează cu familiaritate, dându-le (prin grațios antropomorfism) înfățișări domestice. Versurile nu sînt prea reușite, fantezia lirică este aici mai săracă. Mai mare substanță au acelea ce vorbesc despre simbolurile eterne ale poeziei : *soarele, luna, toamna*, dezvoltate în chip didactic, cu ingenuități studiate care plac. Interpretarea simbolurilor e liberă, G. Călinescu înoată cu satisfacție împotriva curentului. Luna, obiectul poetic privilegiat al romanticilor, este respinsă :

„Tu nu ești astrul meu, o, lună,
Ce numai noaptea te deschizi,
Cărnoasă, rece mătrăgună,
Întunecată de omizi“...,

poetul trăind acum sub regim solar. Estetica umbrei și a misterului e îndepărtată, poezia înflorește, ca și fapta, la lumina lucidității. Negația nu-i totuși definitivă, în altă parte (*Steaua*), poetul îngenunche și omagiază pios „maica Lună“. Se înțelege și de aici că programul lui G. Călinescu e a nega programul altora, a reabilita ceea ce alții desconsideră și a coborî prestigiul clișeele acceptate. Acest spirit *întors* vine de la Baudelaire și poate fi urmărit în toată poezia nouă. Estetica modernă, este, știe toată lumea, o însumare de *negațiuni*, de demitizări și remitizări succesive. Curiozitatea este că G. Călinescu ilustrează această idee folosindu-se de o recuzită clasică. Într-o lirică rarefiată de prea multă subiectivitate, el reintroduce prestigiul obiectelor și al rațiunii ordonatoare. O regresivitate voită se pe-

trece atunci pe planul cel mai fin al poemului : de la *subiect* la *obiect*, de la *emoție* la *imaginația intelectuală*. Călinescu aspiră, în fond, și el „la modul intelectual al Lirei“, la o poezie de conceptualizare a simbolurilor, dar, spre deosebire de Barbu, privește existența prin cărți și se arată însetat de clarități. Ca Valéry aspiră la „sombre soif de la limpidité“ și nu desparte spiritul critic de creație. Arta este o meditație supravegheată, o fantezie înlănțuită de reguli. Regimul ei moral e jubilația, chiar versurile care abordează teme mai dificile, ca timpul și îmbătrînirea (*Impostură*), afirmă în subtext un apetit de viață remarcabil. Pe toate le-a cîntat Călinescu, numai nevroza simbolistă i-a rămas străină. Indoielile lui sînt tactice, tristețea devine un motiv literar ca oricare altul. Literatura sublimează totul. Trecute într-o poezie cu ritmuri impetuoase, noțiunile cele mai grave își pierd sensul lor existențial, *moartea*, *viața*, *germinația*, *descompunerea* sînt contemplate cu o egală curiozitate. G. Călinescu rămîne totdeauna *în afară*, într-o poziție estetică favorabilă. Cînd într-un poem dăm peste o confesiune mai noroasă : „Dar la suflet sînt îndoit“, afirmația e contrazisă de versul alert, împodobit sărbătorește. Apare astfel o nepotrivire între *mesajul latent* și *mesajul declarat*, între *implicit* și *explicit* în poem :

„...Căci eheu, eheu,
Nu mai am vanități de Eu.
La Pontul Euxin am fost să pun întrebări,
S-aud tumulte de mări
Și ca Ovid de pe mal
Să contemlu spumă și val.
Ferindu-mă de ipochimeni,
Am așteptat ca-n preajmă să nu fie nimeni,
Și-atunci abia mi-am pus capul în palme
Spre-a apei de-a valme,
Noroc și indirect
Ca Melancolia lui Dürer Albrecht.“

În versurile erotice (ciclul *Ștatornicie*) aflăm toate atitudinile posibile, de la cea demonic romantică la jălania din cîntecele de lume. Un cîntec plin de naivități studiate amintește de Văcărescu și de o întregă mitologie a suspinului din poezia secolului al XIX-lea :

„Vîntul, oricît de lin,
Mă săgetează-n plin,
Ploaia de primăvară
Pe palme mi-e povară,

Un fluture de trece,
Sînt aerul mai rece,
De-o vrabie ce vine-n zbor
Îndată mă-nfior,

Mătăsurile ce foşnesc
Mă-nţeapă şi rănesc,
Dar cînd cu braţul tău subţire
Mă strîngi, îmi vin în fire.“

pentru ca numai peste cîteva pagini să descoperim cavalcada romantică într-o focoasă interpretare :

„Innoadă mîinile gingaşe
Lîngă grumazul meu vînjos,
Şi lasă tălpile golaşe
S-atîrne fără scări în jos.

Trei plete negre, trei stindarde
Vor filfii măreţ în vînt,
Scăpărăturile vor arde
Scaieţii roşii pe pămînt.*

Cel mai statornic stil de a înfăţişa bucuria iubirii este la G. Călinescu acela de a *petrarchiza* în chip inteligent punînd lîngă hiperbolă puţină ironie afectuoasă. El are o Otilie, o Veră, o Rozină pe care trebuie să le cucerească şi, în acest sens, cheamă în sprijin mitologia greco-latină, cartea sfîntă, la nevoie pe Kant şi teoria cunoaşterii. Dar de o filozofie a erosului nu poate fi vorba în aceste versuri care îmbrăţişează în mod atît de hotărît cauza amorului profan. O parafrază după *Cîntarea cîntărilor* („Vin din Liban, mireasă“) elogiază bucuriile trupului într-o succesiune de imagini din care senzualitatea a dispărut :

„Obrazul tău e coajă de măr creţesc, cărnoasă
E buza ca smochina,
Şi răsufierea ta de crin şi chiparoasă
Miroase ca grădina.

Iar țitele rotunde cu miezul bun și tare
Sînt două chitre coapte,
Ciorchini de tămîioasă cu boabe mari din care
Voi ciuguli la noapte.
Pleca-mă-voi cu fața spre-a coapselor tărie
Așa cum se cuvine,
Spre pîntecul de fildeș și de argintărie
Scris cu-alabastre vine.
În patul meu de cedru cu stîlpi de foșoare
Culcuș îți voi așterne,
Luindu-ți pe braț coama, desculțele picioare.
Te voi sălta pe perne.“

În *Poezia realelor* se face o deosebire între „esența empirică“ și „esența metafizică“ a iubirii, cu observația că scriitorul român are preferință pentru cea dintîi, adică pentru femeia fenomenală. Poetul Călinescu ține să nu contrazică aici tradiția. Versurile sale exuberante ocolesc imaginea iubirii mistice, iar cînd o notă mai filozofică se strecoară în poem, el are grijă s-o înlătore imediat. Genunchiul femeii valorează mai mult decît piatra filozofală, cuprinzînd trupul femeii poetul se simte mai înțeles decît Kant. Certînd pe romantici sau pe ermetici care au cultivat evaziunea („fugind pe înălțimi / Au fost niște besmetici“), el optează în acest plan pentru destinul lui Cătălin, nu pentru acela al lui Hyperion :

„Eu voi intra în rai
Zburînd printre profani,
Prin tine, care ai
Doar douăzeci de ani.“

O *idilă teocritiană* aduce o documentație nouă în sprijinul ideii dinainte. G. Călinescu îi alătură imaginea bucătăriei olandeze, iubirea devenind o petrecere cu vin bătrîn și costițe afumate, un *chef* strașnic unde convivii schimbă priviri complice, pline de mari promisiuni. Concupiscent, Amor privește pe fereastră. Femeia apare complet despiritualizată, formele ei pline amintesc de *văduvioara tinerică* a lui Eminescu :

„Căci știi că sîinii tăi într-una îmi dau bolduri,
Ești netedă la umeri și plină pe la șolduri“.

Referința mitologică temperează acest elan pasional, deși în final poetul se așează sub semnul a două mari simboluri masculine :

„Săltăreț ca Pan și tare ca Heracle“

Imaginea orgoliului masculin revine și în alte poeme, încît nu este exagerat a spune că G. Călinescu suferă și el de „suficiență virilă“ (*Poezia realelor*). Umiliința pe care o afectează este o strategie veche, chinul („eu mor și înviez“) ascunde o mare voință de stăpînire. Orgoliul viril este întărit de orgoliul cărturăresc. Bărbatul care invocă zeii și universul în aprinsa (și prefăcuta) lui rugăciune erotică știe multe, cunoaște *legea*, de aceea are ambiția de a porunci și în genunchi :

„Canoanele cunosc cum să te fac exarca
Venerei cipriote,
Am comentat adînc pe marele Petrarca
Și pe bătrînul Goethe.
Mîngîietor în șoaptă și fără șovăire
Eu sînt poruncitor,
Supune-te suavă unui teribil mire
De taine știutor.“

Într-un loc (*Interdicție*) dăm și peste imaginea „logodnicului“ umbros, îndoielnic și aspru. Ea poate veni de la Arghezi, poate veni și din poemele spiritualizate ale lui Eminescu :

„Nu-ți voi fi mire sacru, ci pururi un logodnic,
Să merg cu tine-alături îmi este interzis.“

Termenul *sacru* duce în eroare. Alegerea nu este între *profan* și *sacru*, ci între bărbatul legiuit (în sens biblic) și aspirantul etern. Nu apare în nici un fel în această dilemă sugestia creației acaparatoare și a jertfei în planul vieții pămîntene. G. Călinescu separă de la început planurile, arta rămîne modestă la poarta acestei *grădini a plăcerilor*. Grădina are și locuri mai neguroase, și într-o poemă de tonalitate villonescă (*Consult toți filozofii*) ni se prezintă melancoliile lui Eros, însă fără profunzime.

A căuta poezie mare în aceste inteligente improvizatii este o exagerare, a le contesta un simț liric autentic este, iarăși, o greșeală, pentru că poezia iese adesea și din imitația poeziei. Să nu uităm că Paul Valéry spunea că cel mai mare poet din cîți

există este sistemul nervos. Poezia se naște din cap și se desvîrșește prin muncă. Perfecțiunea este opera exigenței. G. Călinescu pare a sta pe aceeași poziție, versurile lui sînt cu premeditare „artificiale“, cerebrale și, cînd nu sînt cu totul niște scamatorii iscusite, dau un sentiment de putere a spiritului de a stăpîni materia. Un ciclu de poeme (*Doina lui Orfeu*) abordează și latura gnostică, altele (*Cu gloria cîntării*) parafrazează motive din Horațiu sau din cîntecele goliardice. Unele sînt admirabile (*Gaudeamus igitur*, *Impostură*, *Contraste*, *Exegi monumentum*) prin vivacitatea spiritului și obsesia (cea mai puternică la G. Călinescu) a juvenilității eterne.

G. Călinescu și-a creat un concept de roman pe care romanele sale îl justifică numai în parte. Tînăr, recomandă (1932) o proză de atmosferă modernă și scrie, în același timp, un roman de factură lirică (*Cartea Nunții*), mai tîrziu propune formula balzaciană pe care *Enigma Otiliei* (1938) o respectă numai în parte. *Bietul Ioanide* (1953) și *Scrinul negru* (1960) depășesc și această tehnică epică într-o direcție pe care critica a explicat-o în chip diferit. Mulți consideră că fundamental și permanent la G. Călinescu este *clasicismul*, definit într-un eseu și aplicat, punct cu punct în romane. Paul Georgescu face o demonstrație în acest sens (*Polivalența necesară*, 1967), dovedind că programul clasicist din *Cartea Nunții* este continuat, îmbogățit, dar niciodată părăsit în cărțile ulterioare. N. Balotă (*De la Ion la Ioanide*, 1974) consideră, dimpotrivă, că esențială la G. Călinescu este „umoarea ludică“ și că înscrierea romanelor în formula clasicismului este posibilă „doar printr-o lărgire nemăsurată a acestui concept“. Și impresia, mai veche, a lui Al. Piru este că optica din *Enigma Otiliei* este depășită printr-o „formidabilă imaginație umoristică“. Alți comentatori apropie pe G. Călinescu din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de Thomas Mann și, în genere, de romanul modern de tip intelectual preocupat de condiția creației, însă nici această filiație nu este pe placul tuturor. Modelele sînt căutate atunci în altă parte (Petroneus, Rabelais etc.) cu încheierea că G. Călinescu a scris o carte (e vorba îndeosebi de *Bietul Ioanide*) care nu seamănă, prin tehnică și viziune, cu nici o altă scriere din literatura română.

Părerile nu se potrivesc nici în ceea ce privește viziunea romanelor. O parte a criticii (Ov. S. Crohmălniceanu, N. Balotă,

S. Damian etc.) e de părere că G. Călinescu n-are sentimentul tragicului, esențiale fiind la el caricatura, grotescul baroc, burlescul. Paul Georgescu observă, totuși, că în *Bietul Ioanide* mor șapte personaje și că „tragicul călinescian rezultă din conceperea caracterului ca destin“ (vol. cit.). Nu departe de acest punct de vedere se situează și Ion Vlad (*Romanul românesc contemporan*, 1974) : „*Bietul Ioanide* e un roman al tragicului existenței“.

Ce gîndea G. Călinescu despre toate acestea putem deduce dintr-o scrisoare din 18 februarie 1950 adresată lui Al. Piru și publicată de acesta în *Gazeta literară* din 17 martie 1966 : autorul a voit să scrie „un roman de analiză palpitant“ în care toți eroii au, intenționat, probleme de conștiință și o concepție despre univers. *Political* lipsește cu desăvîrșire din proiectul cărții, iar cînd documentul politic există „e doar un mijloc de a surprinde și a studia reacțiunile unei generații sedentare, absorbite în cultură (Ioanide, Hagienuş etc.), a vedea cum trăiesc spiritele academice timpurile furtunoase“. Tehnica epică nu interesează în chip special pe prozator. Studiînd ființa morală a indivizilor, el nu neglijează epicul, și folosește uneori caricatura în scopul de a pune în valoare pateticul, sublimul, pastoralul. Căci, spune într-un loc G. Călinescu, dînd o indicație posibilă despre structura romanului : „Arta e prin definiție o șarjă într-un fel sau altul, tragic sau bufon. Nu există un indicator care să ne arate precis linia normală a fenomenului“.

Scrisoarea citată este un document de primă importanță, totuși unele precizări ne pun pe gînduri. Ignoră G. Călinescu politicul, socialul, evenimentul într-un roman unde este vorba de o mișcare politică, de asasinat, ascensiuni și căderi sociale, este erosul tema esențială a cărții, cum iarăși prozatorul mărturisește ?! Luînd în serios confesiunile scriitorului, N. Manolescu decide că *Bietul Ioanide* „nu e un roman social, nu e romanul unei epoci istorice, dar o scriere cu caracter abstract, un fel de *conte philosophique* *. Alții, acceptînd caracterul social al cărții, îi contestă profuzimea și justețea viziunii asupra istoriei politice, admițînd că G. Călinescu a compus doar o galerie de fine portrete satirice nelegate între ele printr-o idee epică mare. În felul acesta, toate propozițiile critice au fost pronunțate și cine caută să se instruiască pe această cale în pri-

* *Prelegeri de literatură română contemporană*, Buc., 1974, p. 183.

vința romanului rămîne stupefiat aflînd că : 1) G. Călinescu are și nu are în același timp sentimentul tragicului, 2) a scris și n-a scris un roman social, 3) este și nu este clasicist și 4), fiind în ochii unora profund și fundamental, rămîne în ochii altora superficial și himeric.

Adevărul este că G. Călinescu și-a făcut în privința romanului un program bazat în mare parte pe ideile realismului din secolul al XIX-lea la care adaugă ideea de clasicitate văzută în sensul lui Valéry : o conștiință critică în interiorul creației. Clasicul ar fi, în acest caz, un creator care observă și se observă în spirit critic. Balzacianismul este programatic în *Enigma Otiliei*, totuși, studiînd cartea în raport cu acest concept, observăm că unele elemente nu concordă, creația modifică proiectul teoretic, structurile morale tradiționale (avarul, ambițiosul) trăiesc pe alt registru afectiv. Noutatea ar fi că G. Călinescu scrie un roman balzacian avînd, critic, conștiința balzacianismului, ceea ce presupune o detașare de obiect și o incapacitate de a trăi patetic și plenar în alte personaje, de a se transpune, cum se spune, în altă psihologie. Ironia, factor important în acest proces, permite introducerea unor structuri noi (cum este aceea a grotescului) într-o schemă narativă deliberat realistă. Numărul acestor rupturi în coerența epicului este sporit în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, cărți construite printr-o adițiune de formule ce nu mai corespund, decît foarte vag, noțiunii de clasicism. A le judeca în funcție de un concept teoretic este totdeauna riscant, opera fiind deseori altceva decît proiectul ei. Schemele în artă sînt făcute pentru a fi trădate. Clasicismul este un concept estetic larg pe care G. Călinescu îl folosește și-l modifică în funcție de substanța cărților sale. Un număr de principii privitoare la roman vin de la Balzac, Flaubert, și, în genere, de la realiștii francezi, modele pentru G. Călinescu ale genului. Curios, criticul care întoarce de atîtea ori spatele vechilor convenții ale literaturii admite greu în privința romanului înnoirea structurilor. E cunoscută remarca lui despre balzacianismul lui Proust. Esențial (și etern) în roman ar fi, așadar, observația nu *schema, proiectul* — simple tuburi goale trecute de la o literatură la alta. G. Călinescu rămîne din acest punct de vedere un „tradițional“ : romanul este *povestirea unei aventuri* și are ca scop să fascineze cititorul prin pasiunile, ideile, evenimentele și peripețiile vieții, în timp ce un autor modern,

înfățișind *aventura unei povestiri*, își propune să trezească pe cititor și să-l oblige la o lectură productivă a textului.

Despărțirea aceasta este însă înșelătoare, cel puțin în cazul lui G. Călinescu, spirit sintetic, cu o filosofie ce își are rădăcina în neliniștea modernă, *grec* (a fi elin este bovarismul lui), adică creator, observator al vieții morale din unghiul unei mizantropii pozitive. Acuitatea reflecției și modul aproape brutal de a ataca ideea pe față fac din G. Călinescu un spirit foarte modern. În roman el *nu are răbdare* și nu acceptă umilința de a supune la obiect. Nu este, cu alte cuvinte, un analist pur. Autorul *Bietului Ioanide* are totdeauna ceva de spus, tema lui este mai importantă decât temele personajelor, vocea naratorului este mereu la suprafață, niciodată în subsolurile textului. G. Călinescu reprezintă, în fond, un fenomen de *sincretism*, arta lui românească (fals obiectivă) se constituie din sinteza mai multor formule (și, cazul *Scrinului negru*, chiar „anomalii“) narrative. De aici vine impresia de vechime și, în același timp, de radicalitate modernă, de convenție și contestare (prin ironie) a convenției.

Bietul Ioanide debutează cu o frază ce parafrazează începutul unui roman celebru : „Cînd Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau să se-ntîlnească la *cinci* (s.n.) la ceaiul oferit de Safrican Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemență crescîndă“. Ioanide ar trebui, deci, să iasă la *ora cinci*, ca și cunoscuta marchiză, dar nu iese, sau iese, dar mai tîrziu, punînd în calea acestei deschideri romanești tradiționale o serie de obstacole (pretexte) ce dovedesc plăcerea de a complica o schemă epică previzibilă. În acest stil „farcic“, plin de incidente și digresiuni, amestec de patetism livresc și ironie erudită (stil *baroc mirific* !) este scrisă întreaga carte. Nota burlescă, existentă și în teatrul lui G. Călinescu, nu tulbură totuși fondul serios al romanului care, în termeni simplifcatori, s-ar putea spune că se ocupă de condiția creatorului și, prin implicațiile spirituale ale subiectului, de mitul creației. Autorul însuși face trimiteri în text (și reia observația în scrisoarea citată înainte) la Meșterul Manole, eroul cunoscutei balade. Arhitectul Ioanide ar fi, dar, creatorul modern care pentru a fonda opera eternă trebuie să accepte sacrificiul operei lui lumești. În baladă e vorba de soție și de pruncul nenăscut, potențial, în *Bietul Ioanide* cei jertfiți sînt

copiii, Tudorel și Pica. Comparația nu trebuie dusă prea departe, pentru că drama se petrece în planuri diferite. Sacrificiul este în baladă un act voluntar, un legământ crud cu destinul, în *Bietul Ioanide* pierderea copiilor este mai degrabă un act de penalizare din partea istoriei, consecința unui determinism : pentru că ignoră evenimentul, accidentalul, trăind în iluzia creației absolute, arhitectul se dezinteresează de educația copiilor săi și-i pierde — la propriu — în niște împrejurări tenebroase. Mitul, dacă există, are în roman o implicație mai ales morală.

Problema creației ca mod de existență rămâne totuși în primul plan al cărții. În *Bietul Ioanide* majoritatea personajelor sînt ca în proza lui Gide și Huxley niște profesioniști ai ideii, modul lor de a exista este acela de *a crea*. Toți pregătesc o operă monumentală, au proiecte grandioase, a încheia *opera capitală* este preocuparea lor de căpătii. Pomponescu lucrează la „catedrala neamului“, Gonzalv Ionescu urmărește în stil polițienesc lucrările de specialitate pentru a-și completa bibliografia științifică (opera este, în acest caz, un simbol derizoriu), Hagienuş e doctor în limbi orientale, descifrează inscripții și are în vedere lucrări importante de sinteză pe care, bineînțeles, nu le termină niciodată. Emil Coșescu lucrează fără grabă la un ierbar colosal denumit *exicatum*, Panait Suflețel întocmește un corp de inscripții latinești privitor la Dacia, aflat, iarăși, în stare de proiect... Nefiind creator, ci negustor, Safarian se mulțumește să adune opere de artă, e, cu alte cuvinte, un colecționar priceput și inspirat, *opera* lui se măsoară prin numărul mare de covoare orientale, sfeșnice și tablouri. *Monumentul științific* este, deci, obsesia tuturor, dar cu excepția lui Ioanide nici un alt personaj nu trece de faza de proiect. Hagienuş, Suflețel, Gulimănescu, Gaittany, Gonzalv Ionescu, nu lipsiți de pricepere în disciplina lor, instruiți și erudiți, sînt, intelectualicește, sterili, incapabili să ajungă la sinteză și creație. G. Călinescu îi sancționează și altfel făcînd din ei niște indivizi lipsiți de imaginație, fricoși și oportuniști, simple *măști* într-un spectacol de tragi-comedie. Singurul care trăiește pe toate planurile condiția creatorului este Ioanide, personajul privilegiat al romanului.

Ioanide domină în toate chipurile romanul, celelalte personaje nu există decît pentru a marca prezența sau absența arhitectului definit de autor ca „un mistic patern“. Mistic

Ioanide nu este, iubirile sale sînt foarte lumeste, singura lui credință transcendențială este creația pe care o realizează parțial în mici construcții utilitare. Lipsa de austeritate în plan moral s-ar datora acestei obligații de a face lucruri mărunte mai prejos de posibilitățile lui (un *chalet*, un cavou, reparații de case vechi), cînd fantezia lui imaginează orașe în stil grecesc.

Justificarea este curioasă, argumentele nu sînt totuși de ignorat. Arhitectul crede că orașele noastre nu au stil și că omul crescut într-un cartier mizerabil dominat de case cu o înfățișare barbară e mutilat spiritualicește. Nici casele țărănești nu plac lui Ioanide, totul fiind mic, improvizat, fără sentimentul duratei. De aici vine impresia unei civilizații precare : „Civilizația noastră e făcută pentru a fi purtată oricînd pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatra peste piatră și a întemeia ceva solid. Dacă mă nașteam în Illinois sau în Cambodge ai fi auzit de mine.“ Obsesia lui Ioanide e, deci, *stilul* și toate proiectele lui tind să sugereze sentimentul de forță și demnitate umană. Admițînd principiul „cetății radioase“, contestă totuși pe Le Corbusier pentru geometrismul lui sever. Ioanide vrea să fie un „grec“ nutrit (anacronism semnificativ) de spiritualitatea Renașterii. Cînd primește comanda unei primării într-un cartier bucureștean se gîndește s-o construiască în genul Campanillei din piața San Marco. Biserica însoțitoare e proiectată ca o construcție masivă de tendință neoclasicistă cu elemente de revoltă păgînă („joc gratuit de linii severe“).

Personajul se definește astfel nu numai prin viața lui morală, ci, fiind om de artă, și prin gustul și concepțiile lui estetice. Pentru proza românească, timidă cînd e vorba de viața ideilor, modul acesta de a caracteriza individul este nou și profund. G. Călinescu a intuit bine că personalitatea omului modern nu poate fi separată de ideile pe care le cultivă și care-i ordonează, ca profesionist, existența. Curiozitatea în *Bietul Ioanide* e de a le afla în stare pură, netrecute, cum se cere de obicei, prin psihicul personajului. Ioanide gîndește și trăiește în lumea abstracțiunii ca într-un regim normal de viață, a emite un paradox, a complica mental adevărurile simple e modul lui de a fi. Mitică sau Costică discută politică la cafenea, întreaga lor individualitate se relevă în această conversație, Ioanide face în compania lui Butoiescu-Botticelli considerații despre stiluri și împarte oamenii în *metafizici* și *fenomenali*. E mai puțin personal, caracterizant modul acesta de a concepe

existența și a te manifesta ca individ într-o lume plină de relații? În romanul tradițional de analiză (de la *Adolphe* pînă la *În căutarea timpului pierdut*) personajele au timpul și mijloacele intelectuale de a se observa; a descoperi adîncimile și complicațiile psihologiei e preocuparea lor esențială. Intellectul e un vehicul, rareori obiect de studiu. Pentru a pătrunde în roman, ideile trebuie să îmbrace totdeauna o haină morală și să stea, prudente, în spatele faptelor psihice. Proza modernă înlătură această vasalitate, spiritul poate trece în primul plan al analizei, drama ideologică e tot atît de semnificativă ca și o dramă de ordin moral. G. Călinescu nu separă total cele două planuri, lîngă *tema creației* el introduce și *erosul* ca formă de manifestare existențială a personajului. Însă și în acest plan punctul de vedere al creatorului triumfă. Dragostea e cîmpul unde se manifestă disponibilitățile omului de excepție, socotit din această pricină amoral de ceilalți pentru că se abate de la legi. Însă Ioanide (și, evident, autorul lui) judecă faptele estetice, *amoralitatea* nu e decît atitudinea de detașare (libertatea) geniului. G. Călinescu reia aici formula prozatorilor esteți pentru care viața morală nu e decît terenul de experiență a frumosului refractar față de norme.

Mișcarea epică a romanului conduce spre această idee. Ioanide nu e nici tînăr nici bătrîn, s-a fixat într-o fizionomie fără vîrstă și, fiind obsedat de monumentele pe care vrea să le ridice, nu ignoră frumusețile simple și trecătoare. E căsătorit și are pentru soția lui, Elvira, o stimă plină de cordialitate, ceea ce nu-l împiedică să trăiască mici aventuri în afara casei, cu justificarea că artistul caută în varietate un ideal unic și absolut. Spiritele cultivate simt o cutremurare cînd îl văd, modul lui de a se purta („patern și curtizanesc”) face bună impresie, femeii din generații diferite și-l dispută. Sultana, fiica lui Saferian, îl iubește focos și revendicativ, vrea să fugă cu el în Egipt, dar, scandalizat de a fi îndepărtat de familie, arhitectul refuză. Ioana-Indolenta e rece și pasivă, Erminia e logodnica veșnică, ea iubește și așteaptă 25 de ani fără speranță, în fine, Elvira, soția, are față de Ioanide o afecțiune transcendentă. Cînd un indiscret, Gonzalv Ionescu, dezvăluie infidelitățile arhitectului, Elvira e rău impresionată și expediază pe imprudent. Ea trăiește cu modestie în umbra bărbatului și-i iartă, dumnezeiește, abaterile. „Ce om superior”, declară ea. Ioanide are, la rîndul lui, un sentiment statornic față de Elvira, simbol

al familiei. Toate aceste aventuri în stil cam apaș (reluăm expresia unui personaj) nu constituie decât pretexte pentru studiul, în chip stendhalian, al psihologiei în raport (sau prin oglinda) unui sentiment fundamental. Prin Erminia, G. Călinescu dă, de pildă, o fizionomie a fetei bătrîne, fixată într-o pasiune ce se goleşte, odată cu trecerea anilor, de conținutul ei arzător, dezechilibrant. Logodnica mistică devine o confidentă care discută cu înțelegere aventurile bărbatului și-i pune, cu inocență, sub pat oala de noapte peste care a așezat o broderie fină. Sultana e ipostaza pasiunii agresive, ascendența ei arabă (G. Călinescu introduce aici ideea fondului temperamental al rasei) o împinge spre manifestări de o mare ardoare posesivă, după care, potolită, se căsătorește din interes și devine biserică și inclementă moral. Prin Ioana, prozatorul exemplifică ideea lui Gide despre feminitatea amorală. Cu ea Ioanide trăiește marital într-o locuință din incinta șantierului, însă aventura nu poate să dureze. Indolenta calcă pe nervi pe arhitect prin modul ei nesimțitor comod de a se purta. Despărțirea este iminentă și femeia trece senină și indiferentă în brațele lui Pomponescu, adversarul lui Ioanide.

Se poate deduce de aici că și pentru G. Călinescu femeile au numai temperament, nu și caracter. Elvira constituie o excepție, însă, să nu uităm, Elvira întruchipează pe Junona, adică familia, pasiunea conjugală. Pentru ea, instabilul Ioanide are un cult. Într-o discuție cu devotata Erminia, el face deosebire dintre *femeie* (iubită) și *soție*, relevând rolul social și moral al celei din urmă : „iubita ca atare e imaterială, rostul ei este de a converti energiile spirituale ale omului, soția e altceva : ea e un sanctuar despre care bărbatul nu se destăinuie în public. Femeia de care îți vorbesc e totdeauna alta, e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător. Un rapt, o inspirație, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sînt inedite și ochiul e mereu solicitat de inedit...“. Teoria mulțumeste pe Erminia care acceptă și ea ideea că misiunea cea mai de preț a femeii este să respecte și să stimuleze pe bărbatul de merit fără să-l terorizeze cu obsesiile ei.

E greu de dedus de aici o concepție mai profundă despre dragoste. Ideea familiei ca instituție sacră și a bărbatului care „caută mereu altceva“ nu tulbură prea mult tradiția, solidă și complice la acest punct. Nu trebuie luate, cred, prea în serios

aceste disocieri în jurul erosului, rostul lor în roman e mai degrabă acela de a justifica latura lumească a creatorului, aproape auster, altfel, dacă judecăm faptele moral. Căci, cu excepția episodului *Indolenta*, nimic nu e scandalos în comportarea arhitectului. Infidelitățile lui sînt niște jocuri fără urmări grave, în raport cu romanele balzaciene, unde iubirile devastatoare nu tîn seama de nici o normă, *Bietul Ioanide* e un roman aproape cast. Destrăbălările acestui Don Juan al arhitecturii se petrec, în afara capitolului citat, pe plan spiritual, vorbele o iau înaintea faptei care, în forma vulgar comună, este respinsă. Dragostea e pentru Ioanide o formă a vanității virile, o demonstrație de forță de seducție, necesară, crede el, creației. Teoria va fi larg expusă în *Scrinul negru*, unde orgia erotică (imaginară) capătă alte dimensiuni. Un lucru este sigur : un observator rece și impersonal al sentimentului erotic, G. Călinescu nu este în *Bietul Ioanide*. Femeia e luată ca punct de plecare în studiul altor laturi ale psihologiei (celibatul, femeia care îmbătrînește, femeia în stare de erupție a simțurilor) sub forme de obicei negative. *Indolenta* e, în fond, o femeie ușoară și frigidă, copie deteriorată a feminității reci, nordice, Sultana e o negustoreasă aprigă, cu singele în flăcări, căzută repede în manii burgheze, totalitare. Romancierul o va discredita definitiv în *Scrinul negru*, înfățișînd-o mare și diformă, cu mustați care-i amenință buzele late și unsuroase. Alte femei, ca madame Farfara, Smărăndăchioaia sau cele două Pomponescu, mama și soția, cînd nu intră în categoria fără speranță a babelor, cad cu siguranță în aceea a colportoarelor, foarte prolifică în cărțile lui G. Călinescu. Dar prozatorul tulbură încă o dată lucrurile aducînd în discuție un alt personaj, Pica, pentru a ilustra iubirea paternă, lingă cea curtizanescă, exercițiu analitic și spațiu de recreație spirituală pentru creator.

*

Există, așadar, un Ioanide *curtizanesc* — adorat, solicitat de femei, conștient de puterea lui de seducție și, prin aceasta, narcisic și superficial senzual în limitele, totuși, unei decențe funciare, și un alt Ioanide, al *subtextului*, bun familist, sentimental patern, îndrăgostit de Pica, fiica lui, imagine a juvenilității pure și eterne. Cel dintîi trăiește la suprafața rindurilor și umple romanul cu povestirile lui cam *mexicane*, simple scorniri cele mai multe, preocupat în orice caz peste marginea în-

găduite unui creator adevărat de succesul monden. Fixat într-o fizionomie asemănătoare cu aceea a lui D'Annunzio (sugestia atitudinii *estete* este și în acest chip avansată), arhitectul vrea să exceleze în toate, simpla lui apariție în societate tulbură conștiințele și schimbă cursul conversației. Femeile de față se regroupează în jurul „impecabilului Ioanide“, care, pentru a boicota moda și a evita complexul părului cărunt, se rade pe cap. Amănuntul nu diminuează forța de irradiație a bărbatului, prietenii ca și dușmanii îl găsesc remarcabil în toate. „Ce om original!“ mărturisește Angela Valsamaky. „Ioanide epicureu — strigă cu o ciudă plină de admirație Panait Suflețel — Ioanide umbă după femei. El e Ahile în veșnică expediție erotică, filozoos, iubitor de viață“...

Paginile care nareză toate acestea sînt cele mai superficiale din roman, o impresie stăruitoare de neautenticitate își face loc pe măsură ce citim, amuzați, fermecați chiar de limbajul superior metaforic al cărții, comentariile naratorului despre isprăvile erotice ale lui Ioanide. O ironie abil strecurată în text ar fi ridicat prestigiul acestor pagini și ar fi întărit nota de teatralitate (ingenuă sau voită) a personajului. Geniul este distrat, spune enormități pentru a stîrni protestul spiritului comun, geniul nu respectă eticheta, politețea, bunul-simț burghez și, prin aceasta, el stîrnește ura unor indivizi mediocri și disciplinați ca Pomponescu, geniul, pe scurt, *se joacă*, participă la un spectacol în care toți, buni și răi, iluștri și obscuri, intră în cele din urmă. Rolul lui este de a agita, prin contestarea locurilor comune, spiritele dispuse să ia existența așa cum este, în spiritul unei comode fatalități. Un accident vestimentar (căderea unui nasture de la cămașă) este pentru Ioanide un prilej de protest cosmic : nu vrea să iasă din casă la ora cinci, pentru a participa la ceaiul de la Saferian, deoarece excesul de iarbă din curtea negustorului de covoare îi trezește imaginea extincției și, prin asociere, a cimitirului (geniul are oroare de expansiunea vegetalului, amenințare eternă pentru marile monumente); alt argument ar fi că Saferian servește totdeauna ceaiul în cești preistorice (geniul are teamă de lucrurile vechi, ele deșteaptă ideea dispariției civilizațiilor, idee, iarăși, inacceptabilă pentru un arhitect care construiește cu sentimentul eternității în față); intrarea cu coloane de tencuială nouă face, apoi, rău lui Ioanide; aceasta vrea să spună că trăim în provizorat, sîntem mereu la început, n-avem tăria de a duce pro-

iectele pînă la capăt, ridicăm numai pînă la acoperiș, ceea ce e demoralizant pentru un constructor care gîndește la marile stiluri revelate în opere finite, perfecte. Refuzul de a vizita pe Saferian e, în fine, justificat de arhitect prin imposibilitatea de a contempla apusul soarelui. Crepusculul îi dă sentimentul că trăim pe o mărgea rotitoare, și ideea de a ridica monumente pe o planetă instabilă e pentru un arhitect de neacceptat. Supărările dintre Ioanide și Elvira au, tot așa, o notă de simpatică farsă. Ioanide observă îngrozit că muștele au depus impurități pe un lampadar și trage la răspundere pentru această faptă pe M-me Ioanide prelungind supărarea săptămîni întregi după care, uitînd incidentul, trece la un regim normal de relații, pînă cînd, un nou amănunt derizoriu (solicitarea unei lămii cumpărate cu o lună în urmă, de pildă) trezește noi valuri de suspiciuni. *Geniul*, vrea să spună autorul, e gratuit, iritațiile lui sînt neînțelese, cauze mărunte, ilare determină uneori fabulații enorme.

Cîtă vreme lucrurile rămîn pe acest plan imaginar personajul este simpatic, gesturile lui nefirești sînt acceptate de cititor, atras el însuși într-un spectacol de idei paradoxale, spuse cu o prefăcută ingenuitate. Faptele se tulbură îndată ce această complicitate dintre personaj și lector, lipsită de suportul ironiei, dispare. Autorul nu mai face nici un efort pentru a menține treaz acest interes, gesturile personajului devin din ce în ce mai puțin verosimile. O enormă acumulare de excentricități ridică un semn de întrebare asupra sensului și profundității *spectacolului*. Creatorul (Ioanide) face gesturi nedemne de condiția lui, pasiunile lui lumești sînt prea facile, latura *curtizanescă* a personalității începe să umbrească pe cealaltă, mai profundă, de ordin spiritual. Nu *amoralismul*, de care s-a scandalizat critica, supără în *Bietul Ioanide*, ci absența de la un punct al narațiunii a unui spirit de verosimilitate în ordinea faptelor. S-a făcut observația că, fiind un roman de idei și nu un roman psihologic sau social, *Bietul Ioanide* nu implică problema obiectivității și a coerenței psihologice. Eroare. Orice proză, chiar și cea fantastică, respectă o coordonare a planurilor și nu contrazice în chip absurd raporturile normale ale existenței (cazul literaturii absurdului este special). Nuvelele lui Poe sînt construite prin exacerbarea deducției raționale. Fantasticul modern (*Stăpînul inelelor*, capodopera lui Tolkien, e un exemplu) instalează un mecanism de determinări raționale într-un

univers utopic. Nu e, apoi, adevărat că *Bietul Ioanide* e în afara preocupării de studiu psihologic. Interesul pentru resorturile vieții interioare este la tot pasul subliniat în roman, și în acest caz o elementară coordonare între faptele aceluiași personaj trebuie să existe și ea există, realmente, în multe planuri ale narațiunii, dându-i coerență și soliditate. Impresia că *jocul* a devenit arbitrar și că prozatorul nu mai ține în nici un fel seama de legile epicii apare, încă o dată, în expansiunile erotice ale lui Ioanide. Ingenuitatea geniului dispare, spectacolul devine, prin juxtapunere de fapte bizare, incredibile, o bufonerie lipsită, prin absența spiritului critic, de subtilitate. Ioanide *curtizan* e, să spunem limpede, cam farfaron, *geniul* ia fără voia prozatorului înfățișarea unui *miles gloriosus* rătăcit în saloanele bucureștene. Pe scurt, *creatorul* își trădează tema, geniul începe să fie suspectat de frivolitate, personajul pierde, prin acumularea de sublimități, identitatea literară atât de viu marcată la alte nivele ale romanului.

Erosul, avea dreptate Schopenhauer, este și pentru geniu un adversar primejdios. El dereglează totul, răstoarnă ierarhiile valorilor și stimulează la om sentimente inferioare, ca trufia, narcisismul, frivolitatea. G. Călinescu dă însă noțiunii mai multe accepții. Surprinzătoare este aceea a paternității. Ioanide, curtizanul încercat de demonul vanității, ar fi în realitate un părinte îndrăgostit de fiica lui, Pica, în care concentrează toate nuanțele iubirii. Sultana intuieste la arhitect „profunda rană paternă“ și se retrage consolându-se cu pozitivul și mediocrul Demirgian. Introducând această perspectivă, G. Călinescu readuce romanul la tema lui fundamentală, *creația*, și prin aceasta cartea revine la tonul ei profund. Arhitectul are doi copii, Tudorel și Pica, de a căror formație morală nu se îngrijește, considerînd că personalitățile se structurează singure în libertatea unei ambiante pozitive. Un creator nu se cade să umble cu nuiua în mână și să admonesteze la fiece pas abaterile copiilor. Copiii cresc mari și sint atrași într-o mișcare politică de dreapta care contestă între altele generația lui Ioanide căzută în paralizie morală din cauza excesului de cerebralitate. S-ar profila, atunci, cunoscutul conflict între generații. G. Călinescu nu insistă, totuși, în acest sens, neînțelegerea dintre Ioanide și copiii săi implică o chestiune mai profundă. Tudorel a ajuns un „carbonaro“ și se lasă bătut cu vergeaua pe spate pentru vina de a nu fi fost discret, participă la un asasinat politic (uciderea inofensivului profesor

Dan Bogdan) și este trimis în fața plutonului de execuție. Pica se îndrăgostește de „un Mirabeau de Dunăre“, Gavrilcea, individ tenebros cu o față ciuruită de vărsat, căpetenie legionară. Pus la curent, Ioanide intervine, închide pe tînăra înflăcărată în odaia devotatei Erminia ; inutil, Pica fuge și se refugiază cu Gavrilcea într-un cavou la Bellu, nu altul decît acela construit de arhitect pentru Hagienuş. Fata cade răpusă de gloanțele poliției în timp ce Gavrilcea se retrage. Moartea copiilor trezește în Ioanide simțul paternității, și la temelia bisericii pe care el o construiește are sentimentul de a zidi, ca Meșterul Manole, umbra Picăi și a lui Tudorel. Simbolul e străveziu și, cum procedează și în alte privințe prozatorul îl explicitează : „Gluma semiserioasă făcută de Ioanide cu privire la templul pe care nu s-ar fi dat înapoi să-l construiască pentru Ioana se transforma într-o intenție precisă cu privire la Pica, printr-o deplasare de la profan la sacru. Ioanide realiza mental dubla viziune a femeii din *Amor sacro e amor profano* de Tițian, oprindu-se acum la imaginea pudică“.

Lîngă mitul creației stă, aşadar, din nou mitul erotic. Ioanide ar fi vrut să ridice un templu în onoarea Indolentei (simbol al amorului profan, curtizanesc) și sfîrșește prin a zidi, cu adevărat, o biserică în care îngroapă imaginea iubirii sacre și purificate pentru Pica. Substituirea tulbură, și G. Călinescu, care nu lasă nimic nelămurit, face o trimitere la Freud pe care îl tratează de „mare dobitoc“ : „o fiică sărutînd pe tatăl său îl răpește de pe solul fiziologiei, aducîndu-l la sentimentul de gravitate paternă“. Analogia neinspirată și judecata dură se opresc aici, romanul începe să fie dominat din nou de tema creației. Moartea nu schimbă, în fond, nimic în mentalitatea lui Ioanide, singura deosebire este că arhitectul, ratînd ca părinte, încearcă să se realizeze în planul creației. Aici îl așteaptă însă alte încercări. Biserica pe care o construiește trezește invidia și protestul lui Pomponescu și al grupului său, și o broșură publicată ad-hoc (aluzia la reacția pe care a stîrnit-o apariția *Istoriei literaturii române* e limpede !) arată pe Ioanide ca profanator al spiritului național și corupător al tinerei generații. Biserica este, totuși, ridicată și, culmea ironiei, ea devine fără voia lui Ioanide lăcaș de închinare pentru Centurioni. Portretele lui Hangerliu și Tudorel (asasinii lui Dan Bogdan) sînt așezate în biserică și tineri cu chipuri întunecoase, vindicative trec prin fața lor cu luminări în mînă. *Creația*, vrea să spună autorul, e îndepărtată

de la menirea ei. Sacrul e profanat, dintr-un templu în cinstirea unei iubiri sublimite și a unei dureri paterne, biserica devine loc de adunare pentru niște indivizi care cultivă pe față violența și moartea spiritului. Artistul concepe și circumstanțele decid asupra creației. Biserica mai suferă o metamorfoză, din mâinile centurionilor ea trece în posesia prințesei Hangerliu, care o transformă într-o ctitorie personală. S-ar putea spune că Ioanide ratează și pe acest plan (arhitectul se confesează în acest sens lui Tudorel în închisoare), dacă n-am ști că opera rămâne indiferent de circumstanțele degradante, că sacrul subzistă și în profan. Evenimentul nu zdruncină spiritul lui Ioanide și nu-i modifică modul de a fi. Singura schimbare este aceea de a deveni un „stareț sociabil“, un înșingurat care caută societatea. Aceasta vrea să spună că artistul se înstrăinează, fatal, de opera lui, că accidente biografiei nu tulbură liniștea spiritului. Destinul operei începe să fie independent de acela al creatorului, supus, omeneste, la altfel de încercări. Aduși pe lume, Pica și Tudorel scapă de sub determinarea tatălui, construită — biserica devine un instrument de propagandă în mâinile unei formațiuni politice detestabile. *Bietul Ioanide* prefigurează astfel, prin mijlocirea unui epic adeseori precipitat, rocambolesc un itinerar spiritual: existențialul (drama paternă, erosul) se convertește în creație, iar creația capătă, sub presiunea evenimentelor, atribute sociale.

În privința erosului nu au trecut neobservate unele simetrii cu *Enigma Otiliei*. G. Călinescu însuși notează undeva că Ioanide corespunde lui Pascalopol, Tudorel lui Felix, iar Pica, printr-un sincretism îndrăzneț, Otiliei. Tudorel e prea tânăr și nu înțelege, întocmai ca Felix, complicațiile sufletului feminin. El vrea să fie, dealtfel, om al faptei, și-și disprețuiește în ascuns tatăl pentru slăbiciunile lui erotice. Singurul care prețuiește cum se cuvine eternul feminin e bărbatul matur, Ioanide, un Pascalopol obsedat de o operă ce întârzie să se nască. Analogia Pica-Otilia este numai pînă la un punct posibilă. Otilia e simbolul feminității misterioase, imprevizibile, Pica e tinerețea dezorientată, în stare să înobileze un gladiator, pretext în cele din urmă pentru o iubire sacră, paternă. Dintre aceste personaje, singurul care are o identitate literară mai precis conturată este Ioanide, Creatorul, intrat pînă la gît în complicațiile vieții. Pica e un simbol palid în schema narațiunii, chipul ei trăiește mai ales în amintirile tatălui. Tudorel figurează o rătăcire și o ob-

stinație ideologică, fondul lui psihologic se întrevade greu prin zăbrelile unei doctrine aberante. Tatăl (Creatorul) își domină copiii și, ca mitologicul Cronos, îi devorează după ce îi naște.

Prin Tudorel, Pica, Pomponescu firele romanului duc la realitatea politică a vremii. În ciuda convingerii autorului („politicul în intenția mea lipsește cu desăvârșire“), *Bietul Ioanide* îmbrățișează materia actualității și pune spiritele intelectuale abstrase de genul lui Ioanide să se confrunte cu ea. Ioanide disprețuiește viața politică, ignoră cu obstinație evenimentul (află cu întârziere de căderea Varșoviei și nu cunoaște harta politică a Europei), sistemul lui de relații ocolește combinația mărunță, profitabilă. *Creatorul* se ferește, deci, să stea prea mult în zonele joase ale vieții pentru a nu-și pierde lumina (simbolul îl aflăm tratat pe larg în *Șun*). Însă politicul se manifestă acolo unde arhitectul s-ar aștepta mai puțin: în relațiile dintre el și copii. Tudorel intră într-o formație politică extremistă (*centurionii*), conspiră, ia parte la un asasinat și lasă un *testament* unde toate valorile în care Ioanide crede (cultul artei, prestigiul rațiunii, imperativul etic etc.) sînt contestate. Tudorel are oroare de cărți și recomandă trăirea directă, aventura, *fapta*, umilința în uniformitate („voluptatea noastră e de a trăi cu numere de ordine“), verificarea curajului prin experiența morții.

Regăsim aici idei din eseistii din deceniul al IV-lea traduse, epic, într-o narațiune polițistă cam tenebroasă. Conjurații asasinează cu stilette furate dintr-un muzeu, se întîlnesc în cavouri, umblă deghizați în sutane și fac presiuni morale asupra unor indivizi slabi și inofensivi ca Suflețel, Hagienuș. Gavrilcea, căpetenia centurionilor, are o biografie cu multe puncte obscure, intelectul lui elementar fascinează, inexplicabil, spirite mai fine, ca Pica și Tudorel de pildă. Carababă, actor fără talent, vrea un teatru *adevărat*, *trăit* și bagă pumnalul într-un pașnic profesor de fizică pentru a se releva prin forță. Pus mai tîrziu cu adevărat în fața morții se poartă lamentabil. Reputația altui conjurat, Max Hangerliu, vine din imensa lui grosolănie. Aristocrat, Hangerliu împușcă francul prin redacții și înjură țigănește în saloane. În fața plutonului de execuție sfidează, cere un antiseptic pentru o zgîrietură la deget și se

arată scandalizat că nimeni nu se oferă să-i bată cuiul din pantof. Modul lui de a se remarca e acela de a fi, cu voluptate, mitocan. Prin el și Hangerloaica, G. Călinescu face psihologia aristocrației neașe (există în *Bietul Ioanide* intenția de a surprinde psihologia mediilor profesionale și a claselor !) și dă o idee despre complicitatea ei politică. Max, moștenitorul ipoteticului tron voievodal, se lasă condus din umbră de fanaticul Gavrilcea și participă cot la cot cu Carababă și Munteanu, indivizi rudimentari, la săvârșirea unei crime preventive. În sistemul de simboluri al romanului, el ilustrează, dimpreună cu Tudorel, Gavrilcea etc, categoria *pragmaticilor*, opuși în toate privințele omului *metafizic*, creator, abstras în liniștea spiritului, ca Ioanide. *Pragmaticii* înțeleg existența numai prin întâmplările zilnice, văd fenomenal și nu judecă niciodată din perspectiva universalului. Recomandă „spiritul de corp“ care justifică violența împinsă până la formele ei extreme, asasinatul. Pragmaticul, în accepția lui G. Călinescu, e, deci, o negație a *creatorului* care judecă lumea din unghiul absolutului și cultivă, în existența imediată, toleranța și idealul vieții active („a ridica terme, a face diguri, a vedea piese de teatru, a discuta sisteme de filozofie, aceasta e viața oamenilor superiori“).

Ioanide și Tudorel, tatăl și fiul, întruchipează două moduri de a înțelege existența și, ca expresie superioară a ei, arta : unul construiește cu sentimentul că *opera* înfruntă neantul, celălalt vrea să distrugă totul grăbind opera neantului. Tatăl pune spiritul geometriei la temelia vieții (geometria simbolizând rațiunea și tendința de perfecțiune !), fiul crede în puterea instinctului și, confundând crima cu eroismul, își creează o morală bazată pe un echivoc nietzscheanism. A apropia revolta lui Tudorel de spiritul omului revoltat de tip existențialist (operație ce s-a făcut în critică), mi se pare a contrazice sensul real al cărții. E îndoielnic, de exemplu, că G. Călinescu s-a gândit să sugereze prin aventura *centurionilor* „ideea de trăire spirituală“. Tendința e, dimpotrivă, de a o caricaturiza. Gavrilcea „fanatic al ideii“, „filozof al neliniștii existențiale“, cum, iarăși, s-a spus ? Greu de imaginat. Căpetenia *centurionilor* prezintă prin elementaritatea intelectului său o negație principială a spiritului și, înfățișându-l străin de orice preocupare speculativă, brutal și obstinat în rău, G. Călinescu a voit să dea o idee despre înfățișarea morală a unei doctrine politice.

Tudorel indică o altă nuanță, spiritul lui e mai aproape de meditație, însă oroarea de cultură și fanatismul politic fac din el un criminal asemănător lui Carababă și Gavrilcea.

La apariția romanului s-a adus lui G. Călinescu învinuirea că manifestă îngăduință față de acest personaj, Tudorel părinte unora simpatici tipologic. Reproșul ascunde o confuzie de planuri. Tudorel e fiul lui Ioanide și, privind lucrurile din perspectiva celui din urmă, G. Călinescu s-a ferit să ridiculizeze trăsăturile tânărului. El face din Tudorel un exaltat rătăcit pe un drum primejdios. *Testamentul* rezumă o orientare spirituală și politică și, în termeni generali, vrea să indice o concepție privitoare la moarte, dragoste, viață. E totodată, documentul unei „psihoze juvenile“, cum notează undeva prozatorul care, privind lucrurile în adânc, a evitat să scrie un pamflet. Pamfletul, desenul grotesc intervin în celelalte cazuri.

Ca personaj literar, Tudorel nu-i, totuși, memorabil, studiul psihologiei lui este sumar și, în comparație cu alte nume care trec prin carte, figura lui se pierde repede din vedere. El reprezintă, ca și Pica, un punct de referință pentru Creator (Ioanide) și, în schema socială a romanului, e simbolul inteligenței juvenile care se subordonează lamentabil spiritului elementar agresiv.

Un loc important ocupă în *Bietul Ioanide* indivizii „putrefiați de cultură“, opuși prin negația ideii de creație lui Ioanide, odioși în același timp și în ochii celor care ca Tudorel, considerând cărțile niște mortăciuni, urmăresc actul finalizat, fapta. Panait Suflețel, Gulimănescu, Gaittany, Dan Bogdan, Hagienuş etc. intră în această categorie, cea mai vie sub raport literar. Darurile epice ale lui G. Călinescu găsesc aici un câmp fertil de desfășurare și, prin împletirea de comic și serios, portretele sînt excepționale. Ele indică o natură morală și o poziție, cum am semnalat deja, față de condiția creatorului. Cu ei, sau prin ei, G. Călinescu realizează un *roman al măștilor*, ingenios, de o mare profunzime comică. Suflețel, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu etc. sînt, în strategia narațiunii, niște păpuși cu idei fixe și o vorbire dominată de automatisme. Gonzalv e obsedat de o catedră universitară, întreaga lui viață interioară e subordonată

acestui ideal. Geanta umflată cu fișe bibliografice și memorii de activitate constituie semnul acestei năzuințe aflate într-o permanentă, aprigă pîndă. Suflețel vrea direcția unui muzeu, Gaittany o sinecură cu automobil, Hagienuş recurge la stratagame uliseene pentru a dejuca intențiile copiilor, Emil Conțescu păstorește peste un sat de rubedenii plasate în toate partidele etc. Ei apar de la început închiși în obsesiile lor mărunte și nici un fapt care să indice o modificare sau o latură misterioasă, neștiută a ființei lor morale nu intervine pînă la sfîrșitul cărții. Ori de cite ori apar pe scenă, spun aceleași vorbe și fac aceleași gesturi. Gaittany rîde gradat și consultă discret ceasul, Pomponescu e solemn și afabil, Suflețel într-o eternă impaciență etc. Folosind o formulă ce s-a aplicat și altor cărți, s-ar putea zice că *Bietul Ioanide* e un roman *carnavalesc*, un roman în care măștile au o jumătate a feții gravă și cealaltă ilară. Totul depinde de unghiul din care le privești. Hagienuş ilustrează mai bine decît alte personaje această dualitate. În familie, el este o victimă a copiilor lacomi, nesimțitori față de vocația superioară a tatălui, savant orientalist reputat și colecționar de opere inestimabile. Hagienuş e un rege Lear hărțuit și șantajat de copii. Aceasta ar fi partea targică a personajului. Același Hagienuş ține însă în casă o ladă cu osemintele soției și speculează profitabil cavoul pe care l-a construit pe bani puțini Ioanide. E, în afară de aceasta, avar, maniac, suspect de imoralitate, căci s-a încurcat cu o guvernantă care trece de partea copiilor și-l spionează prin gaura cheii. Regele Lear e dealtfel un conformist viclean; pus de Pomponescu să scrie un articol critic la adresa lui Ioanide, îl scrie și-l publică arătîndu-l, în prealabil, lui Ioanide. Tragicul (intelectualul terorizat de familie, dependent de putere, în veșnică instabilitate economică) trăiește în complicitatea grotescului și se lasă coplesit în cele din urmă de el.

Ideea rotației măștilor apare și altfel sugerată în roman. Pe Ioanide îl neliniștește dinamica cerească, apusul soarelui dîndu-i, de pildă, senzația insuportabilă de a fi veșnic „în călușei”. Smărăndăchioaia, care în roman are rolul unui agent de legătură, înțelege viața ca „un carnaval continuu”. M-me Farfara are, tot așa, din perspectiva genealogică o viziune carnavalescă a istoriei: destinele apar și pier într-o învîrtire nebunească a familiilor. E, dealtfel, o intenție epică mai generală în romanul lui G. Călinescu de a înfățișa personajele de fond în

grupuri. Sufletele, M-me Farfara, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Hagienuș, Smărăndache și Smărăndăchioaia nu apar niciodată singuri sau foarte rar și atunci au tendința de a se lipi de un cerc. El trăiesc *în grup* (spre deosebire de Ioanide care este totdeauna singur) și-și pierde orice individualitate îndată ce se desprind de el. Gaittany e oscilant, intră sau iese din cerc, rolul lui în carte e acela de a colporta. Un personaj itinerant, cu obligații mondene multiple, de unde deprinderea (și plăcerea) de a circula în trăsură sau automobil. Din aceeași categorie fac parte și M-me Farfara și cuplul Smărăndache-Smărăndăchioaia, cu tendința, totuși, spre statornicie. M-me Farfara e, în primul rînd, un agent istoric, ea face legătura dintre generații și, coborînd în trecut, stabilește filiațiile, întocmește arborele genealogic, păzind cu devotament absolut puritatea singelui aristocratic. Mai burghez, cuplul Smărăndache-Smărăndăchioaia duce vești dintr-un loc în altul, trecînd ușor peste adversități, bariere sociale. El informează, de pildă, pe Pomponescu despre mișcările lui Ioanide. Gulimănescu e specializat în știri *rele*. Conțescu trăiește într-o mare familie cu legături colaterale bine ordonate, e șeful, putem spune, al unui clan cu o putere absolută în administrația învățămîntului universitar. Puterea de absorbție a clanului e mare, cine vrea să parvină în disciplina controlată de Conțești trebuie să devină ginere, cumnat, cuscru etc. lăsînd alte veleități deoparte. Nefericitul Gonzalv Ionescu își dă seama că nu poate ajunge la o catedră universitară decît în acest chip și e pe punctul de a-și lăsa nevasta și cei trei copii pentru a se însura cu o Conțescu. Numai moartea împiedică această nelegiuire. Alte personaje, cele din jurul lui Saferian, formează de asemenea un grup unde arta și negustoria merg mîna în mîna.

Grupul se constituie nu după afinități morale sau spirituale, ci pe bază de interese. Musafirii lui Saferian, notează prozatorul, erau „niște inamici care aveau nevoie unul de altul“. Ei se detestă cordial, se birfesc, își fac reciproc servicii, pîndesc posturi rentabile, adulează puterea (Pomponescu), au aceleași obsesii (să stea la adăpost de evenimente și să pregătească *monumentul științific*) și cam aceleași cusururi: sînt fricoși, conformiști, incapabili să ducă la capăt opera capitală la care năzuiesc. Romancierul citește în această substituire de planuri un semn al vieții moderne. Titlurile academice au luat

locul vechilor dregătorii. Gonzalv Ionescu, Hagienuş, Sufleţel etc., „putrefiaţi de cultură“, vor să parvină în ierarhia universitară, să obţină sinecuri bine retribuite şi, pentru aceasta, au nevoie de relaţii, protecţii etc. Viaţa *în grup* facilitează realizarea acestor ambiţii.

Dincolo de acest aspect social este şi altul, de ordin moral. Colonia este forma de existenţă a organismelor inferioare şi, voind să sugereze o viaţă morală fragilă, complementară, G. Călinescu pune personajele să stea laolaltă. Personalitatea individului nu se înţelege decât prin raportare la structura generală a grupului. Luaţi separat, Sufleţel, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu sînt plaţi şi inofensivi, în ceată ei capătă forţă şi culoare. Prozatorul îi observă în cîteva cazuri şi individual, dînd nişte portrete memorabile. Balzacianismul, pînă aici comprimat, dispersat, revine în cazul *celor trei dioscuri* în toată plenitudinea lui. G. Călinescu dă indicaţii topografice, face portretul fizic şi moral al casei, descrie curtea, pivniţa, înfăţişează programul zilnic al personajului, neuitînd să noteze meniul de la micul dejun, schimbările vestimentare, intrările şi ieşirile persoanelor străine etc. Omul este personalizat prin obiectele pe care le frecventează, secretul fiinţei lui poate ieşi la iveală prin consultarea listei de bunuri materiale. Gulimănescu e profesor la Facultatea de drept şi, pentru a marca originea lui ţărănească şi tendinţa de acumulare în ordine materială, romancierul face întii un recensămint amănunţit al curţii :

„Înfăţişarea locuinţei sale de la oraş era dintre cele mai curioase. Curtea, foarte lungă în adîncime, ca şi aceea a lui Dan Bogdan de alături, era totodată suficient de largă ca să cuprindă pe o latură şi în fund nişte şoproane bine întocmite, comode ca o galerie. Totul în curte era în cea mai perfectă regulă. Dar, fiind vorba de casa unui intelectual, surprindea prezenţa unor obiecte insolite : de pildă vreo zece poloboace noi de stejar sub şopron, o căruţă nouă, lustruită ca o trăsură, stocuri — cu mult prea voluminoase pentru uzul casnic — de bucăţi de teracotă pentru sobe, rafturi de olane, bidoane noi de metal, aşezate unele peste altele ca într-un depozit de fierărie, strături de cherestea, trei mosoare mari cu furtunuri de cauciuc, ce nu păreau destinate stropitului, ci tragerii vinului din căzi, pulverizatoare Vermorel, coli de tablă de zinc. Afară de aceasta, în coteţe bine fasonate, patru porci obezi şi guşaţi grohăiau profund, priviţi de afară de cîţiva iepuri albi ce cir-

culau în libertate. Și — ca un paradox — aproape de intrare, încolăcit ca un șarpe, se vedea un lanț puțin ruginit, terminat cu o ancoră moderată de iaht sau de barcă cu motor. Toate aceste obiecte aveau epica lor, în discordanță cu purtarea obișnuită a lui Gulimănescu în societate. Oamenii au secrete neprevăzute, și adesea podul ori pivnița spun mi mult decît actele de stare civilă“. (pag. 242)

Individul are, va să zică, o profesiune intelectuală, se poartă cu discreție și eleganță în societate, iar acasă crește porci și închiriază locuința unei mișcări politice pe care, pe față, o detestă. Gulimănescu e deci lacom de avere și poltron. Suflețel își începe ziua cu lectura unui text grec sau latin, pe care îl interpretează în fața soției sau a mamei sale. Poartă o cămașă groasă de pînză țărănească și, după ce soarbe o gură de lapte și înghite o prăjitură din mormanul pregătit de *Cara uxor*, Aurora, recită hexametri din Homer. Pe la 9 se așează la masa de lucru, dar fără grabă, avînd oroare de munca obligată. Lucrează, se știe, la o operă esențială (*Corpul de inscripții*) și la cea mai mică piedică bibliografică intră în panică, cere informații din străinătate, consultă alți specialiști etc. Suflețel e, deci, exigent și leneș, cu alte vorbe : steril, mulțumit de situația lui în ciuda agitației exterioare. Face zilnic un turneu pe la instituțiile culturale în vederea *postului* pe care îl vînează, trece, apoi, pe la Capșa și alte localuri pentru a prinde pulsul evenimentelor. Simbolul acestei neliniști itinerante e *caduceul* pe care Suflețel îl poartă totdeauna cu el. E, ca și Gulimănescu și Dan Bogdan, descendent de țaran, fără frică însă de civilizație. Toți sînt cumularzi, sinecuriști și, ca personajele caragiulești, au la altă treaptă de instrucție mistică schimbărilor. Apropierea de *miticism*, în ordine morală, e susținută și de alte amănunte. Dan Bogdan și Andrei Gulimănescu locuiesc pe aceeași stradă în două imobile absolut identice așezate unul lîngă altul. Ca Lache și Mache, personajele lui G. Călinescu așteaptă totul de *sus* (condiția lor comună e aceea de *solicitanți* veșnici !) și invectivează guvernul ca intransigentul Conu Leonida pentru cauze absurde. Izbîtoare este apoi asemănarea în ceea ce privește structura morală a personajului. Cînd Dan Bogdan e asasinat, Suflețel nu mai iese din casă sau doarme pe la rude, avînd, notează romancierul, o „spaimă funambulescă“, „delirul impacienței“. Mai tîrziu scrie articole favorabile *mișcării* și-și plasează soția prin mijlocirea Hangerloaiei într-un post bine

remunerat. Gonzalv Ionescu suferă de catedromanie, cercetează zilnic rubrica de decese și face vizite profesorilor de specialitate interesându-se, discret, de sănătatea lor. Când Ermil Conțescu dă semne de boală, Gonzalv se instalează în casa geografului și, întrucît Conțescu nu se decide să moară, Gonzalv dă semne de impaciență și moare de supărare. Soluția e de mare efect în roman, G. Călinescu recurge la deznodămîntul tragic pentru a sublinia comicul unei ambiții păguboase. *Măștile* mor fără glorie sau trăiesc închise în automatismul lor moral. Dan Bogdan moare cu fața spre canalul de scurgere al străzii. La anchetă i se descoperă în buzunar o cutie cu penițe noi, o gumă și 5 creioane primite în dar de la un comisionar, semn al unei avariții patologice. G. Călinescu nu-și iartă personajele, moartea ca și viața lor stau sub semnul grotescului. Intelectualii din *Bietul Ioanide* au vicii urîte, sînt fricoși și oportuniști, cultura a agravat la ei, cum este cazul lui Dan Bogdan, anumite trăsături ale spiritului rural. Despre ei romancierul spune (dar cine ar putea să-l creadă ?) că sînt niște personaje „șterse și lipsite de dramatism, inapte parcă a deveni vreodată eroi de roman“. Dimpotrivă, condiția lor comună le face apte pentru roman, ce este mai solid și original sub raport tipologic în *Bietul Ioanide* vine din studiul acestei categorii. *Măștile* născute pentru a fi un termen de referință negativă pentru Creator (Ioanide) urcă la suprafața epicii și acaparează romanul. Privirea lor imobilă și absentă ca aceea a figurilor de ceară din muzeul Grévin ne urmărește pe deasupra paginilor și, în timp ce multe vorbe de spirit se uită, portretele lor, ieșite dintr-o mare sensibilitate la grotesc, rămîn.

O situație aparte ocupă, în strategia romanescă a lui G. Călinescu, Pomponescu. În fișa lui caracterologică citim : „discreție pompoasă“, „mizantropie afabilă“, „melancolie socială“. Pomponescu se trage din burghezia provincială, e instruit și perseverent, evident ambițios, dar în respectul regulilor sociale, incapabil de a trăi succesul sau eșecul în singurătate. Aspirația lui e de a avea un cerc și, cîtă vreme, ministru sau ministeriabil, anticamera lui e plină de lume, se simte bine. Nu aderă la viața grupului, dar îi place s-o simtă în preajma lui. Pomponescu ar ilustra, așadar, un caz de oscilație între spiritul abstras al Creatorului și acela, comun, lumesc al intelectualelor programatic de tipul Suflețel și Gulimănescu. Sau, cum notează prozatorul : „aspiră la abstracție și nu se poate smulge

din efemer⁴. Eminent specialist în beton armat, Pomponescu nu e creator și ura lui (manifestată în forme urbane) față de Ioanide vine din această imposibilitate de a-și depăși condiția. Lucrează toată viața la o *catedrală a neamului*, dar catedrala rămîne pe hîrtie. Momentul în care proiectele îi sînt restituite de către versatilul Gaittany este esențial pentru destinul lui. *Masca* se desprinde din cerc, se izolează în suferință și, prin aceasta, el devine un personaj tragic. Părăsit de prieteni (de grup), are sentimentul inutilității, începe să trăiască în trecut și-și pune în cele din urmă capăt zilelor înghițind cianură. Nimic nu prevestea în echilibratul, solemnul Pomponescu acest sfîrșit. În concepția lui G. Călinescu el ilustrează, negreșit, o altă față a *spiritului academic*. Sufletele, Gaittany, Hagienus sînt balcanici, bizantini, sterilitatea se asociază la ei cu o mare poftă de a trăi agitat pe dimensiuni mici. Bovarismul lor e strict social, în timp ce Pomponescu aspiră la creație și vrea *puterea* pentru a domina în cercul de amici. A fi în centrul interesului general e marea lui ambiție. Femeile Pomponescu, mama și soția, îi cultivă acest orgoliu. Cînd Ioanide cucerește pe Indolenta, Pomponescu e sincer rănit. Biserica pe care o construiește același Ioanide pune în primejdie proiectul catedralei neamului, și profesorul de beton armat caută s-o împiedice punînd pe alții s-o conteste public, apoi, cînd tentativa eșuează, o ignoră cu obstinație. Personajul e, în ciuda intenției prozatorului de a-l caricaturiza, complex și autentic în ezitarea lui între cele două planuri de existență. A acumula putere în sfera socială și a trăi, în același timp, neputința de a te realiza în alt plan nu e un semn de simplitate. Ferit de anumite laturi ridicole, Pomponescu ar fi putut deveni simbolul unui bovarism spiritual tragic. G. Călinescu îngroașă însă noța grotescă voind să facă din Pomponescu imaginea întoarsă, negativă a Creatorului. Intenția polemică nu distinge, totuși, fondul inefabil al personajului, ceva misterios, tulburător rămîne. Neputînd atinge prin creație metafizicul, Pomponescu se ridică pînă aproape de el prin conștiința adîncă a ratării.

Dintr-un roman al *măștilor*, *Bietul Ioanide* e pe punctul de a deveni un studiu al psihologiei eșecului căci, dacă privim bine, observăm că majoritatea personajelor nu izbutesc în ambițiile lor. Pomponescu se sinucide, Gonzalv Ionescu are un atac de cord, Tudorel, Pica, Hangerliu sînt împușcați, Hagienus e spoliat de copii și-și pierde colecția, Dan Bogdan e asa-

sinat ca să se dea un preaviz adversarilor politici ai mișcării, M-me Farfara eșuează, în fine, prin vîrstă, iar Sultana într-o căsătorie burgheză. Suflețel, Gulimănescu, Gaittany staționează, eroismul lor este să se adapteze tuturor circumstanțelor. Ioanide ratează și el într-un plan pentru a se realiza în altul. *Spiritele academice* suportă greu evenimentele, nesiguranța de ordin social îi face anxioși și conformiști pe unii, victime pe alții. Creatorul singur trece neatins, senin prin circumstanțe așezînd tragicul existenței lui la temelie *Operei*. O convertire care în alte cazuri, neexistînd opera, nu se realizează. Drama din afară accentuează comicul interior și, privind lucrurile din această perspectivă, romancierul încheie cartea cum o începuse, cu sugestia că spectacolul măștilor continuă. Pendula lui Saferian se strică, dar această oprire a timpului nu este un simbol decît pentru Ioanide. Un cerc al existenței lui se închide odată cu moartea lui Tudorel și Pica pentru a se deschide altul în eternitatea creației.

Cu aceste rînduri de simboluri și o tipologie născută dintr-o fantezie ironică, *Bietul Ioanide* e un roman singular în proza noastră în primul rînd prin extraordinara lui vivacitate intelectuală.

În *Scrinul negru* (1960) stilul epic rămîne același, cu observația că, avînd o deschidere socială mai largă, romanul re-curge și la alte formule narrative, unele potrivite, altele nu. S-a vorbit și în acest caz de *baroc* și, de considerăm barocul o adițiune de stiluri, termenul este potrivit. G. Călinescu tinde totuși spre o structură unitară, realizată din fuziunea mai multor tehnici epice racordate la un „tablou” general pe care îl supraveghează, pe rînd, prozatorul sau dublul său, Ioanide. Ioanide e „creierul” și, în continuare, vedeta acestui spectacol epic de mărimi puțin obișnuite în literatura noastră. *Scrinul negru* are aproape 1000 de pagini și ambiționează să dea în spiritul epocii (romanul a apărut în 1960) psihologia claselor sociale înainte și după cel de al doilea război mondial. Într-un interviu din *Contemporanul* (11 nov. 1960), G. Călinescu dădea ca esențiale pentru definirea temei aceste rînduri din carte : „Probabil că pierderea celor doi copii ai săi, Tudorel și Pica, cu zece ani în urmă, redeşptase în arhitect instinctul paternită-

ții. Însă, fără să-și dea seama clar, dorea să aibă și alți copii. De aici reveriile sale sublim erotice și matrimoniale.“

În realitate *Scrinul negru* înaintea pe mai multe direcții epice și, grupînd faptele, putem delimita trei romane posibile, nu cu totul independente, dar coerente, unitare prin temă și obiect. Aceste *micro-structuri* într-o structură mai largă pot fi găsite și în alte romane moderne și nu indică, principial, lipsa unei capacități de sinteză epică. Un număr de pagini reconstituie romanul unei femei de lume, Caty Zănoagă-Ciocîrlan-Gavrîlcea, altele studiază mai sistematic decît în *Bietul Ioanide* psihologia și destinul aristocrației românești și, în fine, *Scrinul negru* e în bună parte jurnalul lui Ioanide și, prin el, al realităților postbelice. Metoda diferă de la un capitol la altul. Pornită în stil balzacian, prin acumulări succesive de descripții și portrete morale, pagina călinesciană sfîrșește adesea printr-un poem sau o suită de reflecții morale. Probă de virtuozitate sau, deliberat, o tehnică polifonică în scopul epuizării obiectului? Romanul le justifică pe amîndouă. *Scrinul negru* e o succesiune uneori ingenioasă, alteori obositoare de formule, de la reportaj la eseu. Robert Brasillach consideră că există șapte forme românești (*povestirea la persoana a treia, jurnalul, dialogul, reflecțiile, romanul prin scrisori, monologul interior și documentele*) și scrie o carte (*Les sept couleurs*) în care le folosește pe toate. O temă unică e tratată de la un capitol la altul după altă tehnică epică. E vorba de un exercițiu pe care l-au preluat mai tîrziu și alții, făcînd din roman o *experiență a formelor* și, prin ea, o identificare, o descoperire de sine.

G. Călinescu are un scop mai precis, romanul său își propune cîteva teme pe care le urmărește pe spații întinse și în epoci diferite. Cartea debutează, ca și cele precedente, cu o scenă expozitivă, prezentarea, în speță, a unei cete de aristocrați scăpătați care participă la o înmormîntare. S-a observat preferința lui G. Călinescu pentru astfel de *deschideri epice*: ceaiul de la ora cinci, reuniunea de familie (*Enigma Otiliei*), aici înmormîntarea, în altă parte nunta, voiajul colectiv, ospățul etc. S. Damian numește aceasta „*structură explicativă*“ (*G. Călinescu romancier*). Ea permite, oricum am numi-o, trecerea în revistă a pieselor care vor evolua pe tabla de șah a romanului. Este, în afara unei necesități epice, și plăcerea lui G. Călinescu pentru marile aglomerări de obiecte, gustul lui,

comparabil cu acela al lui Fellini în cinematografie, pentru grotescul fastuos. Scena înmormintării Catyei Zănoagă, urmată de alta, memorabilă și aceasta, a Talciocului arată o sensibilitate ieșită din comun pentru universurile derizorii și pitorescul terifiant : „Intrind pe o uliță de mahala din dreapta șoselei, te aflai deodată în fața unei bolgii dantești pe fundul căreia forfoțea un bilci. Pe povârnișurile groapei erau desfășurate chilimuri românești, scoarțe, imitații de covoare persane, în general uzate și stridente. Coborîrea se făcea pe o ripă repede, cli-soasă pe vreme de ploaie și care, în duminica următoare înmormintării din cimitirul Herăstrău, era alunecoasă din cauza zăpezii căzute în ajun și înghețate peste noapte. Fundul groapei era împărțit în cărări inextricabile, formate, în chip spon-tan, prin așezarea vânzătorilor. Aceștia întinseseră marfa pe zăpada bătătorită sau pe un țol, stînd sau în picioare sau pe cîte un geamantan. Curiozitatea era că negustorii n-aveau înfăți-șarea obișnuită a comercianților ambulanti și erau în mod zdro-bitor mai distinși decît cumpărătorii, de obicei lăptari și țărani din jurul Bucureștilor. Ei erau îmbrăcați cu haine uzate și cam împestritate, însă de croială excelentă și de o modă perimată. Un bărbat, spre exemplu, care sta pe muchea unui geamantan de piele citind *Huit jours chez M. Renan* de Maurice Barrès, avea pe cap o căciulă de astrahan fin, puțin roasă, trasă pe urechi, și în loc de palton o haină de piele îmblănită. În picioare purta galoși și ghetre pe deasupra pantofilor. Era ras proas-păt, privea prin pince-nez și avea aerul unui intelectual, mai degrabă al unui medic. Pe o foaie de mușama roșie întinsese marfa de vînzare ; seringi Record de dimensiuni mari, două cutii cu canale pentru injecții, un binoclu militar în toc de piele, un termometru de baie în ramă de lemn, cîteva pneuri de bicicletă și cronicile în ediția Kogălniceanu, legate în pînză și cu coperta întîiului volum dată la o parte și pironită cu o scrumieră de alabastru, de vînzare și ea.“

Odată piesele prezentate în aceste scene de ansamblu, epica se complică. G. Călinescu evită desfășurarea cronologică, rupe firul narațiunii și alternează temporal planurile. O scenă se petrece în prezent (aristocrații la Talcioc), alta cu 20 de ani în urmă (aceleași personaje în faza înfloririi lor sociale și bio-logice), cu ideea că psihologia unei clase poate fi mai bine de-terminată dacă este observată din două direcții. Este în această alternanță o regularitate de pendul care amintește, sub aspect

strict formal, de tehnica rimelor încrucișate. Un capitol arată pe Șerica Băleanu primind în castelul de la Pipera cercul de prieteni din lumea aristocrației, altul înfățișează pe aceeași Șerica într-o cameră mizerabilă de bloc, debitînd în stilul doamnei de Staël aforisme demoralizante. Într-un loc e vorba de Prejbeanu, zis și regele Vahtang, care trăiește la periferie cu o bătrînă degradată biologic, Carcalechioia, peste două capitole același Prejbeanu, tînăr crai de București, apare ca eroul unei drame sentimentale : este surprins de logodnica lui, frumoașa Lily Carcalechi, cu mama ei (ruina biologică de acum) și logodnica se omoară. Moartea nu tulbură nici pe logodnicul cu gusturi gerontofile, nici pe destrăbălata mamă : cei doi se căsătoresc și, după un număr de pagini, aflăm ce se petrece în prezent cu acest cuplu.

Sînt și salturi mai mari în *Scrinul negru*. Caty, despre a cărei înmormîntare se povestește în capitolul întii, moare cu adevărat, după ce faptele sînt relatate retrospectiv, la pagina 700. Legătura între aceste planuri o face Ioanide, ajutat de Gaittany și de M-me Farfara, personaje care circulă de la un mediu la altul. Ioanide cumpără de la Talcioc un scrin în care are surpriza de a descoperi un număr de scrisori vechi (convenție epică știută). Scrisorile aparțin Catyei Zănoagă și, din consultarea lor și informațiile date de M-me Farfara, arhitectul reconstituie romanul unei femei teribile, nepoată de băcan, soție de diplomat, amanta unui bancher argentinian, a unui prinț român, a unui ofițer etc. Înaintea acestui roman este însă altul, aproape deloc legat de cel dinainte. Cel ce scotocește prin hîrtii vechi și observă fără milă agonia unei clase e un intelectual care, în contact cu revoluția socialistă, trece printr-un proces de convertire morală. Trăise preocupat de schemele abstracte ale arhitecturii, departe de viața socială. Vrea acum să fie util societății noi, proiectează un Palat al Culturii și participă, înconjurat de oameni noi ca Dragavei, Cornel, Nea Vasile, Leu, Mini, la viața cetății. E în această voință de transformare și dorința secretă de a se absolvi, moral, de vina de a se fi dezinteresat de educația copiilor. „Vreau să nasc în minte un Tudorel bun, să refac, sub zodia generoasă de azi, existența lui sfărîmată“.

Tema *convertirii sociale* a arhitectului se asociază cu tema *durerii paterne*. La acestea două se adaugă *erosul* care rămîne

și în *Scrinul negru* oglinda cea mai fină în care se privesc caracterele. G. Călinescu înlanțuie aceste motive într-o ficțiune ce nu evită nici una din formele de captare ale epicului : senzaționalul, exoticul, elemente de roman polițist etc. Ioanide proiectează un teatru popular de dimensiuni enorme și, îndată ce este ridicat, o mină sabotoare îi dă foc. Arhitectul e, desigur, mihnit că opera lui se preface în scrum dar, estet, nu poate să nu observe măreția fenomenului : „Catastrofele atrag, încintă aproape prin sublimul lor“. Abia scăpat de incendiu, Ioanide e ținta unei tentative de asasinat. Cine a tras în petulantul arhitect ? Mister, prozatorul nu spune. Poate Gavrilcea care, după război, se însinuează în rindurile forțelor democratice, devine *stingist*, e demascat, fuge în străinătate și se întoarce ca spion al unei puteri ostile țării noastre. Refăcut, Ioanide proiectează un palat („palatul ioanidesc“) și se înflăcărează de ideea sistematizării orașului : „Altă dată nu mă interesa decît edificiul ca atare, a fi arhitect era pentru mine un joc cu geometria (...) Azi îmi dau seama că un arhitect e un cetățean care trebuie să lupte la nevoie cu oamenii și cu sine însuși“...

Propozițiuni de acest fel nu sînt rare în roman, arhitectul simte mereu nevoia de a se delimita de sine (cel din trecut) și de alții, însă ideile sînt deseori înecate în vorbe. Optica lui G. Călinescu nu diferă în *Scrinul negru* de optica maniheistă a romanului din epocă. Oamenii se împart în două categorii distincte, buni și răi, și au în genere morala și psihologia clasei lor. Suflețel, Gulimănescu sînt mic-burghezi, conformiști, eroi ai platitudinii ; Dragavei, Cornel etc., oameni noi, sînt justițiabili, pozitivi, capabili de fapte mari. Bălenii și Hangerlii dovedesc o insolentă lipsă de realism istoric și trăiesc fără demnitate etc.

Schema este abstractă și simplistă, talentul de a portretiza individul este, totuși, remarcabil în cîteva cazuri. Să nu pierdem din vedere însă pe Ioanide. Moartea copiilor trezește la el (știm acest lucru din *Bietul Ioanide*) simțul paternității, tradus acolo în opera de creație. În *Scrinul negru* sentimentul patern caută o cale mai puțin spirituală. Arhitectul se îndrăgostește de secretara lui, Mini, o tînără cu fruntea delfinică, apoi de sora ei, Diana, atletă cu o carnație marmoreeană, și e, în fine, pe punctul de a concepe cu Cucly, baletistă suavă, fiica naturală a lui Prejbeanu. Există, firește, și Elvira, soția inteligentă și

înțelegătoare care, la apariția uneia din admiratoarele lui Ioanide, se retrage cu decență și cordialitate („— Bravo, domnișoară Cucly, o feliicită Elvira, cînd dansul încetă (...). Ioanide nu scoase însă nici un cuvînt și numai atunci cînd Elvira se retrase, făcînd un salut cordial cu mîna către față și închizînd ușa, Ioanide apucă pe Cucly de mijloc și, strîngînd-o tare la piept, o sărută lung pe buzele-i aride“). Justificarea acestei disponibilități sentimentale ar fi că arhitectul, creator, are nevoie să fie stimulat. Toate marile opere au în spatele lor o iubire puternică. Dealtfel, Ioanide trăiește sentimental pe game variate, după o schemă pe care o cunoaștem din *Bietul Ioanide*. Pe Elvira o iubește cu prietenie, pe Mini spiritual, tot spiritual, dar cu o prețuire mai mare acordată formelor ei statuare, o iubește pe Michaela-Diana și, în fine, aproape marital pe Cucly. El dorește ca toate să stea în preajma lui și să participe la jocurile lui sufletești. Cu excepția balerinei, femeile stimulează pe Ioanide în direcția creației, și relațiile cu ele sînt expurgate de orice dorință lubrică. Pe Mini o iubește în vis și-o sărută pe picior (tot în vis) cum ar săruta-o pe frunte. Pe Diana o prețuiește ca pe o statuie și o face pârtașa unui ritual erotic inocent : se privesc îndelung în ochi. Cînd arhitectul ridică Palatul Tinerimii, palatul e anticipat de o statuie colosală a Dianeî. Știm, iarăși, din *Bietul Ioanide* ce simbol ascunde această sublimare. Erosul capătă o anumită materialitate în cazul Cucly. Dansatoarea ispitește mai puțin cerebral pe Ioanide și, surprins de inocenta nerușinare a fetei, Ioanide trece prin crize tinerești (inabil exprimate literar). Cucly numește pe marele Ioanide „micule“ și cere să fie agresată, posedată cu sălbăticie. Ea mușcă, strigă într-o izbucnire delirantă a simțurilor și faptul nu scandalizează pe estetul Ioanide. Bolnavă de piept, ea nu renunță să danseze și, ca o eroină romantică, leșină pe scenă în adorația publicului. Frica de a-și altera formele o determină să avorteze, spre tristețea lui Ioanide care, înflăcărât de ideea de a fi din nou tată, scrisese o serie de *sfaturi* către fiul sau fiica lui. *Sfaturile* sînt ingenioase, pline de miez moral și nu dezechilibrează, cum s-a spus, romanul. Cărțile mari sînt pline de asemenea maxime, și G. Călinesou indică într-un loc un posibil model : Cervantes. Cînd Sancho e numit guvernatorul unei insule (lucrurile se petrec, de bună seamă, pe plan imaginar), Don Quijotte, care

ia în serios faptele, face un șir de recomandări politice cu scopul de a instrui pe scutierul său în arta de a conduce. Maximele lui Ioanide aduc ceva din plăcerea și gravitatea antică pentru filozofia existenței și au scopul de a orienta în viață un posibil nou Tudorel sau o nouă Pica, îndreptînd, astfel, o veche eroare. Ele recomandă, în esență, bunul-simț, trăirea adevărată, liberă în sensul valorilor umane, în contradicție cu credințele lui Tudorel adevărat :

„Ferește-te de a îmbrățișa idei paradoxale spre a fi interesant în cerc îngust. Cultivă filozofia pe care o simți adevărată“.

„Nu căuta să fii genial (...)“

„Iubește statornic numai o femeie (...) Dar nu întoarce capul ipocrit de la altele, multe sînt divin de frumoase“... etc.

Avortul săvîrșindu-se, Ioanide aruncă *sfaturile* la coș. Adumbrit, el primește alte omagii sentimentale. Diana îl adulează : „Cum știți să iubiți ! (...) Ce tînăr sinteți“. Mini, căsătorită cu Cornel, spre indignarea arhitectului, e la rîndul ei geloasă pe Diana, în fine vîrstnica M-me Farfara, memoria infernală și gura rea a cărții, numește pe Ioanide „un monstru de seducție“ în stare să dea și în genunchi porunci femeilor.

O motivație mai profundă nu există în roman pentru acest sentiment de adorație ajuns la forme terorizante pe care îl provoacă Ioanide în rîndurile femeilor. Lipsa de determinare și coerență psihologică pe care am semnalat-o în *Bietul Ioanide* duce în *Scrinul negru* la o amplificare excesivă a textului. Multe pagini sînt inutile, peste necesitatea de demonstrație epică a ideii (creatorul simte nevoia de a fi inspirat, el nu e *moral* sau *imoral*, nu trădează, nu se închide într-o singură pasiune, el caută în varietate sentimentul unic, absolut pe care să-l pună la temelie a operei lui).

Nici paginile care relatează despre existența profesională a arhitectului nu sînt deosebite. Ioanide spune mereu lozinci („Trăim o epocă de Renaștere, un romantism focos și optimist“... „Trăim vremuri mărețe...“), stilul lui de a comunica e grandilocvent schematic. Indivizii din preajma lui (Nea Vasile, Leu, Cornel, Dragavei), sînt ratați ca personaje literare, ei vorbesc în fraze scoase din jurnale, modul lor de a gîndi e rudimentar sociologic. A existat bănuiala că G. Călinescu pune în aceste pagini schematice și incolor oarecare ironie, construind, în deriziune, o proză după gustul și

canoanele criticii dogmatice din epocă. Ironia, totuși, nu se vede și capitolele care narează mișcarea arhitectului în spațiul social imediat sînt cele mai slabe din roman. Ioanide pleacă, de pildă, la țară pentru a vedea „cum mai stau țăranii cu civilizația”. Stau, evident, rău, casele lor construite într-un stil Corbusier degenerat enervează pe arhitect și, devenit la acest punct poporanist, arhitectul dă o lecție de estetică țăranilor construind o casă-model. Despre această lipsă de intuiție a psihologiei rurale la G. Călinescu a vorbit pe larg, la apariția romanului, Marin Preda.

Intuiția este, în schimb, fină, profundă cînd este vorba de alte medii sociale (aristocrația, mica burghezie intelectuală), și cei care neagă cu înverșunare orice valoare *Scrinului negru* ignoră un grup omogen prin mentalitate și destin istoric. Trăsătura lor comună ar fi orgoliul genealogic și, de aici, frica de mezalianță. Hangerloaica, șefa clanului, recomandă tuturor să se salveze social, admitînd orice muncă, dar să păstreze puritatea singelui. Cînd Matei, tînăr cu ascendență voievodală, se îndrăgostește de o Pîrscoveanu și e în situația de a avea cu ea un copil, Hangerloaica protestează, apoi cedează recurgînd la un truc : tînăra să-și schimbe oficial numele prin adoptarea ei de către mareșalul Cornescu. Tînăra refuză însă și atunci genealogista clanului caută o filiație iluzorie. Portretele au o notă de patetism în grotesc. Scena consfătuirii din pod, urmată de contradanț e, prin ardoarea caricaturii, felliniană :

„Generăleasa Cernicev se perindă apoi prin fața tuturor cu o mare cutie de tinichea plină cu biscuiți, din care fiecare lua cîte unul, cu excepția lui Gaittany, prudent în materie alimentară. Vasilevs-Lascaris, dîmpotrivă, luă doi și încercă cu mîna a apuca mai mulți, dar generăleasa, cu zîmbetul ei virginal, trecu repede mai departe. Petrecerea se desfășură astfel fără nimic deosebit, pînă ce madam Valsamaki-Farfara avu gustul de a propune un cadril. Filip, care, reîntors la prințesă, ședea smerit într-un colț, ca unul ce fugise pe rînd de la fiecare, nu cunoștea cadrilul.

— Atunci jucăm contradanțul ! se luminează la față mareșalul. Contradanțul lui Beethoven. Îl ai !

Toată lumea trase scaunele și băncile lîngă pereți. Hangerloaica rămînînd pe fotoliul ei. Filip cîntă o dată prima figură la clavecin, iar mareșalul, de unul singur, explică asistenței

momentele contradanțului, făcînd mișcări cu barba în aer prin odaie, inchipuind prin treceri dintr-o parte într-alta perechile, plutind grațios și iradiant cu trupul lui înalt.

— Gata ! comandă mareșalul. *Da capo !*

Și contradanțul, condus maiestuos de mareșal, începu.

Cornescu avea în față de madam Farfara, generăleasa pe regele Vahtang, prințesa Șerica Băleanu pe Matei Basarab, Zenaida Manu pe Charles-Adolphe Vasilescu-Lascaris. Încetul cu încetul, se aprinseră așa de tare și veselie deveni atît de zgomotoasă, încît dușumeaua elastică transmitea trepidațiile și scării exterioare, iar risetele tuturor, dominate de comenzile mareșalului, se auzeau în stradă.“

G. Călinescu are gust pentru farsa enormă, fantezia satirică ia la el dimensiuni asiatice. Înarmorîntarea benevolă a Hangerloaicei la minăstirea Horezu intră în aceeași serie de simboluri grotești și patetice. Măștile au devenit înspăimîntătoare prin proporții și dau, prin deformarea teribilă a liniilor, o impresie de sublim în ridicol.

Prozatorul, voind să-și compromită și mai mult personajele, face din ele niște strategii politici. Hangerloaica se retrage la minăstirea Horezu pentru a putea fugi cu ajutorul lui Gavrilcea în străinătate. Zenaida Manu poartă în sacoșa ei printre lucrurile de căpătat manifeste reacționare, ședința de spiritism condusă de doctorul Alec Zănoagă se dovedește a fi un paravan pentru uneltiri politice etc. Faptele sînt neconvingătoare și, la drept vorbind, complică fără rost intriga și așa îngrijorător de complicată a cărții. Incredibile și de un senzațional ieftin sînt și demersurile politice ale fraților Gavrilcea în prezent. Colonelul, vinovat de atrocități săvîrșite în vremea războiului, se retrage în munți și trăiește într-o peșteră ca „un rege med cu barba frizată în suluri“, vîînd cu arcul. Gavrilcea-centurionul răpește (în ce scop nu știm) pe Filip, fiul Catyei și al prințului Hangerliu, și-l duce în peștera colonelului unde, peste cîtva timp, sosesc și niște geologi, în realitate lucrători ai securității, alarmați de existența unui „strigoii“ (Remus Gavrilcea). Nimeni nu suspectează, curios, pe nimeni, în peșteră se deapănă amintiri. Un om care a fost maltratată în trecut pentru ideile lui revoluționare povestește crimele unui tortionar. Tortionarul nu-i altul decît... Remus Gavrilcea. Din relatări reiese că Remus Gavrilcea torturase pe Cornel, actualul soț al

Miniei și unul din intelectualii de perspectivă ai noii epoci ; Cornel fugise și se ascunsese în... peștera în care stă acum călăul. Șirul straniilor coincidențe continuă. Cornel reapare (în prezent) și Remus Gavrilcea nu mai ratează ținta de data aceasta : trage în el cu arcul făcut din fire de păr și-l ucide. Înainte de acest fapt atroce, în peșteră are loc o lecție de ideologie. Camil Petrescu plasa o inițiere filozofică în patul conjugal. G. Călinescu face ca victima de odinioară să dea consultații politice torționarului într-o peșteră uitată de lume. Mai înainte, în alt punct al romanului, se face o dizertație asupra picturii lui Rembrandt (aceasta este sub raport literar posibilă). După lecția de istorie a mișcării muncitorești, acțiunea se precipită, cei doi Gavrilcea se încaieră și pier, unul dintre ei fiind devorat de vulturi deasupra unei prăpăstii amenințătoare (moarte simbolică). Filip, adolescentul rătăcitor, coboară netulburat de nimeni din munți și, după o încercare nereușită de a sta de vorbă cu Maica Maximiliana (Hangerloaica), se întoarce la București.

Totul e fals, neverosimil în această parte a romanului, reportaj în stil rocambolesc. Mai bine articulate epic sînt scenele din viața aristocrației (în trecut). Scopul e de a dovedi complicitatea politică a boierimii și mării burghezii cu mișcarea centurională. Hangerloaica și clanul ei acceptă pe „tipul bandit“ (Gavrilcea), deși acesta părăsise pe prințul Max, căci zice un personaj, „avem nevoie un om brutal, noi cei slăbiți prin rafinament, ca să ne apărăm împotriva unei revoluții îngrozitoare“. Fraza pare scoasă dintr-un manual de strategie politică și, pusă în gura Șericăi Băleanu, moralista providențialistă, sună fals. G. Călinescu, îmbrățișînd optica sociologistă asupra claselor, nu mai caută nuanțe. Șerica nu poate avea decît ideile politice ale clasei sale, indiferent (crede romancierul) de cultură și temperament. Cît de simplistă este această judecată nu mai trebuie dovedit. Efortul de a pune individul în acord psihologic cu ideologia de grup este vizibil în tot romanul. Gavrilcea cere în căsătorie pe Mémé Hangerliu, și Mémé (numele apare și la Proust) primește cererea cu revolverul în mînă. Nunta are loc într-o hrubă și centurionii trag cu pistoalele în torțe. Pe front Remus Gavrilcea își cîștigă faimă ca țintaș, trăgînd ca Wilhelm Tell în luminări aprinse deasupra unor evreice tinere. Gustul lui G. Călinescu pentru epicul terifiant este exa-

gerat. Din paginile despre război, se reține destinul doctorului Hergot, confundat cu un evreu și împușcat de către nemți. Lupta omului pentru a-și dovedi identitatea este fără șansă în fața mecanismului presiunii.

Romanul cel mai solid în *Scrinul negru* este, indiscutabil, acela al Catyei Zănoagă. Față de destinul acestei femei G. Călinescu adoptă o altă atitudine. Nota polemică se estompează, povestirea nu mai este ciuruită de sarcasmul prozatorului iritat. Caty e, la început, o fată ușuratică și întreprinzătoare, cu o reală vocație erotică. Nepoată de morari transilvăneni, ea vrea să intre în lumea bună și calea cea mai sigură e bărbatul. Cedează lui Gigi Ciocîrlan, bărbat însurat, și cere în scrisori să fie brutalizată, căci numai violența, gelozia crudă pot da un indiciu despre profunzimea unui sentiment: „Gigi scump, tu nu m-ai bătut pînă acum, nu te-ai înfuriat, nu m-ai prins de păr, încă te porți cu mine ca un om binecrescut care își domină pasiunile. Nu voi crede în tine decît cînd vei deveni brutal de gelos, cînd mă vei urmări călare cu un bici, căutînd să mă izbești cu sfîrcul lui, în vreme ce eu alerg din calea ta pe Șoim al meu“...

Atîta mazochism la o fată la prima ei experiență erotică surprinde. Femeile din proza lui G. Călinescu sînt ființe pur viscereale, neînfrîinate ca animalele tinere sau atrofiate, uscate îndată ce vîrsta reproducerii a trecut. Femeia devine, în acest caz, gospodină aprigă, negustoreasă, partizană politică. Caty e o Otilia trecută de faza incertitudinii romantice. Căsătorită cu Gigi Ciocîrlan, ajuns diplomat în Argentina, cunoaște pe bancherul Oster și lasă să se înțeleagă că copilul, conceput între timp cu prințul Max Hangerliu, aparține bancherului. Ciocîrlan e convins și el că e tatăl lui Filip, femeia învirte pe degete, pe scurt, mai mulți bărbați și nu-și neglijează interesele. Cînd soțul încarcă imprudent bugetul legației și este în situația de a fi tras la răspundere, Caty se abține să-l ajute, păstrînd pentru ea ceul dat de Oster în scopul de a salva pe diplomat. Scena sinuciderii lui Ciocîrlan e memorabilă. Diplomatul este iertat de ministru în urma intervenției familiei și cel care trebuie să ducă scrisoarea explicatoare, Tilibiliu, fostul secretar al ambasadei din Argentina și rivalul sentimental al lui Ciocîrlan, întîrzie deliberat pînă ce Ciocîrlan se împușcă. Văduvă, Caty ia pe Remus Gavrilcea apoi, după ce acesta se retrage în

munți, se îmbolnăvește și moare de cancer. M-me Farfara, ches-tionată de Ioanide, pune în privința acestui destin diagnosticul cel mai precis : „Caty n-avea cultul omului mare, se entuzi-asma de poziția socială a bărbaților, era o snoabă“.

Reconstituirea vieții ei cere o metodă epică mai complicată și, voind să dea o documentație mai amplă despre existența unei femei care e nevoită să-și dirijeze instinctele pentru a par-veni și, apoi, a se menține la suprafața unei clase sociale, G. Că-linescu adoptă mai multe unghiuri de observație : reproduce note de plată, narează desfășurarea unui proces de moștenire, urmărește fișa medicală a personajului etc. Dosarul Catyei e încărcat, femeia e totdeauna pe linia ce desparte ambiția socială de o vocație erotică izbăvitoare.

Un simbol vrea să fie în *Scrinul negru* Filip, împiedicat de Hangerloaica să capete o educație și o profesie comună. Copilul, cu înclinații artistice, nu e lăsat să meargă la școală și, după multe peripeții, după ce ratează și încercarea de a intra într-o fabrică, vrea să se înece, fiind salvat în ultima clipă de nea Vasile, muncitor pe șantier. Simbol transparent, fără pro-funzime.

În fine, încă o pătură socială trece din *Bietul Ionaide* în *Scri-nul negru*, pentru a fi, încă o dată, persiflată. Suflețel, Gulimă-nescu, Hagienuş trec prin furtuna revoluției „cu hainele lor“, păstrându-și, adică, mentalitățile. G. Călinescu vrea să fixeze, consecvent cu viziunea lui sociologică, psihologia micii burghe-zii. Textul abundă în caracterizări ideologice și morale gene-rale. Nu lipsește nici imaginea bine cunoscută din proza pro-letcultistă a *căpușii*. Suflețel, Gulimănescu, Hagienuş ar avea dar asemănări cu o insectă parazitară sau cu un mușchi ocrotit de platitudinea și conformismul lui. Comportamentul lor e previzibil, căci ce poate face, într-o vreme de răsturnări so-ciale, un mic-burghez, decât să strângă cu aviditate bunuri ma-teriale pentru a fi la adăpost de surprize ? Suflețel își găurește caduceul și-l umple cu pietre prețioase, vătîndu-se în acest timp de greutatea vieții. Gulimănescu își plasează banii în covoare, argintărie, aparate optice. A strîns chiar și un să-culeț cu ochi de sticlă. Pentru a-și păstra casa nerechiziționată, el cazează prin rotație neamurile de la țară. Prozatorul, văzînd lucrurile pedagogic, îi găsește, totuși, reeducabili. Locul lui Gonzalv Ionescu îl ia în *Scrinul negru*, simbolizînd o obsesie

atroce, Krikor Babighian. Babighian, expert în opere de artă, e directorul Muzeului Artistic de Stat. Muzeul are câteva magazine de desfacere și Babighian, în loc să îndemne clienții să cumpere, îi sfătuiește să renunțe aducând argumente de mai multe feluri. Iubirea lui de tablouri e maladivă. Când află că Sultana Demirgian are o pânză prețioasă, Krikor intră în alertă, negociază tabloul, pune totul jos, inutil, Sultana nu vrea să se despartă de pictură. Ceea ce era pentru Gonzalv catedra universitară devine pentru Babighian pânza lui Cézanne. El desfășoară o complicată strategie și, întrucît Sultana rezistă, estetul recurge la seducția erotică. Sultana nu mai este însă tînără, buzele ei s-au acoperit de păr și picioarele au căpătat dimensiuni elefantine. Krikor, în transă, face elogiul pulpelor groase :

„Ce-nțelegi prin tînără, protestă Babighian, de douăzeci de ani? Nu-mi plac fetele tinere. Marii pictori le-au evitat totdeauna. Femeile prea crude n-au materialitate, n-au culoare. Tizian, Palma il vecchio, Rubens au pictat femei în floare, cu forme pline, cu părul roșu și cu ochii catifelati și languroși. Suzana scăldîndu-se e motivul de predilecție al vechilor maeștri. Nimeni nu-și reprezintă pe Venera în vîrstă de optsprezece ani. E o femeie măritată, coaptă, cu toate părțile trupului solide, implinite, zguduind locul pe care calcă.“

Lucrurile trenează și Krikor e pe cale de a da divorț pentru a lua pe Sultana și, odată cu ea, tabloul lui Cézanne. Foarte „călinescian“ portretul acestei pasiuni pentru artă în care intră și un instinct teribil de posesiune !

Mai complex psihologic și, prin aceasta mai interesant epic, este cazul lui Hagienuş, orientalistul persecutat de copii. Petrișor și Florica îl fură și-l terorizează provocîndu-i crize de epilepsie larvară. Hagienuş înnebunește în cele din urmă de-a binelea și dă foc casei sale cu opere rare. El își compune o biografie fantezistă considerîndu-se Alexandru cel Mare. Faulkner a introdus în literatură confesiunea unui idiot. G. Călinescu transcrie pe aproximativ 30 de pagini născocirile unui dement senil. Din ele putem deduce destinul unui specialist care sfîrșește prin a-și încorpora existența reală într-una imaginară. Hagienuş își dă foc cu *alcool* (două substanțe purificatoare), ca să renască din propria cenușă, zice romancierul, dînd faptelor un înțeles simbolic. E ultima replică din romanul *Scrinul negru*.

Mai înainte vedem pe Ioanide, înconjurat de o ceată de tineri arhitecți, vizitînd un cartier în plină efervescență a construcției, nu altul decît acela pe care înainta, la începutul cărții, falanga de aristocrați scăpătați. Sfirșit, va să zică, simbolic ca și începutul : o lume apune, alta se ridică și schimbă fața orașului. Romanul are un caracter circular, simetria planurilor narative e perfectă.

Care e, judecînd global, valoarea lui estetică ? Al. George (*Semne și repere*) crede (fără a avea dreptate) că nici una : „Am putea spune după analiza oricărei pagini a romanului *Scrinul negru* că incapacitatea autorului de a trece din planul realității ca fapt în cel al ficțiunii e absolută, definitivă. Vasta frescă a societății inter- și postbelice nu e decît un panou grosolan, zugrăvit amestecat și strident. Peste tot, momentele semnificative, caracteristice pentru situația în care sînt puși eroii și care ar trebui să constituie celulele romanului sînt înlocuite cu faptul divers sau cu cite o întîmplare insolită, încheiată printr-o întorsătură senzațională. Poate că nicidecum vreun scriitor n-a oferit o mai clară imagine a felului dezolant în care cineva nu poate imagina plauzibil“.

Scrinul negru e, indiscutabil, cel mai slab roman al lui G. Călinescu, totuși nu într-atît încît să justifice eliminarea lui din literatură. Sînt pagini admirabile de proză eseistică, cîteva portrete rămîn, un roman concentrat, foarte original (romanul Catyei Zănoagă) străbate și, în cele din urmă, se conturează trecînd printr-un text dilatat, cu multe fapte schematice. Publicat în 1960 și scris cu cîteva ani în urmă, într-o vreme în care ereziile unei metode unice de creație stăpîneau mintea criticii literare, romanul are o viziune predominant și fals sociologicizantă, sacrificînd adesea individualul în favoarea categoriilor abstracte. A face *psihologia claselor* este posibil (tema romanului realist din secolul al XIX-lea), a reduce clasa la o schemă ideologică, ignorînd diferența umană individuală, e o eroare pe care nici geniul lui G. Călinescu n-o poate totdeauna repara.

Înainte de Camil Petrescu, G. Călinescu s-a gîndit să evoce în niște pagini epice figura lui Bălcescu și a altor revoluționari de la 1848, abdicînd, într-un anumit sens, de la teoria lui mai veche privitoare la literatura istorică. Ideea de a alege ca erou

de proză un intelectual cu o stare civilă precisă și o operă memorabilă în spate i se părea, în 1937, nefastă, pentru că biografia (și aici el are indiscutabil dreptate) nu mai poate fi înțeleasă în acest caz în afara operei. Teoria este îndepărtată cu totul în două din cele *Trei nuvele* (1949), publicate mai întâi în *Națiunea și Viața Românească* (1948), unde G. Călinescu reia sub o formă epică mai liberă capitolul rezervat în *Istoria literaturii române* lui Ion Catina, autorul unui *Marș revoluționar*, și un fragment din biografia mai vastă a lui Bălcescu. Biografia istoricului e un pretext de a reproduce, în genul mai vechi al fiziologilor, câteva portrete de epocă și a da sugestie unei atmosfere morale în preajma unui mare eveniment. Leitenantul Bălcescu se gîndește o clipă să se însoare cu o bogată serdăreasă pentru a pune zestrea în slujba cauzei (amănuntul există într-o scrisoare). „Iubita“ absolută, mistică a lui Bălcescu este România, cea pămînteană, relativă, poate fi orice femeie care acceptă să-și verse dota pentru a întări fondurile revoluției. În jurul acestei exaltate idei, pe măsura romantică a epocii, se adună amănuntele de ordin portretistic, văzut sub latură mai ales vestimentară. Iată înfățișarea unui boier generos, amic al căzușilor : „Părul alb, despicat printr-o cărare, era lăsat preoțește spre umeri, nu fără analogie cu capelina căzușilor. Barba foarte pieptănată, răsfirată pe piept și imaculată, era tăiată rectangular. Deși purta feregea, caftan, nu ședea niciodată, la reuniuni, culcat pe divan, ci în picioare sau pe fotoliu. Rezemat, cu anteriorul său purpuriu, de speteaza joasă a unui scaun Empire, avea dignitatea unui prelat rătăcit în mijlocul modernității.“

De la costumația ce oscilează între moda orientală și cea occidentală prozatorul trece la descrierea salonului pentru a întări, prin evocarea obiectelor, caracterul de incertitudine morală a personajului. Nu e vorba în nici un fel de psihologie ; aceste nuvele reprezintă mai degrabă un examen într-o direcție pînă atunci necunoscută lui G. Călinescu. Exercițiul merge aici și în *Catina Damnatul* spre literatura istorică, în *Noi vrem pămînt* spre realismul social, în *Necunoscut* (1952) spre satira politică. În *Jurnalul literar* (1939) G. Călinescu vroia, se știe, să cultive gustul publicului pentru romanul gotic și romanul polițist și, glumind cu seriozitate, publică primele capitole din două narațiuni ingenioase : *Misterele castelului de Tristenburg*

și *Fata răpită*, nu lipsite de intenția de parodie. Opinia că un critic trebuie să rateze mai multe genuri pentru a cunoaște mai bine mecanismul creației este tradusă și în plan practic; prozele acestea dovedesc, în orice caz, stăruința într-un proiect spiritual. *Catina Damnatul* e cea mai reușită, ca stampă de epocă, dintre ele. Numele lui Catina este ca și necunoscut pentru marele public și, trecut în epică, el poate sugera cazul mai general al revoluționarului care vorbește așa cum scrie, în mari fraze oraculare. Opera (minoră, uitată) a poetului nu mai împiedică receptarea unei fiziologii în fond comune. Catina este, ca atîția alți romantici, ftizic și, citind pe Lipsani proclamația celebră de la 11 iunie, el agită ca un steag batista înroșită de sînge. O schiță de tipologie se prefigurează în aceste pagini demonstrative: ea trimite, în latură sublimă, la eroii byronieni și faustieni din prozele lui Eminescu. Lîngă tragedie și mesianism este însă și o notă de mistificație (și ea în spiritul epocii) care vine din imitarea, în viața de toate zilele, a marilor modele literare. Limbajul lui Catina este grandios metaforic și numai o nuanță lipsește în disperarea lui profetică pentru ca portretul să nu piară în caricatură: „Făclii, făclii, făclii, cum a zis nemuritorul Shakespeare. Aud în noapte acorduri sălbatice de lire înfiorate, păsări filfînde, strigoii își cîntă în odaia mea sabatul lor“... „Zadarnic! Eu port din leagăn germeul maladii fatale, agravate de doctrina lui Byron. Pentru mine nu-i fericire pe această lume, care este opera unui Demon“... Catina pare, pînă la un punct, un Venturiano în faza eroică. Poza este trăită patetic.

Celelalte narațiuni nu reprezintă interes literar. *Noi vrem pămînt*, reproduce, în stil sociologic, schemele obișnuite ale literaturii despre răscoala de la 1907, chiar și pe aceea a țăranelui îndrăgostit de o tînără boieroaică. Simțul creației lipsește și în fragmentul epic următor, intitulat *Necunoscut*, o antologie de clișee despre satul antebelic. Țăranii beau țuică la lumina focurilor, o femeie dă copilului de țită, în lipsă de lapte, tot țuică, o bătrînă bolnavă de pelagră joacă o sîrbă solitară și chiuie: „hi, hi, hi...“, într-o odaie dorm trei generații, un copil zace de friguri de doi ani, și cineva justifică boala printr-o operație vrăjitoarească etc. Critica a văzut aici (N. Ciobanu: *Nuvela și povestirea contemporană*, 1967) o reacție antipoporanistă, însă, în absența creației, reacția nu convinge.

Rămîne, evident, voința lui G. Călinescu de a-și apropia prin astfel de exerciții în marginea documentelor o temă care lipsea din proiectul lui literar : tema istorică.

*

După *Șun* (1943), care este o parabolă pe teme mitice despre puterea riturilor și raporturilor omului superior cu lumea, G. Călinescu a scris un număr apreciabil de piese de teatru, unele reprezentabile, altele nu, toate construite prin opoziție față de un model. *Phedra*, *Secretarii domnului de Voltaire*, *Tragedia regelui Otakar și a Prințului Dalibor* etc. sînt, în fapt, niște parodii inteligente pe teme alese cu precădere din teatru vechi de la care împrumută toate convențiile, chiar și pe acelea compromise prin îndelungata lor folosință. Cînd alții se străduiesc să modernizeze acest gen vechi ca și poezia și să-l scoată printr-o operație de intelectualizare de sub puterea clișeeilor, G. Călinescu adoptă deliberat o poziție anacronică, scrie piese în versuri, aduce ostentativ perucile pe scenă și, pîrînd că se amuză, pune indivizi serioși să călărească pe mături și să declame zicători și proverbe. El își propune, cu alte cuvinte, să dovedească faptul că formulele n-au nici un preț în teatru, ca și în romane, și că spiritul care le pune în mișcare constituie totul.

Estetică discutabilă, pentru că formulele în literatură nu sînt niște piese detașabile, în genul prefabricatelor folosite în construcție, străine de orice *mesaj* și de orice coerență interioară, însă fiind la mijloc o intenție de parodie faptul se poate accepta. Parodii în sensul adevărat al cuvîntului piesele lui G. Călinescu, totuși, nu sînt. O notă gravă și un înțeles mai adînc răzbat în aceste opere de tip, unele dintre ele, burlesc, sufocate de clișee (între ele acela al *duplicității*). *Phedra* este o luare în rîs a teatrului *abstracționist* (absurd) cu o ironie cam groasă. Piesa e construită pe ideea unei confuzii generale, la toate nivelurile : logic, psihologic, istoric. Napoleon întreabă pe *Phedra* dacă *are zestre*, Lotte pe Papa Leon X dacă *are copii* și cîți, Elena vrea să știe de la Emma Bovary cînd a murit. Ahile, Werther vorbesc, în fine, absurdități, totul dovedind o rea percepție a modelului și o dorință prea străvezie de persiflare. Mai reușită este piesa *Napoleon și Sfînta Elena*, o parodie a teatrului eroic. După ce a cucerit lumea, Napoleon ordonă, într-un moment de delir, cucerirea (ceea ce înseamnă :

distrugerea) Parisului, căci spune el „nu stăpânește lumea cine n-a cucerit cel mai mare oraș al ei“. Generalii îl ascultă și, rămas fără adăpost, împăratul este invitat de o femeie cu darul divinației (Sfinta Elena) să stăpânească pe o insulă pustie și să moară pe un pat de campanie. Absurdul are aici o morală ascunsă în spatele vorbelor. Ea devine și mai transparentă în *Despre minie sau Napoleon și Fouché*, compusă în stilul teatrului moralist din secolul al XVIII-lea cu oarecare elemente din literatura absurdului. Napoleon nu mai este aici tiranul paranoic, e conducătorul de popoare care recomandă în arta puterii o pedagogie a severității preventive. El se teme de conspirații și zelosul, intrigantul Fouché îi hrănește suspiciunea cu nume ilustre : Mme de Staël, Talleyrand, Josefine, generalii Lannes, Bernadotte, Masséna, Ney, Grouchy, eroii marilor bătălii. Minios, împăratul ordonă împușcarea lor, apoi uită, și a doua zi, bine dispus, cheamă generalii pe care Fouché îi executase. Din nou minios ține ministrului său acest discurs educativ împănăt cu absurdități grandioase :

„Idiotule, nu pricepi o iotă din alfabetul artei politice, deși ți-am făcut cadou operele lui Machiavel legate în peau de chagrin. Ești ministrul poliției, cel mai catastrofal. Duh divin al lui Alexandru cel Mare ! Cum voi mai da bătălia de la Austerlitz fără Masséna ?

Ce vor fi Eylan fără Ney, Friedland fără Lannes sau Waterloo fără dobitocul de Grouchy, care urma a se rătăci cu trupele mele ? Cum va putea Bonaparte întemeia dinastia regală a Suediei ? Și eu cum voi face marea renunțare, divorțînd de Josefina ca să iau pe Maria-Luisa ? Află de la mine, nefericit Fouché, minia unui împărat, ajutată de violențe, e un mijloc teatral de a inspira teamă și respect. Furia fără pedepse exemplare din cînd în cînd este ineficace, o lamentabilă bufonerie ; cruzimea sistematică e un semn de demență. Vreau să fiu August, nu Caligula. Prin urmare, lamentabil Fouché, ordinele se execută (...), însă cu întîrziere sau cu gloanțe oarbe, spre a da prilej împăratului să repare la vreme excesele furiei...”

Lecția nu are urmări sau are una dar în sens contrar : condamnat la moarte, Fouché recomandă grenadirilor sfatul împăratului de a executa ordinele cu întîrziere, dar aceștia, necunoscînd subtilitățile pedagogiei, se grăbesc să-l împuște. Soldații fac glume proaste, luate din repertoriul mahalalei bucureștene (limbaj voluntar anacronic și absurd) : „aveai

creierul pus pe moațe“, „parcă-ți trece meridianul pe sub pat“, „zît, lady, nu face gît“, „hai să te fac cu grădiniță pe piept“, „să te șterg din cartea de imobil“ etc.

Napoleon însuși are un suspect dar premonitor și vorbește în stilul personajelor din teatrul ionescian, cerînd, de exemplu, lui Fouché ca după execuție să-i aducă rapoartele secrete. Surparea dinăuntru a *eroicului* are nevoie, așadar, într-o parodie, de un scenariu absurd. G. Călinescu îl folosește cu intermitență și nu totdeauna cu abilitate, punînd cu ostentație la un loc grandiosul cu burlescul.

Plăcerea pe care o avem citind aceste parafraze este pur intelectuală. Replicile au ironie, tonul se forțează să fie solemn în situațiile în care ar trebui să fie foarte prozaic, personajele spun cu ingenuitate lucruri nefirești. În *Tragedia regelui Otakar...* un conflict shakespearian este tratat în maniera comediei italienești vechi. Regele Otakar iubește pe Ludmila, fata prințului Litomerițe, dușmani de mai multe generații. Dalibor, fratele Ludmillei, scapă din captivitate și vrea să omoare pe Otakar, dar crima nu se înfăptuiește, cei doi se înțeleg și se impacă, piesa totuși nu se sfîrșește pentru că Tecla, o soră urită și bătrîioară, vrea să împiedice căsătoria și recurge în acest sens la serviciile unei vrăjitoare, Celestina.

Otrava, din fericire, este o licoare inofensivă, vrăjitoarea vonind să dea, astfel, o lecție de conduită (toate piesele lui G. Călinescu au o morală pozitivă !) și să vîndece pe regi și prinți de intrigă și ură. Piesa este pentru păpuși și este întreruptă din loc în loc de cîntece și dansuri. Nici teatrul religios nu este uitat. O parodie a sacrului aflăm în *Irod împărat și Brezaia*, unde ucigașul biblic se bocește în ritmul unui cîntec de lume, craii se bat pentru o *pruncă*. La sfîrșit morții se scoală, cîntă și dănuiesc. În *Brezaia* intervine și comicul medieval. Irod, care a avut nechibzuința să omoare toți pruncii, domnește peste o țară de babe și moșnegi. Căutîndu-și o nevastă, i se aduce o *brezaie* care zice doar *bee*, apoi o călugăriță urită și sterilă care propovăduiește moartea. Demoralizat, Irod acceptă *brezaia* și iartă pe sfetnicii neinspirati (Vrabie și Chițimia) numai pentru a avea cu cine să se certe. Feeria, în genul lui Victor Eftimiu, este parodiată în *Basmul cu minciunile*, *Fluturile* și *Crăiasa fără cusur*, piese ușoare, de un oarecare haz provenit din persiflarea miraculosului folcloric.

Situațiile din basmele populare sînt întoarse pe dos, ce este tragic devine comic și invers, totul într-o confuzie voită de platură și într-un limbaj care nu disprețuiește gluma deochetă. Intriga se complică în felul vodevilului, împărații fac fapte nedemne pentru poziția lor, voinicii se lasă prea ușor păcăliți, ca *Pruncul împăratului Vrabie de pildă (Crăiasa fără cusur)*, care, căutînd o mireasă ireproșabilă, acceptă după un șir de refuzuri un bărbat voinic îmbrăcat femeiește. Substituirea nu sugerează o perversiune, ci doar proverbiala orbire a îndrăgostitului, exprimată, dealtfel clar de morala piesei : „Curat ca-n parimie / E frumos ce-mi place mie“.

Un ton mai serios și o tratare mai solemnă a miturilor aflăm în *Soarele și luna*, o parodie, însă candidă de data aceasta, a teatrului mitic. Pentru a evita incestul, Vijlaba îi transformă pe Elin și Iana în aștri meniți astfel să nu se vadă, ca soarele și luna, niciodată.

Valoarea acestor parodii este modestă, G. Călinescu le-a scris pentru a-și amuza amicii, și citite azi, detașate de aceste circumstanțe, lasă impresia unor inteligente bufonerii.

Mai serioase, estetic, sînt *Secretarii domnului de Voltaire* și *Ludovic al XIX-lea*, niște parodii și acestea, cea dintîi a teatrului cornellian, a doua a teatrului ca teatru. Voltaire mai apare într-o piesă scurtă, *Răzbunarea lui Voltaire*, poem dramatic, pentru a dovedi că Eros este atotputernic și că iubirea n-are vîrstă. Temutul pamfletar este un sentimental și iubirea pentru tînăra Toinon îi smulge elegii ca aceasta (o poezie, în fapt, pe tema primordialității dragostei în raport cu gloria) :

„Démon cu ochi limpezi, lingușitor, limbut,
Cu vorba și cu plînsul răpuf pe Bezebut.

(Trist.)

Acest palat pustiu va fi o mare moartă
Cînd n-ai să mai pășești pe-a lui pompoasă poartă.
Tu pentru mine-ai fost o ultimă făclie
Cu care mi-am tăiat drum prin melancolie.
La suflet ești curată, deși cam mincinoasă,
Și-n bine și în rău asemeni grațioasă,
Cruntă, dar prea fragilă ca tu să meriți ura,
Așa paradoxală te-a zămislit natura
Prostie colosală-i să dormi la Pantheon,
Nici zeii nu pot da ce mi-ai dat tu, Toinon.“

Ironia nu mai distruge modelul, dimpotrivă, îl protejează în *Secretarii domnului de Voltaire*, unde în afara filozofului, apar ca personaje niște abstracțiuni simbolice: Nebunia și Rațiunea. Nebunia îl îndeamnă să dea curs pasiunilor, Rațiunea recomandă o anumită severitate proprie geniului. Urmind, succesiv, ambele sfaturi, filozoful trage o încheiere împăciuito-ristă, previzibilă dealtfel :

„Înțeleptul să pună-n viață știe,
un pic de rațiune și-un pic de nebunie“

Morala rezolvă în acest chip didactic un conflict socotit inconciliabil în tragedia clasică. Ceea ce reținem în primul rînd din această piesă este o anumită poezie a galanteriei și sentimentul de silă al omului de geniu față de un protocol care omoară libertatea spiritului :

„Și totuși lumea asta îmi pare monotună,
Aproape muribund, simt că există o zonă
Inexplorată încă. Ceva sublim și-amar
O, înțeleg acum pe-acel Shakespeare barbar !
În secolul meu totul e pus în protocol,
E indecent să mergi în vînt cu capul gol.
Acoperit de pudră, obrazul se usucă,
Se vestejește părul năvalnic sub perucă.
Trăim între oglinzi, filozofăm în glumă,
Vinul în loc să-mbete face prea multă spumă.
Frica de-o viață nouă-o numim înțelepciune
Și sintem duși de braț de-o falsă Rațiune
Pedantă, mărginită, pe nas cu ochelari,
Iar eu, nenorocitul, am luat-o secretar
M-am plictisit de tine !“

Protocolul complicat și rigid al unui secol vestit prin ușurăta-
tea, galanteria lui constituie și tema celei mai lungi din seria
acestor parodii, *Ludovic al XIX-lea*, singura, dacă nu ne înșe-
lăm, care a fost pusă pe scena unui teatru. Vechea convenție a
teatrului în teatru este folosită aici într-un mod voit elementar,
fără subtilități tehnice. O echipă de actori amatori, de profesie
mineri, pregătesc o piesă de teatru în cinstea unui eveniment
politic (23 August). Piesa are un subiect cam bizar pentru atare
scop, căci dezvoltă o intrigă feudală, avînd drept protagoniști

pe regele Franței (inexistentul Ludovic al XIX-lea), pe regină, mareșalul curții, conți și contese, curteni etc. Comicul iese din confuzia sistematică a celor două planuri. Ludovic vorbește de *erector, tubinguri, rigole, canal colector*, actorii ies din schimb și intră pe scenă și de pe scenă fug, în costume dantelate și cu peruci, să destupe o galerie amenințată de inundații. O satiră, evident, a monarhiei, o satiră în același timp și a teatrului proletcultist. Regizorul vorbește în lozinci, pe scenă Regele pune la cale speculațiuni cu făină și strigă în gura mare : „sînt scelerat, urmașului să-i cereți socoteală“. Toată lumea vorbește în două chipuri (în față și aparte), intrigile sînt grosolane, personajele spun despre ele însele lucrurile cele mai groaznice, pe scurt, G. Călinescu, concentrînd toate convențiile, nu mai respectă în cele din urmă nici una. Cea mai reușită sub raport literar este scena prezentării profesiunilor, însă aceasta n-are nimic de a face cu teatrul. E vorba de versuri superior didactice în care se face apologia meseriilor, a croitoriei sau a tapițeriei, de pildă, în stilul (cunoscut și din *Poezii*) al acumulărilor de elemente din aceeași sferă materială. Iată, de exemplu, elogiul bucătăriei franceze în secolul al 18-lea :

„Vă rog mult, monseniore,
Să-mi ordonați ce vreți să luați la două ore
Adică la amiază. Am păstrāv și nisetru
Cu sos de unt din care-ar minca și sfintul Petru,
Faimoase chiftelute din creste de cocos
Cu trufe, mirodenii, și cu ciuperci un coș
Pe spuză coapte, asemenea un bun ragout de limbi
Încît pe a ta proprie pe toată buza plimbi.
Am un curcan copt bine și-n jurul lui un roi
De porumbei gătiți c-un pic de usturoi.
Am miel crescut în curtea acestei reședinți,
Purcel a cărui crustă trosnește printre dinți.
Drept încheiere, frișcă cu cremă de castane,
Desert cu ananas și fructe industane.
La fiecare, vinuri străvechi ce sînt nectare
Și-o cupă de la rege c-un vin grozav de tare.“

În rest piesa urmează o intrigă cusută cu ață albă, au loc trădări, căsătorii prin corespondență, reclusiuni la Bastilia, vinătoare de fete tinere (Ludovic are un demnitar — inten-

dent — însărcinat cu această operație), un personaj profetizează „Ev mediu va striga“..., pe scurt, se petrec fapte nefiresc de abominabile. Simțul onoarei și Erosul, cele două mari obsesii ale secolului al XVIII-lea, sînt în piesa lui G. Călinescu întoarse spre grotesc. Inutil a căuta, în aceste jocuri ale inteligenței, un simț dramatic mai adînc, o putere de concentrație a vieții într-un conflict tratat, de la început pînă la sfîrșit, cu seriozitate. *Teatrul* lui G. Călinescu (cu excepția mitului *Șun*, un eseu mitologic și acela) se naște dintr-o iubire și, în același timp, o silă față de *teatru*, căci orice parodie este un acord și un dezacord, o demolare din care se mai păstrează totuși o morală serioasă. Este și cazul acestor scăpărătoare, uneori, exerciții dramatice, care încep prin a fi niște parodii și sfîrșesc prin a fi niște parabole.

ION MARIN SADOVEANU

Linia prozei realiste obiective în maniera Balzac și Flaubert, dar și cu oarecare înrîuriri din Thomas Mann, este continuată după cel de al doilea război mondial de Ion Marin Sadoveanu, om de teatru reputat (*Dramă și teatru*, 1926 ; *Anno Domini*, 1927 etc.) și poet spiritualizant (*Cîntece de rob*, 1930) din cercul *Gîndirii*. Apariția, în 1944, a romanului *Sfîrșit de veac în București* a fost o revelație. Șerban Cioculescu îl socotește „monumental“ și mărturisește că de la Rebreanu n-a întâlnit la noi „un alt romancier cu atîta putere de creație obiectivă ca Ion Marin Sadoveanu“ (*Aspecte literare contemporane*, p. 443). Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, T. Vianu nu sînt departe de acest punct de vedere. Cartea ar fi satisfăcut, sigur, și pe E. Lovinescu prin tendința ei spre *obiectivitate și urbanizare*. Nu cunoaștem punctul de vedere al lui G. Călinescu. Compendiul din 1945 nu înregistrează numele romancierului I. M. Sadoveanu, însă, judecînd după formula obiectivă și clasicismul prozei, este de închipuit că *Sfîrșit de veac în București* ar fi intrat în prevederile criticului. Ca și acesta, I. M. Sadoveanu se opune curentului general (favorabil prozei de tip analitic, în stilul Gide, Proust, Joyce) și se orientează în roman spre pictura socială și creația de tipuri. Narațiunea este cursivă, coerentă, prozatorul respectă cronologia reală a faptelor și urmează o schemă previzibilă înfățișînd întii epoca (ambianță socială și morală) și la urmă individul, produs al acestor circumstanțe. Nimic nu tulbură această determinare, nici un procedeu nou nu intervine în analiză pentru a împinge simbolurile în subsolul textului, protejînd, astfel, ceea ce prozatorii moderni numesc și socotesc fundamental în creație : „l'obscurité

matricielle". I. M. Sadoveanu vede, dimpotrivă, foarte clar și elaborează lent, *discursul* său pare un mecanism bine reglat, excluzând surpriza, ruptura. Nici tipologia nu este nouă. Iancu Urmatecu, baronul Barbu, Jurubița etc. intră într-o schemă cunoscută încă de la Filimon și reluată, sub diverse chipuri, de romancierii interesați de fenomenul arivismului, temă privilegiată a prozei românești. Nouă este doar tratarea lor obiectivă și seriozitatea, profunzimea analizei. I. M. Sadoveanu este mai aproape, în acest caz, de G. Călinescu (cel din *Enigma Otiliei*), de care îl unește și un oarecare gust pentru baroc în construcția romanescă. Îl despart, firește, multe lucruri, în primul rând limbajul, mult mai vechi și mai greoi în *Sfîrșit de veac în București* și *Ion Sîntu*, opere cu o mișcare epică încetinită de fraza savantă, smălțuită.

Cele două romane încep în același fel, cu descrierea, întâi, a străzii, apoi a casei personajului, pentru a ajunge la individul care stă în atenția romancierului. În primul roman acesta este Iancu Urmatecu, în cel de al doilea nepotul lui, Ion Sîntu. I. M. Sadoveanu scrie, așadar, istoria unei familii pe trei generații, studiind, succesiv, un fenomen de ascensiune socială (parvenirea lui Iancu Urmatecu) și formarea unei personalități (Ion Sîntu). Deosebiriile dintre cele două romane sînt, totuși, mari, în primul rînd de valoare. *Sfîrșit de veac în București* este un roman solid, cu tipuri memorabile, scoase cu precădere dintr-un București pitoresc ca și acela din *Craii de Curtea Veche*, însă mai puțin misterios și mai puternic istoricizat. Noțiunea de „studiu social“, în sensul folosit de Balzac, nu este străină de intențiile lui I. M. Sadoveanu. Ca să înfățișeze un fenomen moral, el întreprinde întâi o acțiune prospectoare, sugerează existența claselor, reconstituie un fundal, indică o ierarhie. *Psihologia* se definește în funcție de toate aceste elemente. Urmatecu reprezintă o clasă nouă plină de inițiative, rapace, desigur, dar în limitele unei legalități și în respectul unei oarecare *morale* sociale. Urmatecu este un om de lume și, pe cît îi permite ambiția lui, un om de inimă, la nevoie este filantrop.

Dealtfel, istoria lui începe tîrziu în roman, în momentul în care personajul este deja instalat într-un mecanism social. Inceputurile acestei ascensiuni sînt neguroase, cîteva *întoarceri* în trecut (pe calea unor reverii fragmentate) arată că Urmatecu

pornise, ca orice tînăr sărac, de la zero și că primii pași îi făcuse în tinda (*arhiva*) unui tribunal. Cînd se deschide cartea, Urmatecu este un om așezat, are familie, casă mare, se bucură de prietenia și protecția unui om puternic, baronul Barbu. Problema, pentru el, nu este de a intra numaidecît într-o clasă nouă, cît de a-și consolida poziția cîștigată. Locul lui este tot într-o tindă (*anticameră*), dar la alt etaj al ierarhiei sociale. Imaginea *anticamerei* revine în roman și ea sugerează, indiscutabil, situația acestui personaj în mecanismul vieții sociale și, totodată, raporturile pe care le întreține cu baronul Barbu, binefăcătorul și, curînd, victima lui. În viziunea lui Iancu Urmatecu (un individ care a trăit multă vreme într-o tindă, un loc, cu alte cuvinte, de *trecere*, de așteptare, de pîndă, de solicitare !) lumea bună este un salon enorm, pregătit pentru o petrecere. Cei care sînt admiși în această încăpere sînt politicoși și vorbesc frumos, dar pentru a se menține nu e de ajuns subțirimea, educația, au nevoie de bani. El, Urmatecu, n-a pătruns în acest salon, deși are bani bine chivernisiți și iscusință pentru a cîștiga alții : rămas în *anticamera salonului*, el și-a pierdut iluzia că va trece într-o zi în încăperea fastuoasă pe care o observă cu ochiul lacom și revendicativ al omului de dincolo de prag. Face însă totul pentru a netezi drumul Amelicăi, fiica lui, spre *marele salon*. Există o pagină în roman care exprimă limpede sentimentul acestei limite și, indirect, ceea ce am putea numi psihologia individului din anticameră. Este momentul în care Urmatecu, descoperind printre hîrtii o veche scrisoare în franțuzește a Amelicăi, gîndește la lumea în care el n-a putut pătrunde, dar în care va intra într-o zi fiica lui. Cuvintele scrise într-o limbă necunoscută lui constituie semnul acestei posibile treceri din *anticameră* în *salon* : „Și cîteva clipe rămase furat de gînduri bune în fața scrisului ăsta de copil. Îl linișteau și-i dădeau o bucurie de viață pașii stîngaci ai fetei lui, într-o lume pe care, dintr-ai lui, numai el o știa, și căreia îi bănuia frumuseții ce rămîneau străine pentru el. Dar așa cum o pregătea pe Amelica, ca pe o adevărată domnișoară de familie, era sigur că nu-i va rămîne nimic necunoscut din viața în care el nu a putut intra. Pînă să-și vadă fata pornită pe drumul ăsta, pînă să fie sigur că cine îi era lui mai drag pe lume se va înfrupta din lumina, poleiala și bogăția mult rivnite, lăcomia și gelozia. Lupta din greu, își făcea loc prin

prostia sau nevrednicia boierilor, ciștiga, nădăjduia, simțind mereu locul nesigur sub picioare, căci știa ce-i lipsește. Acum însă s-a potolit. Nu mai face nimic care să-i placă numai pe jumătate, să-l strângă-n obiceiori, căci știe că are cine s-o poartă chiar de la început în lumea lor. Și lumea aceasta, Urmatecu o vede ca pe un salon mare, mereu luminat și pregătit pentru o strălucită petrecere. Iar oamenii, ei între ei, politicoși, și chiar când ar avea să-și spună ceva unul celuilalt, poftindu-se să vorbească frumos și să asculte. Singurul lucru care-ți trebuie ca să-ți acolo, sînt banii și bani bine chivernisiți, sigur așezați, de un om cu scaun la cap cum e el. Că asta le lipsește boierilor ! Dar de Amelia, are el grijă să o asigure pe o viață întreagă ! Și trezindu-se deodată din visul lui, omul împături frumos pagina de caiet, o puse într-un plic și o furișă în teancul de hirtii, căutînd mai departe.“

Pasajul este lămuritor pentru morala unui arivist cu un robust simț al realității, potolit în ambiții, hotărît să-și trăiască pînă la capăt bucuriile în spațiul pe care l-a cucerit (în anticamera lumii de sus). Sînt în această hotărîre o resemnare, o mîndrie și o speranță. Resemnarea vine din luciditate (sentimentul că niciodată nu va deschide ușa blestematului și fascinantului *salon*), iar speranța din convingerea că generația de după el, în speță Amelia, elevă la pension, se va instala în sfîrșit în *salonul* aristocrației. Mîndria este un sentiment mai statornic la Iancu Urmatecu, individ isteț și petrecăreț, foarte bucureștean prin orgoliul lui de proprietar și familist. Felul cum se comportă în această calitate merită a fi analizat. Să nu părăsim, totuși, *anticamera*, simbolul unei ascensiuni și a unei limite sociale. Imaginea revine și în alte pagini din roman. Urmatecu așteaptă, de pildă, totdeauna pe baron Barbu în anticamera dormitorului, o singură dată pătrunde în camera boierească pentru a smulge muribundului o semnătură care pune capăt unei urmăriri judiciare. O *penetrație* care confirmă nu o promovare, ci o consolidare (apărare) a poziției dinainte. Cînd același baron este ales ministru, Urmatecu este invitat să asiste la ceremonie, dar este ținut, în ultima clipă, în *curtea palatului*, laolaltă cu vizitiii. Curtea este o tindă mai mare, un loc de veghe și de așteptare. În fine, instalat ministru, baronul numește pe Iancu *șef de cabinet*, ceea ce, evident, reprezintă o promovare serioasă, dar într-un loc tot *de trecere*, în spațiul care precede puterea și consacrarea socială. Devenit președinte al funcționarilor publici,

Urmatecu primește o invitație la balul de la palat. S-ar putea spune că, în sfârșit, ușile *salonului* s-au deschis și pentru el, dar nu pentru mult timp, pentru că Jurubița și procurorul Hangiu (cunoscut la acest bal) pun la cale distrugerea lui. Într-o *cameră de așteptare*, dezvoltă Urmatecu și ideile lui despre *forță și cultură*, două realități între care el trăiește. În primejdia de a fi pus sub acuzație pentru o tranzacție ilicită cu moșia Băloșeni, fostul arhivar caută sprijin la un om de lege reputat, avocatul Iacomin, om învățat, crescut în Franța. Așteptându-l, Iancu Urmatecu privește tratatele de jurisprudență și volumele de filozofie din bibliotecă, semnul unei realități inaccesibile lui.

„Și iată-l pe Iancu pentru prima oară apropiindu-se de cărți cu o presimțită și adevărată înțelegere. Ce scria în ele, el nu știa și nu putea să le deosebească pe cele de sus de cele de jos, și-și mărturisea că la cărți nu se gândise aproape niciodată. Dar acum, când aștepta să intre la omul din mintea căruia cerea luminarea lui, și aștepta printre cărțile sale, Urmatecu își dădu seama că ele sînt cele care îi lipsesc, și că tot ele deosebesc mult pe oameni între ei“...

Cărțile (cultura) reprezintă pentru feciorul măcelarului din Brăila aceeași lume a salonului în care el, om deștept dar fără învățătură, nu are acces. Va recomanda de aici înainte tuturor *cartea* și va hotărî s-o impună urmașilor, cartea fiind în mintea lui un mijloc de a păși *dincolo*. Un semn al acestor raporturi constituie și lumea obiectelor pe care le mîngîie și le dorește Urmatecu. Ceasornicele, cadrele pentru fotografii, termometrele, narghilelele baronului fascinează pe Iancu. Ele reprezintă aceeași lume misterioasă, închisă, la ușa căreia ambiția și puterea lui Iancu se opresc. Transportate, mai tîrziu, în propria casă, după ruinarea baronului, lucrurile vor păstra în continuare secretul acestei inaccesibilități.

Anticamera este așadar, în acest roman cu multe planuri, un loc de observație și, cum s-a putut deduce din cele arătate înainte, simbolul unei *așteptări* (pînde) sociale care se încheie cu o ruinare (aceea a baronului Barbu în folosul lui Urmatecu), nu însă și cu o promovare. I. M. Sadoveanu evită, la acest punct, soluțiile, schemele literaturii anterioare. Boierul nu este funciarmente bun și slujitorul care vrea să-i ia locul nu-i cu necesitate un mișel. Baronul Barbu are toate slăbiciunile unei clase bătrîne, o inapetență, în primul rînd, de viață, tradusă și în

incapacitatea de a-și administra singur bunurile. Biografia lui este aceea a unui învins. Iubește de câteva decenii pe domnița Natalia și e gelos pe cei care-i stau în preajmă, inclusiv pe frațele său, Ștefan, o haimana bătrână. Este atașat de o cățelușă, Fantoche, pe care o poartă peste tot sub braț, chiar în și în Parlament. Nu fusese, observă prozatorul, niciodată tinăr, o moli-ciune de orient și o teamă de orice lucru nou îi paralizează existența. Conservatorismul lui este fără vlagă și în politică se lasă purtat de alții, acceptînd cu indiferență postul de ministru. Isteția lui Urmatecu este pentru baron o salvare. I se dă, cum se zice, pe mină și cînd altcineva încearcă să-i deschidă ochii asupra șireteniei omului său de încredere, îndepărtează orice posibilitate de a verifica. Ruinarea lui se face lent, aproape fi-resc, ca o degradare fiziologică imperceptibilă ochiului comun. Baronul se instalează fără să protesteze în această boală socială, iar cînd o boală adevărată îl lovește, acceptă cu seninătate și acest ultim cerc al existenței lui (*acceptarea bolii poate fi și o sugestie din Muntele vrăjit*).

Dispariția unei clase ia, așadar, în romanul lui I. M. Sado-veanu forma unei substituiri încete. Singura formă de rezistență, aceea a lui Barbu B. Barbu (Bubi), fiul baronului, nu are urmări; după un moment de dizgrație, Urmatecu este rechemat și procesul început înainte continuă. În *Ion Sîntu*, unde istoria celor două familii continuă, vedem pe tinărul baron, pensionar blînd și cu manii bizare, mutat în casa lui Urmatecu. Un fenomen, așadar, de absorbție fără conflicte, prin devitalizarea progresivă a unei clase și întărirea, proporțională, a alteia, cu țeluri mai precise și un organism mai puternic. Romanul este sub acest aspect foarte dens, împănat de amănunte de viață care fac verosimilă înfățișarea proceselor sociale mai abstracte.

De neuitat este figura lui Iancu Urmatecu, omul umil și îngrijorat din *anticameră*, bucureșteanul plin de fantezie, amator de petreceri și tiran absolut în familie. Această a doua față a personajului se arată mai ales la *ospețe*. Sînt multe mese bogate și îndelungi în *Sfîrșit de veac în București* și toate dominate de Urmatecu, masa fiind pentru el locul unde își exercită autoritatea. La ospețele pregătite cu siguranță și pricepere de coana Mița, participă invariabil, „ăia“ — rudele sărace și prietenii apropiați, ca Ivanciu, chiristigiu bulgar, sau Schweickert, meșteșugar vienez. Înconjurat de cumnați și de nevestele lor, de slujitori ascultători și de „roabele“ lui, foste și actuale

amante, Urmatecu se poartă ca mic despot cu nazuri, povestește ce nu trebuie ca să le facă rău „ăloră“, pune la cale glume sinistre. El însuși este un mîncău reputat și voracitatea lui dă (ca la Flaubert) o idee despre voracitatea procesului de care îl reprezintă : „Pe masa întinsă, tremurau în castroane piftii îngălbenite de grăsime, al căror adînc era întunecat numai de cite o aripă sau picior de curcan. Un iz ușor de usturoi plutea prin sala de mîncare, amestecat cu scortîșoara unui lapte cu orez, ce aștepta deoparte. Rumeneli de fripturi de tot soiul și o brînză de burduf gîdilau nările și îmbiau.“

Pe rudele care mîncă regulat din cazanul lui, Urmatecu le urăște și le simpatizează în aceeași măsură. Fără ele puterea lui nu s-ar mai putea manifesta. Pe Lefterică, „nagoda“, îl ține și-l umilește trimițîndu-l să croșeteze cînd acesta, aducînd la masă o femeie ce-i place lui Iancu, dă semne de răzvrătire. Iancu acceptă toate metehnele rudelor (lăcomie, beție, prostie), în afară de concurența sentimentală : „Femeia oricare și în ori ce fel, înspre el trebuie să vină“. Lui Tudorică, alt cumnat, ofițer de pompieri, îi „suflă“ pe Jurubița, femeie tînără și iabrașă, un fel de Kera Duduca mai inteligentă. Cînd Lefterică moare salvînd din incendiu pe Amelica, Iancu îi face o înmormîntare fastuoasă. Pe prieteni îi ajută, dar trădările nu le iartă. Lui Ivanciu, căruia îi obținuse pe nimic de la baron niște locuri prețioase, îi pregătește cu răbdare o răzbunare cumplită. La nunta Amelicăi pune pe copiii nebuni ai popii Gose pe urmele chiristigiului strigînd „zbughie“, răscolind un conflict vechi. Familia lui Urmatecu este, dealtfel, urmărită de un blestem. „Nagoda“ moare strîngînd în brațe o jumătate de ou de faianță cu ingerași (sugestia unei refulări sentimentale prin *transfer* de obiect), tatăl coanei Mița, socrul, este de mulți ani la balamuc și ucide, într-un acces de demență, pe Tudorică, ofițerul de pompieri. Coana Tinca, soacra, cade lovită de apoplexie. Ciinele lui Urmatecu sfișie pe Ioachim Dorodan, fostul om de încredere al baronului și adversar neînduplecat al lui Iancu (Dorodan are și el o ascendență în proza lui Filimon sub chipul logofătului onest). Moartea împuținează numărul convivilor în casa lui Urmatecu și privește scaunelor goale înspăimîntă pe petrecăreț. El lasă cu limbă de moarte să fie așezat în coșciug cu un păhărel la ureche și să fie condus la mormînt de un taraf de lăutari. Pînă atunci, el trăiește cu lăcomie. Se poartă ca un crai, are peste tot femei devotate, unele dintre ele plasate ca spioane

în casa prințesei, altele la moșie, pentru a-i veghea asupra intereselor. Pe unele le aduce chiar în casă, spre disperarea coanei Mița. Stilul lui este de a uni interesul cu plăcerea. Pe coana Mița o respectă și-i cere părerea în toate inițiativele importante, ea fiind o bună interpretă de „semne“ (vise, bătaia ochiului, consultarea icoanei etc.). Ca Moș Goriot, își iubește fiica, și când aceasta, scăpată dintr-un incendiu, își rupe un picior, Urmatecu amenință pe doctor cu moartea dacă n-o face bine. Nu e, pe scurt, un arivist de rînd, în spatele dorinței lui de căpătuire se află o realitate psihologică bogată. Năzuința lui este să „așeze“ pe Amelica în lumea în care nu a putut intra și reușește pînă la sfîrșit. Fata se căsătorește cu doctorul Matei Sîntu, a cărui biografie o va prezenta pe larg prozatorul în celălalt roman — *Ion Sîntu*.

Sfîrșit de veac în București impune, în afara cuplului Urmatecu-baron Barbu, și o altă tipologie, foarte vie și aceasta. Tînărul Barbu C. Barbu, de pildă, este un „chiriaș al lumii“, din familia învinșilor structurali, popularizați de nuvelistica de la începutul secolului. Rodul unei legături din tinerețe a baronului, el crește la Viena și cînd se întoarce în țară intră în mîinile Jurubiței care îi toacă averea și-l părăsește fugind în străinătate cu prietenul cuplului, Gună Licureanu, un fel de Pirgu dar fără hazul aceluia. Tînărul baron vrea, la început, să facă rentabilă averea părintească și investește sume considerabile într-o fabrică de oglinzi ce se dovedește falimentară. Robit de Jurubița și incitat de ea, debarcă pe Urmatecu, apoi ratează totul și, dintr-un „chiriaș“ ipotec al lumii, sfîrșește prin a fi un chiriaș veritabil în casa încăpătoare și prosperă a lui Urmatecu. Interesantă este și figura Jurubiței, ambițioasa ibovnică a baronului Bubi. Fată săracă, ea se căsătorește fără dragoste cu un om mediocru și după oarecare vreme intră în prevederile lui „nenea“ (Urmatecu). Dragostea pentru tînărul baron îi dă oarecare personalitate (ea reclamă să fie numită cu numele ei adevărat, Ecaterina), apoi lăcomia și ambiția o pierd. Vrea să intre în familia baronului și, cum Bubi ezită, îl șantajează. Se înconjură de niște crai cu ifose (Gună, Potamini), și-și folosește grațiile pentru a se răzbuna, printr-un procuror, pe Iancu Urmatecu, răspunzător în ochii ei de insuccesele pe care le are. Răzbunarea eșuează și Jurubița, mediocrizată ca femeie de lăcomia de bani, fuge peste graniță cu banii lui Bubi, încheind astfel un destin care avea toate șansele să iasă dintr-o schemă

terorizantă în proza noastră. Căci, dacă nu este o ambițioasă vulgară, femeia în literatura română este, cu siguranță, o victimă de preț. Jurubița, începînd cu ultima ipostază, tulbură la un moment dat schema prin vocația ei pentru dragoste, apoi recade banal în ea evoluînd spre tipul femeii care își dirijează profitabil instinctele. Palidă și mediocră, sub toate aspectele, este Amelica și așa va rămîne și în *Ion Sîntu*. Singura sugestie ce se reține în *Sfîrșit de veac în București* este că fiica moștenește lăcomia de avere a tatălui, nu însă și bucuria lui de a trăi.

Romanul se încheie cu nunta Amelicăi și, întrucît nunta semnifică izbînda lui Urmatecu, putem spune că I. M. Sadoveanu a dus bine la capăt o idee, cartea avînd, sub acest aspect, o rotunjime remarcabilă. Stilul este arborescent și lipsit de culoare, nu lipsit cu toate acestea de oarecare grație, grația paginilor cu vocabule alese și bine ornate, elaborate la rece, urmînd ritmul unui spirit care nu se grăbește. Limbajul învechit al cărții nu întunecă totuși tipologia, excepțional de vie și azi.

Ion Sîntu (1957) continuă istoria casei Urmatecu, trecînd de la bunic la nepot. Generația *părinților* (dr. Matei Sîntu și Amelica) participă sumar la evenimente și nu constituie un obiect de studiu special din partea prozatorului, interesat acum de formația unei personalități. Cei care au cercetat arhiva lui I. M. Sadoveanu * semnaleză faptul că ideea unui roman cu acest titlu este foarte veche. Din paginile de jurnal și din declarațiile în presă reiese că scriitorul lucra încă din anii 30 la o frescă socială ce ar fi trebuit să concentreze și să illustreze istoria societății românești pe un spațiu de cîteva decenii. *Ion Sîntu* a fost scris (sau rescris) în mod sigur, dacă judecăm după optica lui asupra evenimentelor, după cel de al doilea război mondial. Ce a vrut să fie romanul, spune autorul într-un interviu ** : „Fără ironie, fie ea chiar autoironie, anii care au trecut m-au ajutat să văd mai clar și în literatura mea și în experiența trecutului meu (...); conceput ca un «Bildungsroman», *Ion Sîntu* e descrierea căii anevoioase a cunoașterii lumii de către un intelectual ce se va alătura mișcărilor sociale ale epocii din preajma și din timpul primului război mondial“...

* Vezi în acest sens utilele note ale lui I. Opreșan la vol. III *Scrieri*, ed. Minerva, 1972.

** *Gazeta literară*, 24 mai, 1956.

Ion Sîntu este, totuși, întâi un roman social, un roman, apoi, de familie și numai în planurile secunde un roman care urmărește, după modele celebre, formația unei personalități. Aceasta ca intenție. În realitate cartea este ratată estetic aproape la toate nivelurile ei. Însușirile prozei lui I. M. Sadoveanu se văd numai în scene izolate și în descrierea personajelor secundare. Romanul a fost, cu toate acestea, bine primit de critică și pus într-o filiație tulburătoare. Savin Bratu îl fixează în categoria romanului-studiu și-l socotește „o grea contribuție (?!) la observarea sociologică și psihologică; o carte care — ca marea *Comedie Umană* — poate concura cu grave tratate asupra societății și o carte care — declarându-și prin toată ființa ei filiația germană din Goethe și mai ales din Thomas Mann — aparține nu numai gândirii beletristice, ci și celei științifice și filosofice [...]“ (*Gazeta literară*, 6 febr. 1958). Paragraful poate fi citit și ca o negație deghizată, căci o carte de ficțiune care concurează cu tratate științifice și filosofice nu este deloc sigur că este și o carte de literatură adevărată. Alți comentatori sînt mai clari: „Paternica personalitate artistică a lui Ion Marin Sadoveanu a reușit să închege într-o formulă proprie, originală, romanul germanic (Goethe, Thomas Mann) cu proza muntească (Ghica, Mateiu Caragiale) cu arome și culori tari, cu romanul de critică socială construit după solidele legi ale epicii. (*Ciocoi vechi și noi, Enigma Otiliei*). Ion Sîntu e o carte cu oameni, cu fapte, cu semnificații: o carte mare“ (Paul Georgescu: *Gazeta literară*, 9 ian. 1958). Nici lui Cornel Regman, care se îndoiește de toate, nu-i displace *Ion Sîntu*: „o carte cu atît mai densă și mai plină de sensuri vii, cu cit meandrele, ocolurile nu sînt scontate“ (...) (prefață la *Sfîrșit de veac în București*, E.P.L., 1966). Ar fi vorba, așadar, de o carte mare, de o carte densă, plină de sensuri vii, de, în fine, o grea contribuție românească, comparabilă cu... Să vedem ce spune cu adevărat acest roman de 600 de pagini scrise în același stil supravegheat, prețios prin exagerata lui ornamentație. Cartea reia istoria familiei Urmatecu după 7 ani de la moartea baronului Barbu, aducînd în primele secvențe figuri cunoscute deja din romanul anterior. Portravit metodei sale epice, I. M. Sadoveanu face întâi o descriere a străzii și, pe scurt, o istorie a „împlinirii“ ei, trece apoi la Urmatecu și, după ce dă și un rezumat al carierei acestuia, ajunge la nașterea nepotului Ion. Personajele vii dinainte pă-

lesc în această reluare. Urmatecu este acum un rentier mediu, lacom încă, ne asigură prozatorul, de viață, însă lăcomia nu se vede. El ține în casă o fostă ibovnică, Paraschiva, nu s-a înstrăinat nici de Păuna, vechea lui legătură. Dar toate aceste elemente strecurate în roman nu dau o sugestie mai puternică despre apetitul de viață al bătrînului crai. Romanul se orientează, dealtfel, spre familia Sîntu, urmînd-o la Constanța, unde ginerele lui Urmatecu, om cu conștiința datoriei, se mută pentru a ajuta păturile de jos ale populației.

Schimbarea de decor aduce în roman noi descrieri și noi riuri epice. Copilul crește sub îngrijirea Bertei von Grodde, o săsoaică de dură educație tudesacă, și în fascinația pentru tatăl lui, intelectual cu principii liberale. Mama este orgolioasă și rece și copilul adoptă, afectiv, o altă femeie, Paraschiva, o țărăncă de treabă. Paralel ni se prezintă societatea constănțeană, în care distingem pe Iorgu Scafeș — prefect conservator, pe comandorul Crihan — escroc sentimental, pe procurorul Georges Clement și pe soția lui, Glük, femeie insatiabilă și fără pudoare etc. Venind vremea școlii, Ion Sîntu cunoaște lumea dascălilor, unii conformiști lamentabili, alții contestatari pitorești, ca socializantul Marc. A. Jeanjacquet. Prin acesta ajungem la un cerc local de revoluționari, printre ei, Ivan Maximovici, refugiat rus — „om înalt, blond, spătos, cu o privire blîndă“ (figura revoltatului uriaș și blînd a făcut carieră în literatura română; o aflăm și la George Mihail Zamfirescu și la alții!). Cartea își extinde studiul și asupra revoltelor țărănești, ajungînd pe urmele familiei Urmatecu — Sîntu la moșia de la Băloșeni. Un țaran revoltat, Manea Strapalea, logodnicul Paraschivei, instigă pe clăcași, e închis, scapă din detenție, participă la alte acțiuni sociale și, în vremea războiului, conduce mișcarea pacifistă (carieră totuși neverosimilă pentru un țaran). Alte crengi ale acestui rămuros arbore, care este romanul *Ion Sîntu*, ajung în mediul gazetăresc și în lumea studentească.

Puține figuri se pot reține din aceste investigații meticuloase. Un gazetar, Corneliu Tălășan, îndrăgostit de Berta von Grodde, e la început un om de stînga, apoi trece de cealaltă parte a baricadei. Un profesor, Iancu State Ciuboțel, dă lui Ion Sîntu lecții de realism și de bun-simț politic. Un fanatic, Tașcă, urăște pe toată lumea și eșuează în naționalism. Și, pentru că prozatorul vede umanitatea în cupluri, Tașcă face o

bună pereche cu Berta, dezgustată între timp de ziaristul Tălășan. Alte fire ale cărții ajung în cercurile marii burghezii, într-un loc apare Ionel Brătianu care, curios, discută despre Strapalea și ia în serios denunțurile lui Crihan. Romanul se risipește în acest fel peste tot, biografia lui Ion Sîntu fiind, în fapt, un pretext de studiu social. Studiul nu este, cu toate acestea, profund, adevărul istoric este adesea forțat (Ov. S. Crohmălniceanu dovedește acest lucru) și, înainte de orice, studiul rămîne la frontierele literaturii. Puține pagini cu adevărat epice se pot reține la acest nivel. Autorul intervine des în narațiuni, face considerații despre mica sau marea burghezii românească, nu spunem neadevărate, dar exterioare literaturii. Destinul doctorului Matei Sîntu este explicat prin conformismul micii burghezii românești. O „greșeală“ în existența lui ar fi căsătoria cu Amelica, fiica unui burghez („cedarea și amestecul său din tinerețe cu burghezia pentru un început de carieră prin căsătoria lui cu fata lui Ūrmatecu“....). Cu sau fără greșeli de acest fel, Matei Sîntu, nul ca personaj literar, este doar o abstracțiune sociologică, un nume neacoperit de o personalitate recognoscibilă tipologic. Ivan Maximovici, omul mare și blînd, vorbește savant despre burghezia română descompusă, iar Manea Strapalea dă lecții de strategie politică, într-un stil nepotrivit pentru condiția lui, tînărului Sîntu, un personaj care întîrzie să se împlinească și să se remarce în această întînsă și superficială frescă.

Romanul social este, deci, neconvingător în *Ion Sîntu*. Care este situația romanului de familie, atît de solid în *Sfîrșit de veac în București*? Acest plan avea toate șansele să se impună, dacă prozatorul n-ar fi pus cu ostentație înaintea adevărului psihologic determinismul economic. Personajele încep să între într-o schemă sociologică, să poarte stingherite haina unei psihologii de clasă, prozatorul ignorînd, bizar, că o clasă este formată din indivizi și că indivizii, ideologiceste solidari, au o viață interioară ce-i diferențiază. Pe scurt, I. M. Sadoveanu pune în locul psihologiei un determinism ideologic abstract și, de altfel, fantezist. Amelica, fiică de funcționar ajuns moșier, este o mediocră orgolioasă, iubește bunurile materiale, n-are gust (casa pe care și-o construiește este bălțată și sofisticată), o lamentabilă ființă, în concluzie, de care fiul, mai lucid, se îndepărtează. Tatăl, doctorul Sîntu, plătește greșeli vechi, sentimentale și politice, deși este un om drept și un cap bine mo-

bilat (darwinist, orientat spre umanism și învățătura lui Haeckel). Oamenii simpli (Paraschiva, Manea, Ivan Maximovici) sînt mai pozitivi sub raport moral. Literar însă sînt tot atît de inexistenți. Oarecare consistență are Vatica Varnali, o boieroaică veșnic îndrăgostită, pasionată ca un personaj cehovian de meseriile amanților. Berta von Grodde ar fi putut da o idee despre rigiditatea moralei junkerești dacă I. M. Sadoveanu, complicînd lucrurile inutil, n-ar fi avut ideea rea să facă din această guvernantă un simbol al unei atitudini politice (Berta devine antisemită). Glicheria Clement (Glük) este în intenția autorului expresia depravării burgheze. Soție de procuror și mama unui băiat isteț și sensibil, Toderiță, ea trăiește cu inevitabilul Crihan, folosindu-și copilul ca intermediar. După oarecare vreme, începe să facă ochi dulci și trăiește în cele din urmă cu un tînăr, Sile Scafes, de vîrsta copilului său, spre disperarea fiului care află și se spînzură. Crihan întretine legături amoroase și cu Zoica, logodnica prezumtivă a lui Ion Sîntu și nevasta, în cele din urmă, a unui vîrstnic om de afaceri. Din toți acești indivizi a căror viață se desfășoară între două acuplări, cel care are oarecare consistență literară este Crihan, tip de om practic, nul în profesiune, ager și descîrcăreț în viața de toate zilele. Istoria prieteniei lui din adolescență cu Oswald, devenit actor parizian și eșuat lamentabil la București, se reține.

Romanul formației lui Ion Sîntu (sau Onuț) este mai coerent, nu zicem mai profund, dar cu o analiză ce trece uneori de amănuntele sociale. Nepotul lui Urmatecu este crescut de Berta în spiritul disciplinei și de tatăl său în spiritul justiției și al libertății de gîndire. Întîia judecată pe care o are băiatul precoce despre lume nu e favorabilă: „lumea se așeza — notează autorul — în jurul lui Ionică, solemnă, uriașă, plină de scrupuluri și interdicții“. Efortul de „a limpezi oamenii“ eșuează. La Constanța, adolescentul descoperă „ifosul tirgului și al ajungerii“, la București o lume pestriță și lacomă. I. M. Sadoveanu înfățișează sistematic toate etapele inițierii în viață a personajului: la școală, la teatru, în viața politică (Sîntu participă, adolescent, la mișcarea revoluționară), în viața erotică etc. Reținem precizarea că din toate aceste experiențe tînărul își formase o fire, „adînc morală“, care, totuși, nu se justifică prin elemente de viață convingătoare. Îndrăgostit de frivola Zoica Poroineanu, fiica unui avocat bogat, este părăsit, prilej pentru

tinăr de a face reflecții sociologice despre morala claselor de sus. Episodul cel mai substanțial din acest roman al inițierii este acela al călătoriei în Elveția și al idilei dintre scepticul Ion Sîntu și poloneza Eunia, o revoluționară mistică decupată din literatura rusă.

Viața unei pensiuni în care, ca într-un microcosmos, se petrec toate, de la dragoste la exaltarea naționalistă, este bine prinsă (modelul poate fi și aici Thomas Mann). Ce urmează nu mai este interesant. Ion Sîntu revine în țară și, cum zice solemn prozatorul, „între mărețiile de miazăzi și de răsărit ale Țării Românești se petrecuseră anii copilăriei și cei dinții ai tinereții lui Ion Sîntu.“ Alte fapte : moartea lui Urmatecu, „trăpădușeriile“ foștilor prieteni ai lui Ion Sîntu, Sile și Fred, despărțirea părinților nu modifică traiectoria personajului și nici pe aceea a romanului. Singurul element nou ar fi *revolta* fiului contra mamei, o revoltă socială, nu libidinală : „și iată că deodată pentru Ionică aceste două mame, a lui și a lui Toderiță (e vorba de Glük, femeia neinspirată dinainte) îi înfățișează două fețe ale aceleiași lumi : micimea de suflet și depravarea“. Însă nici această revoltă nu are un suport artistic, cum fără expresie rămîne și *criza* mai generală prin care trece tinărul care vrea să descopere și „să așeze“ în el valorile lumii burgheze. Voind să aflăm lucruri mai precise despre acest proces dăm peste propozițiuni ca acestea : „procesul alambicat de intimidare și pizmă care stă pe treapta cea mai de jos în pornirea micii burghezii“...

Războiul pune capăt acestei neliniști și deschide altele mai grele în fața lui Ion Sîntu, maturizat de evenimente. Spre deosebire de *Sfîrșit de veac în București*, care are un caracter circular, *Ion Sîntu*, e un roman deschis, faptele sînt încă în curs de desfășurare. Personajul central, încheind anii de ucenicie, pleacă în viață : „între un trecut pe care îl părăsise și un viitor pe care-l întrezărea, stăpîn pe el însuși, Ion Sîntu, cu o mină pe dirlogi, iar cu cealaltă în buzunarul mantalei, strîngea cu putere cheia casei din care pornise în viață“.

Din proiectele romancierului deducem că el ar fi intenționat să dea o urmăre cărții, în-orice caz face *fișe* pentru personajele deja existente sau altele cu o onomastică bizară : Mihalache Claie Domnului, Corneliu Hadadea, Somnea, Cristache Jijie, Ionescu Bâlbâl, Băbună etc.

Fapt curios la un om învățat ca I. M. Sadoveanu, stilul romanului este nepotrivit pentru studiul moravurilor sociale : stil încărcat, cu vorbe alese și inutile, scortșos și foșnitor ca o hirtie poleită. Prozatorul vorbește de „clocotul inciudării“ și „focul vrajbei neadormite“, avînd o neînțeleasă preferință pentru asemenea metafore abstracte care nu spun, în fond, nimic.

Neizbutit este și romanul istoric *Taurul mării* (1962), o reconstituire arheologică în genul *Salammbô*, dar mai liberă, avînd ca temă elenizarea sciților în secolul V î.e.n. Sursa de informare este Herodot, care vorbește de un barbar elenizat, Tanusa. La I. M. Sadoveanu reprezentantul democrației ateniene este Genaios cel tînăr, armator și elev al înțelepților ionieni. Sosit la Histria, acest strămoș al abatelui Paul de Marenne întilnește pe pămîntul Sciției un popor cu o tradiție bogată, ținut în stare de sălbăticie de căpeteniile triburilor și de micii tirani ai cetății. Prozatorul, luînd lucrurile în serios, se documentează și descrie cu lux de amănunte formele fanatismului religios, ritualurile, molimele cumplite care bîntuie în cetatea Histriei. Un negustor tenebros, Genaios cel bătrîn, vrea să introducă în Histria cultul lui Poseidon (*taurul mării*), în scopul de a-și spori autoritatea și de a cîștiga noi bunuri materiale. I se opun forțele luminate, conduse de fiul său, Genaios cel tînăr, de Zoetes și Homericus, însă conflictul este neviabil, artisticește, tirania este slabă, ridicolă, adversarii ei n-au identitate literară. Pentru pitorescul lor reținem cîteva personaje episodice : mimii Philopos și Sofron, navarhul Thrasybulos (geograf, naturalist, amiral și filozof), senzualul patologic Smikros, candidul și eroicul Thrax, bărbătoasa lui mamă, scita Gema etc. Ceea ce strică acestui roman este, în afara unui conflict nefiresc, tonul rapid, vorbirea ostentativ aforistică a personajelor : „m-am zbatut să-ți aduc pietre în desaga minții mele (...). Clădește cu ele cum vei voi... M-ai hrănit o viață întreagă și inima mea se face treaptă sub sandalele tale“...

ION VINEA

De la Ion Vinea (1895—1964) ne-au rămas două romane (*Lunaticii*, *Venin de mai*), dintre care ultimul e cu siguranță început înainte de cel de-al doilea război mondial. Ceea ce surprinde la lectura lor este gustul lui Vinea pentru o formulă literară pe care în tinerețe o detesta în chipul cel mai hotărât. Poet în avangardă, el considera literatura „iremediabil antipatică“ și arăta cea mai adâncă mefiență față de romanul realist. Manifestul din 1924 publicat în *Contemporanul* cerea moartea „romanului epopee și a romanului psihologic“, scoaterea din literatură a anecdotei, dramei sentimentale, a exotismului și, în genere, a romanescului. În romanele scrise mai târziu tocmai gustul pentru epopee, anecdotă, intrigă sentimentală se observă de îndată ce îți arunci ochii pe aceste pagini scrise suspect de îngrijit (ne referim la *Lunaticii*), cu o preocupare specială pentru muzica și culoarea frazei, adică pentru literatură în sens tradițional. Evoluția nu este singulară. Revenirea spiritelor nihiliste la convențiile literaturii e un fenomen mai larg în veacul nostru. Mai curioasă este preferința lui Vinea pentru un tip de roman amplu în care realismul obiectiv se unește cu memorialistica și notația lirică. *Lunaticii* și *Venin de mai* (acesta neterminat) însumează aproape 1500 de pagini și pun în mișcare câteva sute de personaje scoase din mediile cele mai variate și observate la vârste diferite. Camil Petrescu, G. Călinescu și alți scriitori din generația lui Vinea arată spre sfârșitul carierei lor același interes pentru construcțiile epice vaste, din dorința, poate, a unei generații (martora unei istorii agitate) de a spune cât mai mult în niște cărți fundamentale. Rezultatele nu sînt întotdeauna pe măsura intențiilor, proiectele acestea grandioase eșuează

uneori în reconstituiri istorice aride ori în compoziții baroce (barocul e stilul comun al acestei generații în amurg!) numai parțial interesante estetic.

Vinea nu face excepție de la regulă. Ultimele sale cărți de proză nu au unitatea și concentrația literară pe care le așteptam de la un spirit exasperat de anomaliiile vechii literaturi. *Lunaticii* și *Venin de mai* suferă de dilatație verbală, limbajul, deși ingenios metaforic, e vetust. Spiritul nostru le străbate cu sentimentul de a trece printr-o casă veche, nelocuită de mult, cu mobile și tapiserii de epocă. Substanța epică nu este, cu toate acestea, lipsită de originalitate. *Venin de mai* (apărut în 1971) pare a fi scris înaintea *Lunaticilor* (1965). Cei care au studiat cronologia operei semnaleză un proiect, *Reportaj sentimental*, din 1927. Proiectul e reluat, sub titluri diferite (*Escroc sentimental*, *Lunaticii*) și abandonat în cele din urmă pentru a face loc unui alt roman, *Lunaticii*, cu o problematică asemănătoare. Editorii au încercat să ordoneze fragmentele publicate în presă cu cele rămase în manuscris și din această adițiune a ieșit o carte, evident neîncheiată, cu multe părți obscure. Cele mai bune pagini din proza lui Vinea le găsim, totuși, aici și nu în *Lunaticii*, narațiune prea monotonă, cu un stil lins ca pietrele de râu.

Cartea reia teme tratate deja în *Descîntecul și flori de lampă* și *Paradisul suspinelor*, cum este aceea a ratării prin dragoste. Darie, Axel, Lia din *Paradisul suspinelor*, legați printr-un conflict tipic freudian (tatăl și fiul iubesc aceeași femeie, de unde sentimentul frustrării, complexul părintelui castrator) prefigurează tipologia din ultimele romane. Ea ar putea fi definită printr-o atitudine mai generală de trîndavă detașare față de existență. Andrei Mile din *Venin de mai*, Lucu Sillion din *Lunaticii*, Darie din *Paradisul suspinelor* sînt niște indivizi inteligenți, incapabili să se desprindă de determinismele existenței. Prozatorul îi numește lunatici și face considerații despre psihologia lor zicînd, în esență, că un lunatic este un individ superior dotat, în neputință de a întreprinde ceva pozitiv din cauza unei inerții structurale, victimă a concupiscentei femeilor. Categoria este nesigură, termenul de lunatic duce cu gîndul la tipologia romantică, definită prin conflictul dintre real și ideal. Personajele lui Vinea nu disprețuiesc însă bucuriile lumii comune, dimpotrivă, trăiesc numai printre ele și eșuează fără a avea conștiința tragicului. Emil

Botta a mai încercat să surprindă la noi această psihologie a trîntorului modern în cadrul unei proze situate la frontiera fantasticului. Vinea nu părăsește teritoriul realismului, literatura lui unește analiza cu lirismul, folosind o tehnică epică combinată.

Venin de mai începe cu reproducerea unei scrisori (tehnica jurnalului) pentru a continua la persoana a treia, pînă ce un nou rînd de documente (scrisorile Daliei Pabst) întrerupe șirul narațiunii obiective. Naratorul devine el însuși ca în *Craii de Curtea Veche* un personaj, din loc în loc drama lui (insuccesul erotic, nostalgia copilăriei pierdute etc.) își face loc în text. Romanul debutează matein prin evocarea unei întîmplări „de demult“, totuși I. Vinea nu se confundă, cu voluptăți de om sassistit de istoria imediată, într-un timp îndepărtat. Reînvierea trecutului e făcută mai degrabă în sensul ideii proustiene. Rememorarea nu este o evaziune, ci o retrăire. Nu există decît un singur timp, prezentul etern. Pe marginea unei scrisori primite de la Andrei Mile, vechi coleg de școală, naratorul reînvie o adolescență contestatară și amorală ca aceea din romanele lui Gide și Mircea Eliade. Liceenii sînt organizați într-o societate („Generația care se ridică“) în scopul de a-și impune idealurile care, evident, se izbesc de opacitatea părinților și a profesorilor. Programul este confuz, ce se reține este sugestia de criză morală a adolescenței, manifestată prin mici acte de inconformism. Un școlar fumează în fața unui profesor zbir, alții merg în cartierul deocheat al orașului și se fălesc, apoi, cu succesele lor erotice. Șeful grupului e Dinu Pleșa, zis Rascolnicof sau Rusco, după numele unei femei stricate, Roua, al cărui amant este. Rusco vrea să inițieze în tainele erosului pe Andrei Mile, îndrăgostit fără speranță de printesa Nicole din familia Mavrogheni. Intenția eșuează la început, apoi Andrei se impune și ia locul lui Rascolnicof, devenind „noptașul“ prostituatei Roua. Paginile ce urmează înfățișează cu lux de amănunte viața de bordel. Eroul se infundă în camera Rouei, nu mai iese de acolo timp de mai multe zeci de pagini, după care trece într-o cameră de hotel, iar de aici într-o garsonieră din Cotroceni. Educația sexuală a tînarului se desăvîrșește în aceste dure condițiuni, cu urmarea că el își neglijează școala și se îmbolnăvește. Alți liceeni au de înfruntat și privațiuni de ordin material. Călin, poet baudelairian, în curînd ofticos, mîniacă o dată la două zile din ceea ce îi dă ibovnica lui, Jeny, lucră-

toare la fabrica de săpun. Jeny are și un alt amant, Mișu, mai bine situat și din ceea ce primește de la acesta împarte cu poetul famelic. Dialogul dintre Călin și Jeny este de un umor involuntar : „Spune-mi (.....) ai suit și cu el pe culmile vieții, peste abisurile morții (...)? Uii și cu el de viață și de moarte cum uii în brațele mele ?

— Hai noroc ! ii ură Jeny“.

Nu există o idee mai profundă care să unească aceste momente epice. Sugestia revoltei morale și a libertății simțurilor se pierde în mulțimea amănuntelor de viață, interesante, autentice altfel. Nouă poate fi ideea blazării estete, a moliciunii care cuprinde de timpuriu aceste spirite tinere. Ele nu cunosc, în fond, altfel de revoltă decît aceea prin sex. Revelația erosului pare a fi esențială pentru destinul lor. *Venin de mai* e un roman erotic de la un capăt la altul, toate dramele (și nu sînt puține) care se petrec aici sînt legate de sexualitate. Un critic psihanalitic ar putea descoperi ușor toate complexele puse în circulație de Freud și de elevii lui : complexul derivat din concurența erotică dintre tată și fiu, complexul mamei autoritare, mitul cainian (Pierrot care se substituie fratelui său, Andrei) etc. Din aceste preocupări proza cîștigă o schiță de tipologie inedită într-o oarecare măsură în literatura română. Roua, femeia decăzută, îndrăgostită de un tînăr de familie bună, în stare de mari umilințe pentru acesta, pare desprinsă din literatura lui Dostoievski. Tînărul cuprins de febră erotică încearcă să se elibereze de condiția penibilă de băiat de familie și trăiește în văzul lumii cu o prostituată. Tatăl, Pavel Mile, plecat de acasă de mult timp, stă la Vadul Istrului, un loc îndepărtat în baltă, acolo unde ajung cei care au eșuat în viață. Pavel e îndrăgostit de Anca Ștefăniță, femeie fatală, păguboasă. De ea se îndrăgostește și Pierrot, al doilea fiu al lui Pavel, tînăr timid și amant disprețuit. Fiul moare (accident, sinucidere ?) și tatăl se închide în singurătatea casei pînă cînd Anca, piază rea, femeie-vampir, folosind practici magice, e pe punctul de a-l otrăvi. Aceasta este istoria complicată a familiei Mile. Ion Vinea, cîștigat de formula prozei estete, nu ignoră tehnica realistă. Casa Mile, casa familiei Pabst, casa, în fine, a lui Adam Gună sînt descrise cu o meticolozitate de portărel, după care prozatorul trece la istoria proprietarilor, a musafirilor etc. Rezultă de aici un număr mare de istorii bizare și crude, în maniera lui

Barbey d'Aureville din *Diaboliques*. Anca e o fată frumoasă, apariția ei în oraș provoacă o revoluție a moravurilor. Cu venituri modeste, ea vrea să se căsătorească avantajos, respinge propunerile venite de la bărbați fără avere, ceea ce duce la adevărate drame. Un ofițer se sinucide, alții sînt pe cale de a-și părăsi familiile. În ascuns, ea cedează prințului Mavrogheni cu care are și un copil, născut mort. Mort sau omorît? O servitoare are o criză de nebunie, vine în centrul orașului și mărturisește crima. Anca e închisă, reputația prințului e amenințată, dar intervine un medic tomnatic, Ștefăniță, care o scapă luînd-o de nevestă. La Vadul Istrului unde o duce, Anca se plictisește de moarte și, solidară cu destinul ei, aduce în continuare nenorociri: Pavel Mile își părăsește familia, Pierrot, fiul, moare în circumstanțe neclare, moare, în fine, și doctorul Ștefăniță.

Femeia tragică și diabolică fără voința ei, purtătoare de nefericiri, vine din proza așa-zis decadentă, cultivată și la noi de simbolisti. Numele unui personaj care revine în text e Dorian Gray. Estetismul ca atitudine de viață e și idealul tinerilor cinici și blazați din cărțile lui Vineă.

Venin de mai mișună de deșfrînați, fără culoarea și rafinementul crailor lui Mateiu Caragiale. Psihologic ei trăiesc la frontiera dintre un dandism de orient și patologie. Un medicinist infirm, Clovis, procură femeii prietenilor, plăcerea lui este să trăiască în preajma păcatului. O studentă, Claudia Doran, e îndrăgostită de Andrei Mile, dar intrucît acesta face ironii asupra virginității ei, se dă lui Clovis. Devenind doctoriță, provoacă avorturi, avînd o sadică plăcere să tragă de limbă pe paciente asupra vieții lor intime. O prințesă, Nicole, e nebună, un ospătar morfinoman, Mișu, are crize de isterie, fiul unui bancher, Demos Marvus, disprețuit de o soție cu fumuri nobiliare, ține calea femeilor ușoare pe Lipscani, marea lui plăcere este să-și dea pe față, la urmă, identitatea de infante al finanței. Plăpîndul Toma Chiru trăiește cu statuara, baudelairiana Lucreția Mincu, poetă și codoasă în slujba unui bancher în veșnică stare de rut. Ea însăși nu are ezitări, practică amorul liber, odată se oferă ca trofeu într-un concurs nautic. O altă femeie, pictorița Michaela Dărăscu, e o nimfomană de un cinism insuportabil. Bărbatul îndrăgostit de ea, Ieronim Șerbu (? !), o crede însă sfîntă și suportă umilînțe grele, între altele aceea de a fi bătut de fiul amantului. Un

crai se cheamă Rossini și privirea lui ia mințile femeilor, o actriță, Ventuza, are o reputație primejdioasă pentru bărbați.

Memorabilă este figura lui Adam Gună, estelul de la București (nume sub care se ascunde, e limpede, Bogdan-Pitești). Gună e la început un tânăr anarhist și mag itinerant, cu oarecare reputație în mediile mistico-contestatare din Paris. Când un alt anarhist acuzat de crimă, Vaillant, este decapitat, Gună străbate îmbrăcat într-o mantie somptuoasă cordonul de polițiști, ridică spre mulțime capul celui ucis și apoi sărută spectaculos fruntea însingerată. Întimplarea produce vîlvă, zia-rele reproduc fotografia lui Gună, iar acesta, după un scurt arest, este expulzat. La București, face de toate, pune la cale șantaje, e descoperit, arestat, apoi scapă, se îmbogățește și ține casă deschisă, frecventată de o lume pestriță, de la miniștri la poeți ratați. Iada, nevasta lui Gună, e o fostă cîntăreață prin cămășurile deochete din Brăila. Ea are o manie teribilă : aceea de a spăla morții. Îndată ce i se semnalează un muribund, Iada se urcă în trăsura și ajunge la locul indicat cu o clipă înainte ca mortul să intre în miinile spălătorilor de profesie. Iada e, și în alte privințe, o ființă bizară. Trăiește cu servitorul Ambrozie și, împreună cu acesta, pîndește moartea lui Gună. Ființa crudă și calculată are însă momente de tandrețe, în brațele lui Ambrozie ea se alintă copilărește : „fetișsa te e mosen“ ...Adam Gună, presimțindu-și sfîrșitul, face un testament în care o clauză împiedică pe Iada să se apropie de cadavrul lui : „Elle ne m'aura pas“. Toate aceste fapte de un pitoresc sinistru au fost narate și de alții. Bogdan-Pitești a fost cîteva decenii eroul cafenelei literare bucureștene și mulți dintre cei care au trăit în preajma lui l-au trecut în memorii. Anecdote pe seama lui circulă și astăzi. Vinea, în orice caz, le folosește și *Venîn de mai* are în unele capitole caracterul unei memorialistici deghizate. Se presupune că în roman ar fi intrat și elemente din biografia scriitorului. Andrei Mile ar fi, așadar, Vinea într-o fază a experienței lui. Acest lucru nu-l știm și n-are, dealtfel, nici o importanță. Mile e o ficțiune ce trebuie judecată prin forța ei de a exprima o stare de spirit, o idee mai profundă despre o generație în derivă morală.

Fragmentară, formată prin juxtapuneri de episoade, cartea nu urmărește sistematic acest proces și nu aduce toată documentația epică în sprijinul temei centrale, abandonată adesea

în favoarea amănuntului pitoresc. Unele capitole narează, de pildă, viața personajului principal la Paris. Ce face el acolo? Nimic revelator. Andrei Mile e un prețuitor al eternului feminin, lucru pe care îl știm de mult, și un admirator al sculptorului gorjan care „tolstoizează” într-o fundătură din cartierul Montparnasse. Se înțelege ușor că e vorba de Brâncuși. Episodul n-are nici o legătură cu romanul, ca multe altele îngrămadite în carte ca obiectele într-o debara. Mai interesant este episodul Dalia, de care fusesem avertizați încă din prologul romanului. Dalia este o pianistă talentată, fiica unui muzicant elvețian, Pabst, acum senil, aproape nebun. Mama, Maria Hildebrand Pabst, e pe moarte și, întrucât Dalia și-a îngăduit libertăți pe care ea nu le acceptă, între mamă și fiică este un conflict împins pînă la ură. Despre iubirea dintre Andrei Mile și Dalia luăm cunoștință întii din scrisorile Daliei către o imaginară Cora, apoi din relatările obiective ale personajului-narator. Din ele aflăm, în fine, și profesiunea eroului. Andrei este arhitect și pictor de avangardă, cunoscut, apreciat în mediile moderniste din țară și străinătate. Însă despre preocupările profesionale și, în genere, despre viața lui spirituală va fi vorba foarte puțin în roman. Erosul îi acaparează existența. Andrei face portretul Daliei și-n minte îi vine numele lui Dorian Gray. Sărind peste etape, descoperim pe Dalia în fabrica „de îngeri” a doctoriței Claudia, fostă amantă a aceluiași insatiabil Andrei Mile. Pianista avortează, și istoria convalescenței e tratată pe larg. În fine, eroii călătoresc la mare, prilej pentru Andrei de a descoperi pe Roua, prostituată în port. Scena în care arhitectul privește prin feastră împerecherea dintre Roua și un marinar voinic și păros e de o violență expresionistă.

Un alt episod se consumă la Vadul Istrului, unde Andrei ajunge fugind de Dalia. Dăm aici peste o notație care ar putea sugera tema mai intimă a romanului: „Așteptarea ei puternică și neconținută îi sorbea ca o ventuză uriașă, nevăzută”. E vorba de Dalia și forma pe care o ia dragostea ei după faza de rezervă și sfidare de început: o servitute agresivă, acaparatoare. Așteptarea ei este, în fapt, o veșnică pîndă care măgulește și, în același timp, înspăimîntă pe bărbat. El caută o salvare în fugă, dar prins în joc, revine și pînda absorbitoare reîncepe. Analiza acestei stări de nesiguranță este fină în *Venin de mai*, asemănător prin problematica lui sentimentală

cu romanele lui Anton Holban. Metafora ventuzei nevăzute revine sub diverse forme. Ea sugerează un mecanism al rătăirii și o stare de a fi a personajelor. Andrei, Pierrot, Călin, Demos Marvus, Ieronin ș.a. dau mereu impresia de a trăi în gura unui recipient, pe punctul de a fi absorbiți, destrămați. Femeile indeosebi joacă rolul acestor aspiratoare teribile, chiar și acelea care suferă, ca doctorița Claudia, de complexul femeii urite. Firea ei „zveltă și gelatinoasă, ca a meduzelor care năpădesc toamna plajele“ n-o împiedică să selecteze și să îndepărteze, fără scrupule, bărbații ce-o interesează. Pe unul îl scoate în puterea nopții pe fereastră, pe altul nu-l primește din orgoliu. Poeta Lucreția e și fizic, nu numai moral, o făptură de-o constituție strivitoare. Anca Ștefăniță are puteri magnetice, forța ei vine dintr-o frumusețe rece, disperată. Pictorița Michaela arată o insațiabilitate cinică, ea epuizează într-un sezon un ziarist care, în disperare, se droghează cu eter, și un general-ministru. Prozatorul vorbește, în legătură cu raporturile dintre personajele sale, de „nepăsarea ermetică a lunaticilor“. Ermetismul e, totuși, fragil, lunaticii cedează ușor, meseria lor este să fie victime angoasate. Andrei, cu reputație de cuceritor cinic, ajunge să fie neliniștit și gelos. Dalia umilă și suavă dă semne de frivolitate. Dând un concert, ea are succes și mulți dintre „leopardzii“ orașului (categorie despre care va fi vorba și în *Lunaticii*) și-o dispută, între ei prințul Șerban Mavrogheni și bancherul Mavros-tatăl. Pregătirea concertului amintește de epica Hortensiei Papadat-Bengescu, studiul geloziei (sumar) are, iarăși, o tradiție în proza interbelică. Vinea nu merge prea adânc în această analiză, preocuparea lui este să sugereze o ambianță morală. Șacalii, leopardzii care trăiesc prin cafenele, având drept scop „uciderea timpului și sinuciderea prin timp în comun“ privesc cu ochi răi pe cei care dezertează prin căsătorie. Legătura lui Andrei cu Dalia durînd, stîrnește nemulțumirea șacalilor și, după oarecare vreme, aceștia pun la cale seducerea Daliei. De aceste uneltiri nu e străin nici Adam Gună, modelul și binefăcătorul leopardzilor. Cel care are sorți de câștig e prințul Mavrogheni și scena vizitei pe care Dalia și Andrei o fac acestuia este antologică. Lucrurile agravîndu-se, Andrei vrea să dea o lovitură prințului: cucerește pe slaba de minte Nicole, sora prințului și, sub amenințarea căsătoriei și

a luării averii, Andrei vrea să silească pe Mavrogheni să părăsească pe Dalia. Faptele se precipită și romanul se încheie printr-un duel pe marginea unei prăpăstii, cu victoria lui Andrei Mile și moartea prințului (senzaționalul nu lipsește din rețeta literară a lui Ion Vinea). În roman se sugerează și faptul că Andrei are o dragoste neîmplinită pentru o femeie suavă, inaccesibilă, Tanit, care, mai târziu, se dovedește a fi una și aceeași persoană cu pictorița Michaela, deloc suavă și foarte accesibilă. Însă prozatorul nu insistă în acest posibil conflict, tratat de altfel și de alții. *Venin de mai* rămîne o carte neîncheiată, cu pagini excelente de analiză și notație poetică, cu o tipologie care prelungește atitudinea de estetism și depravare cultivată de proza de la 1900.

Mai concentrat, *Lunaticii* (1965) e un roman scris la persoana a treia și conceput simetric într-un număr de capitole (volumul întâi are 13, al doilea — 33) prevăzute cu motto-uri scoase din Diderot, F. Scott Fitzgerald, Rimbaud etc. Atîta pedanterie de cărturar la un romancier modern uimește. Vinea este însă omul surprizelor și romanul pe care l-a dus pînă la capăt, fără a-l vedea, totuși, tipărit, e un model de orfevrărie literară. Nu lipsește orfevrului gustul pentru senzaționalul de fasciculă. Un capitol e intitulat: *Fiul cadavrului*, un altul *Fantome și epave*, în toate celelalte, cu nume mai pașnice, se petrec fapte de scandal. O soacră spionează prin gaura cheii în noaptea nunții perechea de tineri căsătoriți, o femeie care recită frumos din Rilke, Valéry și Keats suferă de o nimfomanie disperată și, ca teribila Rașelica, dă gata un șef de partid, un actor, o companie de marină și alta de uscat... Adam Gună, a cărui biografie e reluată, ține casă deschisă, ca aceea a Arnotenilor, unde vin boieri scăpătați, snobi și snobinete, scriitori, artiști etc. Un general, Someșan, mănîncă pînă cade lat, un fante bătrîn venit de la înmormîntarea mamei vrea să-și îndeplinească datoria conjugală. Refuzat, se spînzură de un candelabru monumental, fost în posesia regelui Otto de Bavaria. O femeie tînără, exilată la un conac în Bărăgan, iubește un gîscan, Gîri-Gîri, și, cînd o servitoare neștiutoare taie gîscanul, femeia se dă de ceasul morții etc. Astfel de anecdote împănază romanul care, în linia lui centrală, urmărește cazul unei decăderi morale. Tema eternă a ratării e tratată mai analitic, totuși mecanismele destrămării morale a lui Lucu Silion rămîn pînă la sfîrșit obscure. Ion Vinea face atîta

analiză psihologică pe cât îi permite poezia narațiunii. Faptele morale sînt dezvăluite pînă la un punct, apoi fantezia lirică se declanșează și ce a fost judecat rece și cu cruzime analitică se acoperă din nou de ceața poeziei. S-a vorbit, pe drept, de o lîncezeală în ritmul epicii, de o mare plăcere la Vinea de a cîntări vorbele și de a trece o idee prin pînza unei metafore polifonice. Stil hermafrodit, zice într-un loc prozatorul, stil de tranziție sau poate de sinteză, urmînd o tradiție în proza românească, rămasă prin Anghel, Mateiu Caragiale, Arghezi la frontiera poeziei. Unele sugestii sînt, cu toate acestea, foarte moderne în *Lunaticii*. Propozițiunea cu care începe cartea : „amiaza se răsfată în hamacul de aur al toamnei“ revine în text ca un motiv discret într-o compoziție muzicală, dînd o impresie de risipire lentă, liniștitoare. Este exact sentimentul pe care îl are Lucu Sillion în decăderea lui inexplicabilă. Ori de cîte ori lunaticul Sillion are răgaz de a medita sau a visa, propozițiunea de mai sus îi dă tîrcoale ca un acompaniament la o temă pe care autorul o investighează și cu alte mijloace, mai sigure. Procedeul e răsîndit în proza modernă (Proust) și, folosindu-l, Vinea tinde să-l estetizeze, voind să sugereze un univers de secrete corespondențe. Amiaza și hamacul toamnei ar anunța începutul unui proces de risipire fără de voie, „de beție blondă“, dispersat în mediul ambiant, apoi concentrat în destinul unui individ conștient dar neputincios față de forța care îl absoarbe. Lucu Sillion, avocat și istoric ocazional, are 33 de ani și o experiență erotică încărcată. „Genul“ lui e femeia palidă și obosită. Trăiește pe mai multe portative, împărțindu-și timpul între o femeie misterioasă, maladiva Laura și temperamentală Ana Ulmu. Drama lui Sillion ar fi, deci, aceea de a nu putea opta. Cincul seducător e în realitate, ca toți eroii lui Vinea, un individ vampirizat de femei. Laura e „o forță care-l ajunge și soarbe“ (tema absorbției revine), Ana îl terorizează prin dezlănțuirea și insașiabilitatea simțurilor. Laura e un vis de lunatic, o fericire tragică. Ana, superficială, comună, are momente de exaltare mistică. Înaintea lor fuseseră alte femei, și toate voiseră să înrobească pe Lucu, ratat ca Andrei Mile printr-un soi de priapism asociat cu o lene specific bucureșteană. Om, altfel, cult, talentat, cu șansa de a face o carieră frumoasă, Lucu Sillion se lasă în voia soartei, și soarta îi scoate în cale multe femei acaparatoare. Tzulufa, o actriță, se instalează în casa lui și,

pentru a scăpa, avocatul simulează o boală, se internează la un sanatoriu, suportă o operație etc. Nevasta unui bancher, Trude Resch, îi pîndește din umbră mișcărilor, altele întrețin legături secrete, se informează reciproc, coalizîndu-se împotriva noilor venite. În fine, imaginea pînzei de păianjen pe care o destramă personajul în primele paragrafe ale romanului începe să aibă un sens. Lucu e prins în plasa unei conspirații feminine, succesele lui sînt, de fapt, niște înlănțuiri repetate. Dragostea pentru Laura e o formă de prizonierat voluntar. Lucu intrase în casa Feraru ca amant al Matildei, sora cea mare, și din milă, apoi, din prietenie, se apropie de infirma Laura, femeie superioară celorlalte prin inteligență și, dacă s-ar putea spune, cultura simțurilor. Poarta noului sentiment este literatura. În *Venin de mai* poetul Călin vrea să inițieze pe refractara, ușuratică Jeny în secretele poeziei simboliste, Pierrot explică Ancăi Ștefăniță pe Mallarmé. Lectura e o viclenie a erosului. De la comentarii în marginea cărților, Lucu și Laura trec la faptele mai vinovate, descoperite repede de sagacea Matilda, care nici ea nu este o ușă de biserică. Scena surprinderii celor doi amanți e de un tragic grotesc, în orice caz violența expresionistă a lui Vinea mi se pare aici de un gust suspect. Nu este singurul exemplu din care să se vadă plăcerea prozatorului pentru comicul (sau tragicul) lugubru. Lucu vede într-o zi o femeie palidă și, după un șir de capitole, ajunge în budoarul ei la o oră înaintată. Abia intrat, trebuie să se refugieze într-o debara și să rămînă acolo toată noaptea, deoarece un alt bărbat, probabil amantul femeii, vine pe neașteptate. Femeia este Ana Ulmu, și pentru ea Lucu Silion face o pasiune devoratoare, fără a renunța, totuși, la Laura. Termenii conflictului se definesc: Lucu petrece zilele cu infirma Laura, iar nopțile cu Ana Ulmu pînă cînd Laura, însănătoșindu-se miraculos, vizitează pe neașteptate pe imprudentul amant și descoperă înșelătoria. Mai înainte, Ana Ulmu încercase să se sinucidă, apoi, salvată, se logodește cu un francez, Jean Baudat. Romanul ia o întorsătură pasional-polițistă. Lucu Silion răpește pe Ana Ulmu în noaptea nunții, o ascunde în casa lui, apoi apare cealaltă femeie și lucrurile se încurcă de tot. Se trag, în fine, focuri de revolver, soțul păgubit ține calea răpitorului, cu încheierea că bărbatul seducător, disputat de femeile frumoase ale orașului, e părăsit și decade, intrînd în rîndul calicilor de la cafeneaua „Esplanade“.

Căderea morală a lui Lucu Silion nu se explică pe de-a-tregul în roman și, la drept vorbind, preocuparea lui Ion Vinea nu este aceea de a elucida prin analiză acest caz. Un alt prozator ar fi studiat etapele destrămării și ar fi dat, la urmă, o explicație verosimilă. De unde vine la un intelectual talentat, nu lipsit de o elementară luciditate și simț de prevedere, atîta lipsă de voință?! Anumite reflecții ne dau impresia că Lucu Silion este conștient de decăderea lui: „Poate că sînt un ratat. Dar poate că nu. N-am dat nici o bătălie. Dar nici n-am poftă să dau vreo bătălie“. Un caz clasic de abulie, inexplicabilă, încă o dată, la un om care citește pe Spinoza și meditează la strategia militară în marginea textelor lui Clausewitz. În terminologia lui Vinea această inerție existențială constituie condiția lunaticului, individ amator de „bucurii fără poveste“, blazat în plăceri, amoral, cu simțul, din cînd în cînd, al religiozității. Nu există nici o notă critică în acest portret și nici adîncime psihologică.

Interesul estetic al romanului vine din altă parte și anume din studiul destinelor colaterale. *Lunaticii* are o structură simplă, previzibilă îndată ce ai trecut de primele capitole. În jurul unui ax central (povestea vieții lui Lucu Silion) se grupează un număr de episoade care, prin pitorescul și amplitudinea lor, au șansa de a rămîne mai ușor în memorie. Tulpina începe să nu se mai vadă de ramuri, ramurile de abundența vegetației epice. Dăm în *Lunaticii* peste un număr de asemenea istorii care trăiesc, literar, independent de narațiunea centrală. Lucu Silion primește o scrisoare de la bătrîna lui mamă, Aretie, și îndată în text își face loc povestea familiei Silion, fără legătură cu drama dinainte. Tatăl, Gavrilă Silion, avusese două pasiuni: femeia și politica. Succesele se văd mai ales în primul domeniu. Campania electorală e o campanie de racolare de ibovnice din toate straturile sociale ale ținutului. Are o haită de ciîni și fiecare ciîne e închinat prin botez unei femei. Aretie, soția, e resemnată, într-o veșnică ură cu soacra. teribila Petruța, o Minervă germanică. Soacra este geloasă pe noră și în noaptea nunții îl îndepărtează pe mire de tînăra lui soție. Aretie e umilită, traumatizată (sugestia psihanalitică există în subtext) și traumatismul nu se vindecă niciodată. Un frate al lui Gavril Silion se împușcă și, nevoită să acopere datoriile lăsate de acesta, familia se ruinează. Lucu Silion îi dă ultima lovitură, ipotecînd petecul de vie rămas.

Tema, așadar, a decăderii neamurilor tratată și de nuvelistii de la începutul secolului.

Pasionantă este și istoria Anei Ulmu, personajul, dealtfel, cel mai interesant din *Lunaticii*. Ana are două existențe, una povestită de ea (probabil în mare parte trucată, menită s-o disculpe) și alta imaginată de Lucu în confesiunile către Laura (despre inexistenta doamnă Fulga). Din amîndouă iese la iveală o femeie aprigă, cutremurată de simțuri ca sfintele de diavoli. Tinără de tot, Ana se căsătorise cu vîrstnicul Lambe, care, gelos, o duce în Bărăgan și-o închide într-un conac. Un doctor, Leonte, pătrunde în viața cuplului și după o vreme Lambe moare în condiții incerte. Sugestia asasinatului există în istoria apocrifă a lui Lucu. Oficial, Ana e în afară de orice bănuială și, întoarsă la oraș, continuă legătura cu doctorul Leonte, începe alta nouă cu Lucu Silion, se logodește cu un bătrîn protector, Arghir, acesta se spînzură, în fine, trecînd și prin această încercare, Ana Ulmu revine la Lucu Silion și, într-un moment de exaltare, îl duce la o minăstire pentru a se căsători mistic cu el sub ochii înlăcrimați ai Sfintei Ana, străbunica și patroana canonizată a păcătoasei de acum. Logodna mistică arată o dorință de purificare, Ana Ulmu nu e, vrea să spună prozatorul, destrăbălata pe care o recomandă aparențele. Femeia e sincer îndrăgostită de Lucu Silion, dar indecizia și duplicitatea bărbatului o umilesc și-o împing la fapte disperate. Figura ei, în orice caz, se reține în carte, în pasiunea ei nesăbuită există o ardere care o apropie de tipologia femeilor îndrăcite, roabe cucernice ale simțurilor, existentă și în nuvelistica lui Galaction și Agîrbiceanu.

Însă tipologia cea mai vie sub raport literar este în *Lunaticii* aceea ieșită din pasta *Craitor* lui Mateiu Caragiale. Fane Chiriac, un profesor „de carte și de viață“, tip demonic, introduce pe Lucu Silion în lumea presei și, apoi, în casa lui Adam Gună, prezentat acum pe larg, cu istorii crude și savuroase. Inutil a le comenta. Gună e un Pirgu trecut prin școala esteților, avînd finețe în observație și bătărie dîmboveană :

„Alo ! Ha ! Tu ești, Popa-iapă ? Cristelnița mă-tii de ticălos ! (Mă iertați, doamnelor !) Ha ! Ce zici, bă ? Da barba ta la ce servește ? Dă-o-ncoa, că te învăț io... Am auzit că te-n-sori cu maica Filofteia. Bravo !... Ia-o, ascultă-mă pe mine... S-a cam beșondrit, dar e fată bună... Personal am apreciat-o

foarte mult... A fost caritabilă cu boierii, dar nici pe golani nu-i năpăstuaia cînd erau bine făcuți... Am ajutat-o cu parale să-și plătească tratamentul... Ho, că nu-ți cer banii napoi, nătărăule... Sintem chit, am avut noi grijă... ia seama la profilaxie, țap bătrîn“ etc.

„Camera leoparzilor“ are o prelungire la cafeneaua „Esplanade“, acolo unde își fac veacul altfel de crai, mai păguboși. ca Giuseppe, Stolz și Diogenid. Ion Vinea va scoate și de aici cîteva siluete în tradiția prozei de evocare a moravurilor de periferie. Giuseppe vrea să scrie o Arhondologie a lumii noi și, în așteptare, trăiește din micile economii ale corpolentei lui soții. Paginile au culoare, în ciuda impresiei că Vinea re-încălzește aici un ceai ce a mai dat o dată în clocot. Legate prin atmosferă și stil de literatura interbelică, romanele lui Vinea, excepționale în unele aspecte, exprimă tendința de a moderniza, prin infuzie de psihologie și cazuistică morală, proza estetică. Ele sînt interesante și altfel : dezvăluie o față necunoscută a unui poet excepțional, ferment al vieții literare românești timp de cîteva decenii.

V. VOICULESCU

O mare surpriză a produs apariția în 1964, la un an după moartea poetului, a *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*. Perpersicius considera în prefața volumului că e vorba de „una din marile zile festive ale lirismului nostru contemporan“, Vladimir Streinu, făcînd o analiză a întregii opere, este de părere că *Sonetele* constituie o „doctrină a iubirii, o erozofie“, născută dintr-un mimetism liric superior. Alți comentatori (Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Aurel Martin, I. Negoîtescu, M. Tomuș) îndepărtează ideea de mimetism creator, insistînd asupra originalității de fond. În analiza textelor au ieșit la iveală elemente de renașcentism, petrarchism, puse în acord (crede Vladimir Streinu) cu o conștiință de „ortodox manicheist“. Nu au fost ignorate nici notele de demonie romantică, în timp ce impulsul ascensional și solemnitatea formei au îndreptățit pe interpreți să apropie poezia lui Voiculescu de stilul baroc. Toate acestea sînt sau pot fi adevărate, însă întrebarea ce se pune, dincolo de structurile, izvoarele spirituale ale sonetelor, este ce spun ele la lectură și în ce măsură satisfac gustul cititorului modern, suspicios față de orice retorică și puțin amator, în fond, de manicheism, petrarchism, cultism, barochism etc. Poezia, indiferent de structura ei, este expresia unui mod individual de a gîndi existența, în orice schemă trebuie să existe o experiență, reală sau imaginară. V. Voiculescu este un poet de concepție și în versurile mai vechi (*Urcuș*, *Destin*) împacă un vitalism păgîn, dezechilibrat, cu un puternic sentiment religios. Limbajul poemului e aspru, cu multe elemente dialectale. Voiculescu vrea să fie „surugiu de cuvinte“ și trece versul, în scopul de a-l rege nera, prin urcușurile bolovănoase ale limbii, pe cărări de pia-

tră „abia slemnite“ (*Urcuş*). Cuvintele (observa G. Călinescu) tind să iasă de sub tirania ideii, devenind „obiecte de contemplație“. În *Sonete*, dimpotrivă, cuvintele se supun în întregime ideii, culoarea lor scade, reliefulurile își pierd din agresiunea formelor, poezia se abstractizează. Tema este, acum, iubirea văzută ca un concept deschis spre semnificațiile universului. Modul acesta de a trata un sentiment e vechi, de la Dante încoace literatura ne-a obișnuit cu ideea că prin dragoste se deschide o poartă spre cosmos și divinitate. Voiculescu reia această retorică strecurînd în versuri solemne și reci neliniștea modernă provenită din conștiința blestemului și a izbăvirii prin artă. Sint 90 de sonete, în continuarea celor 154 rămase de la Shakespeare, cu elemente formale asemănătoare (triumghiul pasional, luciditatea disperată, lamentații suave etc.), însă independente față de model prin tensiunea spiritului. În primul înveliș al poemelor dăm peste alegorii solemne cu idei existente în toată lirica Renașterii, înaintea tuturor ideea plenitudinii, eliberării spirituale prin mijlocirea unei pasiuni. Cel care iubește are un țel mai sus de simțuri, idealul lui e desăvîrșirea, în preajma sentimentului stă totdeauna, ca factor amplificator și ordonator, rațiunea („puterea gînditoare“). Iubirea este în această viziune un uragan disciplinat, înmărmurit (expresia este a lui Valéry) care înalță, nu strivește ființa umană. Faptul că Voiculescu asociază acestei idei în chip frecvent motivul luminii sau pe acela, mai abstract, al esenței nu e fără semnificație. Iubirea este o cunoaștere de sine și o deschidere spre necunoscutele universului, printr-o pasiune trăită rațional ajungem la esență. Iubirea e, așadar, o lumină și chiar o esență a luminii care permite ascensiunea spre tiparele perfecte și eterne (mitologie platoniciană) :

„Alături de lumina creată-n empireu ;
Iubirea fu o nouă lumină pentru lume,
De-atuncea fiecare-n opaițu-i de hume
O poate-aprinde singur, el sieși Dumnezeu.
În inima mea arde acest lăuntric soare
Din haosul vieți-mi te-a dezvăluit
Pe tine, frumusețe atotcotropitoare
Vast cosmos, ce-n orbite-ți m-ai prins, biet satelit ;
Și-n juru-ți cu alaiul de aștri mă avînt,
Pe muzica din sfere de-a pururi să te cînt“.

Sau :

„Pornisem din obîrşii potrivnice unirii,
Dar ne chema lumina aceluiaşi văzduh ;
Cu vîrfuri deopotrivă în slăvile gîndirii.
Ne-am întîlnit acolo, în pur azur de duh !
Sus, creştede-mpletite în artă şi visare,
Zvîrlisem orice-amestec cu lumea de sub noi,
Cînd din seninul aprig suit, pîn'la pierzare,
Larg fulgerul iubirii izbi în amîndoi :
De-atunci mă zbat şi suflu, văpaia să-i sporesc
Să ardem împreună de-acelaşi foc ceresc“.

Toate imaginile de aici şi din alte sonete arată o dorinţă de purificare şi depăşire, încît se poate vorbi la V. Voiculescu de un simbolism ascensional ca în pictura lui El Greco. Iubirea e un arhetip, îmbrăţişarea transformă carnea în duh (CCV), privirea celui adorat deschide misterioase ceruri, suferinţa e o forţă propulsoare spre înălţimi. Un sonet (CCXIII) concentrează aceste idei, în fond comune, în nişte versuri reci şi transparente ca flăcările de alcool :

„Vrei să te smulgi din mine ? Smulgîndu-mi ochii poate...
Şi nici atunci... De-a pururi stai dincolo de el ?
În tot ce este-n mine duh de eternitate,
În însăşi nemurirea în care-am să mă-nchei.
Ce-mi pasă că iubirea, ca luna, are faze,

.
Tălăzuind, lunatic, se umflă spre-nălţime :
Ce mîndră limpezime-n zenitul suferinţii !
Deodată-n mii de valuri mă sparg să te răsfrîng...
Ne-atragem unul pe-altul cu forţa năzuinţii,
Dar cumpăna ei fixă — pămînt şi cer — n-o-nfrîng.
Şi totuşi, aspra-i lege poetul va-nfrunta :
În orice vers se scaldă, de sus, splendoarea ta“.

Lumina este la Voiculescu şi o metaforă a intensităţii. Puri-tatea nu diminuează forţa combustivii, amplitudinii pasionale. Dragostea e un foc care nu se stinge, un iad de flăcări care în-nobilează metalele inferioare ale simţurilor şi dă clipei, acciden-talului dimensiunea eternităţii. În nişte versuri ce amintesc de Blaga este dezvoltat cu o imagistică arborescentă simbolul focu-lui originar :

„De la crearea lumii, cu aștrii toți deodată,
Nu se mai stinge-n mine originarul foc
E cît un bob dar ține virtuțile esenței ;
E diamant, ce roade oțel și munți de stei...
Cu el îți tai fereastra-n pereții existenței,
Să intre nemurirea cu tot văzduhul ei“...

Iubirea este definită și prin raportare la alte noțiuni (sonetele sînt, în fond, niște repetate definiții ale unui sentiment greu de definit), unele din domeniul eticii, altele ale filozofiei pure. Voiculescu se străduiește să traducă în metafore savant lucrute acel „nu știu ce“ al romanticilor, neavînd teamă de a fi discursiv și didactic. Destin, Nemurire, Esență, Arhetip pur sînt noțiuni-simboluri ce trec deseori prin *Sonete*. Uneori ele sînt înlocuite cu imagini mai complicate, cum e aceea a cerului platonician, lăcaș al arhetipurilor („tărîmul eternelor idei“). *Sonetul al CLXXIX-lea* propune un fel de cod al dragostei spiritualizate. Noțiunile dinainte, la care se adaugă : dorul, așteptarea, extazul, cugetul, încercuiesc ca puncte de referință iubirea, definită în cele din urmă ca un „dor lung“ și „taină împletită cu așteptarea“. În altă parte se fac trimiteri la Eterna artă și Suverana Moarte (*CLXXXII*), la Timp și chiar la Geniu, Voiculescu zicînd că „iubirea este geniu“. Nu sînt uitate noțiunile creștine de virtute și păcat, amîndouă, în concepția poetului, radioase, căci puterea iubirii este de a face „ceresc“ veninul și a innobila viciul :

„Transfigurați de-un fulger de viții, dăm lumină,
Și dintr-o curtezană croim ușor o sfîntă :
Iubirea-i scurta noapte în care totul cîntă.
Dar demonul e-alături și rîde în surdină
Mocirla cărnii noastre răsfrînge cer și stele
Plecați să le culegem în ea, ne scufundăm.
Împerecheați pornirăm s-ajungem pîn' la ele,
Și-n loc să fim scafandri, pentru nămoluri grele
Ne-am prins aripi... Iubite, dă-mi gura... ne-necăm
Necentenit viața are nevoie-n noi
De negre-ngrășăminte, ca plante, de gunoi“.

Stăruitoare este la Voiculescu referința la artă. Ea intră în acest somptuos tratat despre dragoste ca un vehicol al duratei. Poezia asigură eternitatea sentimentului, versul scris cu

patimă și cuget (un cuplu lexical care revine în text) nemurește. Ea se opune, în ordine etică, vanității gloriei lumești. Un sonet inspirat valorează mai mult decât o coroană de rege. Paralela, în fond veche și banală, este dezvoltată meticolos de Voiculescu într-un limbaj fără culoare, cu un aer de vechime care vine din sintaxa complicată a frazei :

„Imi spui zaraf ? Schimbi versuri pe-o dragoste de aur ?
Pentru-ai iubirii tale ducați îți dau sonete ?
Viclean, îți iau aleanul și dorul amanete,
Cu camătă închise-n avarul meu tezaur ?
De-ai ști ! fiecă slovă ce-ți scriu și-ar fi mai scumpă
Ca mii de nestemate din frunțile regești ;
Cutezător scafandru-n oceanele cerești,
Zvirul duhul meu din duhul etern să ți le rumpă...
Și nu mă plîng că poate iubirea ta mă-nșală.
Nu cat de-i mincinoasă moneda ce-mi strecori,
Că simt ce grea și seacă îmi sună uneori,
Și nici nu zgîrii plumbul sub calpa poleială,
Ci smulg tăriei verbul de dincolo de fire,
Și orice vers ce-ți dărui i-un fir de nemurare“.

Să se remarce că în versurile maiestuoase ale lui Voiculescu, tăiate totdeauna într-un material de preț, există — să-i spunem astfel — un epic de referință. Sonetul are un subiect care concretizează emoția. În jurul unei metafore-pivot se strîng altele ca rețeaua de fire într-o dantelă. Tema centrală este reluată, dezvoltată într-un șir de nuanțe care spațializează și dau un cadru narativ poeziei. *Sonetul CLXV* dezvoltă, de exemplu, ideea de sursă petrarchistă a durerii plăcute în dragoste. Voiculescu imaginează un mic scenariu, apelînd la elemente de mitologie elină. Sufletul iubitei e întortocheat, imprevizibil, el poate fi comparat, deci, cu un palat dedalic. Imaginea odată definită e reluată sub alte forme, urmînd firul mitologic : minotaurul neîndurător, feciorii eroici dați pradă fiarei crude etc., cu încheierea că îndrăgostitul se instalează de bunăvoie și cu un sentiment de fericire gravă în vastul labirint al sufletului :

„Dedalicul tău suflet lăcaș mi l-am ales
Și jur că niciodată din el n-am să mai ies...“

Nu mi se pare întîmplătoare figura labirintului la V. Voiculescu. Ea sugerează, am impresia, o mișcare mai profundă a

spiritului său față de obiectul creației. Să revedem elementele : poetul reia o veche comparație pentru a exprima o idee, nici ea nouă : caracterul tiranic, subjugator al sentimentului. Iubirea e un labirint în care îndrăgostitul aspiră să pătrundă. Momentul de extaz ar fi reclusiunea voluntară într-o pasiune unică, devoratoare. Însă obiectul nu se lasă ușor cucerit. Poezia dă indicii numeroase despre încercările repetate de a pune stăpînire pe ceva ce nu se lasă stăpînit. El trece ca fumul printre degete, și demersul dramatic al poetului este de a-l încercui, de a-i da o consistență. Într-un loc, Voiculescu, dînd poeziei un ton mai senzual, scrie :

„Trupul în săruturi ți-l prind ca-ntr-un năvod“.

În altă parte, mai abstract, reia ideea :

„Ți-am făurit o-naltă și grea demiurgie,
Un univers de patimi adînc pus sub zăvor :
Aicea orice vorbă închide o urgie.
Și fiecă silabă e un ciclon de dor“

(CCXXXIV).

Năvod, trup de săruturi, patimi sub zăvor, urgie închisă arată în planul despre care este vorba o tentativă repetată de închidere, o dorință aprigă de posesiune neîndeplinită. Universul se populează cu temple, stîlpi puternici, cicloanele îngheață, lucrurile sînt atrase, ca anticele obiecte de fier de la corăbiile dușmane, de un magnetism cosmic. Este un mod ingenios livresc de a imagina ceea ce am putea numi la Voiculescu figura consistenței și a pasiunii eşuate. Tonul care însoțește acest demers este totdeauna grav, de un dramatism supraviețuit. Ironia nu intervine niciodată, identificînd iubirea cu divinitatea poetul nu-și îngăduie să se detașeze de obiectul inconsistent, fugar.

Suferința, ca „justificare a iubirii“ o cînta și Ienăchiță Văcărescu. Chinul fericit, „dulcea zvîrcolire“, „cruzimea alintătoare“ vin de la Eminescu. Ruga nostalgică amintește, iarăși, de romanele eminesciene :

„Pe aripile uitării, însingurat mă-ntomn.
Indurăte, coboară și vino să mă vezi
Pîn'nu s-aștern pe mine solemnele zăpezi“..

Însă emoția simplă capătă de regulă la Voiculescu bogate referințe livrești. În simbolistica barocă a sonetelor domină metafora orgoliului și măreției. Vulturii, lei (păsări, animale imperiale) intră în poem pentru a figura o pasiune care, chiar și în umilința trădării, păstrează un aer de semeție. Iubirea este „leonină“ (CCII), din țândările decepției țîșnește „vulturul rănit“ (CLXX), vulturul simte aripile ca o povară (CLX), leul nu vinează gândaci, cruzimea lui cere jertfe de preț; cuvântul trecut în poemul erotic devine un condor care spintecă vremea și spațiile cu geniul dragostei în gheare (CCXX), în fine, indivizii din jur sînt jalnici „bureți de umbră“, singur cel ales se înalță glorios ca cedrii Libanului etc. Din mitologie sînt citați Prometeu și Zeus, simboluri ale dirzeniei și semeției, transpuse ca și cele dinainte în decoruri grandioase. Ideea intră modestă, cenușie în acest mecanism enorm și întortochiat și iese sub forma unei metafore înfășurate în purpură și lumină. Limbajul poetic nu trece, cu toate acestea, peste un anumit grad de abstracțiune. A spune „curcubeul singur al împăcării“ sau „gerul voluptății“ este a dubla abstracțiunea, a privi rotocoalele de fum în oglindă.

Pentru spiritul modern, educat în sensul unui lirism scos de sub tirania poeticului, versurile acestea pot părea vechi și sofisticate. Unele și sînt în realitate prea didactice, de un formalism patetic. Discursul ucide emoția, aluziile mitologice deviază fluxul liric. Imaginea unui îndrăgostit înjugat la carul lui Bachus (CLXXXVI) alături de tigri și lei e fastidios barocă. Cînd nota existențială este mai puternică și limbajul mai direct, rama bătută în sidefuri rare se întunecă și privirea se concentrează asupra tabloului. Iată sugestia de prăbușire a universului, de moarte cosmică pe care o provoacă trădarea în dragoste :

„Mă sprijin pe amintire-acum... și-apoi pe moarte ;
Toți ceilalți stîlpi cu lumea deodată s-au surpat,
Iubirea putrezește pe undeva, departe
Eternitatea-i încă un vis dezaripat.
M-adun de pretutindenii, mă-nchid de-o grijă sumbră,
Mi-e sufletul zadarnic și cere să se culce ;
Prin slăvi amurgul trece misterios de dulce

Și-n umedul lui giulgiu mă-nfășură cu umbre..
Nici stea, nici cîntec : vine alt soi de noapte, grea,
Mai limpede ca gheața... și rece tot ca ea“.

Sau în alt sonet (CCVII), ideea purificării suferinței ero-
tice prin artă :

„Mai tragic ca un țipăt din mine a țîșnit,
Sfîșietor, sonetul ce ți-am trimis aseară.
Ocări, blesteme, imnuri acolo s-au ciocnit,
În iureș, îngeri, demoni, val mă cutreierară.
Ca lebăda ce moare și cîntecul își țipă,
În spasmul destrămării ți-am scris, înăbușit
De-un gilgîit de suflet agonice, pe sfîrșit...
Și mîna cu condeiul căzu ca o aripă.
Culcai pe masă tîmpla și, așteptînd pieirea,
Crezui că este moarte... era, vai, tot iubirea“.

Sonetele închipuite ale lui V. Voiculescu ascund și un al
doilea plan, plin de obscurități voite. Critica a remarcat imprecizia
obiectului, ezitarea între un el și o ea. Cui se adresează
aceste patetice versuri ? Chestiunea rămîne, ca și la Shakes-
peare, în studiu. Voiculescu vorbește într-un loc de „puternicul
meu domn“, de „prinț hermetic“, dar și de „scumpa mea“,
„iubita mea“, de rochii și dantele etc., întreținînd deliberat echi-
vocol. Cînd în sonete apare, cu oarecare insistență, și ideea de
păcat, echivocol crește. Se pot face multe speculații pe seama
acestui obiect androgin în niște versuri clare și didactice. Ce
interesează e nota de mister care începe, de la un punct, să în-
tovărășească discursul liric și să-i dea acel înveliș de obscuri-
tate reclamat de toată poezia modernă. Însă, încă o dată, obscu-
ritatea nu e a formulei, de o precizie rar întîlnită, obscuritatea
vine, ca și la Arghezi, din imprecizia obiectului. S-a vorbit de
un roman patetic cu trei personaje în sonete : doi bărbați și
„oacheșă aceea fățarnică și rece“. Romanul își confundă însă
deliberat personajele. Amintim că androginul e un simbol cu
largă circulație în literatura romantică. El sugerează faza primă
a creației; aceea în care genurile nu există. Poeții au făcut din
el un simbol al unității și plenitudinii universului. Îl întîlnim,
sub forme mai profane, și la Eminescu (în proză). La Voiculescu
faptele pot avea și un substrat spiritualist. În versuri este mereu
vorba de virtute și păcat, de legi sumbre călcate, de „iadul în

flăcări“ al iubirii, de iubire și credință etc. Într-un sonet cităm : „Iubirea și credința pe dos sînt blestemate“. Există, deci, o conștiință a culpei, exprimată printr-o terminologie biblică. Aceasta ne duce cu gîndul că, în dualitatea reacțiunii, virtutea este feminină, iar păcatul masculin, că triunghiul (cei doi bărbați și femeia) este nu numai simbolul complicității și al trădării, dar și acela al ochiului divin etc.

Interpretările pot merge și în altă direcție. Poezia sonetelor îmi pare a sta deasupra acestor speculații, și anume în patetismul rece și solemn, în ardoarea de care Voiculescu o pune în a exprima formele unei iubiri spiritualizate. În literatura română experiența lui este unică.

*

Surpriza a fost și mai mare cînd au apărut *Povestirile*, mai întîi într-o ediție în două volume (1966), prefațată de un important studiu al lui Vladimir Streinu, apoi, cu un sumar sporit, în „Biblioteca pentru toți“ (Minerva, 1972). Ele au fost scrise după al doilea război mondial, majoritatea între 1946—1949. Ultimele datate (*Ciobănilă, Ispitele părintelui Evtichie*) sînt din 1957. Materia lor epică este veche (operații magice, scene de vînătoare și pescuit, moravuri călugărești etc), ca și stilul direct și colorat, lipsit de complexitatea și *psihologia* modernă.

Vladimir Streinu le clasifică, din punct de vedere formal, în patru categorii : 1) *anecdota simplă* (*Proba*), 2) *anecdota ilustrativ-ideologică* (*Fata din Java*), 3) *nuvela care semnifică realități primordiale* (*Sezon mort, Pescarul Amin* etc.) și 4) *basmul scurt* (*Iubire magică, Schimnicul, În mijlocul lupilor* etc). Clasificarea e discutabilă ca oricare alta. Diferența dintre *anecdota simplă* și *anecdota ilustrativ-ideologică* nu este esențială ; nuvelele, povestirile care se bazează pe un epic pur pot intra, dacă gruparea lor este necesară, în același compartiment. În categoria *basmului scurt* sînt unele povestiri (*Iubire magică, În mijlocul lupilor*) care semnifică o *realitate primordială*, locul lor ar fi, deci, în cel de al treilea capitol ș.a.m.d. Tehnica narațiunii e, în fond, aceeași, numai tema diferă din cînd în cînd. Voiculescu, se vede limpede, este interesat de eresuri, simboluri magice, de partea, într-un cuvînt, ocultă a existenței. Nuvelele se ating mai superficial sau mai profund de această realitate nevăzută a lucrurilor. Chiar și atunci

cînd epicul se detașează de simboluri și se desfășoară liber după mecanisme proprii, există suficiente elemente care trimit la un substrat magic. *Alcyon sau diavolul alb* e o povestire în stilul realist fabulos al lui Panait Istrati, cu subiect din viața hoților de cai. Culoare, intrigă ingenioasă, desfășurare rapidă de fapte senzaționale, dar de la un punct intervin întîmplări cu strigoi, practici vrăjitorești (mîna de mort folosită în adormirea paznicilor, cîntecul care deșteaptă în animale deprinderi vechi etc.), *semne*, pe scurt, care tulbură desfășurarea realistă.

Însă oricît de puternică ar fi invazia acestor semne în realitatea obișnuită a vieții, V. Voiculescu se ferește să îmbrățișeze pe de-a-ntregul soluția fantastică. El începe povestirea cu ceva ce am putea numi o *punere în temă* (o discuție, de pildă, între oameni cultivați despre semnificația behaviorismului sau a existențialismului), după care urmează narațiunea propriu-zisă, ca argument la premiza avansată și, la sfîrșit, o încercare de a explica în chip rațional faptele iraționale din cuprinsul povestirii. *Explicația* decide, de regulă, neputința de a explica. Final deschis, lăsînd cititorului posibilitatea să dea singur o interpretare. Prin aceasta, *povestirea* lui Voiculescu se îndepărtează de stilul tradițional care cere totdeauna o încheiere și o semnificație precisă, apropiindu-se de ambiguitatea prozei moderne. Ciocnirea dintre elementul magic și cel rațional amintește de Sadoveanu, dar și (prin sublinierea factorului *scientist*) de nuvelele lui Mircea Eliade.

Tema centrală a prozei lui Voiculescu este, în fapt, moartea lumii magice în brațele civilizației raționale. Pentru a o ilustra, el recurge mai întîi la alegorie și parabolă (*Revolta dobitoacelor*, *Ciorba de bolovan*), cu slabe efecte epice. Adevărata lui putere de invenție se vede în povestirile în care observă cu mijloace realiste miticul, miraculosul în genul lui Sadoveanu. Pe acesta îl continuă, în orice caz, în ideea de a opune civilizației tehnice distrugătoare un mod de viață primitiv. Un chinotehnician, însărcinat să facă un film propagandistic despre cocoșii de munte (*Misiune de încredere*), descoperă o realitate fabuloasă: oamenii vorbesc cu fiarele și păsările, cunosc dinainte vremea după anumite semne oculte etc. Un pădurar, Bujor, om slobod care „văcuiește“ în munți, știe multe despre misterele codrilor, dar ce știe ține „sub la-cătă și peceti“. Spirit religios, el se închină copacilor și folo-

sește peșterile drept biserici. Cînd un urs atacă o vacă, el ucide ursul pentru a restabili o justiție. Acest nou Peceneaga știe să oprească vremea rea, apoi s-o dezlege, spre mirarea chinotehnicianului, care nu înțelege astfel de lucruri. Cînd pentru a-i mulțumi de ajutor, orășeanul vrea să dea pădura-
rului un ceas, acesta nu-l primește, socotindu-l nefolositor. „Rînduiala vremii se făcea după alte semne și învoieli“ notează, cu interes de etnograf, povestitorul. Prezența lui se simte de mai multe ori în text, ca și aceea a *ascultătorului* (spectatorului), de regulă un raționalist sceptic. E modul lui Voiculescu de a sugera existența celor două planuri : *miticul* și *realul*, *sacralul* și *profanul*, într-o încordată pîndă.

În *Pescarul Amin*, tema este dusă mai departe. Realitatea magică nu mai este privită dinafară, cu tăgăduința și curiozitatea unui cercetător detașat, ci din interiorul ei. Amin, „domn peste pustietățile întristate“, veghează peste balta împrejmuțată și are sentimentul că numeroase fire îl leagă de peștii pe care se pregătește să-i prindă. Cînd brigadierul Fistic și delegatul vor să folosească dinamita pentru a ucide morunul ce s-a strecurat în baltă, Amin se opune și sparge barajul pierind în larg odată cu valul de pești, luat în piept de morunul fabulos. Acesta este scenariul realist al nuvelei, subiectul profan. În al doilea plan este sugerată relația totemică dintre pescarul Amin și morunul rătăcit în bulboană. Cîteva semne anticipează această legătură posibilă în lumea magicului. Amin are ceva de amfibie în alcătuirea lui, ieșit din apă trupul lui fără păr se zvîntă imediat, pielea tăbăcită de soare și apă are încrustături de forma solzilor, tălpile și palmele sînt late, ca niște lopeți. El vede, în plus, prin apă și, pus să vegheze deasupra barajului, poate distinge pînă la fundul bălții mișcarea peștilor. În clipa în care descoperă morunul, pescarul intră într-o stare de agitație. Amin crede că morunul rătăcit e strămoșul său („legendarul“) de care i se povestise și se simte atras irezistibil de „duhul obirșiei veșnice“, de „cotloanele zămislirilor dintii“. El trăiește acum numai pe planul *închipuirii* („celălalt mare izvor al vieții“ — notează prozatorul), abandonînd fapta, „lucrarea“ (*realul*). Explicațiile care însoțesc această prefacere sînt de un ermetism solemn, ca transcrierea unui ritual în limbajul sărac al prozei : „Se scrută singur : simțea că trece într-o altă adîncă prefacere. Nu mai avea nimic de-a face cu fapta, cu lucrarea... De acum se închina cugetelor, odihnei

în gânduri... Ca bunicul... Oare îmbătrînise așa, dintr-odată? Se cercetă : poate ! Dar, oricum, această bătrînețe se arăta cu totul nouă, *un alt chip al vieții*... O îmbogățire a ei cu nemăsurate lărgimi înapoi și înainte, o scumpă atotînțelegere, o dezinteresare împărătească, o nepăsare plutind binevoitoare deasupra tuturor. Bătrînețe grea de har și puteri, dezbărate de carne, strînse, încordate în ele însele ca pentru o înălțare. Cum putea fi bătrînețe, când se simțea gîlgîind în el ca sucul uriaș a mii și mii de alte vieți stoarse într-o clipă de tot ce aveau mai tare și mai prețios în ele ca să i se dăruiască lui. Acum înțelegea deplin : viață nu este nici ziua de azi, nici mîine, nici anul întreg. Vieții adevărate îi este de-ajuns clipa, clipa plină în care pumnul destinului tescuiește timpul într-o lacrimă, ca de spirit. Clipă când, copil, a scos singur întîiul pește, un crap de două ori mai mare decît el. Clipa când, într-o noapte, aplecat pe gura bunicului să-i audă șoaptele, acesta, cu un oftat ce a încremenit vremile, *și-a dat sufletul chiar în sufletul lui*. Clipele astea nu sint timp, n-au să moară niciodată..."

Frazele acestea oraculare vor să spună că în prezența morunului, semn al unei înrudiri ce urcă la rădăcinile ființei, pescarul trece printr-o criză magică : dintr-un om la *faptei*, el devine un om al *cugetului*. Fundul bulboanei se transformă atunci într-un paradis în care Amin reintră lăsînd afară timpul. Finalul apoteotic sugerează această întoarcere a pescarului în mediul strămoșilor săi (soluție fantastică, creată pe un echivoc) :

„Și alaiul fabulos al peștilor se desfășură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducînd la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriașă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna, omul.“

Echivocul este premeditat. Autorul nu vrea să precizeze dacă Amin, făcînd o spărtură în gard, a fost surprins de șuvoi sau n-a vrut să se dea la o parte din calea peștilor conduși de teribilul morun. Mai mult, insistă asupra neputinței lui de a da o explicație („Amin nu putu sau nu mai vru să aibă timp?“), fugind de-o justificare care să stingă misterul acestei întîmplări. Nuvela se menține, prin aceasta, în linia fantasticului, deși sint numeroase detaliile care o situau pînă aici, cînd în planul realismului, cînd în acela al miraculosului. O scenă tipică pentru această indecizie calculată este aceea care aduce vestea preschimbării somnului în morun. La început, pescarii cred că

„nămestia“, „jigadina“ care s-a pripășit în baltă este un somn, pește prădător. Amin recurge la toate viclesugurile pentru a-l prinde și, neputînd, se întristează. Un fel de nebunie îl împinge pînă acolo încît să-și bage un picior în apă, ca momeală. De-dulcit la carne de om, somnul ar putea să iasă la suprafață. O ultimă încercare de a-l prinde cu năvodul duce la concluzia că „dihania“ e, în fapt, un morun, lucru neverosimil pentru mulți, întrucît morunul nu stă niciodată în bălți. O primă explicație (realistă) este că peștele a fost prins de zăpoare și împins în baltă. Explicația mulțumește pe toți, în afara lui Amin. Pentru el morunul înseamnă altceva și apariția lui îi pare o nenorocire: „Nici el nu știe de ce. Poate dintr-o amintire uitată? În legătură cu ce-i povestise bunică-sa? Nu căuta să se dumi-rească. La ce bun? Și se întoarse la paza lui...“

Amin (și prin el povestitorul) respinge soluția realistă. Nu se grăbește însă să accepte nici justificarea supranaturală. În această clipă de indecizie, de ezitare între două planuri pătrunde (după teoria lui Tzvetan Todorov) fantasticul. Semnele lui sînt, deocamdată, inconsistente (*o amintire uitată, o poveste* spusă demult de bunica), urmate de refuzul protagonistului de a le tălmăci („nu căuta să se dumi-rească“). Personajele trăiesc în registre diferite. Brigadierul (cel care dă explicația rațională, verosimilă) reprezintă glasul lucidității și al realismului (nesatisfăcător pentru povestitor prin simplismul și duritatea lui). Amin este pe punctul de a se detașa de acest plan comun, în el s-a produs o imperceptibilă *ruptură*: „schimbarea din somn în morun — notează nuvelistul — îi atîrna din ce în ce mai greu pe suflet“. E primul semn al *prefacerii* prin care va trece. Amin va urma, dacă ținem discuția pe plan simbolic, drumul de la *somn* la *morun*, din sfera faptei el va intra în aceea turbure, vrăjită a mitului. Excelent acest joc de nuanțe în povestirea lui Voiculescu, tehnician desăvîrșit al fantasticului.

Interesul estetic pentru această povestire pescărească vine și din extraordinara sugestie a forfotei acvatice, din via senzație de fecunditate sălbatică. Preocupat de lucruri atît de subtile ca trecerea dintr-o realitate spirituală în alta, trăind spiritual în preajma miturilor năucitoare, Voiculescu nu-și pierde plăcerea de a înfățișa viața în elementaritatea ei sublimă. Comparația cu Sadoveanu nu-i zdrobitoare. *Pescarul Amin* poate fi socotit o variantă muntenască a *Noapților de sînziene*, de un fantastic ce vine și din concentrarea extraordinară de specii în lumea materiei:

„Inundația se trăsesese... Ținutul își lua din nou înfățișarea lui obișnuită. Gîndurile se scuturau din volbura spumelor. Ieșeau plaure înflorite. Răsăreau ostroave cu lațele sălciișurilor zbicite. Între ramurile gîrlelor astîmpărate înverziseră plavii... Uscatul se despărțise de ape și își ridică țărmurile dintre brațele fluviului; care își părăsea prada. Satele ridicate pe podmouri albeau dintre grădinile cu pometuri. Holde de stof milit își sculau din palănci moțurile înspicate. Cuci întîrziată își isprăveau popasul în pădurile dobrogene și urcau, cîntîndu-și numele, spre țară, pe urma celorlalte păsări călătoare. Dimpotrivă, cirduri de stîrci și roate de berze se întorceau la loc pe meleagurile lor obișnuite, la smîrcurile și mlaștinile rămase pe urma scăderii apelor. Și o undă de plăcere mîngîie sufletul împovărat al paznicului. Delta renăștea la viață, cu visteriile doldora de pește.“

În altă parte (*Amintiri despre pescuit*), el face un recensămint al peștilor de baltă și al mijloacelor de a-i prinde. Un popă lepros, care știe totul despre cegi, este priceput la meșteșugul setcilor. La Greaca se prind crapi, lini, plătici, șalăi, bibani, somotei, știuci, țipari, chefali, guvizi, lufari etc. uneori cu mijloace interzise cum este acela de a folosi gogoășe de pește cu sucuri veninoase. Pe malul Buzăului se prinde „cu otic“, un fel de furculiță mare. În năvod apar uneori și sirene, cum este o tînără văduvă de pescar care știe să arunce prostovolul și care sucește capul doftorului de plasă. Peste cîtva timp, pescărița se înecă în Dunăre împreună cu un flăcău care voia s-o ducă în Bulgaria, iar doctorul își continuă cercetările lui asupra feluritelor metode de a pescui.

Din seria povestirilor care dau roată miturilor, eresurilor, miraculosului păgîn fac parte și *Sezon mort*, *Loștrița*, *Iubire magică*, *Lacul rău*, *Lipitoarea*, *Ultimul Berevoi*, unele substanțiale, altele fără să depășească relatarea unui caz ieșit din comun (*Lacul rău*). *Sezon mort* este o nuvelă excepțională prin sugestia comuniunii între regnuri și ideea unei naturi în prada unei excitații colosale. Voiculescu își definește mai bine decît în alte narațiuni tehnica lui epică. Un prolog, întii, care demarează greu (o discuție — în cazul de față — lincezitoare, între vînători plictisiți de povești vînătorești). Locul crișmei și al curților de han, unde se adună oamenii singuratici și vorbăreți (Sadoveanu) îi ia aici salonul orășenesc plin de oameni îmbrăcați în jiletci și nevrozați de inactivitate. *Povestirea* este pentru ei o ieșire din starea de *spleen*. Un erou cîneget mărturisește a fi

fost în pragul sinuciderii când... Deschiderea s-a făcut, pregătirea ascultătorilor este încheiată. Povestirea poate, deci, începe. Omul cu gânduri sinucigașe este smuls din plictiseala orașului și dus de amicul său Charles la o fazanerie situată nu departe de capitală, în inima unei păduri bătrâne. Fazaneria este un magnet teribil, păsările și animalele pădurii sînt ațîțate, o lăcomie disperată împinge șobolanii, ciufii, huhurezii, vulpile, ereții etc. spre gardurile păzite de Simion și de ciinele acestuia, Azor. Printr-o înșiruire lungă de specii Voiculescu dă senzația de forfotă, șiretenie și cruzime naturală. De la șerpii verzi de livezi pînă la cloncanii hoitari cu spinările albastre, toate soiurile de jivine și zburătoare sînt concentrate în aceste pagini. Curios, poezia lor vine din absența poeziei obișnuite la naratorii inzestrați cu darul descripției. Totul e rece și calculat în prezentarea valurilor de jivine tulburate de mirosurile fazaneriei. Ciinele Azor dispăre și, pe o noapte cu lună, Charles, naratorul, și paznicul Simion descoperă pe fugar împerecheat cu o vulpe într-o poiană. Primul gest al pîndarului este să-l împuște (gest semnificativ), însă ceilalți îl opresc. Ciinele este adus la fazanerie și legat cu lanț, dar după un timp dispăre cu lanț cu tot. În strategia povestirii aceasta este o *scenă anticipativă*. Ea anunță drama adevărată ce va urma. Pentru a o cunoaște, trebuie semnalată intrarea în scenă a unui alt personaj, nevasta pîndarului Simion, femeie sprintenă și atrăgătoare. Charles, stăpînul fazaneriei, o disprețuiește la început, socotind-o hoată și murdară, dar într-o noapte el dispăre și peste oarecare vreme este descoperit în aceeași poiană cu tînăra țărancă. Paznicul repetă gestul de a trage, dar este împiedicat și, peste cîteva zile, cînd naratorul se duce în sat la casa lui Simion ca să cumpere de la acesta femeia, descoperă pielea roșcată a vulpii întinsă pe gard și pe nevastă cu obrajii învineții. Charles, bolnav de *inlunație*, se ridică din pat, iar Azor se întoarce, liniștit, la fazanerie. Acestea sînt elementele povestirii. Voiculescu pune la urmă pe ascultători să discute împlinirea și să dea o explicație. Doctorul X (cel ce narează faptele) dă o justificare rațională, dar poate fi ea cea adevărată? „Nu sînt psiholog și mai puțin freudian, se scuză povestitorul. N-am căutat nici o explicație omenescului izbucnit în el și debordînd peste artificialul ce-și impusese. Că a fost pilda ciinelui care îl îndemnase la mezialianța cu o țărancă disprețuită pînă atunci, sau influența lunii, ori prea lunga abstenență la care se constrînsese, nu vreau să știu. Aventura

lui era pentru mine firească, și orice om mai ușuratic, adică normal, ar fi săvârșit-o de la început. Numai caracterul și ideile lui Charles au dat întorsătura ciudată pe care o luase întâmplării, foarte banală altfel. Cu asta, amicul n-a pierdut nimic în ochii mei. Ca și Azor, care a urmat apoi să fie rece, distant și serios ca și înainte de morganatica lui căsătorie, sfinși doctorul X... povestirea.“

În realitate povestirea nu se sfârșește aici. Explicația nu este convingătoare, *soluția* pozitivistă împruținează semnificația întâmplării. Paralelismul Azor-vulpe, Charles-țărăncă rămâne tulburător. Substratul psihanalitic, îndepărtat din comentariu, nu e totuși de ignorat. Nici ideea de *vrajă* avansată pentru un moment; povestirea se încarcă de semnificații pe măsură ce deschide mai multe posibilități de interpretare. Unii comentatori au luat în serios finalul justificativ al narațiunii zicând că, prin asemenea intervenții, Voiculescu vrea să discrediteze obscurantismul și să descurajeze pe cei care vor să dea o interpretare mistică acestor întâmplări senzaționale. Eroare. Voiculescu nu pune problema obscurantismului, misticii populare, interesul lui merge spre un substrat magic în spiritualitatea țărănească pe care nu se grăbește să-l aprobe sau să-l condamne. Mai important pentru el — și desigur pentru cititor — este felul în care se delimitează o anumită condiție umană în raport cu aceste credințe vechi. Menține, cu alte cuvinte, literatura într-o zonă de relații care interesează oricând, pentru că acesta este, în fond, obiectul și scopul ei.

Lostrita, din aceeași sferă de preocupări, este mai aproape de formula fabulosului popular. Voiculescu cercetează aici mitul cunoscut al Sirenei sau al Ondinei, existent și în folclorul românesc. Un flăcău de pe Bistrița, Aliman, se îndrăgostește de o lostrită care nălucește prin bulboane. Vrajit, flăcăul tinjește, se topește ca de boală și, după ce reușește odată s-o prindă, o scapă păstrind în carne „o dezmiardare, ca un gust de departe“. Exasperat, merge la un vraci și vraciul îi dă o lostrită lucrată în lemn (tema *dublului*). Pusă în apă, păpușa produce minuni: apa Bistriței vine mare și, provocând inundații, aduce de sus de la munte o plută pe care se află o fată care nu știe cum o cheamă, un fel de sălbatică picată într-o comunitate omenească. Între Aliman și frumoasa sălbatică izbucnește o mare dragoste, între ruptă de apariția mamei, o vrăjitoare de pe Bistrița de sus, despre care, iarăși, nimeni nu știe nimic. Bistrițeanca șoptește fetei

vorbe adormitoare și, în transă hipnotică, fata și mama pleacă lăsînd pe flăcău întristat. O pămînteană din sat pune ochii pe el și, cum treburile merg repede, se hotărăște nunta. În ziua cununiei, un băiețaș aduce vestea că a reapărut lostrița și Aliman, trezit dintr-un somn ciudat, vrea s-o prindă și s-o mănînce la nunta lui. Apa este mare și, ispitit de lostrița care-l privește fix în ochi, flăcăul se afundă în bulboană și dispăre... Potrivit obiceiului său, Voiculescu plasează înaintea povestirii un prolog despre *diavol* (inutil, dealtfel) și un epilog privitor la răs-pîndirea sub formă de basm a întîmplării. Adaosurile și scorniturile cu care împodobesc localnicii povestea lui Aliman și a lostriței ar porni dintr-o acută „jinduire de întîmplări dincolo de fire“. Foamea de fabulos naște, deci, povestirea. Voiculescu o tratează, în orice caz, în modul lui Creangă, punînd miraculosul în condițiuni omenesti. În interiorul acestui basm repovestit realistic există un simbură fantastic care introduce în narațiune un al treilea plan, tulburînd pe cele dinainte : (planul real și cel supranatural). E vorba de apariția fetei (întruparea dorinței erotice) și bănuiala, neexprimată, că ea ar putea fi lostrița însăși. Faptul că fata apare după ce *dublul* lostriței (păpușa de lemn descîntată) este aruncat în apă mărește echi-vocul. Venirea, în fine, a mamei și reapariția lostriței sporesc această nehotărîre. În continuare povestirea capătă o desfășurare realistă. Etapele ei ar putea fi astfel figurate, dacă lăsăm deoparte prologul : *real* (fascinația pentru un pește rar) — *miraculos* (iubirea dintre Aliman și fata sălbatică) — *real* cu slabe elemente de *miraculos* (reapare fascinația pentru lostriță sub forma hotărîrii de a o distruge). Momentul capital, acela care dă povestirii profunzimea cea mai mare este momentul fantastic, situat la confluența dintre două drumuri. Unul duce spre lumea neverosimilă a basmului, altul spre determinarea, cauzalitatea vieții obișnuite. Fantasticul reprezintă, aici, un popas, nu un capăt, ca dealtfel în toată nuvelistica lui Voiculescu.

Încercarea de a explica sacrul, magicul în chip profan raționalist, cu ocolirea indeciziei fantasticului, se vede limpede în alte povestiri, *În mijlocul lupilor*, de pildă, unde e vorba de un bătrîn, numit Luparu, care în noaptea Sfîntului Anton dă naratorului o probă de vrăjitorie elementară. Luparu poartă un cojoc cu miros usturoiat, arsenical, strigă într-o oală imitînd urletul lupilor și din ochi varsă un fluid care paralizează haita înfometată. Singurul fragment care ridică povestirea deasupra

unei corecte relatări etnografice este acela care înfățișează camera vrăjitorului, zugrăvită cu chipuri de lupi, mistreți, vulpi, cerbi și în mijlocul lor un om uriaș cu o bită în mână. Vrînd să cerceteze desenele, naratorul este împiedicat, sugestie că taina vrăjitoriei este interzisă individului profan, sceptic. Povestirea nu este rea, dar nu mai atinge profunzimea din *Pescarul Amin*, *Sezon mort* și *Loștrița*. Voiculescu dă și o lămurire coerentă a fenomenului, zicînd în final că văpaia din ochii Luparului (fluidul magic) reprezintă puterea de concentrare a omului, formidabila „activitate de duh“ : „magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rînd se trage înfiorat, ca oamenii la apariția unui înger“.

Un caz tragic de magie ni se arată în *Ultimul Berevoi*, povestire cu valoare simbolică, întrucît ea sugerează moartea miturilor. Un sat de munte este terorizat de un urs și, epuizînd mijloacele obișnuite de represiune, țărani apelează la un bătrîn solomonar, Căciulă-împletită, coborîtor din tată în fiu dintr-o renumită familie de vrăjitori. Voiculescu face aici o descripție amănunțită a ritualului magic. Bătrînul adună obiectele de fier din sat (simboluri ale civilizației opresoare) și, întorcînd pe oameni în epoca de lemn și de piatră, organizează o repetiție în vederea spectacolului final. Actul decisiv ar fi reînvieirea duhului marelui taur al muntelui (*arhitaurul*) care să dea tăria lui urmașilor moleșiți de necredință și civilizație. Au loc jocuri, lupte, un fel de carnaval sălbatic cu scene de erotism păgîn : *taurul biruitor* (un om deghizat) se împreună cu *jun-cana mîntuită* (o femeie mascată cu o piele de vită) pentru a zămisli *pruncul ucigător de fiare*. Se înțelege că împreunarea rămîne o taină pentru toți. După repetiția cu oamenii, are loc alta, cu cireada de vite. Vraciul anină de un pom pielea unui urs pentru a trezi instinctul războinic al animalelor, însă animalele sînt placide, ochii lor nu arată minie și hotărîre de luptă. Atins în orgoliu, vraciul cercetează duhurile altor Berevoi, înaintașii, și, edificat, îmbracă pielea ursului făcînd gesturi amenințătoare spre cireadă. În fine, taurul (nu arhitaurul) se agită și, pornind în galop, trage după el turma de vaci care zdrobește pe omul-urs. Moarte simbolică, fierul (civilizația) reintră în drepturi, ultimul Berevoi se sacrifică pentru a salva prestigiul științei magice.

În alt loc (*Schimnicul*) e vorba de un lycantrop, părintele Sofronie, paznic care dijmuește turma minăstirii. Desfășurarea epică este bună, cu intrigă inteligent polițienească. Cu *Iubirea magică* ne întorcem în lumea oierilor și ciubărarilor, trăitori într-o sărăcie „de preistorie“. Un Onișor strînge aur aruncînd o piele de berbec în rîu („o taină străveche care s-a pierdut“), un bătrîn adună pe un vîrf de cuțit puricii care nu lasă să doarmă pe orășeanul rătăcit în acest colț vechi de lume. Apare și o Margaretă, nora gazdei, de care omul civilizației se îndrăgostește fulgerător („răscol sexual“), dar inutil, pentru că femeia e sireată, apare și dispăre, ispitește și fuge. Îmbolnăvit, omul se duce la o vrăjitoare și aceasta îi destăinuie că Margareta e în realitate o vrăjitoare primejdioasă. Ni se descrie din nou o scenă de magie, din care nu lipsește scuiparea de trei ori în ochi. Alte trei insuflări, tăioase și reci, sînt plasate sub vîntre, după care solicitantul e afumat cu buruieni rău miroitoare amestecate cu păr smuls de la fiare, în fine, vrăjitoarea îi face cu cuțitul semnul unei stele în dreptul inimii și-i dă la urmă dintr-o oală ascunsă în pămînt un os. Descîntecul cere ca osul să fie aruncat pe femeia vicleană, lucru pe care îndrăgostitul îl face și, atunci, minune: „Dar în clipa aceea se petrece ceva cumplit. În fața mea sta o strigoaică cu ochii de albuș de ou răscopt, plesnit de dogoare: nasul mîncat de ulcer; obrajii scofilciți se sugeau adînc între gingiile știrbe și puruiate. Sinii tescuiți îi atîrnau ca două pungi goale, uscate și încrețite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit. Și în bazinul soldiu, pe cărcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca niște șerpi veninoși și duhoarea morții umplu deodată lumea. Am răcnit ca un nebun. Și am smucit-o deodată la fugă, fără să mă mai uit îndărăt, părăsind toate acolo...“

Explicația finală este necruțătoare în acest caz: „o psihoză excito-maniacală cu delir sistematizat“. Misterul povestirii se pierde, rămîne doar faptul epic ca atare, bine narat de autor. Mai stranie, de un straniu rațional ce amintește de Edgar Poe (a cărei temă o și reia Voiculescu) este *Lipitoarea*. Un adolescent cu fantezia înfierbîntată este condus de o pasăre într-un loc unde află un cadavru. Anunțînd autoritățile și revenind la locul dinainte, nu mai găsește nimic. Vedenie? Adolescentul re-trăiește o întîmplare petrecută aidoma cu 100 de ani în urmă: bunicul său fusese omorît în locul unde el descoperise cadavrul. Locurile sînt bintuite de stafii (justificarea normală a

unui fapt anormal), însă adolescentul gîndește altceva și anume că, într-un fel pe care nu-l lămurește, a trăit pentru o clipă în afară de timp. Voiculescu nu adîncește filozofic asemenea cazuri și nici nu caută o explicație psihologică. El se limitează să arate cum miturile tulbură existența indivizilor simpli, provocînd uneori încurcături pe care mintea rațională nu poate să le descurce.

Un număr de povestiri pot intra în categoria *eseului*. Epica este chemată să illustreze (ca la Odobescu) un subiect abordat întii științific. Visul și vînătoarea sînt temele tratate în *Căprioara din vis*, unde divanul de înțelepți discută despre puterea prevestitoare a visului și manifestările artei cinegetice în arta propriu-zisă. Se citează poemul despre Ghilgameș, Platon și în completare, se povestește o întîmplare (prologul domină aici epica propriu-zisă), unde se vede cum un sculptor este salvat de la îngheț de către ciinii împrumutați de femeia pe care o iubea fără speranță, domnița Irina. Raportul dintre existență și literatură devine tema adevărată a altei povestiri, *Taina gorunului*, cu multe note sămănătoriste (dor de foc în vatră, de țuică fiartă, nadișancă, pipe din care se pufăie), dar și o intrigă ce amintește din nou de Poe. *Cărăbușul de aur* este chiar citat în text, și ce urmează este o variantă la *mitul norocului*. În loc de comori, căutătorul descoperă în scorbura unui copac un schelet care se dovedește a fi rămășițele unui tilhar celebru, Gogolea. E de apreciat, în cazul acestor povestiri, ingeniozitatea epică, mai puțin simbolurile din subtext.

Simbolurile dispar cu totul sau îmbracă haină morală în ultima categorie a *Povestirilor* lui Voiculescu, aceea în care naratorul tinde să iasă din umbra miturilor, fără a reuși cu totul. *Proba*, *Capul de zimbru*, apoi un întreg ciclu *călugăresc* arată calități excepționale de născocitor epic. Un grec vîrstnic, suspect de a fi încornorat de mai tinăra lui soție, se expune în vitrina unui magazin din centrul orașului împreună cu cele patru fete ale sale, dînd celor neîncrezători în virtutea nevastei o probă irefutabilă: copiii au, ca și tatăl lor, șase degete la un picior (*Proba*). O piesă excepțională este *Capul de zimbru*, pe o temă ce a fost tratată și în proza rusească (Kuprin). E în discuție întii (cunoaștem deja schema narativă) *existențialismul*, cu referințe la Kirkegaard, Heidegger și *existența tragică*, *ananke* etc., cam fără rost în text. Epica este însă excepțională. La cartierul general al unui regiment român sosește

în vizită un general german însoțit de colaboratorii lui. Din discuțiile ce urmează unei mese copioase reiese că un ofițer, contele K., pasionat filatelist, are o piesă rară : un cap de zimbru de 27 parale. Timbrul se află asupra lui și-l arată celor de față, apoi timbrul dispăre fără urmă. Bănuiala este că cineva l-a ascuns. Toți, afară de un ofițer român, sînt dispuși să se lase a fi controlați. Recalcitrantul este amenințat, dar el preferă să fie mai bine împușcat de comandantul său decît să fie percheziționat. În fine, faptul nu se împlinește, în clipa în care comandantul ridică pistolul, apare chelnerul care strigă, salvator : „s-a găsit, s-a găsit“. Capul de zimbru se lipise pe fundul unei farfurii și puțin lipsise ca el să fie opărit cu apă și aruncat la gunoi. Ofițerii, inclusiv cei străini, cred că la mijloc a fost mîndria ofițerului și-l felicită. Însă căpitanul Tomuț, care preferase să moară, dă altă explicație, stupefiantă : în portofel el are un cap de zimbru asemănător, moștenire de la o mamă descinsă din boierimea moldoveană. Calm, cel care trecuse prin dura probă existențialistă, aruncă timbrul în foc strigînd : „Tertium non datur“.

Narațiunea este desăvîrșită ca tehnică și arată la Voiculescu un gust al povestirii pe care prozatorii mai noi l-au pierdut. Din seria nuvelilor călugărești, două sînt substanțiale : *Chef la mînăstire* și *Ispitele părintelui Evtichie*. E vorba, în continuarea unei tradiții bogate a prozei noastre, de fanatism ortodox, misticism primitiv, de călugări care, vrînd să scuipe diavolii, se umplu de bale etc. *Ispitele părintelui Evtichie* are o vervă boccacciană, la care se adaugă nota autohtonă de erezie și corupție. Cea de a doua povestire e mai în sensul lui Hogaș și Sadoveanu, cu defilări de soiuri de mîncăruri aromate și poște bisericesti nesățioase. Voiculescu face și aluzii mai licențioase vorbind de un „fetișcan“, ajutor nedefinit al starețului. Subiectele de acest fel vor fi dezvoltate în *Zahei orbul*. Povestirile aduc adesea soluții neprevăzute și încîntă la lectură printr-un mod ingenios de a evita solemnitatea frazei, deși culoarea reținută și fluenta propozițiilor dau un sentiment de demnitate stilistică. Nu toate *Povestirile* sînt la același nivel estetic. În afara celor citate ca fiind fără interes estetic, mai pot fi amintite *Limanul Moarte amînată* (proză sămănătoristă în stil Gârleanu) și chiar *Fata din Java* și *Sakuntala* despre care s-a spus că ar fi capodopere. Teza morală mi se pare aici mai puternică decît epica, amenințată (într-un caz) și de un

pitoresc prea livresc. Însă, în ansamblu, proza este extraordinară, făcînd încă o dată inutilă discuția despre temele urbane sau rurale, moderne sau tradiționale. V. Voiculescu recurge la un *sincerism folcloric* care-i permite să reactualizeze miturile fără a părea învechit și a sugera moartea lor socială, fără a face sociologism și etnografie. Interesul ce se observă în ultimii ani pentru proza fantastică nu este fără legătură cu apariția acestor *Povestiri tulburătoare*.

La operele postume dinainte se adaugă și romanul *Zahei orbul*, publicat în 1970 (Ed. Dacia), socotit de unii un eșec, de alții o capodoperă. Adevărul este că romanul nu-i o scriere fără cusur, dar nici o scriere ce merită a fi ignorată. Tema este inedită în proza noastră și unele scene (mai ales acelea privitoare la viața ocnașilor) sînt memorabile. E drept că *Zahei orbul* nu debutează sub cele mai bune auspicii. Istoria unui infirm care suportă nedreptăți peste nedreptăți a fost scrisă de mai multe ori. Noutatea ar fi la V. Voiculescu substratul simbolic, vizibil mai ales în ultima parte a narațiunii, aceea care arată înfrățirea dintre orbul Zahei și ologul popă Fulga (romanul are patru părți), amintind de un proverb românesc, dar și de cunoscuta întîmplare biblică a lui Tobie care și-a recîștigat vederea prin credință. Personajul lui Voiculescu este un uriaș care a orbit datorită spirtului băut la cîrciuma unui Stavrache, în ținuturile Brăilei. Ideea lui fixă este de a ajunge la schitul Dervent, în Bulgaria, pentru a se tămădui, dar ajunge la spital și, de aici, iese nevindecat pentru a trece, ca un veritabil erou picaresc, printr-un șir de întîmplări mai degrabă fioroase decît pitorești. Conduc de Panteră, un borfaș cu pielea tărcată, Zahei ajunge în „groapa gunoaielor“ unde stăpînește barosanul Paraipan, bătrîn hoț pocăit. Orbul e pus să cerșească, dar se dovedește a fi păgubos, apoi e vîrît zilnic cu picioarele în baltă ca să prindă lipitori. Un popă văduv, Ciosvirtă, își alege țiiitoare dintre fetele din groapă, dar acestea fug după oarecare vreme furîndu-i popii lucruri din casă. Popa se ocupă și cu negoțul, revinzînd lucrurile furate de țigani. Orbul Zahei e dus la bilci și pus să împingă comedia, apoi ajunge grădinar pe moșia arendașului Lagradora, zis Logodeală, om rău, zbir oriental. Însurat cu o femeie mai tînără cu 32 de ani decît el, femeia se spînzură, aceea care îi urmează, Caliopi, „femeie de

iatac“, e arzoaie și vicleană. Văzînd pe uriașul Zahei, arendășoiaia intră în călduri și, într-o noapte cînd Lagradora e plecat la oraș, se strecoară în culcușul orbului. Orbul crede că visează, scena se repetă, cu încheierea că arendășoiaia e prinsă și omorîtă de grecul bolnav de gelozie. Vina cade pe Zahei care, din iubire pentru moartă, nu se apără și ajunge la ocnă pentru 15 ani. De aici romanul începe să intereseze. Voiculescu, coborînd în lumea subterană, înfilnește concurența unei mari literaturi. El insistă asupra formelor aberante pe care le iau, în stare de reclusiune îndelungată, viciile umane. Lipsește din descrierile lui Voiculescu sentimentul de milă creștină, lipsește și accentul satiric. Ocașii săi sînt minăți ca și în lumea liberă de vanitatea puterii și cad pradă instinctelor oarbe. O regulă de viață există și aici, dar regula este anormalitatea. Boeru, căpetenia ocașilor, are trei țititoare dintre deținuți, ceilalți se împerechează între ei formînd, cu excepția unora (*muercile*), mici familii. Voiculescu face loc în text cîtorva scene de sodomie colectivă (în nuvela *Vaca blestemată* prezentase împerecherea dintre un rudar și o vacă !) și înfățișează chiar o nuntă între bărbați ;

„Giugiuc păsea palid cu ochii umeziți parcă de lacrimi, la brațul lui Boeru, înzorzonat și el peste hainele vărgate, cu panglicuțe și alte țarțamuri. Pe hîrdăul de apă, slujind acum drept masă, luceau două cercuri, în chip de cununi, tăiate din tinichea de acoperiș frecată pînă ajunsese argintie. Alături un păhărel cu vin și un pesmet ros de șoareci. În loc de luminări, Zahei și Alexandru le-au ținut aprinse două felinare din ocnă. Numaidecît în spate străjuiau Sperie-Pește și Gagiul cu cele două state majore ale lor amestecați cu soții și prietenii ginere-lui, împopoțonați în loc de beteală cu felurite găтели mărunte. Apoi, paznicii, dorobanții de gardă, dornici de priveliștea nouă și setoși de băutură. Pe urmă gloata, prostimea, cu gura căscată la atîta splendoare și bogăție. Popa Țurcă, înveșmîntat într-o largă rochie albastră, descusută din cingătoare, căpătată pentru împrejurarea asta tot dinafară, a spus din toată inima rugăciuni, a rostit pe dinafară cît s-a mai priceput și și-a mai adus aminte, frînturi de slujbă, le-a schimbat inelele, i-a adăpat din același păhărel și i-a hrănit din același pesmecior soldățesc din care au ciugulit ca doi hulubași. Le-a cîntat Isaia dănțuiește, învirtindu-se în jurul hîrdăului cu orbul bijbiind după ei. Apoi i-a blagoslovit și după o scurtă cuvîntare de

urare, a dat drumul nunții. Boeru a plîns, Sperie-Pește a hohotit de ris, Zahei a rămas adînc zguduit de puterea duhovnicească a tainei slujite și simțea nevoia să se apropie de popa pentru toată durerea și obida lui.“

Giugiuc, mireasa, este scos după oarecare timp din ocnă și soțul, Boeru, trece prin chinurile iadului. Încearcă o evadare și încercarea îi va fi fatală. Paginile acestea crude amintesc de proza lui Jean Génét. Lîngă simbolul sodomiei, Voiculescu așează și un simbol religios. În lumea blestemată a ocnei, Zahei înțelege că „orbenia este școala lui Dumnezeu“. El nu vede mizeria existenței, ochiul minții se deschide în interior, în lumea spiritului. Acolo sînt legi și reguli ce pot salva omul de întunericul dinafară. Dus de Minza (un fost ucenic-sculptor care, într-un moment de demență erotică, ucisese pe patronul și nevasta lui), Zahei ajunge la o biserică cioplită de ocnași în sare. Curiozitatea e că în loc de sfinți biserica este populată cu statui de femei goale în poziții impudice, rod al unei obsesii desfrîinate. Biserica este, în fapt, un tractir unde prizonierii se refugiază noaptea pentru a-și înșela, printr-o substituție monstruoasă, simțurile. Simbol al *sfințirii* viciului sau simbol al trivializării, umilirii ideii de credință ? Neavertizat, orbul Zahei ia locașul spurcat drept loc de închinăciune și îngenunche în fața falșilor sfinți, înnobîind prin curățenia credinței lui faptele rușinoase ale ocnașilor. Paginile care înfățișează toate acestea arată o fantezie asiatică :

„Femei goale, unele lucrate cu migală, altele strujite grosolan, cu stăruință numai asupra unor părți și organe. Toate mai mari decît mărimea firească, în goliciuni desfrîinate, pulpeșe, pîntecoase, cu țîțe năpraznice boldite către privitori, unele cu coapse rășchirate să li se vadă sexurile căscate, altele cu șale încordate de spasme, cîteva incremenite pe brînci cu șezuturi bucălate întoarse la îndemîna închinătorilor, multe răsturnate cu genunchii dați în lături parcă ahtiate să-și primească amantii, sau trîntite de-a-dreptul pe pămînt cu picioarele în sus. Nu se vedeau bine în beznă ; făcute numai pentru noapte, ele slujeau doar pipăitului și îmbrățișărilor pe întuneric. Dar acum scăpărau din toate tainele lor nerușinate picurate cu diamante strălucitoare.

Era tractirul, la care cioplise generație după generație toate șirurile de ocnași de-a lungul anilor, fiecare cu rîvnele și poftele ei, de cînd se deschisese ocna. Maghereanu sculptase în

cinstea lui Boeru pe cea mai mirșavă, o mîndră idoliță de-o goliciune a tot cutezătoare cu patru țite trufase și două sexuri invoalte, vampirice, unul în față și celălalt în dos. Aici în capiștea neagră alergau chinuiți de pofte, înfierbîntați de dorințe, să mîngiie, să îmbrățișeze, să sărute, nuri pietroși de care să-și sleiască clocotul simțurilor inebunite de înfrînări năsilnice și să-și molcomească aprinderile în umeda lor răceală.

— Unde e Maica Domnului ?

— Aci, șopti tinărul sugrumat.

Zahei, se desfăcu, pipăi cu sfială, dete de pulpe goale și nu-și urcă mîinile mai sus. Căzu în genunchi și se rugă muște, îndelung în țărina sărată prinsă de sprincene.

— Să mă ajuți să-mi însemnez drumul pînă aici, spuse el ridicîndu-se. Vreau să viu în fiecare dimineată și seară.“

Detențiunea încheindu-se, Zahei e pus în libertate și primul lui gînd e să ajungă la Dervent, simbolul mîntuirii sale. Ajutat de o femeie, ajunge dar schitul nu mai există. Disperat, Zahei vrea să se înece în Dunăre, dar scapă și-și reia viața de rătăcitor. E paznic la Brăila la o casă de toleranță, hamal în port etc., pînă cînd, auzînd de minunile unui popă, Fulga, din satul Cervoiului, pleacă în căutarea lui cu speranța de a-și recăpăta vederea. Popa însuși are o biografie fabuloasă (ca aceea a lui Popa Man) : setos de femei și avere, el a făcut fapte scanda-loase, a furat, de pildă, cai și i-a ascuns într-o biserică veche. Închis pentru răzvrătire, popa trece printr-o criză morală și, întors în sat, se arată preocupat numai de viața spiritului. Punînd mîinile pe capul lui Zahei, orbul are senzația că vede și din acea clipă popa-olog și orbul formează un cuplu nedespărțit. Murind popa, orbul leagă mîinile mortului deasupra capului său și rămîne încremenit, pe locul unui vechi păcat, în așteptarea morții proprii. Sffrșit simbolic. Fostul ocnaș răscumpără printr-o moarte voluntară nelegiuirile vechi ale unui slujitor al bisericii. Romanul se încheie în acest chip apoteotic strecurînd, într-o parabolă plină de fapte de întunerice, lumina spiritualității creștine. Faptul că personajul central este un orb în căutarea *vederii* (mîntuirii) întărește ideea unui simbolism evanghelic.

Cartea nu-i, cu toate acestea, peste tot profundă, unele părți cad în melodramă curată. Nici stilul nu mai are vigoarea din *Povestiri*. Unele pagini sînt fără culoare și, în genere, lipsește romanului o idee mare care să dea un sens mai înalt estetic acestor întîmplări crude și patetice.

MIRCEA ELIADE

Mircea Eliade a devenit azi o figură de prim ordin în știința miturilor și istoria religiilor, cărțile lui (*Aspecte ale mitului, Sacrul și profanul, Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului, Yoga, imoralitate și libertate* și, mai ales, *Tratatul de istoria religiilor*) reprezintă puncte de referință într-o disciplină de care se interesează majoritatea curentelor de idei din epocă. Psihanaliza, antropologia structurală, critica psiho-tematică etc. cercetează din unghiuri diferite miturile și arhetipurile, reintrate și altfel, pe calea ficțiunii, în spiritualitatea modernă obsedată de ceea ce a pierdut: *sentimentul sacrului*. M. Eliade ocupă un loc special, prin metodă și amploarea cercetării, în acest vast proces de revalorizare a gândirii arhaice. În timp ce majoritatea metodelor moderne tind să demitizeze existența și expresiile ei arhaice descoperind *profanul în sacru*, Eliade urmează o cale inversă: scopul lui este să „identifice prezența miticului în experiența umană“ (*Fragments d'un journal*, ed. Gallimard, 1973, p. 315). Așadar, preocuparea este de a vedea *sacrul în profan*, manifestarea arhetipului, miticului în faptele comune ale vieții. Literatura modernă n-ar fi străină de această operație, cu atât mai necesară cât ea se dezvoltă într-o lume (societatea industrială) din care Dumnezeu (religia) a dispărut. Renașterea artei ar fi posibilă prin redescoperirea funcțiilor mitului. În felul acesta, ea și-ar recăpăta „demnitatea metafizică“ pe care a pierdut-o. Câteva din ideile omului de știință trec și în opera de ficțiune. Profesor de istoria religiilor la Universitatea din Chicago, Mircea Eliade continuă să scrie în limba română nuvele și romane de un fantastic intelectualizat. O nuvelă mai întinsă

reia cu elemente de viață modernă vechiul simbol al Sheherezadei. Născocirea (*povestirea*) este o formă de salvare, *ficțiunea* concurează și înfruntă, în cele din urmă, moartea. Pentru a-și prelungi viața, un bătrîn institutor bucureștean își creează o biografie fabuloasă. *Imaginarul, miticul* reprezintă o cale de mîntuire. Mai documentat psihologic și mai complex ca structură epică este *Noaptea de sinziene*, publicat mai întîi în franțuzește sub titlul *Forêt interdite*. E vorba de o carte inițiatică în care pînă și elementele cele mai banale (*mașina*) au o valoare arhetipală. *Miticul* continuă, deci, să existe într-o lume desacralizată, transcendentul se manifestă în gesturile cele mai banale ale individului care, fără să știe, poartă cu sine tiparele, riturile străvechi. Tema de aici o regăsim tratată mai concentrat și cu efecte uneori de mare subtilitate în *Nuvele* (Madrid, 1963) de un realism tulburat din loc în loc de *rupturi* voite și substituiri de planuri temporale. Volumul *La țigănci* (E.P.L., 1969) reia sumarul culegerii din 1963 adăugînd două povestiri noi (*Adio, Podul*) și altele vechi (*Domnișoara Cristina, Șarpele, Secretul doctorului Honigberger, Noapți la Serampore*), scrieri ce fac din M. Eliade cel mai important scriitor fantastic în proza română modernă, comparabil cu Lovecraft și Tolkien.

Concepția lui asupra fantasticului nu se abate prea mult de la teoria orientalistului asupra dialecticii *sacralului*: după incarnație, transcendentul se camuflează în lume (istorie), rolul literaturii este să înregistreze *hierophaniile* (manifestările *sacralului*) într-o narațiune care îmbrățișează direct faptele fără a le sofistica prin comentarii parazitare. Însă pe măsură ce miticul se revelă, ceva se *ascunde*, devine criptic. Literatura, interesată în astfel de lucruri, *dezvăluie, lămurește* și, în același timp, obnubilează, adîncește misterul. Fantasticul modern (citim în *Jurnal*) și-a îmbogățit considerabil subiectele și metoda din contactul cu psihanaliza, etnologia, istoria religiilor și, mai ales, din experiențele *paranormale* ale tinerilor care consumă droguri halucinogene. Este posibil să se nască o literatură „inteligibilă și semnificativă“, implicată în *istorie* și *realitate*, cu rol pedagogic superior, căci ea deschide o fereastră spre *sensul* adînc al fenomenelor. Fantasticul din secolul al XIX-lea cultiva *evaziunea*, fantasticul modern, fecundat de noile experiențe, propune tinerilor derutați („închiși în propriul vid“) o mitologie nouă.

Discutabilă ideea lui Eliade că senzațiile pe care le produc halucinogenele pot duce la o redimensionare a fantastului! Ar trebui mai întâi să avem certitudinea că autorul de proze fantastice încearcă puterea drogurilor (operație ce s-a făcut, în poezie, cu *mescalina*) rămânând în același timp în istorie, realitate. De reținut însă ideea că fantasticul modern nu mai poate ocoli noțiunile din urmă și, în genere, că literatura poate câștiga sugestii noi folosind descoperirile metodelor moderne de cunoaștere. O cerință asemănătoare formula cu patru decenii în urmă și Camil Petrescu, enervat de stereotipia vechiului realism. Metodele, între timp, s-au schimbat și literatura de azi folosește (nu numai cea fantastică) multe din documentele psihologice pe care i le pun la dispoziție, de pildă, psihanaliza sau sociologia marxistă. Din consultarea miturilor poate ieși o nouă mitologie, și acesta este sensul spre care împinge (cu îndreptățire) M. Eliade fantasticul. El experimentează în câteva nuvele temele pe care le-a analizat mai întâi ca om de știință. În scrierea mai veche *Secretul doctorului Honigberger* (1940) tema este ieșirea din timp și spațiu cu ajutorul practicii yoginice. Pus de doamna Zerlendi să elucideze misterul dispariției soțului său, medic și învățat orientalist, autorul — întors proaspăt din India (detaliu biografic exact) — descoperă între hîrțile medicului un jurnal care notează etapele apropierei de *Shambala*, tărîmul nevăzut. Doctorul Zerlendi ajunsese la experimentarea transei hipnotice și a altor metode spiritualiste cercetînd biografia unui doctor din Brașov, sasul Honigberger (*inițiere*, deci, în *inițiere*, mister la puterea a doua). Este în puterea omului de a depăși lumea simțurilor și de a pătrunde, printr-o disciplină a spiritului, în lumile nevăzute. Jurnalul narează fazele acestei dispariții în *Shambala*, dar în momentul cel mai important, acela care ar trebui să dezvăluie secretul operației magice, se oprește. Formula rămîne necunoscută, un colț al perdelei s-a ridicat pentru ca altul să cadă. Zerlendi se trezește nevăzut și însemnările lui continuă și după *dispariția* lui corporală, semn că funcțiile spiritului îi rămăseseră intacte. Pînă aici M. Eliade povestește cu exactitate un caz neverosimil. Narațiunea se complică și-și dezvăluie adevărul ei înțelese cînd, după lectura teribilului jurnal, autorul, voind să-l inapoieze proprietarei, nu mai găsește pe nimeni în casă. După un an revine și, aflînd pe doamna Zerlendi și pe fiica ei, Smaranda, acestea se arată

intrigată de povestea vizitatorului: biblioteca doctorului Zerlendi fusese împrăștiată cu 20 de ani în urmă, slujnica murise de 15 ani, doctorul Zerlendi de 30 etc. Peste misterul dintii se așează altul, mai greu, revelația accesului în *Shambala* se întunecă din nou la lumina realistă a istoriei. Cartea se încheie nehotărît (*vis* sau *realitate*?) și, dacă optăm pentru soluția dintii, cine se înșelase: autorul (cel ce revelează sacralul, magicul în jurnalul unui doctor orientalist dispărut în chip bizar) sau doamna Zerlendi și fiica ei, voci ale evenimentului (profanului)? Fantasticul iese din această tratare realistă a unui scenariu inițiativ.

Depășirea limitelor timpului și a spațiului formează și simbolul altei povestiri, *Noaptea la Serampore*, ieșită din aceeași fază „indică” din biografia spirituală a lui M. Eliade. Trei europeni sceptici sînt supuși unei operații magice de către profesorul Budge din Calcutta, adept al practicilor *tantrice*. Ei sînt martorii unui eveniment care s-a petrecut cu... 150 de ani în urmă. Consultat asupra acestui fapt, înțeleptul Swami Shivananda de la o mînăstire din Himalaia confirmă puterea de a răsturna timpul și spațiul făcînd pe tînărul indianist european să retrăiască experiența întoarcerii în timp. Evenimentul este modificat, retrăirea adaogă sau estompează unele dimensiuni.

Pentru cititorul modern astfel de lucruri sînt, firește, incredibile, dar prin relatarea lor inspirată narațiunea dă sentimentul unei forțe magice care contrazice raționalismul, geometrismul spiritualității noastre europene. Se mai asociază și o poezie a exoticului pe care M. Eliade o strecoară fără ostentație în paginile lui dense, congestionate de simboluri.

Tema *ieșirii din timp și spațiu* este reluată și în nuvele mai noi, în *Douăsprezece mii de capete de vite*, de exemplu, unde e vorba de cetățeanul Iancu Gore din Pitești, „om de încredere și de viitor”, care vrea să recupereze niște bani de la un oarecare Păunescu, funcționar ministerial. În timp ce Gore face cercetări pe strada Frumoasă sună alarma și, intrînd în adăpost, cunoaște pe M-me Popovici și pe servitoarea acesteia, Elisabeta. Reîntors la cîrciumă, Gore află cu surprindere că alarma nu avusese loc și că M-me Popovici, pe care el pretinde că o văzuse cu cinci minute înainte, murise cu 40 de zile în urmă, în timpul unui bombardament. Niște muncitori aflați în cîrciumă confirmă spusele cîrciumarului, dar Gore susține

mortiş că pe el simţurile nu-l înşală şi, punînd un pariu, pierde : casa de pe strada Frumoasă nr. 14, fusese distrusă de mult, semnele vechi ale bombardamentului se văd peste tot. Culpabilizat şi innebunit de revelaţie, Gore se descarcă printr-o imprecuaţie profană : „Mama voastră de nebuni“. Dar cine este *nebun* cu adevărat aici, cine se înşală şi cine spune adevărul ? *Ruptura* în planul realului, pe care Roger Caillois o consideră esenţială pentru afirmarea fantasticului, ia aici înfăţişarea unei substituiri de planuri temporale. Gore trăieşte într-un timp al *memoriei* şi, în contact cu evenimentul cotidian (timpul acut al istoriei), enigmele lui nu se lămuresc şi nici nu se destramă. Ele continuă să existe, într-o lunecare paralelă de planuri şi în neputinţa eroului (şi a noastră) de a le suprapune. M. Eliade se fereşte să introducă sugestia unor elemente supranaturale. Totul aici este *verosimil*, dar *neconcordant*. Logica lui Gore e rectilinie, faptele povestite de el par adevărate, numai că versiunea lui se desfăşoară în alt timp decît acela al evenimentelor cotidiene. Conflictul între aceste două planuri nu se poate închide în nici un fel, pentru că, spre deosebire de *Secretarul doctorului Honigberger* şi *Nopti la Serampore*, magia (soluţia ireală, miraculosul) nu intervine nici o clipă în *Douăsprezece mii de capete de vite*. Acolo interpretarea poate atirna în favoarea soluţiei iraţionale, aici opţiunea nu este posibilă pentru că personajul trăieşte raţional, coerent, verosimil în două sfere diferite de timp.

Importanţa literară a povestirii mi se pare a ieşi mai puţin din caracterul ei ingenios fantastic, cît din pictura unei tipologiei tradiţionale într-o împrejurare enigmatică. Gore este un Mitică guraliv, înfipt, revendicativ, năpăstuit de soartă să treacă printr-o împrejurare grea. Încă de la prima replică ne dăm seama că Gore suferă de vanitate şi că, mai mult decît paguba, îl irită intenţia lui Păunescu (amicul escroc) de a-l duce de nas. „Eu sînt Gore — se prezintă el circiumarului — (...) om de încredere şi de viitor : aşa-mi spun mie prietenii“. Gore este, evident, grăbit (şi eroii lui Caragiale sînt totdeauna impacientaţi, modul lor de a nu face nimic este de a se agita, a reclama *un stil al urgenţei* !): „Plata, meştere, că sîntem grăbiţi ! (...). Avem treburi. Sîntem grăbiţi“. În fine, orgoliul lui Gore izbucneşte plenar, ameninţător în clipa

despărțirii : „Ai să mai auzi oumneata de mine — asigură el pe circiumar. — Ai să mai auzi de Iancu Gore“. Culmea e că Gore se ține de cuvânt, dar într-o conjunctură și pe un plan pe care el nu le prevăzuse. M. Eliade alege deliberat un individ comun [atributele lui, ca și acelea ale eroului caragialesc, pot deveni ușor *vicii* : dorință patologică de comunicare (mărturisește oricui ce i se întimplă), grabă (mistica deplasării) și orgoliul (ambîțul)] pentru a trece printr-o situație enigmatică. Din nou ideea — devenită axul întregii sale literaturii — că sacral, miticul se manifestă în aspectele banale ale existenței.

Ideea este reluată mai eseistic în povestirea *O fotografie veche de 14 ani*. Un om simplu, Dumitru, țăran de la Dunăre, ajuns într-un mediu de limbă engleză, pretinde că dr. Martin, taumaturg și predicator la Biserica Mîntuirii, i-a vindecat prin telepatie soția, Thecla, bolnavă de astm. Mai mult, Thecla a început să semene, după intervenția predicatorului, cu o fotografie veche de 14 ani. Naivul Dumitru revine după patru ani pentru a mulțumi doctorului Martin, dar doctorul, descoperit între timp ca escroc, a fost închis și, vindecat în închisoare de spiritualism, practică acum o meserie onorabilă : e chelner într-un restaurant. Teza lui (și teza lui M. Eliade din scrierile științifice) e că divinitatea s-a retras din lume și pentru oameni e ca și moartă : nu intervine în nici un fel în faptele vieții. Încrederea neclintită a lui Dumitru în dr. Martin (Dugay) tulbură acest raționalism sceptic. Cazul este discutat pe larg și niște tineri specialiști în budismul zen, semantică și sociologie reconstituie accesul lui Dumitru spre Spiritul Universal, trecerea de la Natură la Cultură, fără ca acesta să priceapă, bineînțeles, ceva. Dumitru ar fi ajuns în avangarda culturală a lumii pe măsură ce a învățat limba engleză (*limba universală*), fiind, totuși, incapabil să exprime toate misterele pe care le trăiește. Încheierea este că Dumitru, și nu dr. Martin, este adevăratul făcător de minuni, *creatorul*, mai aproape prin naivitatea, idolatria lui de esența lucrurilor decît învățații sofști din bar. Dumitru continuă să creadă cu obstinație că dr. Martin este un profet și un făcător de miracole... Atmosfera de ocultism, contestație tip hippy, sofistică subțire în marginea filozofiei budiste specifică unor medii intelectuale occidentale este bine prinsă. Fantasticul povești-

rii este însă discutabil din moment ce intervine perspectiva, incontrollabilă, a *miraculosului*. *Ieșirea din timp* este și ea o temă adiacentă, evoluția faptelor în narațiune arată o deplasare de accent de la *obiect* (pretinsa minune săvârșită de dr. Martin) asupra *subiectului*: elementarul Dumitru. Această substituție de planuri este fină, impresia ultimă este că Dumitru provocase, în credința lui oarbă, starea de grație pe care o atribuie nesigurului doctor Martin. *O fotografie veche de 14 ani*, mai slabă literar decât altele, are meritul de a formula clar tema scriitorului (retragerea divinității din lume) și de a sugera, printr-o ficțiune epică cât se poate de simplă, un caz de renaștere spirituală într-un individ de rind.

Tehnica epică este, dimpotrivă, complicată în nuvela *La țigănci*, indiscutabil o capodoperă a fantasticului românesc. Sorin Alexandrescu, care a studiat nuvela din punct de vedere structuralist (în excelenta *introducere* la vol. din 1969, E.P.L.), arată că este vorba aici de un itinerar spiritual: *Viață și Moarte, Profan și Sacru*, tradus grafic în chipul următor: „Real“ → „Ireal“ → „Real“ → „Ireal“. Cele 8 episoade ar marca un număr simetric de *intrări și ieșiri* sau mai degrabă *treceri* ale personajului de la o existență la alta, nuvela fiind citită (spre o interpretare asemănătoare înclină și alți comentatori) ca o *alegorie a morții* sau a *trecerii spre moarte*.

Interpretarea este, nu mai încapă discuție, adevărată, totuși nuvela are și alte planuri care o fac să fie mai mult decât o alegorie spiritualistă. Nu trec neobservate, de pildă, notele ei realist-pitorești, culoarea balcanică, încurcătura, stupoarea perpetuă a personajului, pe scurt, elementele unui prim plan realist în care evoluează, în ignorarea totală a oricărui mister, un Gore Iancu mai cult, Gavrilescu, profesor de pian. *La țigănci* pare, pînă la un punct, o prelungire modernă a povestirii *La hanul lui Mînjoală*, cu oarecare note din *Momente* (căldură mare, birjarul filozof etc.). În planul secund al narațiunii se află un scenariu simbolic, asemănător în multe privințe cu cel din *Douăsprezece mii de capete de vite*. Aici e dezvoltată cu o mai mare artă epică tema *ieșirii din timp* sau a trăirii simultane în două planuri diferite. O scenă, mai întii, banală de viață. Gavrilescu se întoarce acasă de la lecții și în tramvai încearcă să intre în vorbă cu ceilalți călători. Obsesia lui e *căldura și colonelul Lawrence*: „E cald, într-adevăr — spune el. Dar cînd este omul cult, le suportă ușor pe toate. Colo-

nelul Lawrence, bunăoară. Știți ceva de colonelul Lawrence ?“... Nimeni nu știe de colonelul Lawrence, nici chiar Gavrilescu, dar numele colonelului (reținut din conversația unor studenți) e un simbol al intelectualității sale. Acestei prime realități, cvasi-comice, începe să i se substituie alta, misterioasă, simbolizată de *grădina țigăncilor*. Nevoit să-și întrerupă călătoria (profesorul de pian își amintește, deodată, că și-a uitat servieta cu note la M-me Voitinovici, pe strada Preoteselor), Gavrilescu ajunge după oarecare ezitări „la țigănci“, în grădina răcoroasă pe lângă care trecuse fără s-o ia în seamă mulți ani. Intervine, va să zică, hazardul, accidentalul (uitarea servietei) pentru ca personajul să ia act de existența *misterului* (grădina citată). Aici e întâmpinat de o fată oacheșă, apoi de o babă și, la urmă, în bordeiul cu paravane, covoare și divanuri scumpe, de alte trei fete : o țigăncă, o grecoaică și o evreică... La sfârșitul lecturii, când simbolistica gravă a povestirii se vede mai limpede, constatăm că baba și fetele trag după ele grele umbre mitologice. Baba poate fi Cerberul, vizitiul — luntrașul Charon, iar fetele care-și ascund identitatea — Parcele. Deocamdată însă acest substrat spiritual, care trimite în egală măsură și la fabulosul folcloric românesc, este imperceptibil. *Semnele* apar îndată ce Gavrilescu începe să rătăcească în bordeiul plin de perdele și paravane (*mitul*, concentrat, al *labirintului*, dacă continuăm să privim nuvela din acest unghi). Se remarcă aici și frecvența cifrei *trei*, și ea cu valoare simbolologică. Suma pe care o plătește la intrare profesorul valorează *trei lecții de pian*, fetele pe care trebuie să le identifice sînt în număr de *trei*, în fine, ora cînd se produc toate aceste întîmplări enigmatice e în jur de *trei*. Să părăsim pentru moment subtextul narațiunii spre a reveni la suprafața ei. Scenariul realist continuă să fie coerent, cu fragmentări care dau, la o primă impresie, o notă de confuzie voioasă, verosimilă pentru psihologia unui om de 49 de ani, trezit fără voia lui în fața a trei fete acoperite ațîțător cu voaluri subțiri. Gavrilescu vrea întîi să renunțe („venisem pentru răcoare, pentru natură“), apoi, pus să ghicească fetele, dă mereu soluții greșite. O ultimă încercare de a se salva este povestea „*tragediei vieții*“ lui (nevoia de comunicare), însă profesorul este adus brutal la realitate : „nu schimba iar vorba“. Gavrilescu nu este lăsat să se piardă în trecut, să se rătăcească în memorie. Fetele sînt grăbite („căci trece timpul, trece timpul“), amă-

gitoare și profesorul e supus la mai multe probe. Într-un rînd el se vede înfășurat în giulgiu (viziunea morții), în altă clipă îi pare că visează și, trezit, își dă seama că e îmbrăcat altfel decît intrase, cu șalvari și tunică de mătase galben-aurie. În această confuzie totală în care miturile poartă măști foarte lumeste, numai încercarea eroului de a-și povesti viața răzbate mai limpede prin epica savant fragmentată. Gavrilescu vrea să povestească viața lui și nu este lăsat, ceva totdeauna îl împiedică. Se înțelege, cu toate acestea, că, tînăr student în Germania, iubise pe Hildegard, dar o părăsise luînd-o pe Elsa cu care trăiește de mulți ani la București. Venirea la țigănci echivalează cu o întoarcere în alt timp afectiv : „în acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tînăr și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost de asemenea a lui“. Însă, confruntat cu lumea de mistere a bordeiului, sentimentul de fericire dispare. Foarte acută este teroarea de obiecte și, într-o progresie amenințătoare, senzația de împresurare a morții. Gavrilescu a intrat într-un labirint de lucruri vechi pe care îl străbate într-o stare nelămurită de vis și veghe : „Dați-mi drumul !, strigă. V-am spus să-mi dați drumul !... Din nou cineva, ceva, o ființă sau un obiect cu neputință de precizat, îl atinse pe față, pe umeri, și atunci începu să se apere învîrtind orbește șalvarii deasupra capului. Îi era din ce în ce mai cald, simțea broboanele de sudoare prelingîndu-i-se pe obraji, și gîfii. Într-o zmucitură prea bruscă, șalvarii îi scăpară din mînă și dispărură undeva, departe, în întuneric. Gavrilescu rămase o clipă cu brațul ridicat, strîngîndu-și spasmodic pumnul, ca și cum ar fi sperat să descopere, de la o clipă la alta, că se înșelase, că șalvarii erau încă în puterea lui. Se simți deodată gol, și se făcu mic, lăsîndu-se pe vine, proptindu-și mîinile pe covor și plecîndu-și fruntea, parcă ar fi fost gata s-o ia la goană. Începu să înainteze pipăind cu palmele covorul în jurul lui, tot sperînd că și-ar putea regăsi șalvarii. Descoperea la răstimpuri obiecte pe care îi era greu să le identifice ; unele semănau la început cu o lădiță, dar se dovedeau a fi, pipăite mai bine, dovrece uriași înveliți în broboade ; altele, care păreau la început perne sau suluri de divan, deveneau, corect pipăite, mingi, umbrele vechi umplute cu tărite, coșuri de rufe pline cu jurnale — dar nu apuca să hotărască ce-ar fi putut fi, pentru că descoperea neconținut alte obiecte în fața lui și începea să le pipăie. Uneori îi ieșeau în

față mobile mari, și Gavrilescu le ocolea prudent, căci nu le cunoștea formele și-i era teamă să nu le răstoarne.“

Sugestia mai profundă (formulată clar în finalul nuvelei) este că de la viață la moarte trecerea este imperceptibilă, uneori visul, alteori plăcerea (experiențele lui Gavrilescu în *bordei*) constituie anticamera morții. Ieșind din ea, profesorul de pian aude tramvaiul huruind (un semnal al *timpului*) și redescoperă baba așezată la punctul de frontieră între două țărîmuri. Reintrat în realitatea cotidiană (se va vedea că pentru Gavrilescu e vorba de o *falsă realitate*, el trăiește deja într-un *timp revolut*) personaiul revine la ticurile și volubilitatea dinainte. Subiectul predilect este tot *căldura* și *colonelul Lawrence*, însă audiența este acum mai slabă. Chestionat, un tânăr întoarce distrat capul. Dînd taxatorului o bancnotă, Gavrilescu descoperă cu stupeoare că bancnota este retrasă din circulație. Ajuns pe strada Preoteselor, află că doamna Voitino-vici plecase de mult. Acasă la el, profesorul găsește oameni străini. De la circiumarul din cartier, ia cunoștință că Elsa se întorsese, de 12 ani, în Germania după dispariția fără urmă a soțului ei, Gavrilescu. Așadar, rătăcirea în bordeiul țigăncilor a durat nu cîteva ore, ci 12 ani, fapt pe care Gavrilescu, evident, nu-l înțelege : „Curios, șopti Gavrilescu, începînd să-și facă vînt cu pălăria. Și eu dacă ți-aș spune dumină, dacă ți-aș spune că azi dimineată, și-ți dau cuvîntul meu de onoare că nu exagerez, azi dimineată am stat cu ea de vorbă... ceva mai mult. La prînz am mîncat împreună. Pot să-ți spun și ce-am mîncat...

— S-o fi întors, vorbi circiumarul privindu-l nedumerit.

— Nu, nu s-a întors. N-a plecat deloc. E la mijloc o confuzie. Acum sînt cam obosit, dar mîine dimineată am să-ți dau eu de rost...”

Întors la *țigănci*, Gavrilescu găsește lucrurile neschimbate. Baba e la postul ei și-i recomandă, ca și prima oară, să nu se rătăcească. În *bordei*, profesorul află pe Hildegard, tînără cum o lăsase cu multe decenii în urmă, și fata reacționează ca și cum totul s-ar fi întîmplat ieri : „De cînd te-aștept (...) Te-am căutat peste tot. — Am fost la berărie, șopti Gavrilescu. Dacă n-ar fi fost cu ea la berărie nu s-ar fi întîmplat nimic...” Planurile s-au încurcat de tot, Gavrilescu amestecă timpul trecut cu cel prezent, iar bunul lui simț realist caută o scuză în căldură și oboseală : „A fost o zi teribilă !”. Fata îi trece prin față ochilor o posibilitate (moartea) pe care el tot

n-o înțelege : „E adevărat ? se miră fata. Tu încă nu înțelegi ? Nu înțelegi ce ți s-a întâmplat, acum, de curind, de foarte curind ? E adevărat că nu înțelegi ?“. Echivocul crește cînd, luat de mîna de Hildegard, Gavrilescu se urcă în trăsura pe care moțăie birjarul ce-l adusese *la țigănci*. Cele două planuri temporale fuzionează total. Hildegard și birjarul fac parte din două lumi diferite și pentru Gavrilescu nu mai este cu puțință a le mai separa. *Timpul memoriei și timpul istoric* se confundă și călătoria spre o imaginară *pădure* spre care îl îndreaptă Hildegard poate fi o călătorie spre moarte. Ea începe cu o trecere de la starea de veghe la starea de vis : „Hildegard, începe el tîrziu. Dacă nu te-aș fi auzit vorbind cu birjarul, aș crede că visez... (...) — Toți visăm, spuse. [Hildegard] Așa începe. Ca într-un vis...“

M. Eliade notează în *Jurnal* (p. 550) că problema pentru critică nu este să descifreze simbolismul povestirii, ci *mesajul* ascuns de realitatea povestirii („mai precis acel nou gen de realitate pe care o dezvăluie aventura lui Gavrilescu“). Din altă însemnare deducem că intenția autorului, scriind *La țigănci*, a fost să creeze (id est : *reveleze*) două lumi paralele în Universul cotidian. Ca într-un mit polynesian, *lumea reală* este și nu este în același timp, și semnificații nebănuite *dau un sens* mai adînc vieții de toate zilele. Cu alte cuvinte : istoria narată în *La țigănci* nu simbolizează nimic și nu transfigurează realitatea cu ajutorul unui cifru. Esențială e doar manifestarea aceluși omniprezent, statornic *dincolo* în lumea fenomenală a lui *dincoace*, un prezent nesigur, alunecos.

Sugestia acestor două realități în existența obișnuită este, ca și în *Șarpele* și, în genere, în toată proza fantastică a lui M. Eliade, esențială, însă în limbajul sărac al criticii literare toate aceste planuri din spatele faptelor epice se cheamă *simboluri*. A citi simbolurile într-un text cu suprafețe realiste netede e a dezvălui *mesajul* ascuns în straturile adînci ale creației. În *La țigănci* ele sînt numeroase, mascate de vorbe banale. La urmă, cînd cheia povestirii a fost găsită, vedem că detaliile acoperă în chip ingenios simplu *realitatea mitică* (să-i spunem astfel, deși nimic solemn mitic nu se petrece aici) a povestirii. Faptul, de pildă, că Gavrilescu, coborînd din tramvai pentru a se întoarce pe strada Preoteselor, întîrzie să ia tramvaiul în sens contrar începe să dea de bănuît. Vorba pe care el o aruncă : „Prea tîrziu...“ pare profetică. Amănuntul,

apoi, că eroul este un artist (cineva, altfel zis, care vrea să creeze o altă realitate, o realitate *iluzorie*) nu este, iarăși, fără semnificație : Gavrilescu vede realitatea zilnică prin oglinda iluziei lui (arta). Ca pianist el trăiește frecvent pe alt portativ (plan) al existenței. Arta e, de altfel, orgoliul și forma lui de apărare. Când o fată din cele trei remarcă faptul că celui ră-tăcit în bordei îi este frică, Gavrilescu înalță solemn brațul și pronunță replica de mai jos, de cea mai pură culoare mi-ticească :

„Domnișoarelor ! strigă el jignit. Văd că nu știți cu cine aveți de-a face. Eu nu sînt un oarecine. Eu sînt Gavrilescu ar-tist. Și înainte de a fi ajuns, pentru păcatele mele, un biet pro-fesor de pian, eu am trăit un vis de poet. Domnișoarelor, ex-clamă patetic (...) la 20 de ani eu am cunoscut, m-am îndrăgos-tit și am iubit pe Hildegard.“

Vine la rînd, în seria acestor simboluri mici prin care trăiește simbolul mare al nuvelei, insistența celor trei fete de a fi identificate. Gavrilescu este pus în repetate rînduri să ghicească și el eșuează mereu. Ce poate să semnifice asta ? Scena trimite la operațiile magice, dar și mitologice, unde eroii sînt puși mereu în situația să aleagă din trei drumuri pe cel adevărat sau să intuiască din mai multe izvoare pe cel dă-tător de puteri. Personajul lui Mircea Eliade ratează (cum ra-tase și iubirea cu Hildegard și, apoi, în cariera socială !) și întrebarea ce se ridică este ce s-ar fi întîmplat dacă el ghicea, cu adevărat, pe cele trei fete. „Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, șopti grecoaica. Ți-am fi cîntat și ți-am fi dăn-țuit și te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte fru-mos“. Răspunsul este numai în parte satisfăcător, profund. Singurul lucru ce se înțelege este că dincolo de satisfacțiile lumești, Gavrilescu ar fi putut pătrunde în *toate odăile* bor-deiului. Acesta vrea să spună că el ar fi ajuns să cunoască micul labirint în care viața și moartea, plăcerea și eșecul trăiesc laolaltă.

Semnele se înmulțesc, inutil a le urmări pe toate, ele sînt strecurate discret într-un text care nu respiră un sentiment de teroare, frică existențială. Eroul lui Eliade este suspect de calm, nici una din încercările nefirești prin care trece nu-l tulbură atît de tare încît să devină anxios. După scurta scenă în care obiectele îl impresionează amenințător, Gavrilescu re-vine la starea normală. El pune totul pe seama unei confuzii

provocate de *căldură*. Căldura e, dealtfel, factorul climateric decisiv în povestire. La prozatorii fantastici de tip gotic (la Hoffmann și chiar la Poe) fantasticul e o floare a nopții, enigmaticul are nevoie de complicitatea întunericului și a ceții, în nuvelistica lui Eliade totul se petrece la lumina zilei. Abia dacă *umbra, răcoarea* scot eroul de sub tirania luminii. Moartea e o topire lină într-un vis nedesprins încă de starea de veghe. Prins în jocul celor trei fete (trei *iluzii*), Gavrilescu refuză să ia lucrurile în serios, sentimentul lui sincer e că la mijloc nu este decât o farsă din care trebuie să iasă. În termeni existențialiști, am putea spune că Gavrilescu nu vrea să ia act de condiția lui, refuză să-și asume destinul tragic. Chestiunea are o anumită semnificație în proza lui Mircea Eliade. El alege în chip deliberat indivizi simpli pentru a revela în ei o realitate spirituală profundă. Dumitru, Gore Iancu, Gavrilescu sint caii răpciugoși în care se ascunde sufletul nobil al sacralului.

Alte povestiri (*Ghicitor în pietre, Fata căpitanului*) pun accent pe factorul divinație și pe realitatea morală pe care el o provoacă. Emanuel face cunoștință, la mare, cu Vasile Beldiman, fost marinăr și paznic de far, priceput în a citi destinul indivizilor în pietre. Ghicitorul prevede că un alt vilegiaturist va primi o telegramă, lucru ce se întâmplă, și prezice lui Emanuel că vede două fete întâlnite la patinaj, dintre care una, căzînd, e ridicată de tînăr, fapt, ce iarăși, *s-a întîmplat*, dar în vis, în imaginația lui Emanuel. Ce urmează e complicat : faptele sînt povestite înainte de a se întîmpla, dialogurile pun și pe eroi și pe noi pe gînduri. Personajele se caută și nu se găsesc, se salvează de la înec fără a fi intrat în apă, intriga dă impresia unui scenariu care se desfășoară deodată pe mai multe planuri de timp și spațiu. Nuvela amintește într-o oarecare măsură de *Crima lordului Arthur Savile* de Oscar Wilde, dar acolo accentul cade pe factorul psihologic și pe rezolvarea spectaculoasă a obsesiei, aici pe coincidențele misterioase și ambigue.

Fata căpitanului pune față în față o fată bovarică (Agripina) îndrăgostită de un poet care a murit de mult, și pe Brînduș, copil *găsit* care are harul de a ghici secretul fetei: Agripina rămăsese repetentă. Întrebat de unde știe, Brînduș nu spune, singura lui dezvăluire e o poveste cu un motan năzdrăvan care scoate cu gheara rufele dintr-un cazan în clocot. Intervine și

aici răsucirea de planuri : povestea cu motanul se întâmplase cînd copilul avea 5 ani, dar el o prezintă ca și cînd s-ar fi petrecut în prezent. Agripina, pradă unei fantezii livrești, face lui Brînduș recomandări (să fie sarcastic și demonic, să insulte, să provoace la duel), Brînduș nu vrea să învețe nimic, el are un *secret* pe care îl protejează : „eu știu ce știu, n-am nevoie de altceva“, și se pierde în munte. Mai înainte se lăsase bătut de fiul căpitanului, Valentin, voind să-și verifice puterea voinței. Povestirea, admirabilă, e în linia fantasticului folcloric, dezvoltat mai întîi în *Domnișoara Cristina* (1936).

Adio (vol. E.P.L., 1969) e un proiect de teatru în stil voit absurd (anti-teatru), cu o temă frecventă și în alte scrieri. Un actor apare pe scenă și zice de trei ori *adio*, apoi autorul este împins din spate de director pentru a explica unui public peștriț și enervat ce ar fi vrut să spună dacă ar fi scris piesa (absurd și parodie de absurd). De reținut că autorul este profesor de istoria religiilor (notăm că M. Eliade a scris cu adevărat o piesă : *Brîncuși*) și în ideea lui piesa ar trebui să sugereze moartea lui Dumnezeu. O fată este legată cu mîinile la spate și în fața ei stă un bătrîn mînios care privește adînc și cu semnificație. Bătrînul mînios și cu privirile pironite reprezintă *lumea veche* (politeismul vedic, ideologia și praxiologia sacrificiului), fata încătușată e *spiritul* („atman“) care, în fapt, nu poate fi legat, robit. Îndată ce fata se trezește, legăturile cad singure : spiritul nu poate fi înlănțuit etc. Publicul participă la descifrarea simbolurilor preconizate de proiect. Tema lui poate fi *misterul descoperirii Spiritului*. În final, scriitorul anunță că nu mai vrea să scrie piesa care, între timp, s-a jucat.

Podul, povestire și mai fragmentară decît cea dinainte, se bizuie în sensul teoriei pe care o știm pe *ambivalența evenimentului*, pe posibilitatea coexistenței a două fapte, universuri contrarii („coincidentia oppositorum“) în aceeași ființă, lucru. În *Jurnal*, Eliade notează undeva că un eveniment banal poate revela semnificații transcendente și că alt eveniment, aparent extraordinar, fantastic, poate fi acceptat, trăit de indivizi ca ceva normal. *Podul* se străduiește să dovedească astfel de legături secrete în tot felul de întâmplări care se modifică de cîte ori sînt reluate. E vorba și aici de *atman* și re-naștere în *lumea spiritului*. Un locotenent de roșiori se culcă cu 12 femei, apoi cu 11, iar din cele 11 una singură este Magna Mater, Marea zeiță, dar care ? Cînd locotenentul se întoarce de la regiment,

prieteniului destupă prima sticlă de vin, iar asupra celei de a doua păstrează un secret și respectă un ritual, iarăși, de ce?, pentru că a doua oară înseamnă născut sub semnul lui „Atman“ etc. Povestirea narează, într-un stil deliberat complicat, astfel de *hierophanii*, alternând notația eseistică (despre gândirea occidentală, de pildă, care n-ar mai fi făcut nici un progres de la presocratici) cu colaje de fapte epice, răsturnate, fragmentate ca în *Guernica* lui Picasso. Titlul narațiunii vine de la faptul că discuția are loc într-un tren și ea se încheie în clipa în care trenul se apropie de Pod (podul Cernavodă), detaliu ce se poate, firește, simboliza: Podul care leagă două maluri ale existenței, două universuri, două planuri, podul care ne duce dincolo etc., etc. Numărul *hierophaniilor* este nelimitat.

Nuvela *Un om mare*, datată 1945, se apropie prin subiect de formula aceluia *fantastic anatomic* cultivat între cele două războaie de autori care, pătrunzând în laboratoare și spitale, depistează cazuri de abatere de la normele biologice pentru a înfățișa comportamente aberante. Însă la Mircea Eliade nu-i decît un prilej de studiu mitic. Inginerul Cucoaneș începe deodată să crească într-un ritm îngrijorător. Consultați, medicii, dau din umeri, nici o ipoteză nu pare a sta în picioare. Curînd, pe inginer nu-l mai încap hainele, pantofii, camera în care stă devine neîncăpătoare și, ajutat de un prieten, se refugiază în Bucegi. El a devenit deja un uriaș, urechile lui prind sunete pe care omul obișnuit nu le percepe, ochii văd departe și adînc. Cucoaneș suferă deci de „macrantropie“ datorită unei glande dispărute la mamifere în pleistocen, activizată în cazul lui fără să se știe de ce. Aceasta este explicația științifică. Nuvela își poate trage izvorul și din literatura mitologică, despre un *mit al uriașilor* vorbind în mai multe rînduri și orientalistul Mircea Eliade. Despre copii care cresc într-o zi cît alții într-un an aflăm și în basmele noastre. Ce sînt, apoi, Ochilă, Strimbă-lemne, Sfarmă-piatră etc. dacă nu niște ființe mitice care se mișcă nestîngerite printre oameni comuni și fac isprăvi răsunătoare?! Legende din diverse puncte geografice vorbesc de faptul că odinioară (in illo tempore) pămîntul era locuit de oameni mari care participau la întimplări sacre. Accentul în nuvela lui M. Eliade cade nu pe studiul macrantropiei în lumea modernă ci pe sugestia că, un exemplar comun, devenind un uriaș, ia contact cu o realitate mitică, ascunsă simțurilor obișnuite. În

munți unde se refugiază Cucoaneș pare un Neptun înălțat peste talazurile de verdeață.

„Barba îi crescuse... prodigios în aceste ultime zile, schimbându-i cu desăvârșire figura, transformându-i-o în teofanie. Capul — cu totul normal pentru proporțiile trupului — devenea totuși peste putință de privit îndată ce începea să ridă sau să vorbească, pentru că atunci își arăta dinții, și întunericul gurii, și limba de balaur. Dealtfel, la cel dintâi sunet pe care îl scotea, te cutremuram trăgându-te înapoi, căci aveai impresia că a provocat acel sunet într-un chip nefiresc, mișcându-și umerii, sau trosnindu-și degetele, sau huruind în coșul pieptului. Mă simt cu totul incapabil să evoc acele sunete. Nu pot spune că semănau cu vreunul din nenumăratele suspine, gemete, pocnituri și șuierături pe care le auzisem în natură — și cu toate acestea ele evocau ceva, ceva dintr-un domeniu incert de vis, de febre și spaime animale, și numai această involuntară evocare te copleșea cu teroarea ei, fascinându-te, suspendând pentru atâtea cutremurătoare clipe sentimentul prezentului.“

Uriașul nu e trist, părăsit de toți el cîntă, întrebând de prietenul său ce simte, ce aude, el răspunde invariabil : „E bine, e bine“. Adusă la fața locului, logodnica (Lenora) se înspăimîntă, leșină, dar Cucoaneș ridică brațele către cer și chiuie de bucurie. Sunetele lui îndoiesc copacii și anunță uragane. Uriașul pare a fi descoperit ceva, o taină, și întrebând (prin mijlocirea unei table de scris) „ce este acolo?“ el răspunde enigmatic : „*Totul este*“. Rupe, apoi, dintr-un copac trei ramuri verzi și le împarte logodniciei, prietenului și șoferului, voind să comunice ceva pe care cei de față nu-l înțeleg : „Le-am luat cu mare teamă, parcă am fi ghicit, ca prin vis, că ni se dezvăluie o cutremurătoare taină. Și am rămas toți trei cu ramura verde în mîini, privind-l. Cucoaneș a început atunci din nou să ridă, peste măsură de înveselit de buna noastră cuviință.“

Cucoaneș dispăre și peste cîtva timp urmele lui sînt semnalate în diverse părți ale țării, după care nu se mai aude nimic de el. Natura pe care, se pare, o descoperise în ipostaza de macrantrop, îl înghite cu totul. Alte comentarii, în marginea cazului, Mircea Eliade nu face.

Este locul, după ce am văzut temele literaturii lui Eliade, de a defini formula fantasticului său. E limpede că ea nu este

străină de preocupările și știința istoricului religiilor, ipotezele de acolo trec și în opera de ficțiune. *Ieșirea din timp*, manifestarea *miticului*, *sacralui* în faptele neînsemnate ale vieții, existența a două planuri paralele sau coexistența în aceeași ființă de elemente din lumi diferite (*coincidentia oppositorum*) etc. sînt temele cele mai răspîndite și, dacă privim bine, observăm că scrierile fantastice ale lui Eliade au și din acest punct de vedere o unitate remarcabilă. De la *Șarpele și Domnișoara Cristina* pînă la nuvelele mai noi aceleași simboluri circulă într-o varietate de întimplări ingenioase, tot atîtea etape, forme ale unui *scenariu inițiativ* mai general în care intră, adesea fără voia lor, oamenii de rînd. Fantasticul eliadesc stă, astfel, foarte aproape de *miraculos* fără a se contopi totuși cu el, întucit autorul e interesat mai puțin de formele revelației cit de sugestia unui substrat mitic în existența de toate zilele. Cărțile au în spatele lor o concepție teoretică însă teoria nu se vede căci, creator profund și original, M. Eliade purte în spatele ideilor desfășurarea liberă a fanteziei. O fantezie, evident, cultivată, fecundată de lecturi, totuși nu împovărată de erudiție. La Lovecraft, fantasticul vine dinafară, ca o violare a lumii normalității de către niște ființe coborîte din alt univers. Agresiunea lor provoacă o dislocare în ordinea firească a vieții, iar dislocarea un sentiment acut de *teroare*. Proza lui Poe se bazează pe capacitatea rațiunii de a naște monștri, fantasticul este la el (dacă putem spune astfel), *eroarea* posibilă, normală a logicii. Fantasticul lui Eliade este la capătul opus al *oribilului* anglo-saxon. Nuvelele lui, s-a observat de către mulți, nu cultivă și nu produc la lectură spaima de existență, fantasticul este mai degrabă calm, ca un element firesc de viață. Chiar faptele cele mai crunte (dispariția unui individ, revelația de a trăi în alt timp) nu atrofiază simțurile și nu aruncă spiritul în brațele teroarei. Numai în *Domnișoara Cristina*, scriere legată direct de folclorul românesc, Eliade dă oarecare dezvoltare demonicului, sub presiunea, probabil, și a subiectului construit pe ideea contactului posibil între strigoii și oamenii vii. Dăm aici peste fetițe posedate și tineri care trăiesc cu disperare neputincioasă sentimentul morții. În rest, fantasticul este o realitate care tulbură, dar nu cutremură și nu dezechilibrează ființa. De cele mai multe ori (*La țigănci*, *O fotografie veche de 14 ani*, *Douăsprezece mii de capete*

de vite) el trece aproape imperceptibil. O „încurcătură teribilă“, cum zice Gavrilescu, din care eroul vrea să scape, să revină la normalitate. În fond, elementele care produc sentimentul de fantastic nu sînt, în proza lui Eliade, străine de realitatea normală, *fantasticul și realul* cresc, evoluază împreună. Și cum fantasticul îmbracă de obicei haina miticului, putem spune că personajul care trece prin proba inițiatică (*inițierea* e și ea un proces imperceptibil normal) este un purtător fără să știe de mituri. Nuvela înregistrează momentul în care individul ia act, printr-un accident, de existența acestui univers ascuns, moștenit ca datele genetice. Reacția lui nu va fi, în consecință, violentă, totul se petrece în stare de luciditate. Însă acest mecanism are și un al doilea moment. *Miticul, arhetipul, sacrul* se încarcă, pe măsură ce tema se desfășoară, cu semne din ce în ce mai profunde, mai complicate, nu pentru erou, ci pentru cititor. Am spune că eroul trăiește în afara condiției impuse de fantastic, întrucît are o vagă conștiință a lui, cititorul este cel care descoperă realitatea secundă, universul paralel în care se oglindesc faptele noastre neînsemnate. El singur înțelege că aiuritul, vorbărețul Gavrilescu se pregătește să intre în moarte sau că Iancu Gore a început să se miște pe un portativ metafizic. Știința lui Mircea Eliade este de a strecura într-un text totdeauna limpede astfel de simboluri care pun spiritul nostru să vadă prin lucruri și să-și cîntărească filozofic gesturile. Filiația ce se poate stabili în cadrul literaturii române duce, în cazul lui, la Eminescu și la formula *fantasticului metafizic*. Deosebirea este că M. Eliade evită să facă din personajele sale niște filozofi sau visători metafizici, preferînd oamenii cei mai banali cu putință și, în altă ordine, că prozatorul modern e interesat mai mult de manifestarea miturilor decît de putința omului de a egala, prin creație, divinitatea. Eliade desparte, apoi, definitiv *fantasticul* de *poezie* în înțeles literar imediat, textul său se supune cu severitate demonstrației epice. În felul acesta proza fantastică a lui Mircea Eliade ne apare scaldată de lumina unei spiritualități reflexive, fără a fi totuși copleșită de erudiție mitologică și uscată de speculație. Ea a dat fantasticului românesc nota mai sistematic intelectuală ce-i lipsea.

PERPESSICIUS

Adevăratul exponent al impresionismului în critica românească este nu Lovinescu, ci Perpessicius, poet de formație simbolistă în maniera Laforgue (*Scut și targă*, 1925 ; *Itinerar sentimental*, 1931) și glosator fin și erudit în marginea textelor literare. Lovinescu a făcut la început critică impresionistă (*Pași pe nisip*), dar nemulțumit de elasticitatea formulei, caută puncte de reper mai sigure și pune în calea subiectivității anumite obstacole (legi) care vor sfârși prin a închide a zecea muză între gratiile unei doctrine (*modernismul*). Perpessicius, venit mai târziu în critică, fuge de orice doctrină și, în genere, de orice determinare teoretică. Programul lui critic prevede numai libertăți, nici o constrângere, în afară, bineînțeles, de aceea a gustului, fetișizat în sensul lui Anatole France și Lemaitre de la care ia și ideea *lecturii simpatetice*. Teama de sectarism a foiletonistului este așa de mare încât în prefața *Mențiunilor critice* (I, 1928) refuză să se socotească critic, critica fiind o disciplină didactică, fatal dogmatică și, deci, sectară. El nu se vrea decât un cititor atent și cordial, interesat să distingă *frumusețea dintre defecte* (formula este a lui Voltaire) și *defectul dintre frumuseți*.

Perpessicius e preocupat mai ales de primul aspect, fiind și la acest punct în acord cu impresionistii care, refuzând sistemul, recomandă cordialitatea cea mai largă. Critica ar fi, în acest caz, „l'art de jouir des livres“ (Lemaitre) și rolul criticului este să-și exprime în forme acceptabile artistic bucuria în fața operei sau, după formula lui Anatole France, „dulcea uimire în fața frumuseții lucrurilor“. Accentul se deplasează, în acest caz, de la *obiect* (operă) la *subiectul* care o contemplă (critica). Impresioniștii merg chiar mai departe și spun că opera nu există

cită vreme nu apare criticul care s-o ia în stăpînire și astfel s-o creeze, idee care revine, sub alte cauzalități, și în critica modernă. Perpessicius se desparte aici de maestrul său francez. Pentru el opera este ceva ce există în afara posibilităților și umorilor criticului și, îndepărtînd păcatul orgoliului, se apropie de ea cu un sentiment aproape religios. Rareori s-a văzut un critic care să manifeste o prețuire împinsă pînă la evlavie față de cuvîntul scris, sinonim pentru el cu un cuvînt sacru. Opera, mare sau mică, e semnul unei misterioase forțe de creație în fața căreia criticul se umilește. Înainte de a începe propriu-zis comentariul, el mitizează obiectul (opera), răsturnînd astfel schema obișnuită a analizei. După ce această operație a fost îndeplinită, spiritul critic se apropie timorat și fascinat de text, căutînd pretexte pentru a întîrzia în marginea lui. *Lectura* este precedată de o lungă *pregătire a lecturii*, un fel de pronaos în care, critic și cititor, trebuie să lepede toate vanitățile pentru ca, purificați, introduși în atmosferă, să poată trece *dincolo*, în spațiul sacru al operei.

Opera poate veni din orice direcție estetică, Perpessicius n-are preferințe tematice sau de formulă artistică, avangardistă sau tradiționalistă, cartea trebuie să poarte doar un „buletin“ cu vaccinul talentului : „Voiu plivi (...) orice judecată sectară — scrie el într-un articol-program : *In tînda unei registraturi (Spre ziuă, 1923)* — și mă voiu sili să comentez orice operă din orice zonă ar veni. Nu voiu pretinde nici un soi de certificat cu excepția unui buletin, care să arate că opera e vaccinată cu un cît de relativ interes. Voiu suprima orice baraje din golful acesta și voiu căuta să-l prefac, cum ar zice Dinicu Golescu, într-o mare schelă cu porto-franco. Voiu alunga cît mai hotărît, ca pe-o Satană, ipocrizia și, vorbind de o scriere, voiu căuta să transcriu cît mai lămurit ecourile — abia — distincte, voiu vorbi, cu alte cuvinte, cu pasiune, disprețuind sau lăudînd după împrejurări. Dacă blamul va fi de multe ori surizător, în loc să fulgere a spaimă ca-n Apocalipsă, entuziasmului meu însă nu-i voiu pune frîu și slobod îl voiu lăsa să măsoare zările. Alții mai vîrstnici au vorbit de foamea spirituală a atenției publice, iar Sainte-Beuve a transcris de undeva că a lăuda cu moderație este semnul celei mai mari mediocrități. Deci voiu căuta întotdeauna să adaptez entuziasmului meu o cutie de rezonanță în care să vibreze emoția pe care o dă opera de artă și numai grație căreia, după spusa lui Gourmont, opera aceea există. În

acest sens, primesc cu bucurie să mi se amintească de «parțialitatea plină de dragoste» pe care alții din altă pulpă, mai nobilă, au practicat-o. Un astfel de protectorat prețuiește cât o independență.“

Cu această lipsă de prejudecăți doctrinare citește Perpessicius literatura dintre cele două războaie, arătând o egală simpatie pentru tradiționalistul Ion Pillat, pentru simbolistul Minulescu (marea lui iubire spirituală) sau avangardistul Ion Vinea. *Sincronismul, diferențierea* sint legi care n-au pentru el nici o semnificație. Singurul criteriu este acela al *artei*, înțeles și acesta în determinări foarte largi. El îngăduie îmbrățișarea poeziei ermetice a lui Barbu și a prozei absurde a lui Urmuz, laolaltă cu proza realistă a lui Rebreanu și cea fastuos barocă a lui Mateiu Caragiale. Punctele de sprijin teoretice pentru o deschidere critică atât de largă sint și ele foarte variate. Un nume des citat și, negreșit, un model, este Remy de Gourmont. Formula *Mențiunilor* (care este, în fond, aceea a *figurinei* impresioniste) poate fi dedusă din *Cartea măștilor*. A lua masca unui spirit în întruparea lui literară este grija (osîrdia) și bucuria foiletonistului. Perpessicius asociază acestei operații un protocol complicat, critica fiind pentru el nu numai un act de umilință (supunere față de obiect), dar și o *oficiere*. Iar oficierea în preajma literaturii înseamnă creația unei alte literaturi (o *metaliteratură*) în care masca obiectului tinde să se confunde cu masca subiectului. O altă autoritate critică citată pentru chestiuni de amănunt, nu pentru sistemul lui teoretic general, este Thibaudet. El este chemat, de pildă, să sprijine ideea de autobiografie în roman sau conceptul de poezie pură. Alianța cu foiletoniștii de tipul Cremieux, Robert Kemps este mai profundă. Ca și aceștia, Perpessicius citește tot ce-i cade sub ochi și ține la curent săptămînal publicul cu noutățile literare, orientîndu-i gustul în sensul valorilor. Modelul mai îndepărtat este, desigur, Sainte-Beuve, invocat de toți, dogmatici și impresionști. Perpessicius îl citează și pe el, dar nu-i urmează metoda. Metoda lui duce la o judecată prin rîcoșeu, nu la o judecată de valoare clară și directă. Nu are cruzimea ce se cere, îndeobște, în astfel de cazuri de a spune de mai multe ori *nu* și de foarte puține ori *da*. Raportul este invers, cronicarul se străduiește să scoată, chiar și acolo unde altul n-ar vedea decît disperare și pustiu, oaze de literatură autentică. Cri-

tică ideală pentru debutanți, bine primită și de scriitorii mături, sensibili la aceste semne de simpatie.

Faptul că Perpessicius este poet înainte de a fi critic nu explică amabilitatea de care au vorbit toți comentatorii lui. Poezia poate să justifice finețea ce o pune în analiză, dar nu blîndețea judecății. Poeții sînt, de regulă, neiertători cu alții, pamfletele cele mai dure împotriva poeților le-au scris poeții, nu criticii. Cordialitatea lui Perpessicius vine dintr-o înțelegere neobișnuită a misiunii cronicarului literar. Acesta trebuie, pe scurt, să încurajeze și să protejeze arta, chiar și acolo unde ea apare în alianțe degradante. Un eșec devine, în acest caz, o experiență ce se poate consulta, un poem prost este un poem care are, negreșit, cîteva versuri bune, un roman dezarticulat nu înseamnă numaidecît un roman fără nici o valoare. Sînt pasaje — și cronicarul le descoperă — unde spiritul creatorului triumfă. Pe acestea le îmbrățișează criticul, le citează pe larg, le comentează din mai multe unghiuri, exprimîndu-și la urmă regretul de a nu putea face mai mult pentru destinul cărții. Mulți au judecat aspru (G. Călinescu înaintea tuturor) acest mod de a analiza literatura, preferînd articolul care să spună lucrurilor pe nume, fără artificii de artă. Părerile nu sînt, totuși, ferme nici la acest punct. G. Călinescu, revizuiindu-și opinia, numește odată pe Perpessicius un critic „în genere negativ“.

Negativ sau pururi pozitiv, tandru, încurajator, să vedem întii tehnica, *demersul* criticului. Perpessicius este, încă o dată, un impresionist cu o cultură simbolistă serioasă (referințele lui literare sînt din acest domeniu) pus în situația — din vocație, dintr-un sentiment al solidarității profesionale?! — să citească pe alții și să raporteze observațiile lui într-un mod care să nu jignească pe creator, dar să nu păcălească nici pe lector. Misiune grea, aproape imposibilă, pentru că scriind despre toate cărțile ce apar este imposibil de a nu respinge, chiar prin refuzul de a te pronunța, pe unele dintre ele. Criticul își ia măsuri de precauție și spune că el nu-i propriu-zis critic, ci doar un cititor atent, care oferă altora rodul unei experiențe nevinovate: „exerciții ale unui gust literar în funcție și în devenire“. Cînd cartea îi place, lauda nu cunoaște moderație, cînd lucrarea în discuție e sub orice limită criticul nu evită judecata, dar o pregătește încet și-o anticipează prin considerații care mută atenția cititorului spre alte lucruri. „Nu ne simțim sufletul roman, nu vom pune tichia rechizitorului și nu vom

jigni fratele“ — declară el. Însă a face critică și a nu nega — într-un chip sau altul — nu este cu putință. Perpessicius pune și el uneori tichia în cauză, dar pină să facă acest gest el are alte lucruri de făcut. Aceste *alte lucruri* constituie esența *discursului* său, organizat din divagații, succesive abateri de la liniaritatea normală a unei discuții literare. Cronica începe, aproape invariabil, printr-o lungă punere în temă. *Lectura* este anticipată de o *punere în lectură*, unde flacăra unei curiozități intelectuale (o impresie prealabilă) trebuie să se consume. Cronicarul este și el un om cu impresii, emoții, amintiri pe care, unde să le comunice dacă nu în spațiul foiletonului?! El a citit în anumite împrejurări cartea despre care este vorba, citind-o și-a amintit că a cunoscut pe autor și a relatat și altă dată ceva despre el; *impresia* prezentă are, deci, o *istorie* ce trebuie, pentru a respecta autenticitatea lecturii, consemnată. Și Perpessicius nu ezită să pună toate aceste emoții în articol, dînd cititorului seama, de pildă, despre circumstanțele în care a citit volumașul d-lui Al. Iacobescu sau despre întîlnirea pe care a avut-o în adolescență cu poezia lui Minulescu. Pe Al. Iacobescu l-a citit în timp ce călătorea cu expresul de la Iași la Focșani, în compania lui Camil Petrescu care, nu-i așa?, avea preocupările și proiectele lui etc. Criticul a citit, totuși, cu atenție versurile în chestiune, dar „din nenorocire“ (această formulă revine în *Mențiunile* lui Perpessicius ca o ultimă implorare în fața unui rău inevitabil!) în afara unei strofe unde se observă oarecare grație: „nimic altceva nu poate fi scăpat de întunericul inexorabil al inexistenței poetice“. Judecata este dată, dar pe această cale mai ocolită. Prefața cronicii abordează și chestiuni tehnice, cum ar fi istoria unui gen literar la noi sau o problemă de filiație estetică. Ca să ajungă la *Nebunia lumii* de George Cornea, criticul trece în revistă romanele de război, începînd cu Zola și încheind cu Felix Aderca. Motivul din *Neliniști* de I. M. Rașcu e, mai întîi, cercetat la Henry de Régnier, Paul Valéry, Charles van Lerberghe, Bataille, pus apoi în legătură cu verva funambulescă a lui Bannville, trecut prin arcușul lui Pellerin, Verlaine și Laforgue, deviat spre Gide, Proust, Moréas, adus în spațiul național (Coșbuc și „liota de coșbucieni“, Anghel, Pillat, Bucura Dumbravă), confruntat cu critica (Lovinescu, Ovid Densusianu, Ion Trivale) și, după ce este studiat și în raport cu poezia anterioară a lui

I. M. Rașcu, poate fi privit, în fine, în față și apreciat cum se cuvine. Comentatorul, eliberat de povara impresiilor vechi, poate consemna pe cele noi, născute din contactul cu volumul în discuție. Citează versuri „conclusive“, „tipice pentru arta notației expresive“, citarea de fragmente fiind de altfel un moment important în acest scenariu critic.

Apropierea de operă prilejuiește și efuziuni mai direct lirice, ca acelea ce preced cronica la ediția a treia din *Românțe pentru mai târziu*, citate des de comentatorii criticului pentru a ilustra ceea ce, cu o formulă luată din Proust, s-ar putea numi „arabescurile de amabilitate“ ale lui Perpessicius. Apariția în urbea Brăilei a volumașului de 30 de centime editat de Socec este întâmpinată ca un dar al cerului și, în stilul vechilor epeei, cronicarul salută evenimentul în fraze oraculare :

„Adolescență, adolescență !...

O ! Annă Karenină și tu Kitty ; Florență a Crinului Roșu, scrisoare ce cădeai într-o cutie zăvorâtă, părăsită poate pe strada aceea întunecoasă ; și-nția carte a lui Lorrain, o ! straniu conte Noronsoff ce-ți puneai, în timpul orgiilor, dantura, în cupa rezervată anume ; o ! frate Cyrano, îți mai amintești cum plîngeam în inserare, colo, în colțul de sub icoane, în tremurarea candelii, în vreme ce Roxana își desfăta simțirea cu versurile tale — nebănuind — o ! Christ galant, o ! Don Quichotte incurabil.

Și serbările din grădina publică : pungile cu confetti ieftin preparate, din ajun, gardul sărit și iscusita strecurare printre sirma ghimpată și printre „sticleții“ broboțiți, adolescențele cu ochii scăpărînd numai virginitate, frumoasele, savante în farduri și-n surisuri, cît le-am rîvnit acele serpentine larg desfășurate, acele benzi de telegrafuri Morse, pe care nimeni nu scria nici un cuvînt !...

Și portul, cu cheiul tolănit la soare ca și hamalii oboșiți în miez de vară, o barcă efină (o ! vremuri ce nu cunoașteți valuta), cum naviga pe Nilul în miniatură (pe Coroișca ce-și boltea umiditatea sub sălcii întrețesute), popas în baltă, ospăț cu mure și reîntorcerea pe apă, în amurg, cînd catargele în negru profilate pe purpura asfințitului înfiorau cu viziunea lor patibulară...

Și drumul către casă, în inserarea dureroasă ca agonia muribunzilor (obsesiune din Lorrain) pe vaduri ce vuiiau de urui-tul roșilor căruțelor ce reveneau în mahalale, o cîrciumă cu un

grătar și-o caterincă-nebunită, suspine crude, ignobilă interferență de reverie și vulgaritate...”

Cînd critica este negatoare protocolul este același. Perpersicius nu se hotărăște ușor să părăsească *tinda* foiletonului. Întii Bourget, Stendhal, după aceea vine în discuție dl. Moscovici despre care s-ar putea spune că este prozaic („veți zice că...”) și, negreșit, este, dar criticul înlătură această vorbă rea pentru a face loc alteia, mai ușor de suportat : dl. Moscovici poate fi bănuț de prozaism, dar înainte de a lua act de această suspiciune să nu ignorăm că a scris și „o romanță perfectă cu toate că prea puțin personală”. *Perfectă și puțin personală* sînt noțiuni care nu se pot asocia, una respinge pe cealaltă, criticul le alătură totuși pentru a devia traectoria negației. *Intîmpinarea* este, deci, prima fază a demersului critic. perpersician și rolul ei, în afară de a pregăti spiritul pentru o întîlnire de sărbătoare, are și pe acela de a amîna contactul direct cu opera. Contactul vine mai tîrziu, după ce criticul a epuizat toate formele evaziunii (erudiția, divagația lirică etc.). Aproape invariabil, întîlnirea are loc la nivelul *tehnicii*. Stilul, tonul, cristalizarea formală intră în discuție cînd criticul se hotărăște, în fine, să treacă pragul operii. Sînt însă și aici legende, amănunte ce abat atenția criticului și el nu rezistă ispitei de a deschide noi paranteze. Discursul critic se constituie atunci dintr-un sistem de paranteze care proliferază pe tot cursul analizei. Luăm exemplu cronicii la *Joc secund*. O recapitulare, la început, a *legendei* ce înconjură opera poetului nemulțumit, știe toată lumea, de versurile de început. Nemulțumit? Dar astfel de nemulțumiri față de tinerețea literară se petrec și în alte părți, în Franța, bunăoară... și criticul deschide o paranteză pentru a explica fenomenul. O observație a lui Thibaudet despre Mallarmé îi ușurează explicația. Paranteza se închide aici, pentru a se deschide din nou după cîteva paragrafe. Un epitet venit sub condei („pur”) împinge gîndul din nou spre Mallarmé și, fatal, spre comentatorul lui, Thibaudet. Cuplul acesta mai vine odată în discuție pentru a lămuri puterea magică a cuvîntului în poem. Opera este astfel tatonată, îndepărtată și apropiată din nou, într-o veșnică nehotărîre a criticului de a duce investigația pînă la capăt. El aplică, nu știm cît de conștient, principiul simbolist al sugestiei, evitînd să distrugă misterul operii printr-o definiție exactă a simbolurilor ei. Critica nu părăsește, în orice caz, decît rareori și pentru scurtă vreme această zonă de

nuanțe, ecouri, pinza ei fină se țese, ca aceea a păianjenului, în penumbra lucrurilor. Gîndindu-se la legea morală care o animă, Pompiliu Constantinescu vorbea în legătură cu critica lui Perpessicius de un „principiu al basculei“. Această basculare există, negreșit, dar nu pe plan moral. Ea definește alt raport și anume acela dintre critic și operă. Perpessicius îmbrățișează de la început opera și în termeni, uneori, neînchipuit de entuziaști („îmi scriu aici fericirea ultimului dintre cronicari“, „cu ce sentiment de cucernică evlavie mă apropii de volumașul...“ etc.), dar sentimentul ultim pe care îl avem este că nu și-o asumă niciodată pe de-a-ntregul și definitiv. Singurul lucru sigur este instalarea lui în ceea ce am putea numi *limbul* (sau, în terminologia criticului, *tinda*) operei, de unde face incursiuni spre suprafețele textului, urmate de replieri, evaziuni, pe o traiectorie incontrollabilă. Fraza se *leagă*, discursul înaintează prin revărsări ample de simboluri și metafore rare, obiectul (opera) dispărînd și apărînd, ca o insulă scaldată de apele oceanului, la suprafață. Foiletonul se alcătuieste din asemenea succesiuni, basculări, într-un ritm de flux și reflux, luminînd și întunecînd reliefurile cărții. Uneori acestea sînt cercetate cu un telescop mai precis, iar rezultatul expertizei este comunicat în același limbaj congestionat de metafore. Expresia aruncă din nou o umbră proiectoare asupra textului ieșit o clipă de sub presiunea unei imaginații prolifrice, deformante. Între creație și spiritul ce-o observă se interpune, fatal, o sensibilitate care acceptă lucrurile numai pentru a le injecta propriile obsesii. Un caz evident de *transfer* de motive, de *sensibilizare* a elementelor ce ne stau, inerte și întrebătoare, în față.

Este interesant de dedus, după ce am văzut poziția criticului față de operă și mecanismul ce-o servește, felul în care valorifică Perpessicius literatura. Mai precis, care sînt criteriile de care uzează gustul critic pentru a aproba sau respinge o carte. S-a înțeles pînă acum că degetele criticii pipăie suprafețele textului, privirea alunecă de obicei fermecată peste reliefurile ei și se retrage rușinată, mută de admirație, în fața cuvîntului bine montat în frază. Prilej de reverii, considerații adiacente, nu fără legătură cu subiectul, dar, oricum, în afara unei problematice stricte. Scriitura e cel dintîi lucru pe care îl vede criticul și aproape toate observațiile lui se opresc cînd e vorba de poezie la acest nivel. Literatura este

valorificată, înainte de orice, prin *cuvînt*, scriitorul bun fiind acela care a găsit cuvîntul potrivit, metafora de excepție, simbolul neîncercat de alții. Textul este studiat într-o relativă autonomie față de mesajul pe care îl conține, comentatorul fiind preocupat, de pildă, de coerența, homofoniile versului sau de „licorile“ stilului epic. În judecata critică, de regulă implicită, locul prim îl ocupă stilul (limbajul). Și cum judecata este transmisă prin mijlocirea unei metafore (metaforă de gradul doi), metafora cea mai frecventă la Perpessicius este aceea ce desemnează o strălucire și o finețe de *bijuterie*. Cînd criticul vrea să spună că o carte este valoroasă, el caută o imagine din sfera *giuvaerului* sau din lumea obiectelor ornamentale. *Tîrgul de fete* de Romulus Dianu este „o cupă rară“ în vitrina prozei românești. Versul ermetizantului Simion Stolnicu posedă „îrizări magice“; „sopțozitatea celor mai triumfale imagini“ (*Opere*, VI, p. 147) umple de farmec pe critic. George Magheru este numit un virtuoz „scamator al imaginii“ (op. cit. 118), la Voronca este apreciată „precipitarea de constelații și de căi lactee“, la Arghezi „lentila (...) miraculoasă“. Urmuz este un „scînteietor și meteoric talent“, în versurile lutoase ale lui I. Valerian există, din fericire, „un bob de perlă“.

Din seria simbolurilor iradiante face parte și *castelul*, citat în introducerea unei cronici pentru a marca intrarea în poezie a unui tînar deosebit. Tînarul în discuție (Radu Boureanu) ar păși cu autoritate „pe sub portalul înflorit de vreme și ome-nească migală, către castelul străvechi al Poeziei“. George Magheru despre care a mai fost vorba este recompensat de critic cu o comparație de duminică: „un nou meteorit pe bolta de safir a liricii contemporane“. O variantă a *bijuteriei* este *nimbul*. Scriitorii mari, în special poeții, poartă în imaginația criticului un cerc de lumină în jurul capului, ca îngerii. *Nimbul* este o podoabă din sfera imaterialului. Corespondentul lui material este *cleștarul*. Perpessicius folosește și pe unul și pe celălalt pentru a marca o purificare a stilului sau o atitudine serafică în comportamentul eroilor. Timbrul romanelor lui G. M. Zamfirescu este asemănător cu timbrul dat de „cleștarele dostoevskiene“. După *cleștar*, *perlă*, *safir*, vine rîndul *diamantului*, al *talismanului* și chiar al *broșei*, o bijuterie mai profană,

citată și ea într-o metaforă pentru a da o idee despre armonia și strălucirea unui text literar.

Literatura este valorificată, astfel, pentru puterea ei de seducție formală, în funcție, am putea spune, de un *ideal al decorativului*. Elementul cel mai simplu în acest vast panou de ornamente este *cuvîntul*, apreciat după forța lui de iradiație. Cuvintele sînt montate ca niște pietre de preț în fraze, frazele fac parte din ansambluri (strofe, paragrafe) care, pentru a ne face o impresie bună, trebuie să spună ceva ochiului. *Privirea*, dintre simțuri, este, așadar, mai des solicitată pentru a decide asupra valorii unui text. Însă privirea nu poate ajunge prea departe, ea poate cerceta *suprafețele*, nu și *profundimile* unei opere. Perpessicius face totuși efortul de a citi în *cuvînt* ceea ce se petrece în adîncurile unei cărți, folosind și alte căi de penetrație. Cuvintele sînt judecate nu numai prin culoarea, dar și prin sunetul, muzica lor. O operă profundă este o *operă muzicală*, ne ridică, altfel spus, deasupra mizeriei existenței. Stătea în puterea d-lui Ionel Teodoreanu să ne dea o carte în care „exaltarea naturii și a sufletelor simple, romantice — cadru și ființe, edenice — ar fi cîntat în inima cititorului ca o fîntînă paradisiacă sau ca o muzică aeriană condusă de cine știe ce magic Ariel“ (e vorba de *Turnul Milenei*). Sonoritatea frazelor justifică, în acest caz, un *ideal al detașării*, literatura profundă fiind aceea care ne îndepărtează (purificîndu-ne) de contingențele apăsătoare. O operă perfectă este, în lumina acestor criterii, o operă care are simetria și strălucirea unui ornament. Dar, ca și misterioasa cochilie dusă la ureche, ea trebuie să reproducă vuietul oceanului.

Cînd nu există cele două proprietăți, criticul se mulțumește cu una singură, cu condiția ca ea să fie intensă în marginile simetricului, căci dezordinea, pateticul anarhic, imaginația prolifică nu plac lui Perpessicius. Toate judecățile lui negative pornesc de la constatarea unor abateri pe acest plan. Excesul stilistic, de pildă, este o însușire care prin abuz se transformă într-un defect. Unele versuri din *Vecerniile* lui Camil Baltazar păcătuiesc prin „multă ornamentație, multă obsesie a cuvîntului și multă prețiozitate“. Interesant. Acest spirit barochist respinge prețiozitatea, abuzul de decorație. Este un reproș care se repetă în foiletoanele sale. Scrisul lui Dinu Nicodim, exaltat de unii, nu spune mare lucru lui Perpessicius din cauza prețiozității lui stilistice: „imersiunile d-sale arbitrare dau de

multe ori impresia că cetim o traducere neperfectă, prețiozitatea d-sale stilistică și gramaticală comunică acea nesigurantă pe care ți-o dă tiparul de mină, cu litere mișcate și rinduri rătăcite“. Că sub aceste „ariceli“ ale textului criticul descoperă un talent scriitoricesc autentic este altceva. E modul lui Perpersicius de a întoarce un defect într-o însușire, și invers. Perla poate să se ascundă în locuri rele, murdare, criticul e de veghe pentru a o descoperi. Căci spune el undeva : misia „spicuiitorului de versuri“ (e definiția pe care și-o dă) este să aple „bobul de perlă rătăcit în cine știe ce cochilie“. Dar se întâmplă — *din nenorocire* — ca piatra rară să lipsească, stilul, cu alte cuvinte, să fie *prozaic* (*prozaicul* este, chiar pentru epică, o categorie negativă). D. Stănoiu ar realiza „un record de locuri comune și de diformități stilistice“, folosind „prozaismele inexpressive ale vorbirii de toate zilele“, ceea ce în ochii criticului prețuitor de bibelouri stilistice este un lucru grav. Versul lui Rotică se face vinovat prin lipsă de culoare și de muzicalitate : „cuvîntul la d-sa e opac, plumbos, fără nici o rezonanță“. În schimb, Sașa Pană prin *Cuvîntul talisman* se afirmă categoric în poezia modernă, prin ce ? dacă nu prin puterea de iradiație a cuvîntului?! Trei versuri („Citește spațiile albe dintre versuri / Spațiile albe în cari vameșii nu vor ști silabisii / frumusețea clandestină a tăcerii“) satisfac toate exigențele critice ale lui Perpersicius : „între aceste două blazoane, poemul d-lui Sașa Pană își joacă *luminile intermitente* (s.n.), ca o planetă umbrită și iar dezgolită, de nouri. Poezie intermitentă sau poezie blocată ca o cutie în care s-au strîns, claie peste grămadă, bijuterii disparate, iată cum s-ar putea caracteriza poezia d-lui Sașa Pană. Altminteri, versuri expresive ca o *broșă de preț* (s.n.) sau strofe cît un *medalion* (s.n.) cu relicvă și sens te ispitesc pe fiecare pagină aproape“...

Toate exigențele ? Nicidecum. Fraza inițială a criticului ne-a indus în eroare, pe măsură ce el începe să caute argumente în favoarea impresiei excelente apar și nemulțumirile față de text, comunicate cu blîndețe. Lectura prozei nu schimbă prea mult criteriile. Sadoveanu este exaltat pentru rafinamentul stilistic, ca și Mateiu Caragiale. Camil Petrescu pentru „jocul de tuburi telescopice“, adică pentru arta lui de a observa. Aici stilul e fără culoare, *bijuteriile* nu pot fi vîinate în frazele precise și cenușii ; criticul își îndreaptă atenția spre alt plan (intriga, tipologia) fără a scăpa din vedere expresiile mai feri-

cite ale textului. El nu mai împinge în față exigența *cuvîntului de preț*, dar o ține, totdeauna, în rezervă pentru a o folosi la timpul potrivit. Căci, spune el, într-un loc : „Nu se mai poate admite un scris fără artă în secolul acesta de rafinament“. Cazul Hortensiei Papadat-Bengescu, ca și acela al lui Camil Petrescu și, în genere, al analiștilor care disprețuiesc stilul frumos, e mai dificil și Perpessicius se adaptează situației. Nici o vorbă mai precisă despre rafinamentul stilului cînd discută, de pildă, *Drum ascuns. Tehnica impresurării* operei (este mișcarea cea mai frecventă a fanteziei critice a lui Perpessicius) atinge aici un punct limită. Jumătate din cronică se ocupă de ce spun *unii*, ce cred „superstițioșii vieții noastre literare“ despre literatura în cauză. Indirect, prin aluzii, este atinsă și problema stilului, dar criticul nu-și spune punctul lui de vedere, preferă să parafrazeze ce zic d-nii Lovinescu, Holban, M. Sebastian, F. Aderca, lăsînd chestiunea în suspensie. *Unii* spun că autoarea n-are stil, dar să nu ne grăbim, creatorii adevărați scriu nu numai pentru ziua de azi, scriu și pentru viitorime...: „să lăsăm pe cronicar să se strecoare cum o ști mai bine printre sirmele ghimpate ale epocii de astăzi și printre legile și capriciile fără de legi ale propriului său oficiu“ (*Mențiuni*, IV, p. 418). Și cronicarul (nu altul decît Perpessicius) se strecoară. Nu examinează problema spinoasă a stilului, se ocupă (dealtfel inspirat, cu formule ce se țin minte) de tipologia romanului, judecată în raport cu autenticitatea ei literară și pusă (procedeul se repetă și în alte cronici) într-o filiație istorică. Literatura se valorifică nu numai prin *cuvînt* (scriitură), ci și prin precizia desenului și valabilitatea unei psihologii. Nu scapă, totuși, faptul că deși Perpessicius acceptă toate talentele epice, în ierarhia lui de valori cei care se apropie de cercul de sus sînt stilisții rafinați de felul lui Mateiu Caragiale sau Arghezi (în proză). Aceștia intră în categoria scriitorilor „predestinați“, elita literaturii.

•

Stînd la oarecare distanță de operă și anume în *limbul ei* și identificîndu-se cu „oficierea sacră“, critica lui Perpessicius dă despre literatură judecăți ce trebuie privite mai îndeaproape. O idee care circulă la toți comentatorii lui este că Perpessicius vorbește invariabil de bine pe toți, fiind, din acest

punct de vedere, un model de „solidaritate profesională“ (Pompiliu Constantinescu).¹ Faptul este și nu este adevărat. Neagația apare acolo unde ne-am aștepta mai puțin, în comentarea *Istoriei* (din 1926—1929) a lui Lovinescu, de pildă. Volumele despre *evoluția poeziei și evoluția prozei* sînt respinse pentru greșeli ce merită a fi discutate. Fraza liminară anunță o cronică de zile mari („vom ieși cu manifestă bucurie în întîmpinarea...“) pentru ca articolul să se încheie : „spiritul acestei istorii literare (...) e fundamental greșit, așa de greșit...“ (*Mențiuni*, II, p. 68). Greșită ar fi la Lovinescu tendința caricaturală, caracterul polemic, acela, de exemplu, care duce la neagația lui Iosif. „Nu — replică Perpessicius — in justiția este prea mare și n-o putem lăsa să treacă neobservată“ și n-o lasă, aduce argumente în favoarea poeziei incriminate, desfășurînd multe forțe critice pentru a schimba sensul gravei judecări. Fără succes, de altfel. Punctul de vedere a lui Lovinescu a învins în critica ulterioară. Cînd vine în discuție proza, nemulțumirea este și mai mare. Perpessicius semnaleză „dureroasele absențe“ (Sylvius Rolando, Gh. Cornea, Gh. Vălsan, între altele) și deplînge „superficialitatea și falsificarea patentă“ din capitolele rezervate lui Cazaban și Emanoil Bucuța. Impresia rea este deja formată, criticul suspectat de cordialitate eternă trage o linie groasă sub atîtea exemple de rătăcire și conchide că „în această întîie ediție evoluția prozei contemporane nu e, din nefericire, cea adevărată“. Timpul i-a dat, cu toate acestea, dreptate lui Lovinescu, inutil să mai arătăm de ce. Sylvius Rolando, Gh. Cornea etc. n-au devenit scriitori importanți și nici părerea despre proza lui Cazaban nu s-a schimbat.

S-ar putea scoate și exemple de eroare de diagnostic în sens contrar, operație care, de altfel, s-a făcut. Ca orice critic al actualității literare, Perpessicius s-a înșelat. Procentul la el este mai ridicat pentru că a scris despre toți și a practicat deliberat o *critică de susținere*. El a răsplătit mereu rîvna modestă, buna intenție, a suflat, cum zice Lovinescu, în lumina tuturor începuturilor crezînd în autori care nu l-au confirmat. Despre Mircea Gheorghiu despre care criticul credea că oferă „cîteva ecouri din cele mai prețioase“ nu se mai știe azi nimic. Nici despre Petre Târția, nici chiar de G. Vălsan (ca poet) cu „reală magie a versului și iureșul de acorduri nostalgice din simfonia cîntată la pian“. Sînt flori presate într-o carte de foiletoane ce trebuie citite pentru alte calități. Înainte de a le

numi, să observăm că Perpessicius, scriind despre toate cărțile, n-a uitat să le scoată în relief pe cele cu adevărat de excepție. Există la el o gradație a cordialității și pe măsură de citim *mențiunile* sale vedem că sîta se strînge, veleitorii, amatorii plini de bune intenții sînt din ce în ce mai rar comentați. Volumele IV și V din *Mențiuni* sînt, din acest unghi, cele mai dense. Pillat, Lovinescu, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Gib Mihăescu, Ibrăileanu, Voiculescu etc. sînt puși în primul raft al acestei biblioteci extraordinar de bogate.

După al doilea război mondial, Perpessicius și-a continuat cu intermitență cronică literară (*Mențiuni de istorie literară și folclor*, 1957 ; *Alte mențiuni...* I, II, III, 1961—67 etc) paralel cu preocupările de istorie literară, bogate și prețioase. Gustul lui pentru caligrafia fină găsește în erudiți de tipul Iordache Golescu numeroase prilejuri de jubilație. Perpessicius comunică documentul în același stil impresionistic, ideea îmbracă totdeauna la el veșminte frumoase. Tot așa sînt scrise și studiile, emînente, despre Eminescu. Amănunțele, precizările filologice sînt introduse într-un *discurs* care respiră prin metafore, fiind posibilă (spune criticul într-un loc) „cumetria dintre literaturizare și cercetarea științifică“. În contact cu problemele aride ale literaturii vechi, pusă în situația de a transmite documente lipsite de orice lirism (acelea, de pildă, scoase din registrul stării civile), critica nu renunță la posibilitățile ei artistice, nu încețază să fie o *paraliteratură*. În foiletoanele lui Perpessicius trebuie să căutăm mai puțin judecăți critice ferme cît o *proză artistică* grațios erudită, tăiată totdeauna cu grijă, arborescentă, feminină, redondantă, revărsată leneș și cu o aleasă voluptate pe cîmpiile unui subiect nu totdeauna grațios. Ce are a face ! *Scrisul* innobilează totul, criticul este chemat să officieze și, instalat în penumbra cărții („penumbra aceea așa de propice poeziei“), el trage din operă un fir din care fantezia lui scoate, apoi, complicate și fine dantelării.

Perpessicius este el însuși un *stilist* în gen mai vechi, un spirit, cum zicea Lovinescu, *ornant*, imaginația lui realmente excepțională *adaugă*, deplasează dimensiunile, împodobește fără a altera sensurile operei. Pentru el literatura este o Arcadie cu arbori de preț, iar critica o plimbare prin ea într-o zi de sărbătoare. Piticul răutăcios pe care Sainte-Beuve îl invoca odată nu împiedică farmecul acestor călătorii festive. Forma cea mai potrivită acestui spirit este *excursul* sentimental (poetic) și

erudit. Cartea ce trebuie recenzată e plimbată întâi în antichitatea greacă și latină, adusă apoi în literatura modernă, criticul sărind ușor „pirleazurile” istoriei și ale artelor. Textul care înoadă firele acestor evaziuni pune deodată cititorul în altă stare, îl silește să trăiască în alt registru de sensibilitate. Critica perpessiciană este, înainte de orice, o ridicare la putere lirică, o evaziune din existența imediată.

Fraza în care se desfășoară atlazuri de imagini științifice, învăluind cu o grație vicleană opera, spune lucruri importante despre tehnica ei și spiritul care o animă. Bacovia, Macedonski, poeți nu atât de bine receptați în epocă, sint citați cum se cuvine de Perpessicius, totdeauna sensibil la „injustiții”. Voronca, subiect de deriziune pentru alții, este pentru el un „pointilist” „de talent, cu versuri chiar „magistrale”. Urmuz e tratat ca prozator fantastic, criticul nefiind speriat de tehnica absurdului. Despre Philippide scrie înaintea lui G. Călinescu niște pagini profunde remarcând „versul perspectival”, nota cosmică („o briză și o exaltare cosmică”) și expresionistă („viziuni cu reflexe de apocalipsă temperată”). Tradiționalistului (tematic) Fundoianu i se descoperă „reflexe rimbaldiene” și neliniște metafizică, lui M. Eliade elanul vital și angoasa kirkegaardiană, o carte de Sadoveanu (*Locul unde nu s-a întimplat nimic*) îi pare o capodoperă de „aluziuni și tangențe care cerea îndeosebi un poet al nuanței” — ceea ce pentru un prim nivel al cărții (acela al *stilului*, la care este sensibil criticul) este adevărat. Când romanul n-are *stil* desfătător, Perpessicius pătrunde în galeriile intrigii, leagă firele ei, determină *incuscrile* personajelor, dând astfel o primă impresie despre bogăția invenției epice (cazul cronicii despre Oraș patriarhal de Cezar Petrescu). Receptiv, totuși nu entuziast, este criticul față de literatura lui Blaga. Poezia este pusă sub semnul unui „pronuanțat heliotropism”, în drama (*Daria*) citește „stingăcii provinciale”. Imaginea pe care o propune criticul despre dramaturgul Blaga este, în genere, neinspirată : „amant predestinat al metafizicii și al istoriei civilizației”, imagine prea frivolă pentru gravitatea problematicii din piese.

I s-a reproșat lui Perpessicius iubirea pentru talentele minore. Practicând o critică de *registratură*, unde selecția este, fatal, largă, amabilitatea foiletonistului se poate înțelege. Valorile cu adevărat semnificative se detașează mai târziu, pe măsură ce opera se definește. Perpessicius a acționat și în re-

liefurile inferioare ale literaturii, acolo unde criticii nu intră de obicei, lăsînd tăcerea și timpul să-și spună cuvîntul. Cordialitatea cu care el judecă producțiile din acest mediu poate fi pusă pe seama temperamentului, dar este, negreșit, la mijloc și o pedagogie, un simț al criticului care înțelege că o literatură nu se face numai din piscuri. Perpessicius a practicat o *pedagogie a entuziasmului* din aceste considerente multiple și, oricîte rezerve am avea față de tendința de a umfla valoarea cărților modeste, nu-i putem pune la îndoială nici priceperea, nici buna-credință. *Scritura* răscumpără, în cazul lui, erorile posibile de diagnostic (Perpessicius a greșit, creștinește, mai ales prin *bunătațe* decît prin *negație*!). Valorificînd literatura prin *cuvînt*, iar cuvîntul prin splendorile și sonoritățile lui, critica lui se afirmă prin calități de același ordin.

I se contestă, apoi, lui Perpessicius *formulele memorabile*, știința de a pune într-o metaforă sau o propozițiune o idee esențială despre un autor Dimpotrivă, numărul prea mare de formule ce ies din comun congestionează textul critic și obosește ochiul după un umăr de paragrafe scrise, întotdeauna, cu *farmec*. O spațiere a metaforei critice ar fi fost mai potrivită, o *prozaizare* a discursului critic ar fi pus mai bine în relief calitățile lui artistice.

N-a trecut neobservată maliția disimulată a criticului. Comentarii lui au epuizat, la acest capitol, seria metaforelor feline. Imaginea ghearelor ascunse în catifeaua propozițiunilor urmărește cu insistență numele acestui cronicar care are, ca oricare altul, ca să zicem așa, *răutățile* lui. Singura deosebire este că Perpessicius preferă să nu atace direct, considerînd că negația brutală nu-și are rostul acolo unde intră în joc noțiuni atît de delicate ca talent, sensibilitate. Ironia este apoi un mod de expresie a acestui spirit hrănit cu cărți clasice, forma lui de detașare într-o disciplină care îl implică și de care se lasă implicat mereu. Spectacolul pe care îl creează în jurul literaturii cere și un privitor mai sceptic și acest privitor vrea să fie criticul însuși printr-un efort de smulgere din vraja ce a determinat-o. Spre sfîrșitul vieții, cînd frîna criticii slăbise, această ironie transpare tot mai rar în textele lui Perpessicius, generos peste măsură cu cîteva proaste cărți contemporane (*Lecturi intermitente*, 1971). Spiritul lui merge, acum, aproape invariabil spre *fericire*. Cealaltă vocabulă *din nefericire* se aude rar în

comentariile lui împănate, ca și înainte, cu formule care fură ochiul și încintă urechea.

Din fericire și din nefericire nu sînt, în scrisul lui Perpeccius, două vorbe oarecare : ele marchează granițele unui itinerar spiritual, punctul de jos și punctul de sus al unui registru afectiv. Literatura este introdusă în acest spațiu vast și discutată în funcție de locul ei față de cele două capete. Însă, curios, formulele acestea sînt atît de elastice încît pot anunța orice fel de propozițiune critică : o negație sau o acceptare. *Din fericire* există și versuri bune, din *nefericire* autorul nu poate spune mai mult despre un roman, sau *din nefericire* nu are timp să spună mai mult... ! Ambiguitatea acestor formule include ambiguitatea unei critici care nu vrea să taie cordonul ombilical ce o leagă de literatură. Pentru Perpeccius criticul este un artist sau nu este nimic. O propozițiune de care critica modernă se îndoiește cu încruntare.

M. RALEA

Imaginea lui M. Ralea (1896—1964) ajunge la noi reflectată în două oglinzi spirituale care se contrazic în chipul cel mai hotărît. Una mărește și ridică o activitate critică nesistematică spre piscurile genului, cealaltă micșorează și anulează în cele din urmă aceeași activitate privită acum sub latură practică. Pentru E. Lovinescu, M. Ralea este un avocat literar în serviciul unei grupări cu solide aderențe în viața financiară și politică, în timp ce pentru G. Călinescu același M. Ralea este un epicurean inteligent și inventiv, amator de gratuități, un moralist, în fine, dezinteresat de înfățișarea practică a lucrurilor. Asupra cauzelor care justifică două opinii diametral opuse despre același spirit se poate, firește, discuta, dar căutînd explicații în afara literaturii riscul este de a greși și mai mult. E îndeajuns, cred, să spunem că judecățile vechi nu mai satisfac azi la lectura textelor critice, puține, e drept, dar admirabile. Se poate admite că M. Ralea este un spirit epicurean care discută literatură după o masă bună, dar ideea amatorismului și a gratuității este contrazisă de desfășurarea foarte riguroasă a eseului, concentrat de regulă asupra a două-trei probleme, suficient de largi și de adînci pentru a cuprinde tematica esențială a operei. Nici ideea unui spirit avocațial, dispus să apere orice, nu se susține.

M. Ralea are opinii ferme despre literatură și, dacă termenul nu ar fi atît de compromis, am putea spune că el este un spirit dogmatic, în ciuda eseisticii spumoase, delectabile pe care o face. Pe Balzac îl judecă în funcție de conceptele economice ale burgheziei, pe Proust sub același raport, dar la altă vîrstă morală: *vîrsta vanității burgheze*. Într-un loc vorbind de maniera energică, simplificatoare a lui Balzac, el notează :

„Cînd pleacă de la o definiție a unui caracter îl îngrădește frumos un zid solid, ca să fie perfect delimitat de tot ce nu e el. Incepe apoi să grămădească în el toate amănuntele care-i convin, care converg către maximum de caracteristic final într-o direcție“. Aflăm aici poate cea mai sugestivă definiție a spiritului critic al lui M. Ralea : un disociator subtil în interiorul unui concept dinainte ales. Operația critică începe printr-o delimitare precisă a problemelor, o ridicare de ziduri care să facă posibilă izolarea și concentrarea. Conceptele vin de regulă din afara operei, dar la urmă, cînd eseul s-a consumat, conceptele se suprapun perfect pe spiritul ei. În cazul lui Sadoveanu e vorba de *spiritul pandur și sentimentul metafizic al naturii*, la T. Arghezi poezia s-ar replia în jurul noțiunii de *revoltă* și al unui păgînism magic în valorificarea raporturilor între lucruri. Conceptele sînt discutabile, demonstrația este însă seducătoare. Sugestii din planuri și discipline diferite „se îngrămădesc“ între pereții unei idei acaparatoare, dominante. După ce și-a fixat limitele, spiritul critic își ia toate libertățile. Aici intervine acea remarcabilă putere de improvizație de care vorbește în chip just G. Călinescu. A pune o operă vastă sub semnul unui simbol convingător este, în rezumat, actul critic esențial. A alege, dintr-o sută de soluții, una care să sintetizeze fără să simplifice este un dar pe care nu îl au mulți. Procedul este acela al impresionistilor care reperează rapid vîrfurile creației și execută apoi un dans grațios în jurul lor în scopul de a da o senzație de plenitudine și desfătare. Însă M. Ralea caută cu obstinație adăpostul ideilor generale, fantezia lui migratoare, fecundă nu trece peste frontiera care ar pune în primejdie unitatea și cursivitatea interpretării.

Dacă este să dăm criticii sale o definiție stilistică, atunci putem spune că M. Ralea face o *critică psihologică* întrucît toate conceptele în care el închide opera sînt de natura psihicului. Luăm ca exemplu articolul despre Tudor Arghezi, sumar dar profund. Întîia mișcare a spiritului critic este să tatoneze suprafața poeziei. Dar poezia este expresia unei vieți sufletești și atunci criticul, înainte de a spune ceva esențial despre versuri, determină „organizația sufletească“ a poetului. După un scurt eseu pe această temă, spiritul s-a oprit la o idee : prin fereastra ei va privi de aici înainte lumea interioară a operei. Această cale de acces spre profunzimi se cheamă „o mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare“.

Spiritul nostru este, la rîndul lui, în derută văzînd poarta ce ni se deschide. *Lipsă de facilitate de exprimare* la Tudor Argezi socotit de cei mai mulți un *geniu verbal*, un exhibiționist al metaforei, un „făcător de cuvinte“, cum zice cu o vorbă rea Ion Barbu! ? Însă surpriza care vine din siluirea locurilor comune ale gîndirii intră în tehnica eseului.

Eseul merge în acest timp mai departe, abia un capăt al problemei atins, un inel nou se pregătește să-l înlanțuie. Absența facilității naște la sensibilitățile superior înzestrate o tensiune care se descarcă prin explozii. În limbaj critic aceasta vrea să spună că T. Argezi are un etern sentiment al revoltei, că organizația lui psihică îl împinge spre negațiune, expresia unei „grețe decisive, metafizice“. Vine în discuție și experiența biografică a lui T. Argezi (aceea de monah) pentru a întări ideea acumulării în reclusiune și a eliberării sub forma unei explozii verbale neobișnuit de puternice. Naturile greoaie se manifestă rar, dar cînd se manifestă produc cutremure. Raționamentul se încheie aici, în continuare criticul caută (și, evident, află) argumentele necesare, apropiindu-se și îndepărtîndu-se, într-un ritm imprevizibil, de realitatea operei. Abia fixat într-un loc, spiritul critic își pregătește evaziunea următoare. În cazul lui Sadoveanu demonstrația se întinde de la geologie la psihologie, simplificînd enorm relieful unei opere fundamentale pentru ca fotografia făcută de la mari înălțimi să fixeze formele esențiale. Sub presiunea argumentelor variate, cercul ideii inițiale nu plesnește, spiritul eseistului nu se pierde în mobilitatea demonstrației, la urmă el iese exact pe poartă prin care intrase.

Acest disociator plin de fantezie nu apreciază analiza. Comentariile lui nu pășesc decît rareori și pentru puțină vreme în interiorul textului. Nici o legătură la M. Ralea cu pasiunea lui G. Ibrăileanu de a diseca opera și de a aduce în sprijinul unei opinii mai multe rînduri de argumente scoase din text. Privirea eseistului se plimbă o singură dată pe suprafețele poemei sau ale romanului, prinde ceea ce consideră el a fi esențial, apoi cu prada în gheare spiritul încearcă alte văzduhuri. Frumosul este o unitate, talentul este o concentrare, o eficiență în grad maxim, cum să risipești parfumul lui profund înțepînd inabil crisalida care îl protejează ? Spirit sintetic și cu grație sincretic, Mihai Ralea respinge soluția analizei, esențială totuși în

critică : „Cum e posibilă morcelarea, prin disecarea analizei, cînd ceea ce constituie frumosul e tocmai totul ? Ca să observi și să explici trebuie să fixezi, să amortești, să omori. Dar emoția artei nu ți-o dă decît ritmul, zvicnirea caldă și vieața care animă opera vie. Cum e posibil de încătușat într-o formulă farmecul poeziei, dar mai ales al prozei uneia dintre cei mai perfecți scriitori francezi al cărui egal trebuie căutat doar în M. Barrès ori A. France ? Cele cîteva citații de mai sus vor da o idee sumară de vrajă otrăvitoare a acestei perfecte flori. Și va invita cititorul să se împărtășească singur, direct la sursă” — scrie el într-un mic eseu despre Valéry.

Posibilitatea analizei este totuși posibilitatea criticii. Șansa ei stă în această profanare. Ca să iasă la lumină zvicnetul cald al creației este nevoie de sacrilegiul diseceției. Neacceptînd ideea, M. Ralea n-a acceptat pînă la capăt destinul său de critic. Nu și-a asumat responsabilitatea literaturii și un spirit, poate, mai puțin înzestrat, mai prozaic și mai obstinat decît al său, ca acela al lui Pompiliu Constantinescu, a jucat un rol mai important în critică pentru că a crezut cu ardoare în misiunea ei. M. Ralea repetă, într-o oarecare măsură, destinul lui Paul Zarifopol, fiind ca și acesta un raționalist în luptă cu facilitățile talentului : ale lui și ale altora. Critica literară n-a fost profesiunea lui principală, dar pe măsură ce trece timpul vedem că opera lui critică rezistă mai mult decît altele. Ce ne place azi la el este extraordinara mobilitate a spiritului, amestecul de vigoare și abilitate în demonstrație. Ideile lui Ralea despre critica literară sînt și azi fecunde. Formulate cu patruzeci de ani în urmă, ele erau revoluționare. Opinia des citată despre critic ca *un creator de puncte de vedere noi în raport cu opera* deschide calea unei alte idei, esențială în critica actuală, despre opera literară ca o infinitate de soluții. *Deschiderea* este regimul longevității în artă și M. Ralea are meritul de a fi anticipat la noi acest adevăr. Tot el pune și problema lectorului care „generalizează și îmbogățește mereu opera de artă”. Este în germene ideea *lectorului productiv* pe care o agită azi *noua critică*. De la Valéry și Proust împrumută opinia despre sensurile inconștiente („virtualitățile nepotențate“) ale operei. Literatura spune mai mult decît a voit creatorul ei, opera este superioară autorului, biografia nu poate explica totul etc.

În comentarii, M. Ralea nu ține totdeauna seama de aceste propozițiuni. Ca psiholog pune oarecare temei pe datele exis-

tenței interioare, ca sociolog leagă produsul de artă de mecanismul societății. Critica lui este o antologie de idei noi și vechi despre literatură, în tradiția, de altfel, a criticii ieșene. Explicând pe Gide, Ralea face, de pildă, critică genetică, văzând în „dualismul constitutiv“ al prozatorului o întilnire dintre *sud* și *nord*, între febrilitatea, senzualitatea meridională a tatălui și rigoarea normandă a mamei. Unul dintre părinți este protestant, altul e catolic, fiul se zbate între asceză și păcat. Articolul este construit pe această opoziție pe care astăzi o privim cu mare scepticism. Însă chiar când apără poziții învechite în critică, M. Ralea pune totul în joc, o imaginație asociativă, în primul rînd, cum sînt puține în literatura noastră de idei. O mai puternică devoțiune pentru critică, sub formele ei prozaice, sistematice, ar fi făcut ca acest Ariel să lase în urma lui o mare operă.

Nehotărîndu-se să îmbrățișeze sacrificiul criticii, el a scris rar și, din ce a scris, rămîn cîteva eseuri excepționale.

*

După cel de al doilea război mondial, M. Ralea s-a consacrat aproape în exclusivitate vieții politice și științifice. A publicat studii de antropologie (*Explicarea omului*, 1946), psihologie (*Istoria psihologiei*, 1958, *Introducere în psihologia socială*, 1966, în colaborare cu Tr. Herseni), sociologie (*Sociologia succesului*, 1962, în colaborare cu T. Hariton) și a depus o întinsă activitate de animator cultural, în țară și străinătate. Intervențiile în critică au un caracter ocazional (aniversări, comemorări) și din ele dispare, fatal, acea „frenenzie ideologică“ care se observă în articolele mai vechi. Simțul aforistic rămîne treaz, însă M. Ralea este mai atent la determinările artei. În *Explicarea omului*, carte delectabilă și instructivă, un capitol tratează tema artei „ca plăcere a artificialității“. Criticul concentrează aici principiile sale estetice. Criteriul filosofic dialectic se imbină cu criteriul psihologic, de înțeles la un psiholog de profesie. Demonstrația recurge la seducătoare analogii și își punctează etapele principale prin aforisme de bună calitate. Printre noțiuni grave de estetică (*frumosul natural* și *frumosul artistic*, *semn* și *simbol*, *natura plăcerii estetice* etc.), tratate de alții cu o severă exactitate. Ralea trece cu degajare, îndepărtînd cazurile rebele, abaterile de la regulă, definițiile complicate. *Natura*? *Natura* se definește prin „ideea de sponta-

neitate". *Artificialul* (din sfera căruia face parte și *arta*) este un produs al omului. Acționînd asupra naturii, omul urmează o lege cu patru stări : *adaptare organică, instrumentație proiectivă, tehnică artificială bazată pe relațiile dintre fenomene (care duc la mașină)* și, în fine, *construcție pentru construcție*, adică *arta*. *Arta* este, deci, o tehnică, dar, adaugă Ralea, „o tehnică ce și-a uitat scopul“. Ea folosește *simboluri*, spre deosebire de alte forme ale tehnicii care utilizează *instrumente*. Deosebirea dintre instrument și simbol este că unul *servește*, are o întrebuintare *utilă*, iar celălalt *semnifică* fără a avea un scop precis.

Ideile lui M. Ralea nu sînt originale, original este doar modul de a sintetiza în formule accesibile complicatele relații dintre artă și viața materială. Unele sugestii vin de la Bergson (*L'évolution créatrice*), altele trimit la esteticienii psihologizanți mai noi. Într-un loc este citat L. Brunschwig, în altă parte istorici ai tehnologiei ca A. Espinas sau L. Weber. M. Ralea pare a avea cunoștință și de semiotică. În orice caz, el face deosebire între *semn* („o expresie convențională, aplicată unui lucru în vederea unui anumit înțeles pe care voim să-l dăm“) și *simbol* („rostul principal [...] e acela de a acorda sensuri lucrurilor“) cu precizarea că între semn și „obiectul semnificat“ nu este nici o legătură organică, în timp ce între simbol și obiectul reprezentat există o „semnificație de analogie“. Rostul poeziei este, după Ralea (evident, și după alții !), să indice raporturi de analogie pe care nu le bănuim. Confruntate cu teoriile mai noi ale *semnului* (Saussure, Hjelmslev), disocierile eseistului român nu sînt departe de adevăr. Ele au în critica română, în orice caz, o valoare de anticipație.

În privința atitudinii critice („criteriul de valorificare a simbolurilor“), Ralea face, iarăși, observații utile. Față de natură, zice el, nu putem avea decît trei reacții : *concupiscentă, atracție, repulsie*, forme ale sistemului nostru de apărare, ale „vigilenței vitale“. Reacțiile se schimbă în fața obiectului artificial (în speță *arta*). Funcțiile de apărare încetează, emoția este de altă natură, virulența dispăre. Plăcerea estetică elimină „urgența vitală“ și tinde spre seninătatea contemplației (Ralea acceptă aici pe Schopenhauer) care, în cele din urmă, se transformă într-un fel de *curiozitate* față de mijloacele de concepție și de execuție a operei de artă : „Arta e triumful mijlocului și neglițarea scopului. E o operație de finalitate întoarsă în care scopul devine mijloc. Ceea ce interesează e realizarea : aceasta

e posibilă numai *cînd* mijlocul se transformă el însuși în scop. Dar orice ființă vie, chiar cele minate de simple tropisme, sînt animate de tendințe, adică de proiecțiuni către scopuri. Numai arta reușește să paralizeze pentru o clipă obsesia finalistă, preocuparea de țel, de ajungere, de atingere a unei dorințe sau a unui proiect. A nu te mai gândi la ce urmărești e o slăbire fiziologică. A pierde din vedere scopul, a te opri în drum spre a desăvirși mijlocul înseamnă a debilita dinamismul vital. A realiza scopuri prin mijloace oarecari este obiectul politicii, al economiei sau moralei. A servi un scop numai cu mijloace grele, ingenioase sau subtile este conduita esteticii. În sport, în politică, se poate realiza artă dacă se întrebuintează mijloace elegante. Un om care dorește să facă avere sau să ajungă poate fi util biologic. A reuși estetic în viață înseamnă a-și alege mijloacele. Astfel, arta subordonează scopul mijlocului. Mai bine deloc decît în condiții urite, își zice estetul în fața celui mai interesant avantaj. Înlăturarea finalității nu e posibilă decît fiindcă se urmărește o creație artificială.“

Însă plăcerea în fața operei nu este uniformă, în funcție de treapta de perfecțiune a operei există și o serie graduală de plăceri. Aceste trepte către desăvirșire pot fi : *ratarea*, *aproximația*, *reușita*, în fine, *perfectiunea* care este „realizarea totală, în cele mai mici detalii, în așa fel, încît sentimentul pe care-l avem ne indică parcă o depășire peste misiunea propusă, o întrecere chiar a voinței prime de a înfăptui în toate aspectele ei problema pusă“. Lipsindu-i finalismul conștient, natura nu poate fi valorificată estetic. Doar frumosul artistic, fiind o „construcție artificial omenească“ se supune judecății noastre. Valoarea estetică se stabilește după îndepărtarea sau apropierea între o voință (noi am spune azi : *un proiect*) și un rezultat, care este *opera*, produs al muncii. Ralea sintetizează aici o idee pe care T. Vianu o fixează la baza *Esteticii* sale. Corecte în genere, unele din observațiile eseistului pot fi discutate. Să alegem una dintre ele. Într-un loc M. Ralea spune că *artificialitatea*, adică tot ceea ce nu este legat de un scop utilitar, deci și arta, produce asupra noastră o „perfectă securitate“ : „orice frică, orice grijă, orice ambiție e suspendată“. Numai oamenii simpli, lipsiți de cultură, adaogă Ralea, confundă subiectul operei și trăiesc în chip direct conținutul ei. Numai ei ? Dar această *confuzie* este una din prerogativele lecturii moderne, bazată pe *asumarea* operei, transformarea ei dintr-un obiect

exterior, inert, într-un subiect intim, semnificativ ! Cum măsurăm, apoi, distanța dintre *voință* și *rezultat* dacă adeseori *voința* este ascunsă sau și-a modificat în timpul realizării operei de mai multe ori proiectul inițial ? Formula propusă de M. Ralea are poate o valoare generală, dar în chimia artei abaterea de la lege devine o lege, și atunci ? Atunci e nevoie de alți factori mai subiectivi în aprecierea operei de artă. Opera nu închide, apoi, o singură soluție de interpretare, simbolurile ei sînt variate și varietatea punctelor de vedere (știm acest lucru din mai vechiul articol al lui Ralea despre critica literară) asigură supraviețuirea operei. *Rezultatul* de care vorbește criticul poate fi judecat, în acest caz diferit, distanța dintre cele două noțiuni nu mai este pentru toți observatorii aceeași etc.

Astfel de lucruri sînt, prin natura lor, supuse contestației, ceea ce contează este calitatea demonstrației și, în acest sens, *Explicarea omului* are meritul de a pune ordine în idei („a pune ordine în idei — zice într-un loc autorul — e un act de salubritate ideologică“) și de a încerca să explice fenomenul artei nu izolat ci în cadrul unei antropologii filozofice generale din care creația critică nu este îndepărtată. Asocierile de idei sînt deseori scînteietoare, analogiile merg pînă la mica schiță epică (într-un loc M. Ralea povestește ce a auzit în timpul unei excursii de la un țăran de la Bicz !), stilul păstrează, în fine, acea oralitate impetuoasă, vivacitate a inteligenței critice pe care o cunoaștem din eseuri.

Tendința de a depăși eseu și de a produce opere de sinteză se observă și în cazul *Celor două Franțe* (1956, ed. a II-a 1962), unde stilul este mai incisiv ideologic. M. Ralea scrie o carte despre cultura Franței în genul studiilor mai vechi ale lui E. Curtius, pornind de la ideea că există, în fapt, „două Franțe“, două direcții ale gândirii care s-au confruntat de-a lungul secolelor. Ideea nu este nouă, Ralea însuși citează pe Anatole France care, în 1886, voia să „reconcilieze cele două Franțe“. Cine n-a citit, apoi, despre catolicism și protestantism ca două laturi ireconciliabile ale spiritului francez ? M. Ralea dă o explicație ideologică acestor tendințe, făcînd eroarea (pînă la un punct justificată) de a lua în discuție numai cazurile extreme și a ignora, în ce privește, de pildă, literatura, majoritatea zdrobitoare a scriitorilor francezi care nu intră în cele două scheme ideologice. Dar să vedem întii structura cărții. Ea are două părți, întii criticul vorbește despre *aspectul conservator și*

retrograd al culturii franceze, apoi, cu o viziune mult prea maniheistică (surprinzătoare la un om care cunoaște valoarea nu-anțelor), despre *aspectul progresist al culturii franceze*. Într-o *introducere explicativă*, Ralea încearcă să definească spiritul francez. Franța îi pare a fi, mai întâi, „o țară de răspîntie“, stăpînită de un „radicalism“ fundamental. Oroarea de nouitate (mizoneismul), de care vorbește Curtius, n-ar fi esențială, după Ralea, esențială ar fi „oroarea franceză pentru obscur, pentru misterios, pentru inconștient și mistic“ (p. 23). Această trăsătură ar explica laicismul francez antimistic și vocația clarității, vizibilă în filozofie și literatură. De prisos să mai spunem că astfel de determinări sînt și nu sînt adevărate, numai faptul că doi observatori pot propune liste diferite de însușiri despre același popor trebuie să dea de gîndit asupra elasticității criteriilor. Este aproape sigur că francezii sînt *radicali* și inteligenți, speculativi, dar aceste trăsături aparțin, oare, în exclusivitate spiritului francez? Sînt numeroase exemple de popoare, socotite inerte, contemplative, care s-au trezit brusc în istorie și, sub presiunea circumstanțelor, au manifestat radicalismul cel mai inclement. Ceea ce s-a spus, de exemplu, despre spiritul oriental sau spiritul asiatic se dovedește a fi azi incomplet, dacă nu cu totul fals. O cale mai sigură pentru a fotografia spiritul unui popor este cultura în determinările ei istorice și spre acest teritoriu se îndreaptă, dar unilateral, cu idei preconcepute, Mihai Ralea în *Cele două Franțe*. Franța tradițională și reacționară este judecată după trei scriitori: Joseph de Maistre, Charles Maurras și Maurice Barrès, cei care au fundamentat „dreapta“ ideologică în ultima sută de ani. Eseistul nu mai este deloc senin, caracterizările arată o pasiune ideologică neînfrînată. Oswald Spengler, unul dintre creatorii morfologiei culturii, este numit „faimosul cioclu german“, Joseph de Maistre este „un cinic fantast, extravagant și paradoxal“, cu „o mentalitate acrită de deznădăcînat“ și o „anxietate patologică față de îndoială“; Charles Maurras devine „bătrîna cobe“, autor de sofisme răufăcătoare. Sursele de informație ale lui Ralea sînt Faguet (*Politiques et moralistes en XIX-ème siècle*), Taine, Curtius și, mai ales, studiul cercetătoarei A. Lublinskaia (tradus în *La nouvelle critique* în 1954), despre nașterea și dezvoltarea naționalității franceze, cu multe teze dogmatice. În genere, M. Ralea ia fără discernămint clișeele puse în circulație de sociologismul vulgar și le aplică la cultura franceză. Exis-

tențialismul francez este prezentat, după Garaudy, ca o „literatură de gropari“. Printre acești gropari se numără, totuși, Camus și Sartre, cei mai importanți scriitori francezi de după război și acest fapt M. Ralea îl ignoră...

Mai întins și mai complex este capitolul despre *aspectul progresist*, unde este studiată, mai întâi, ideea de progres în secolele XVIII și XIX, apoi materialismul filozofic, spiritul revoluționar (cu bune caracterizări despre Robespierre și Saint-Just), în fine evoluția psihologiei empiriste și asociaționiste, iar într-un capitol special, *marile figuri ale literaturii progresiste franceze*. Marile figuri sînt Victor Hugo, Balzac, Zola, Anatole France, Barbusse și Romain Rolland. Mai sînt citați Voltaire, Rousseau și Diderot, autori care ar fi fundamentat umanismul progresist al culturii franceze. Văzînd puțînătatea exemplurilor, spiritul nostru critic este contrariat. Dar Flaubert, dar Stendhal, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Proust și atîția alți scriitori fundamentali, aceștia în care din cele *două Franțe* intră? Dar Racine, Corneille, Molière? Putem vorbi de spiritul francez fără a vorbi de arta lor? E limpede că schema celor *două Franțe* este prea strîmtă și, aplicînd-o într-un chip surprinzător de dogmatic, M. Ralea a sacrificat aspecte esențiale ale culturii franceze.

Critica lui Ralea face, în aceste pagini, un pas mare în direcția sociologiei. Scriitorii sînt examinați în funcție de determinismul economic și de ideologia epocii. Cînd Faguet scrie despre Diderot că este „laborios ca un țărănoi“ și că procedează ca un tăietor de lemne „care, în clipa cînd pomul se prăvălește tot îi mai arde, așa, de afurisit ce e, vreo două, trei din bardă“ — fraze, evident, nedrepte, cum s-au scris atîtea și se vor mai scrie încă, M. Ralea trage clopotul mare de alarmă avertizînd că „această frază este un document de ură de clasă, de antipatie pentru o concepție proletară, care împletește întreolaltă munca intelectuală cu munca fizică“ (p. 300). Reacția criticului este disproporționată și în bună măsură în afară de subiect, căci același Faguet numește în altă parte pe Diderot „lucrător admirabil, scriitor lucid“... *Document de ură de clasă?* Expresia, mai degrabă, a unui spirit speculativ, polemic, intoleranță de scriitor față de alt scriitor, reflex impresionistic tipic, iritat și conciliant în virtutea unui mecanism imprevizibil. Optica sociologică a lui Ralea devine inclement dogmatică în alte cazuri. Apărînd, în chip just de altfel, valabilitatea este-

tică a temelor patriotice, el aruncă o privire întunecată în grădina literaturii franceze, opunînd pe Hugo lui Baudelaire și Verlaine, cu observația că ideile celor din urmă ar fi avut parte de o mai mică persecuție din partea cercurilor dominante ale epocii. Iată un mod necritic de a discuta literatura și de a stabili ierarhii false. Baudelaire acceptat ușor de spiritele pioase, tradiționale? Chiar și pe acest plan judecata lui Ralea este falsă, simplistă, de un suspect sociologism. Însușirea de căpătii a sociologismului vulgar este de a confunda planurile, de a amesteca punctele de vedere. Ralea, care ne-a avertizat de atîtea ori asupra acestei confuzii primejdioase, n-o ocolește acum: „Teme erotice, aspecte bucolice ale naturii, stări mistice — asemenea subiecte sînt mai puțin supărătoare decît pacea între state, securitatea colectivă, interzicerea războaielor, libertatea, apăsarea bogaților. Acestea din urmă indispun mult mai tare cercurile guvernante, care prin echipele lor de visători cu simbrerie vor discredita din răspuțeri asemenea anoste, banale, apoeitice teme. Pînă și patriotismul pentru unii (Maioreșcu e printre dînșii) va fi proclamat poeticește tabu“.

Numele lui Maioreșcu, citat și în altă parte („Maioreșcu, la noi, condamna patriotismul ca sursă de inspirație a poeziei“, p. 302), este fără rost în demonstrație, pentru că Maioreșcu n-a respins posibilitatea de a scrie poezie patriotică, ci numai „patriotismul ad-hoc“, adică poezia patriotardă, demagogică. Ralea reia, vorbind despre Zola, și disocierea lui Ibrăileanu între *spiritul analitic* și *spiritul comportist* în literatură, judecîndu-le din punct de vedere sociologic. Analistul se ocupă de psihologia individului („mergînd pînă la excesele nesănătoase de gen Amiel sau Gide“), comportistul e preocupat de fenomenele de masă, de sufletul colectiv. Traduse în acești termeni, noțiunile, în loc să lămurească, duc la confuzie în literatură. M. Ralea nu este prea inspirat în astfel de disocieri, deși efortul lui de a lărgi cadrele criticii psihologice prin introducerea perspectivei marxiste merită a fi semnalat. Comentariul capătă vigoare critică atunci cînd, lăsînd deoparte schemele generale, se aplică asupra textului literar. Așa se întîmplă cu analiza la *Mizeralii și L'Assomoir*, unde spiritul critic asociativ, pătrunzător al lui M. Ralea, uitînd de zidul celor două culturi, începe să ză-

rească realitatea complexă și indisolubilă a operei, însă volumul *Cele două Franțe*, în ansamblul lui, nu mai satisface azi.

Ca tuturor scriitorilor de la *Viața Românească*, lui M. Ralea îi plăcea să călătorească. Romanticii voiajau ca să cunoască, foamea lor de *completitudine* îi ducea spre teritorii necunoscute. Modernii călătoresc ca să scape de automatismul vieții. „A pleca — zicea Ralea (*Valori*, 1935) — de cele mai multe ori înseamnă a reinvia“. Însemnările din țări străine (*Memorial*, 1930; *Nord-sud*, 1945; *In extremul occident*, 1955) depășesc obișnuitele observații ale turiștilor culturali. Cultivă și aici observația morală, amănunțele vieții materiale se subsumează unei judecăți globale asupra specificului, fără pedanterii de etnograf. Călătoria este, înainte de orice, o formă a plăcerii și plăcerea este condiționată de condițiile civilizației. Citadin, Ralea remarcă întâi, pe unde trece, starea sanitară a locului. La hotel observă curățenia patului și a mesei, dă indicații asupra bucătăriei, apreciază gradul de profesionalizare a personalului care servește etc. pentru a trece apoi la viața spirituală a poporului, cuprinsă în câteva noțiuni generale. În Orientul mijlociu este supărat de muște: „Muștele sînt înfiorătoare. Nici-odată n-am văzut așa cantități“. La Chartum, a văzut indivizi pe străzi „cu sute de muște pe gură, fără să facă un gest să le alunge“, și, speriat, călătorul vrea să fugă numaidecît lăsînd baltă specificul, vechimea civilizației. La hotel găsește o cameră „frumoasă, spațioasă, albă“ și spiritul lui înfricoșat se mai liniștește dar, nenorocire!, într-un colț observă un scorpion și a doua zi ia primul tren.

Monumentele artistice sînt repede puse într-o categorie stilistică și judecate în funcție de viața morală pe care o exprimă. Entuziasmul eseistului voiajor este temperat, admirația colectivă, naivă, necontrolată îl stînjenește. Impresia este filtrată de cultură, iar cultura a sădit în spirit oarecare scepticism. Piramidele, care de regulă copleșesc pe turiști, nu-i produc lui M. Ralea nici o emoție de artă. Îi par niște prelungiri firești ale naturii, ca niște stînci crescute în deșert. Abia dacă descoperă în ele un suflet: mărimea lor „e o tristă disperare; o sfidare aruncată morții și apoi prăbușită, înecată în neputință ca un acces de plîns sau ca un oftat“. O punte a fost, prin

această observație, aruncată. La capătul celălalt ne întimpină conceptul care concentrează filozofia și morala locului : viața egipteană este o „antrenare la familiarizarea cu moartea“. Prin lunea acestei idei va fi privit de aici înainte restul.

Superioare prin ingeniozitatea observației și bogăția de culori a paletelor sînt notațiile despre Olanda și Spania. Călătorul nu mai are aici nici un fel de complex, respiră un aer cultural pe care îl cunoaște, ineditul (geografic, moral) este, în fapt, o variație a regulei pe care o știe. Cît de departe ne aflăm, prin aceste însemnări degajate, de jurnalul pios și speriat al lui Dinicu Golescu ! Ralea este un european care judecă pe alți europeni fără complexul inferiorității. E malițios, e încîntat, ochiul este avizat, gustul reclamă exigența rafinamentului, în fața marilor opere artistice rămîne senin și obiectiv, adeseori judecata lui este severă. La Amsterdam casele sînt mohorîte și oamenii n-au suris. Hotelul, în schimb, este de „o impecabilă curățenie“ și, în fața acestui indiciu de civilizație, umoarea călătorului devine mai bună. Observațiile despre pictură sînt decente, ochiul este preocupat, ca totdeauna, de sufletul închis în tablou. Rembrandt ? : „Discreție, interiorizare, poate și imprecizie puritană : adică sufletul Amsterdamului“. De la pictură, spiritul revine bucuros la comoditățile vieții. Bucătăria engleză este rea : „castraveți acri cu lapte, friptură de berbec crudă, roșii cu marmeladă de cuișoare, caș cu dulceață etc. Mîncarea e proastă fiindcă englezilor le e foame. Cu asemenea apetituri nici o subtilitate nu e posibilă“. Astfel stînd lucrurile, mai poate fi ceva apreciat în Anglia ? Femeile engleze (subiect constant de meditație la călătorul Ralea) nu-i plac, în orice caz, eseistului. Ele au înfățișare de guvernante și par a fi îmbrățișat profesia de mătușă. Citind aceste note, am putea crede că fetele din Anglia nu se mărită niciodată, rămîn fete bătrîne, oroarea lor de sexualitate este mare și sinceră. Este, totuși, ceva care mulțumește pe călătorul român : pictura lui Turner și Constable, substanțială și originală.

Spania oferă mai multe prilejuri de satisfacție. Sufletul spaniol ar fi marcat de o enormă sete : „sete de viață, de glorie, de apă. Poporul cu cerul gurii veșnic uscat, cu gitlejul întins mereu către puțină umezeală“. Iată amănuntul care ne va duce, de aici înainte, spre înțelegerea civilizației și spiritualității spaniole. Ascetismul, cruzimea și orgoliul liber ? Orașele de piatră, crescute pe stînci, Toledo, pictura lui El Greco ?

Toate pornesc din această neîndestulată sete. Spiritualicește, spaniolii ar sta între un realism aprig și un misticism împins la limita imposibilului, altfel spus, între Velasquez și El Greco, Sevilla și Toledo, Sancho Panza și Don Quijote, între focoasa Carmen și asceta sublimă Sfinta Tereza din Avila. Prinsă între două concepte (*voluptate* și *remușcare*), Spania va trece prin paginile lui Ralea cu o dublă înfățișare ; arta, istoria, geografia ei vor intra în această schemă care contrazice, de pildă, pe Barrès și pe alți călători iluștri. În privința artei spaniole, Ralea judecă sever pe Goya (opere „pompoase, colorate mediocru, fade și, la urma urmei, plicticoase“) și pune pe Velasquez înaintea lui El Greco. Am putea spune, văzînd și aceste exemple, că Ralea reabilitează (împotriva lui Barrès și, în genere, împotriva vechii, statornicitei imagini despre Spania spiritualistă, ascetică) o Spanie realistă, cu o mare poftă de viață. El ia, cu alte cuvinte, apărarea lui Sancho Panza împotriva fanaticului Don Quijote. Această dualitate este totuși discutabilă, cine a văzut Spania este surprins de unitatea peisajului și a civilizației, dar ce are a face !, M. Ralea a descoperit o cheie și cu ea încearcă să deschidă porțile de la intrarea unei mari spiritualități.

Insemnările mai noi (*In extremul occident*) nu mai sînt atît de interesante. Scrise la o vîrstă mai înaintată și cu altă optică ideologică, ele trădează un spirit critic mai accentuat și o putere de receptivitate mai mică. Nevoia de confort devine, cu cît vîrsta înaintează, terorizantă. Ralea se plînge cu regularitate de lipsa de curătenie și intimitate a hotelurilor, este în fine, inclement cu tineretul care ar manifesta o tendință spre destrăbălare. În S.U.A. existența este tristă pentru că este uniformă. Spiritul american este „simplist, cinic, obscen“, petrecerile lasă „un gust rînced de neant“, bucătăria de dincolo de ocean — ce să mai vorbim ! — o catastrofă ! La New Orleans : „o parodie de bucătărie franceză, lipsită total de nuanțele și finețea acesteia“. Jacksonville — este un oraș banal, „fără nici un caracter“, organizarea sanitară este detestabilă. La Miami, moralistul este scandalizat de înfățișarea femeilor — „cu o tendință agresivă de parvenitism“. Totul, pe scurt, este „gălăgios, fără pudoare, agitat, murdar“ și, pentru a aduce argumentul hotărîtor, călătorul revine la bucătăria americană. Pentru europeni mîncarea nu este numai o nutriție, e și o *plăcere* și, observînd abundența mîncărurilor concentrate, chimizate în

America, Ralea simte în față suflul apocalipsului : „mecanismul american voiește să răpească omului și această plăcere pentru a putea îmbogăți citeva fabrici de haturi nutritive, chimice“. E limpede, societatea hiperindustrializată nu place eseistului român, om cu gusturi mai așezate, european din est, om, adică, al măsurii și al decenței. O ședință de striptis — la care totuși asistă — îl înspăimîntă pur și simplu, dar putem fi siguri de sinceritatea turistului ? ! Nu i-a dispărut plăcerea de a defini *caracterul* prin *climă*, obișnuință veche în cultură. În insulele Bahamas oamenii au mișcări domoale și grațioase, pentru că clipa este dulce. În Jamaica firea locuitorilor este mai iute, imprevizibilă pentru că ei trăiesc într-o orgie de seve vegetale etc. Astfel de apropieri au devenit banale și copleșesc, prin superficialitatea lor, cărțile de călătorie. Ralea redevine interesant cînd redevine eseist. Îl redescoperim atunci în disocierile îndrăznețe asupra civilizației (există două tipuri de cultură primitivă : a *boului* și a *calului* etc.) sau atunci cînd, pornind de la Chateaubriand, dezvoltă cu argumente alese din viața burgheziei americane teoria despre cele trei faze în istoria unei clase. Simțul lui artistic nu mai primește, totuși, cu bucurie elementul nou, o expoziție expresionistă îi pare, de pildă, aberantă. Mai calme și mai pline de sens sociologic sînt notațiile despre Canada. Țăranii canadieni îi amintesc prin individualismul lor aprig de metafora sacului cu cartofi (metaforă folosită de Marx) care nu pot forma o unitate.

În genere, notele de călătorie prelungesc, chiar dacă nu totdeauna cu aceeași strălucire, opera eseistului. Ralea avea oroare de fixitate, călătoria este pentru el o igienă a minții.

TUDOR VIANU

Numeroși elevi ai lui Tudor Vianu (1897—1964) au răspândit despre el imaginea unui profesor erudit și a unui spirit moral rectiliniu, distant în afecțiune și cordial în limitele unui scepticism pozitiv. Imaginea nu este falsă, însă omul pe care l-am observat îndelung în timpul cursurilor sale și l-am urmărit în cărțile lui mi se pare infinit mai complex. Contactul cu Tudor Vianu nu era ușor, profesorul avea mereu un aer de solemnitate și, apărînd într-un loc, în jurul lui se făcea deodată gol. Golul era ulterior umplut de glasul lui calm și prietenesc, dar chiar cu aceste semne de simpatie întărite de apelativul *coleg* pe care îl acorda cu generozitate oricui ținea un toc în mână, chiar cu aceste semne, zic, interlocutorul se hotăra cu greu să pășească peste marginea cercului invizibil ce-l înconjura pe Tudor Vianu. Rămînea modest, rușinat la distanță și asculta cu o curiozitate bine stăpînită propozițiunile pregnante, de o remarcabilă demnitate spirituală ale celui care aborda orice subiect cu o gravitate neobișnuită. Din mai multe soluții posibile, Tudor Vianu alegea fără ezitare pe aceea care marca etajul superior al problemei. Unii preferă latura inveslitoare, subsolurile unei teme. Vianu se hotăra pentru zonele ei alpine, acolo unde aerul este mai rarefiat și mai pur. A ridica *la puterea ideii* generalizatoare, a reda subiectului propria lui demnitate și înălțime, iată prima operație pe care o face criticul. Profesorul nu se abate de la această regulă. Întîia lui grijă este să pună ordine, să degajeze locul de ierburile confuziei și să creeze astfel spațiul trebuitor pentru afirmarea soluției adevărate. Urma, în această direcție, pe Maiorescu, de care îl lega și o afinitate de structură morală. Apariția lui la

catedră era un spectacol obișnuit, nimic extraordinar nu se petrecea înaintea clipei în care un om de statură mijlocie, cu fața distinsă și rece, cu gesturi protocolare, totuși nu exagerate, se așeza pe scaun și, întors jumătate către amfiteatrul întotdeauna plin, începea cu o voce bine timbrată să reia firul prelegerii întrerupte cu o săptămână înainte.

Venirea lui G. Călinescu (în perioada scurtă din jurul anului 1960 când a ținut o serie de conferințe libere la Universitatea din București) era precedată de un zumzet care de pe culoar trecea în sală și înfiora publicul — în special feminin — venit în număr mare ca la un spectacol. Spectacolul era măreț. G. Călinescu avea încă *vanități de eu*, în ciuda unui poem care susține contrariu. Vocea urca teatral spre limita de sus și ochii căutau în jur înțelegere și complicitate. El pregătea cu o ingeniozitate elaborată paradoxul și-l oferea unei mulțimi în delir în momentul cel mai puțin așteptat. Mîinile se desfăceau patetic și coama căruntă de leu tremura amenințător. Apariția unei picături de sînge pe buzele oratorului îngrozește sala, dar, ca într-un spectacol romantic, actorul șterge cu batista urmele cutremurului interior și continuă în aceeași notă de exuberanță.

Cu T. Vianu ne întoarcem în domeniul firescului, posibilului. Oratoria lui e o reflecție calmă și ordonată. O expansiune metodică de la indoială la certitudine, de la cunoscut la necunoscut. Vocea ardează fidel cursul lin al gândirii, mîinile se odihnesc cuminte pe catedră, prelegerea înaintează încet și sigur spre o concluzie fermă. Nu căuta să cîștige cu mijloace artificiale publicul, detesta ostentația și am incredințarea că nimic nu l-ar fi hotărît să sacrifice nuanța exactă în favoarea metaforei echivoce. Am citit mai tirziu în niște fragmente autobiografice că Tudor Vianu medita îndelung la ținuta lui morală și, între toate păcatele ce ispitesc pe intelectuali, frivolitatea îi părea a fi cea mai primejdioasă. Nu era, cu toate acestea, posomorît, obstinat, fața lui severă indiga seninătate și tensiune echilibrată, din cînd în cînd ironia înflorea în frazele egale și limpezi. De unde venea farmecul lui Tudor Vianu? Negreșit, din marea lui vocație pentru idei. Mintea elabora lent, ideile nu erau totdeauna originale, proiectul lui spiritual nu ascundea mari surprize. Cu Tudor Vianu puteai fi sigur că rîurile vor curge totdeauna la vale și că soarele nu va înceta să răsară și să apună după un orar imperturbabil. Dar tocmai această nevoie de ordine și siguranță dădea farmec discursului

său. A spune, cum s-a spus de atâtea ori, că T. Vianu este un spirit cartezian sau că stagiul lui în Germania i-a dat o disciplină a gândirii este a explica o personalitate vie prin niște clișee moarte. Tudor Vianu este, desigur, un raționalist și știința lui de carte nemțească a pus ordine în cămara spiritului său, dar noi știm că literatura română a cunoscut și cunoaște mulți docenți și multe spirite raționaliste îi dau roată fără a vreunul să poată să-l egaleze pe fostul elev al lui Karl Gross.

Tudor Vianu este, prin vocație și voință, critic, un scriitor, cu alte cuvinte, care are spirit de observație, putere de judecată și capacitate de expresie. Aceste atribute tradiționale pe care întiile articole din *Sburătorul* le arată de la prima vedere nu l-au satisfăcut. Tudor Vianu se gîndește să pună în spatele lor o concepție unitară și estetica îi pare, din acest punct de vedere, o știință a adevărului în artă. Se va dedica în consecință, spre regretul lui E. Lovinescu, unei discipline care la noi nu avea o tradiție prea puternică. Scriind mai tîrziu o *Estetică* și un număr impresionant de studii din aceeași zonă, T. Vianu a rămas cu toate acestea critic literar, deschizînd drumuri noi în stilistică și în studiul literaturii comparate. Despre lucrările lui (cum îi plăcea lui T. Vianu să le numească) din această sferă de probleme s-a mai scris, mai puțin despre opera lui critică, demnă de cea mai mare atenție. Ce se remarcă de îndată la lectură este fuga de facilitățile impresionismului, nevoia imperioasă de structurare, problematizare a observațiilor. Criticul nu exclude necesitatea reacției spontane în fața operei literare, dar vrea ca reacțiile să se pună în subordinea unui principiu. Principiul este de ordin estetic și de ordin moral, actul critic fiind locul în care fuzionează și se condiționează sentimentul frumosului cu sentimentul adevărului. Despre adevăr în critică, T. Vianu a scris de multe ori, și numai Maiorescu și Lovinescu au mai arătat la noi atîta grijă pentru latura morală a judecății literare. Scrupulul lui era atît de mare în această direcție încît, cum notează un contemporan, își retrăgea recenzia de la tipografie din teama de a nu săvîrși o injustiție. Tînăr de tot, T. Vianu pune în discuție fundamentele morale ale criticii și, cercetînd justificările ei, nu le găsește întemeiate. A făcut, totuși, critică punînd în judecăți prudentă și politețe intelectuală. *Frumosul* îi pare a fi, după Kant, un simbol al moralității, o ramură ce crește pe trunchiul *adevărului*. „Dacă ai făcut — scrie el undeva — o lucrare frumoasă, ai obținut

cel puțin o jumătate din dovada că ai făcut și o lucrare adevărată". Lingă aceste noțiuni așeza și pe aceea a *muncii*. Opera literară este rezultatul unei elaborații, arta este o formă specială a muncii. Citim în aceleași fragmente autobiografice: „arta mi se pare o formă a muncii pentru că reprezintă un caz de transformare a materiei, ca oricare dintre tehnicile omenești". Din această concepție mai generală privitoare la originea artei vine și interesul lui T. Vianu pentru metoda stilistică pe care a aplicat-o în *Arta prozatorilor români* și în studiile ulterioare. Trebuie spus totuși că interesul pentru text nu alterează la T. Vianu simțul estetic și analizele sale nu scot poemul sau romanul din sfera de probleme generale ale literaturii. În spatele unei fraze criticul continuă să vadă un spirit creator, cuvântul care se repetă (*dor* la Eminescu, *cenușă* la Blaga, imaginea matinalului la Ion Barbu) tinde să se integreze, prin analiză, într-un sistem de principii. Faimosul *l'écart* al lui Leo Spitzer devine la Vianu *expresia reprezentativă*, aceea care trădează nu o abatere de la normă, ci existența unei norme. Detaliul nu este un accident ligvistic, ci forma concentrată de manifestare a unei legi. Această năzuință spre sinteză mi se pare esențială la Tudor Vianu. Ea intră și în judecata estetică. Opera este valorizată în funcție de un ideal, așa spune, al unității. Încă din primul său articol despre Rebreanu dăm peste această obsesie a literaturii că sinteză a energiilor morale și spirituale ale nației. Romanul este valoros pentru că dă o icoană a vieții românești de pretutindeni. Ion al Glanetașului „este de o măreție reprezentativă", în actele lui există „o unitate a gestului". Rebreanu poate fi socotit, potrivit acestui punct de vedere, un scriitor profund întrucât literatura lui are o viziune sintetică asupra vieții („elanel generator al unei concepții").

T. Vianu nu cere operei amplitudine, îi cere unitate și condiționează originalitatea (întilnindu-se în această idee cu G. Ibrăileanu !) de existența factorului reprezentativ. Frumoasă e, așadar, acea operă care, observând viața, exprimă adevărurile ei într-o viziune totalizantă, simetrică, caracteristică. Critica are rolul de a duce mai departe acest proces, scoțind la lumină simetriile nevăzute ale operei. Nu mai este îndoială că și în acest plan T. Vianu dovedește a avea vocație de arhitect în lumea ideilor. Criticii români pot fi împărțiți, la rigoare, în

două categorii : constructori și decoratori. Unii sapă temelii și ridică edificii, ca Maiorescu și Lovinescu, alții își pun geniul lor (cuvîntul trebuie luat aici în accepția folosită în secolul al XIX-lea) în a împodobi interioarele și a da fațadei grandoarea necesară. Dintre aceștia putem cita pe Perpessicius și Vladimir Streinu, critici ai nuanței, disociați în spații limitate, G. Călinescu, stăpînit de geniul obstinției, nu voia să intre în nici una din aceste categorii, el nu construiește ci reconstruiește (*opera este o construcție ideală a lumii*). T. Vianu este prin întregul lui operă și ținută morală un arhitect, și evaziunea lui în estetică este altă formă de a construi mai durabil. Îl recomandă, în acest sens, temperanța morală, statornicia în relații, simpatia lui pentru actul de cultură indiferent de amploarea lui. Prețuia lucrarea cît de modestă și vedea în modestia laborioasă o condiție a progresului. Rămînem uimiți, citind azi însemnările lui despre cultura românească, cît de preocupat era acest spirit aulic de progresul social și de instaurarea unei atmosfere de civilitate în viața literară. Tudor Vianu are o structură de democrat și dogmatismul lui critic se ridică pe ideea că lumea artei este lumea libertății creatoare. Arta este o muncă eliberatoare, iată ce vrea să spună acest critic care, din rafturile bibliotecii, continuă să se uite la noi cu privirea lui sfredeli-toare, demnă, plină de o tainică simpatie.

În 1941 Tudor Vianu publică *Arta prozatorilor români*, cartea lui cea mai citită. Este pentru prima oară la noi cînd se face mai sistematic, într-o operă de mari dimensiuni, o cercetare a prozei românești sub raportul *stilului*, înțeles (citim într-o precizare din 1934) ca o armonie între originalitatea individuală și aceea a timpului și a societății. Mai tîrziu, Tudor Vianu va adînci conceptul de stil și-i va da o fundamentare teoretică mai solidă, deocamdată *critica stilistică* este o primă treaptă spre o știință realizată prin diminuarea (dacă extirparea totală nu este posibilă) a subiectivității, relativismului în judecata de valoare a operei. S-a văzut că încă de la primele lui articole Vianu ridicase semne de întrebare în fața *impresionismului critic*, ajuns la mare stimă la începutul secolului prin contribuțiile lui Lemaitre, Faguet, Anatole France și, într-o oarecare măsură, prin

foiletoanele lui Gourmont. În *Estetică*, el reia problema formelor criticii zicînd că impresionismul este treapta de jos, „forma cea mai elementară a criticii artistice“. Treapta superioară este *critica morfologică și stilistică*, aceea care, ținînd seama și de conținuturile eteronomice ale operei, scoate în evidență „felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivațiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care ea o reactivează și unitatea de viziune care o susține“. Cum se vede, *critica morfologică și stilistică* se ocupă de toate laturile operei : și de universul, conținutul ei, și de structura interioară și de receptarea (lectura) critică. O deschidere atît de largă critica stilistică tradițională (pozitivistă) nu prevedea. Totuși, critica mai trebuie să treacă, după T. Vianu, un prag pentru a atinge treapta totalității : pragul *criticii apreciative*, valorizante : „să formuleze și aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele ei, precizînd dacă opera este în adevăr unitară și originală sau nu, dacă răsunetul ei rămîne superficial sau adînc și dacă ea poate fi considerată ca o creațiune nouă, bogată în inițiative și atingînd un nivel de armonie și plenitudine în raport cu unele inițiative anterioare, sau dacă nu cumva este o simplă întocmire epigonice sau o simplă bizanterie fără nici un viitor“.

Sînt puține principii noi aici, obligațiile eterne ale criticii sînt prinse într-un concept în care sînt admise, în fond, toate mijloacele, critica cea mai profundă fiind aceea care reflectă opera „cu cît mai multe mijloace și din cît mai multe puncte de vedere“. Adversar al impresionismului, Vianu nu exclude, totuși, emoția, *asimilarea sentimentală* a operei, ceea ce contravine într-un anumit sens ideii de obiectivitate deplină. Cît de imparțiali putem fi dacă pînă și judecata morfologică și stilistică trebuie să se sprijine pe „trăirea“ operei ?, dacă ea trebuie să devină, în prealabil, „un eveniment intens resimțit al conștiinței noastre“ ? Esteticianul introduce atunci corectivul voinței, zicînd că criticul cel mai bun este acela care înfringe în el „fatalitatea structurilor“. T. Vianu merge și mai departe în direcția criticii de creație considerînd (în studiul despre *Mihail Dragomirescu*, 1939) că un judecător de valori este, în esență, un *creator de valori*, formulă prin care el înțelege recunoașterea valorii ce se naște. Ființa intimă a criticului trebuie să fie alcătuită din modestie, iubire, bunăvoință, însușiri care, iarăși, fac și mai dificilă înțelegerea criticii ca știință. Deplasată pe

teren psihologic, problema criticii se complică cu ideea varietății tipurilor de receptare. Există, după T. Vianu, un tip *sentimental* — *asociativ* și altul *intelectual* — *apreciativ*, criticul ideal fiind acela care le însușește printr-un act evoluțional de depășire a limitelor și fatalităților de structură.

Rezumînd, putem spune că T. Vianu, opunîndu-se facilității criticului beletrist, propune formula criticii ca știință, dar o condiționează de atîtea elemente de ordin psihologic și moral încît conceptul apare pînă la urmă neclar. O știință care ține seamă de structura afectivă a receptorului de artă și care prevede, în demersul ei, ca fază obligatorie, *asumarea sentimentală* a obiectului — este o știință determinată de prea multe necunoscute. În fapt, T. Vianu, voind să limiteze relativismul impresionaliștilor, gîndește la o metodă de analiză mai exactă și, în acest sens, aduce în prim plan faptele de limbă, *stilul* operei, fără ca metoda să sacrifice posibilitățile de invenție ale criticului. Ideea tipurilor de sensibilitate critică (care, în fond, se poate accepta) vine să justifice psihologic această *personalizare* a analizei. Esteticianul este conștient că fenomenul literar este ireductibil în ultimele lui înțelesuri, dar acest lucru nu trebuie să împiedice rațiunea să-l reducă atît cît poate. În prefața la *Arta prozatorilor români* dăm peste această frază caracteristică pentru spiritul criticii lui Vianu: „Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demobilizeze inițiativele rațiunii“. Admirabilă profetie! Ea este întregită de încrederea (acum) în misiunea și progresul criticii: „Cît timp există puțința unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea criticii este admisibilă“. Iluzia unei științe a criticii vindecă pe T. Vianu de scepticismul care paralizase, la începuturi, voința lui de a fi critic al actualității literare.

Esteticianul are, acum, peste 40 de ani și opera lui, în latură filozofică generală, este aproape încheiată. După *Estetica* din 1934—1936, publicase mici studii privitoare la raporturile dintre filozofie și artă în epoca specialităților, poezie și mitologie, interpretarea poeziei ca filozofie (*Filozofie și poezie*, 1937, ediție nouă în 1943), apoi o *Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observația conștiinței* (1942), o *Filozofie a culturii* (1944), urmată de alte scrieri printre care și aceea din 1946 despre *Transformările ideii de om* care completează mai vechea lui lucrare despre *Idealul clasic al omului* (1934). Se vede lim-

pede că T. Vianu are un program pe care îl urmează în chip hotărît. În centrul lui — ca temă fundamentală de meditație — este știința artei : *estetica* — iar cercurile care pornesc de aici ating succesiv probleme speciale, cum este aceea a *omului* sau a *raționalismului* și a *istorismului*. Chiar pe acest plan tematic general se poate observa metoda de sistematizare a criticului. Ea mi se pare că poate fi figurată prin două conuri ale căror vîrfuri fuzionează. Cercul inițial este larg (deschiderea teoretică și istorică), apoi el se îngustează treptat pînă ce tema particulară (tema de analiză) s-a precizat : de aici drumul spiritului este invers : cercul de probleme se lărgeste, orizontul se deschide din nou spre speculația generală. Conceptul are nevoie de sprijinul faptului particular, faptul particular tinde să se integreze într-un concept. Această pulsație a spiritului regularizează ritmul demonstrației și nu îndepărtează niciodată pe Tudor Vianu de problema centrală a studiului. Stilul se supune acestei respirații regulate ; stil, cum s-a zis de atîtea ori, elegant în sobrietate, domol, unitar de la început pînă la sfîrșit. Tînărul Vianu scrie, ca și academicianul de mai tîrziu, cu aceeași rece frumusețe.

Cercul larg al filozofiei artei fiind încheiat, Tudor Vianu trece la studiul mai sistematic al *formelor* literaturii. Majoritatea cercetărilor sale de după război (*Probleme de stil și artă literară*, 1955 ; *Problema metaforei și alte studii de stilistică*, 1957) merg în acest sens. Ele definesc o disciplină și o metodă (*stilistica literară*) ce are și azi adepți. A doua preocupare este *comparatistica*, disciplină pe care, iarăși, o întemeiază sub formele ei moderne la noi (*Literatură națională și literatură universală*, 1956 ; *Ideile lui Stendhal*, 1959 ; *Studii de literatură universală și comparată*, 1960 etc.). Dar critica ? Critica ia aceste forme mai speciale, căci, făcînd stilistică și studiu comparat al literaturilor, Tudor Vianu nu renunță să fie critic. Plăcerea reflecției libere în marginea operei nu dispare, iar judecata de valoare își caută acum argumente în sfera limbajului. Metoda statistică rămîne, în esență, cea din *Arta prozatorilor români*. Studiile ulterioare vin s-o pună în acord cu ceea ce lui Tudor Vianu îi place să spună : „cercetările mai noi în problemă.“ Cercetările se revendică din *psihanaliză* și *structuralism*, științe pe care criticul român le primește (mai ales în cazul întii) cu circumspecție.

Publicate în mai multe culegeri, studiile de stilistică au fost grupate în vol. al IV-lea de *Opere* (antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, 1975), unde sînt incluse și articolele mai vechi pe tema limbii literare. Nu este locul să le discutăm acum amănunțit*. În teoria stilului, Tudor Vianu pleacă de la ideea formulată de el de mai multe ori despre *dubla intenție* a limbajului: *tranzitivă* și *reflexivă*, idee cu largă răspîndire în epocă. O întîlnim, de pildă, și la Fr. Paulhan în lucrarea: *Le double fonction du langage*, unde se vorbește de *funcția noțională* și de *funcția sugestivă* a cuvîntului. Ceea ce individualizează un stil este accentul *reflexiv* al limbajului, nota însoțitoare a oricărei comunicări. Pe aceasta trebuie s-o determine, după Tudor Vianu, cercetătorul: „particularitățile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare*, ci *fapte de apreciere*, valori“ (*Cercetarea stilului*, 1955). Mijloacele de investigație aparțin, în egală măsură, criticii literare și lingvisticii. *Stilistica* este deci o disciplină care presupune conlucrarea între cele două științe. Tudor Vianu respinge tezele pozitivismului lingvistic (W. Meyer Lübke, Bally, Iorgu Iordan) susținînd că „cercetarea stilului beletristic constituie una din formele cele mai mature ale științei lingvistice. Criticii și istoricii literari răspund unei sarcini importante“ (*Stilistica literară și lingvistică*, 1956). Sînt citați, în sprijinul acestei științe *interdisciplinare*, Vossler, Spitzer, Wölfflin etc. Vianu visează la o știință generală a stilisticii la care să participe toți specialiștii care au de a face cu omul (psihologii, pedagogii, propagandiștii culturali etc.). Conjugate, forțele spirituale angajate în această operație de anvergură ar trebui să întreprindă studiul subtextelor în toate manifestările „vorbirii“. Care ar putea fi rezultatul acestei conlucrări nu putem ști. Tudor Vianu nu aduce decît exemplul propriilor cercetări, unde acel sentiment apreciator (despre care esteticianul ne avertiza că nu trebuie să lipsească nimănui!) nu lipsește, cu adevărat, nici aici. Cum s-ar manifesta el în cazul unei colaborări dintre un psihiatru și un filolog și în ce măsură fructul acestei colaborări ar interesa stilistica (deci, critica) literară rămîne o ipoteză asupra căreia nu

*) O reconstituire critică a concepției stilistice a lui Tudor Vianu face Sorin Alexandrescu în introducerea la vol. *Studii de stilistică* (Ed. Didactică și Pedagogică, 1968). Reținem, între altele, ideea că T. Vianu a elaborat o teorie a stilului întîi ca *estetician* și apoi ca *lingvist*.

ne putem pronunța. Ce este sigur, este faptul că Tudor Vianu vine, prin această propunere, în întâmpinarea a ceea ce azi se numește cercetarea interdisciplinară, solicitată, îndeosebi, de matematicieni, convinși că totul se poate *formaliza*.

După stil, Tudor Vianu studiază alt înveliș al limbii artistice, *simbolul*, în relație cu *alegoria*, ruda lui mai vîrstnică. Studiul este sincron și diacronic, înainte de a intra în subiect criticul face o demonstrație istorică: originea, etapele, soluțiile teoretice anterioare etc. În cazul *simbolului* este urmărit procesul de *dezintelectualizare* care a dus la adîncirea liricii. Cînd simbolul a încetat a mai fi *semnul* unei idei și folosit ca „învelișul concret al unei concepții generale” s-a produs, spune Vianu, o modificare importantă care a permis nașterea poeziei. Simbolul în poezia modernă este „florescența spontană a unei intuiții”.

Studiul este mai vast și pătrunderile în subsolurile problemei sînt mai adînci decît în cazul metaforei. Volumul *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957) reprezintă contribuția cea mai importantă adusă de Tudor Vianu în domeniul poeziei. Schema cercetării rămîne aceeași: întii incursiunea istorică (Cicero, Vico, Jean Paul Richter etc.), apoi studiul *lingvistic* al metaforei, *problema etnologică*, *problema comparațiilor homerice* și, în fine, *funcțiile metaforei* în număr de patru (funcțiunea filozofică, psihologică, catartă sau eliberatoare și funcțiunea estetică). *Funcțiunea estetică* are, la rîndul ei, patru ramificații, între ele aceea ce decurge din rolul *sensibilizator* și *unificator* al metaforei. Informația este întinsă, pagina zumzăie de nume și titluri, Tudor Vianu este un erudit fără ostentație, și din acest excurs istoric și comparatistic ideea iese mai luminată și mai bogată în sensuri. Deocamdată criticul român nu aduce decît puține soluții noi, rolul lui este să sistematizeze. Dar chiar și pe acest plan importanța contribuției sale e în afară de discuție, căci a pune ordine în idei este o operație esențială într-o cercetare cu o asemenea temă. Pe măsură ce studiul înaintează, apar și soluțiile personale ale criticului sub forma, deocamdată, a disocierii de un punct de vedere prea rigid sau față de o abordare prea unilaterală a problemei. Vianu aduce mereu corectivul generalizării, pentru el tema trebuie privită din mai multe unghiuri. Cînd ajunge la Ortega J. Gasset și la teoria celor două mari metafore ale filozofiei (*metafora conștiinței ca tablă* și *metafora conștiinței*

ca vas), stilisticianul român adaugă și *metafora conștiinței ca oglindă*.

Rezervele față de soluția psihanalitică sînt mai serioase. Vianu acceptă disocierea lui Freud între *conținutul latent* și *conținutul manifest* al discursului, dar nu acceptă perfecta identificare dintre mecanismul interior al visului și mecanismul metaforei : „Visul este un instrument al somnului. Metafora este o unealtă a lucidității, o putere a treziei“. Rezerva revine cînd este vorba de funcția catartică a metaforei. Citind pe Charles Baudouin (*Psychanalyse de l'Art*, 1929), unul dintre cei dinții care aplică freudismul în studiul artei, Vianu se opune ideii de a asimila, și pe acest plan, visul cu metafora, insistînd asupra funcției complexe a metaforei și a rădăcinilor ei noționale. Ce este, atunci, metafora ? Din 20—30 de definiții pe care le-a examinat, Tudor Vianu trage una nouă, mai puțin memorabilă poate, dar cu o putere de cuprindere mai mare : „Metafora, care surprinde apropierea dintre lucruri, apare, deci, ca produsul uneia din etapele spiritului omenesc, ca o primă formă a generalizării, sesizată, dealtfel, nu prin operațiile intelectului, ci prin intuițiile fanteziei. [...] Metafora apare, deci, ca o etapă în procesul generalizării, dar nu una care se dezvoltă neapărat într-o generalizare a inteligenței. Rolul spiritual al metaforei este tocmai acela de a exprima acele asemănări dintre lucruri care nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice.“

Între hîrțile rămase de la critic s-a găsit și un studiu ne-terminat despre *Simbolul artistic* (v. *Postume*, E.P.L., 1966). Dintr-o notă a autorului se vede că ideea de a scrie despre simbol i-a venit citind *Cursul de lingvistică generală* al lui F. de Saussure. Tudor Vianu cunoștea, așadar, sursa structuralismului contemporan, fapt ce se observă și în cursul demonstrației sale, unde este mereu vorba de *semn*, *semnificat*, *unitate sintagmatică* etc. Esteticianul nu renunță, totuși, la punctul de vedere istoric și psihologic. Rezervele sale față de semiologie vin din această direcție. Socotește, de pildă, că distincțiile făcute de Saussure între *serile sintagmatice* și *serile asociative* nu sînt riguroase și aduce o argumentație întinsă în acest sens. Nu îmbrățișează nici ideea că cuvintele sînt totdeauna niște *semne* arbitrare. „Uneori — completează criticul — ele sînt simboluri naturale“. Vianu coboară cercetarea și la simbolul fonologic (pe care G. Călinescu îl ironiza

în tinerețe !) vorbind, după Merkel, de semnificația psihologică a sunetelor. Studiul se încheie cu o privire asupra frumosului ca simbol al moralității. Vianu reîntâlnește la acest capitol una din temele lui favorite. Comentariul se însuflețește, ochii eruditului se înseninează și privirea se ridică triumfătoare spre piscuri : „Frumosul ar fi un simbol al moralității pentru că există între ele mai multe analogii, deoarece și unul și celălalt, arată Kant, produc o satisfacție imediată, dezinteresată, universală, manifestînd libertatea ființei noastre, adică puterea ei de a se pune de acord cu sine însăși. *Libertatea, ca noțiune morală, este acordul voinței cu sine.* Nu este însă și frumosul un simbol al libertății și, prin aceasta, al moralității, întrucît, cu prilejul lui, puterile noastre de cunoaștere se acordă, imaginația se temperază prin inteligență, exuberanța celei dintîi se ordonează prin puterea minții de a o introduce în forme ?”

Au fost reproduse (în *Opere*, IV) și notele după un *Curs de stilistică*, ținut de T. Vianu la Facultatea de filologie din București în anul universitar 1942—1943. Nu sînt idei noi, aici, sau sînt, dar ele au fost dezvoltate în studiile ample de mai tîrziu. Mai interesante sînt *Tezele unei filozofii a operei* (apărute în vol. *Postume*, 1966), scrise după război, cum reiese dintr-un „Punct de plecare“, unde dăm și peste aceste fraze încurajatoare asupra destinului civilizației noastre : „Împotriva demenței, care ar mai putea să înmulțească ruinele în jurul său, omul de azi înțelege că principala lui misiune este să construiască opere, să refacă și să îmbogățească civilizația lui“.

Punctele de referință sînt, și acum, Wöefflin, Worringer, Facillon. Meditația este, totuși, mai liberă, esteticianul a gîndit mult la această temă („neconținut drumurile cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă“) și, sistematizînd ceea ce a spus și în alte locuri, introducînd sugestii noi, el dă o descripție coerentă a operei înțeleasă ca „produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebunțînd un material și integrînd o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou“. Potrivit modului lui Vianu de a studia-o temă, canalul mare al problemei se diversifică în canale colaterale, disciplinate (*Operă și materie, Cunoaștere și creație artistică, Forma ca expresie a ideii* etc.) și cu siguranță că, la urmă, canalul central ar fi strîns din nou, într-o idee generalizatoare, rețeaua acestor disociații speciale. Cartea este scrisă într-un stil mai

eseistic și se citește și cu altă plăcere decît aceea de a ne informa. Reținem respingerea *operei ca joc* al spiritului: „a nesocoti caracterul profund, grav și uneori eroic al interesului artistic, înseamnă a comite una din cele mai grave erori asupra psihologiei artistului“. El, Tudor Vianu, cu spiritul hrănit de operele clasicismului, cu modelul interogativ și stimulatîv al lui Goethe în față (simbolul culturii pacificatoare), nu comite eroarea. Opera este produsul sacru al unei îndirjite, nobile munci profane.

Meritul acestor studii este mare. Pornite din necesități didactice, ele sîrșesc prin a interesa în chip mai general critica literară, lărgind considerabil orizontul ei și îmbogățindu-i instrumentele. Cercetările lui Tudor Vianu asupra stilului, simbolului, metaforei, operei literare reprezintă, apoi, o fază de sincronizare cu o direcție importantă a criticii europene din epoca interbelică și primele decenii de după război. *Stilistica* devine și la noi o disciplină cunoscută datorită, în primul rînd, lui Tudor Vianu. E drept că, după el, *stilistica* s-a înfundat deseori în studiul fastidios al limbii unui autor, în ignorarea totală a valorilor estetice ale limbajului, dar de degradarea copiei nu poate fi răspunzător modelul. Modelul este și azi actual, pentru că Tudor Vianu menține *stilistica* în sfera criticii, urmînd în acest sens pe Leo Spitzer care, în ultimele lui articole, cerea insistent ca studiul limbajului să fuzioneze cu critica literară.

O idee mai exactă despre natura și valoarea contribuțiilor lui Tudor Vianu în stilistica literară vom putea avea văzînd aplicațiile practice ale teoriei. În *Arta prozatorilor români* el grupează pe scriitori în familii („scriitori savanți“, „intelectualiști“ și „esteti“ „faneziști“, „ironiști și humoristi“ etc.) după criteriul *stilului* estetic dar și al afinităților de alt ordin (psihologic, ideologic etc.). Stilul este, în fapt, un punct de plecare. Prin el, criticul ajunge repede la operă și prin operă la epocă. Luăm exemplul capitolului despre Ion Vinea, pus, alături de Adrian Maniu, Ion Minulescu, Matei Caragiale, în compartimentul fantaziștilor. Întîia observație este că, vorbind de „miticismul nebulos“, „stări supranaturale“, Vinea rămîne un lu-

cid. Așadar : „imaginile lui Vinea apar totdeauna în serviciul analizei“. Criticul trece apoi la subiectul cărții („*Paradisul suspinelor* este confesiunea unui nevropat“) și, pentru a dovedi concordanța dintre temă și structura operei, citează notații epice care arată „disoluția formelor logice ale compoziției“, o sugestie, așadar, a nevrozei personajului prin sfărîmarea narațiunii. Alte exemple vin să întărească ideea sinesteziiilor ingenioase la Vinea sau exprimarea obsesiei erotice prin delicate stări de subconștientă. Înainte de citatele trebuitoare, criticul face referiri la subiectul și tipologia cărții, dă, altfel zis, toate acele elemente ale narațiunii care duc la o judecată de valoare globală. Așa se întâmplă în toate capitolele cărții, T. Vianu face, odată cu reconstrucția stilistică, și justificarea estetică (deci critică) a romanului sau a nuvelei. În paginile despre Ion Mînușescu se vorbește întii de *temperamentul* „jovial și fantast“ al autorului, căruia, în plan stilistic, îi corespund „imagini care doresc să înjosească aspectele pe care le evocă, să le prezinte în latura lor ridicolă sau trivială și printr-o pornire nestăpînită către divagație paradoxală“.

Este limpede că Tudor Vianu vrea să justifice valorile conținutului prin valorile formei, în timp ce stilistica actuală pune între paranteze conținutul, *valoarea estetică*, și se abține de la orice judecată critică, studiind doar mecanismul interior al narațiunii. Poetica și critica sînt (după Tzvetan Todorov și alții) două discipline separate. Vianu, cu o formație mai veche, intenționează, dimpotrivă, să surprindă legăturile dintre cele două planuri la nivelul limbajului, interdependența ideii cu expresia. El caută să dovedească, să mai luăm un exemplu, corespondența dintre „maniheismul moral“ și „maniheismul expresiei“ în *Craii de curte veche*. El descoperă, în acest sens, noțiuni „împrumutate vieții nobile și curate a spiritului“, apoi „termenii josniciei“. Aceasta în ce privește limbajul. Tipologic armonia despre care este vorba s-ar exprima prin perechea Pantazi — Pîrgu, comparabilă cu aceea din *Furtuna* lui Shakespeare etc.

Operația este și mai complexă în studiile noi de stilistică, unde Tudor Vianu face un fel de critică prospectoare, polifonică, cu tendința de a cuprinde toate laturile operei. Iată, de pildă, studiul despre I. L. Caragiale (*Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*), devenit, ulterior, model de cercetare pentru mulți stilisticieni. Criticul pornește întii de la o jude-

cată de ordin istoric (leagă limba și stilul lui I. L. Caragiale de dezvoltarea *realismului* în literatura noastră). Compară, apoi, limba personajelor lui Caragiale cu aceea a lui Creangă, pentru a dovedi că într-un caz personajele se individualizează prin vorbire, în celălalt prin acțiune. Sînt date, în continuare, dovezi ale *stilului vorbit* din toate compartimentele morfologiei și sintaxei. De aici studiul se interesează mai sistematic de vocabularul operei lui Caragiale (originea cuvintelor, repartizarea lor socială și istorică) și, de la vocabular, se ajunge ușor la cei care îl folosesc, așadar la tipologie. T. Vianu nu ocolește analiza sociologică, după cum nu evită nici acum perspectiva istorică. În acest timp, stilisticianul grupează faptele, determină funcțiile lor („am distins între funcțiunea critică, de localizare, datare, individualizare și tipizare a limbii personajelor lui Caragiale“ etc.) și trage o primă concluzie privitoare la *stilul* operei: I. L. Caragiale nu este un *colorist*, ci un narator cu simțul auditiv dezvoltat. Studiul are o idee centrală („înzestrarea auditivă a lui Caragiale“) și, prin ea, criticul stilistician vrea să ajungă la esența operei.

În fine, Tudor Vianu se interesează și de *construcția* unei narațiuni (*Despre construcția „Anei Karenina“ de Tolstoi*), făcînd efortul de a lega stilistica de critica sociologică. „Textura stufosă“ a romanului este explicată prin diversitatea categoriilor sociale cuprinse în narațiune. Convingerea lui Tudor Vianu este că pentru a înțelege florile stilului trebuie să cunoști rădăcinile filozofiei autorului. Critica stilistică devine, în acest caz, o prelungire a criticii de conținut: „Există o «gramatică» a formelor artistice, fără raportare la semnificațiile pe care acestea le poartă. Cine izbutește însă să înțeleagă cum din atitudinea generală a scriitorului față de societate și viață ia naștere creația lui determinată, cercetătorul ajuns să surprindă legătura rădăcinilor cu floarea mi se pare că a pășit mai aproape de scopul interpretării literare.“

Citatul de mai sus întărește ideea că Tudor Vianu nu vrea să taie cordonul ombilical care leagă stilistica de critica literară, forțînd uneori analiza formală pentru a descoperi raporturile secrete cu conținutul. În cazul lui Tolstoi nu este deloc dovedit dependența compoziției de conținutul ei, ce se reține din articol este analiza sociologică. Din aceste exemple putem trage o judecată mai generală: Tudor Vianu nu se mulțumește să des-

copere și să claseze faptele de stil, el caută și o justificare psihologică și estetică a lor. În poezie, metoda stilistică se sprijină pe depistarea cuvintului esențial, cuvintului expresiv. Acesta poate fi determinat după criteriul repetiției. La Bacovia, de pildă, revine cuvântul „decadent” și, mergînd pe firul exemplilor, criticul ajunge la o estetică și o școală poetică specifică : simbolismul. Nu este fără rost să înfățișăm și în acest caz tehnica analizei (în articolul *G. Bacovia în ediție definitivă* din volumul *Figuri și forme literare*, 1946) : o evocare, întâi, istorică, determinarea, apoi, a *idealului literar*, după care cercul cercetării se micșorează. În atenția criticului intră „particularitatea expresivă a limbajului” și, în chip special, cuvântul rezumativ, acela care traduce o obsesie preferențială. Tematiștii se folosesc și ei de criteriul repetiției în vocabularul operei, dar scopul lor este să determine obsesii din sfera senzațiilor și, din concentrarea lor, să descopere un *demers* personal. Tudor Vianu este mai strîns legat, pe acest plan, de stilistica tradițională, în analiza materialului lingvistic el se lasă călăuzit mai ferm de luminile esteticii generale. Revenind la Bacovia, observăm că după ce cuvântul esențial („decadent”) a fost fixat, cercul investigației se lărgește din nou : apare „referința mentală” și firul ei duce pe critic la Rolliant și de aici înapoi la Macedonski și la începuturile simbolismului românesc. Stilistica merge mîna în mîna cu istoria literară, criticul este interesat acum de distribuirea temperamentelor stilistice pe zone geografice, deosebind grupul simboliştilor munteni (*retorici, exotici, nevrotici livrești*) de acela al moldovenilor (mai interiorizați). Dar acestea nu sînt decît *temperamentele* din critica lui G. Ibrăileanu și M. Ralea puse acum pe chei stilistice ! De aici înainte articolul îmbrățișează calm și metodic toate aspectele poeziei. Punctele ce duc spre malul criticii estetice sînt numeroase și, la drept vorbind, Tudor Vianu, făcînd stilistică, nu le-a ridicat niciodată. Critica stilistică este pentru el o însumare de metode : lansonism, critică simpatetică (*Einfühlung*), critică psihologică și, după cel de al doilea război mondial, și critică sociologică. Acestea constituie cercurile care se strîng și se desfac într-o pulsație intelectuală care regularizează nu numai studiul dar și obiectul lui : *opera*. În cercetarea lui Tudor Vianu opera apare ca o arhitectură de simetrie, chiar tehnicile anar-

hice, impetuoase se disciplinează sub privirea severă a criticului. Căci esența artei este, după el, ordinea și simetria.

Studiile comparatiste (*Ideile lui Stendhal*, 1959 ; Schiller, 1961, la care se adaugă un număr mare de articole despre Shakespeare, Goethe, Balzac, Flaubert, Dostoevski etc.) conjugă ceea ce Vianu numește cercetarea verticală cu cercetarea orizontală. Criticul face în consecință studiul izvoarelor și examinează influențele literare, ferindu-se de mărunta anchetă pozitivistă. Spiritul lui vede mai departe, și sincronizarea fenomenelor artistice este explicată în chip marxist prin posibilitatea „alianțelor ideologice“. Nemulțumit de îngustimea comparatiștilor mai vechi care prezintă opera ca un produs al influențelor străine, nemulțumit și de dogmatismul criticilor vulgar sociologizanți care neagă posibilitatea circulației unui motiv de la o literatură la alta, Tudor Vianu definește un concept și o metodă proprie care să permită evitarea acestor neajunsuri. Metoda acordă un loc important „influențelor interne, geniului original al scriitorilor și răsfringerii împrejurărilor sociale ale locului și ale timpului în care a apărut“ (*Literatura universală și literatură națională*) și prevede urmărirea unui motiv în circulația lui de la o țară la alta, fără a ignora cauzalitatea acestei migrațiuni. Critica, astfel înțeleasă, intră într-o „*perspectivă de totalitate*“ și, în viziunea ei, literatura universală este un glob străbătut de relele influențelor reciproce. Știința și plăcerea lui Tudor Vianu în ultimii ani de viață era să întreprindă în cursuri universitare, în conferințe publice și în mici eseuri docte asemenea secționări transversale în istoria literaturii universale : motivul *vieții ca teatru*, *mitul prometeic*, motivul *vieții ca iluzie*, *istoria ideii de geniu* etc. cu o însuflețire, uneori, a inteligenței lui ordonatoare care uimește și azi.

Istoria ideii de geniu (publicată în *Postume*, 1966) este un prilej de a străbate cercurile civilizației tras de vehicolul unui concept. Filozofia, politica, etica sînt puse la contribuție, studiul transformîndu-se în cele din urmă într-o meditație asupra vîrstelor spirituale. Vianu își descoperă, în tema mare a studiului, tema personală. Considerațiile despre *stilul aticist și stilul asiatic* respiră o mai mare subiectivitate. Tot astfel acelea despre conceptul normativ al universalității și ideea omului

singular, unic din Renaștere. Cartea se oprește la Hegel și din proiectul ei înțelegem că, după Antichitate, Renaștere, Iluminism, Romantism, geniul ar fi fost urmărit în epoca pozitivismului și a socialismului. Vorbind despre geniu, Vianu studiază, în fapt, un raport dificil (*creație și personalitate*) și proiectul său prevede o lărgire a temei prin introducerea factorului istoric. Ecuția mai capătă atunci un termen: *creație — personalitate — istorie*, iar studiul și-a asumat, negreșit, o altă temă importantă.

Istoria acestor idei se citește cu plăcere, Tudor Vianu are darul de a face instrucția agreabilă. Cartea despre Stendhal (*Ideile lui Stendhal*, 1959), sobră și erudită, nu modifică schema de studiu și nici stilul, în continuare demn și precis. *Academismul* lui Vianu se vede limpede aici: stăpânire deplină a subiectului, descriere concentrată, din loc în loc distanțare, boltirea privirii spre cerul vreunei idei mai importante. Omul care scrie trece definitiv în umbra unui mare concept, capriciul subiectivității îi pare frivol. Relatarea biografiei lui Stendhal nu trădează nici o tresărire de ironie, *caracterul omului* este prezentat, tot așa, cu cea mai deplină seriozitate, ca și ideile lui politice, estetice. Stilul aulic, pe care l-a introdus la noi Maiorescu și pe care l-au banalizat mai multe generații de profesori, cunoaște prin Tudor Vianu o nouă înflorire. Totul respiră la el gravitate și ordine, totul tinde spre adevăr și izvorăște din adevăr. Gratuității, răsfățului nu li se rezervă nici un spațiu. Măsura subiectivității este puțința ei de a se stăpîni. Are dreptate Vladimir Streinu să-l socotească pe Tudor Vianu un spirit euclidian, un clasicist într-o epocă anticlasicistă (*Pagini de critică literară*, III, 1974). Oricît de puțin preț ar pune estetica modernă pe astfel de lucruri, trebuie spus că lecția de gravitate a lui Vianu era și este încă necesară în cultura noastră. Ea pune o limită ușurinței de improvizație a spiritului nostru și silește critica să facă o baie de filozofie care s-o curețe de impuritățile foiletonismului.

Din multe studii ale lui Tudor Vianu publicate după 1944, *Arghezi, poet al omului* (1964) și *Jurnal* (1961) interesează în chip mai direct, prin tema lor, critica literară. Primul este la origine un curs universitar și tinde să împace cercetarea

comparatistă cu analiza critică propriu-zisă. *Cîntare omului* pare lui Vianu o *sociogonie* și, în consecință, prefațează analiza poemului cu o istorie a genului: *sociogoniile antichității și sociogoniile moderne*. Prefața este mai lungă decît comentariul poemului. Scrisă într-un stil mai puțin crispat, cu o erudiție potolită, ea produce la lectură o impresie agreabilă de meditație senină în marginea cărților. Vianu plimbă imaginea societății umane prin mai multe secole (de la Hesiod la Eminescu) și face popasuri lungi în fața unei capodopere, scoțînd în evidență idei, dacă nu totdeauna noi, totdeauna folositoare despre subiect. Capacitatea criticului de a vedea esențialul și de a sintetiza mentalitatea unei epoci este remarcabilă. Este, negreșit, o metodă și un ritm didactic în această desfășurare lentă de idei, dar ce are a face!?, puțină ordine nu strică în critică. Riscul de a ne pierde în istoria unui motiv atît de vast este mai mare, încît acceptăm cu satisfacție această bătaie de pendulă a spiritului. Istoria în sine este interesantă, și este o desfătare a intelectului să vezi cum sub bagheta criticului un concept ajunge la noi spălat de apele atîtor ideologii. Analiza versurilor lui Arghezi este corectă fără să fie sclipitoare totdeauna. Vianu spune esențialul, dar menține comentariul la suprafața textului. În alte cazuri el a pătruns mai adînc și a văzut și invizibilul din operă. I-am face, totuși, o injustiție dacă n-am vedea rețeaua întinsă de sugestii în care introduce un simbol poetic.

Critica lui Vianu este o sobră petrecere cu idei. Ea țintește, în fond, să dea o definiție completă a operei reconstituind, întii, ideile ei generale. De secul conceptualism critic îl scapă, totuși, simțul fin al limbajului. Arghezi este, în viziunea lui Vianu, o natură duală. *Cîntare omului* ar uni mai vechea intuiție religioasă a poetului cu înțelegerea dialectică a istoriei. Astfel de disocieri sînt numeroase în *Arghezi poet al omului*, dar ele nu sînt totdeauna urmate de o analiză mai sugestivă a spațiilor lirice din acest vast poem didactic.

Jurnalul lui Tudor Vianu este, în schimb, o carte încîntătoare de la început pînă la sfîrșit. Eruditul se confesează, moralistul fin se exprimă liber. Cărțile altora îi stau, bineînțeles, în preajmă, dar spiritul criticului merge acum mai departe, orizonturile lui trec dincolo de pragul conceptelor. Scriind o operă impresionantă despre cultură și artă, criticul a trecut voluntar în umbra obiectului. Omul n-a încetat să existe și, acum, se hătărăște să vorbească despre sine. El este, în toate, un *om al*

măsurii. A visat să așeze lumea pe adevăr, iar dacă ea nu s-a fixat totdeauna astfel și adevărul nu-i mereu posibil, nu-i nimic, efortul de a tinde spre el este necesar. Noblețea omului este să încerce. Omul trebuie să fie serios în hotărârile lui, singura risipă ce se acceptă este aceea a iubirii și a prieteniei. Împreună cu natura, iubirea și prietenia „garantează îngusta bază a fericirii noastre“. Sistemul valorilor morale se bizuie la Tudor Vianu pe *modestie*. Ori de câte ori vrea să-și manifeste admirația față de cineva, insistă asupra modestiei lui. G. Ibrăileanu era lipsit de vanitate, era, deci, un om de o desăvârșită modestie morală (p. 23). Modestia este întovărășită, la firile înzestrate, de *măsură*. Vianu va face și elogiul temperanței morale visînd la o reîntrupare, în epoca rupturilor moderne, a idealului clasic al omului. Evocînd pe actorul Nottara, nu uită să noteze că acesta a făcut să vuiască pe scenă furtuna dezlănțuită a patimilor ; dar adaugă : „sub legea de aur a măsurii“. Ascultînd pe tinerii actori care recită versuri, el îi avertizează : „Nu-mi place deloc expresia indiscretă a sentimentelor, mai întii pentru că o bănuiesc de impostură [...] Cercetați adînc arta voastră ! Așezați vâlul delicat al măsurii peste emoția pe care urmăriți să mi-o transmiteți.“

Din plan moral, Vianu deplasează legea măsurii și a modestiei în planul criticii (sau al *cercetării*, o expresie pe care o preferă). Cercetătorul trebuie să fie modest și măsurat, să se țină, altfel zis, aproape de adevărul faptelor. Este interesant de observat la un om care a trăit toată viața în preajma marilor sisteme filozofice și și-a făcut din speculație o profesiune, modul decis în care deplînge soarta tragică a speculației care „mănevrînd concepte imperfecte elaborate și smulgîndu-se cu grabă de pe terenul faptelor, zboară în azurul ipotezelor incontrolabile“. Pîrvan îi produce o emoție adîncă, în preajma lui respiră aerul de piscuri, dar ascultînd unele maxime ale savantului, are îndoieli asupra clarității limbajului : „*Ritm solidificat în fapte* ? Aceasta pare o idee care nu este una : este mai mult o aparență de idee, un *faux semblant*, cum zic francezii“. Care ar fi, atunci, secretul durabilității în științele umanistice ? Tudor Vianu nu ezită să numească modestia și exactitatea drept chei ale longevității în cercetare : „drumul lung al posterității li se deschide (învățaților) nu prin orgoliul lor, ci prin partea îngustă a cercetării modeste, atente și exacte“.

În fine, împotriva izolării provinciale și a originalității cu orice preț (care este o formă patologică de vanitate) în artă, acest spirit ce s-a construit îndelung prin consultarea cărților propune două corective : *viața și cultura*. Talentul fără cultură nu-i posibil, cultura fără viață este stearpă. Să cităm aceste sănătoase sfaturi adresate unui tânăr poet : „Nu există rețete literare. Există numai creație de artă ca formă de viață. Nu-ți pot spune decît un singur lucru : trăiește ! Se întîmplă atîtea lucruri însemnate, grele de viitor, în largul lumii, în țara noastră. Ia parte la toate aceste lucruri mari, fii omul timpului tău, înțelege-l și deschide-te în fața lui cu inima largă și generoasă. Vei fi fericit și poate vei fi creator.“

De aici și din alte texte reiese limpede că Tudor Vianu a crezut pînă la sfîrșit în *punctul de vedere al totalității*. Îl regăsim în considerațiile lui morale, îl aflăm în studiile estetice. Nu numai scriitorul, dar și criticul este un intelect *reprezentativ*, o sinteză și o voință de cuprindere sintetică. A cunoaște, pentru Vianu, este a ajunge la ordinea interioară a lucrurilor, a face critică este a privi opera din perspectiva *totalității*.

Tudor Vianu a călătorit mult spre bătrînețe și însemnările lui (*India în Jurnal*) arată un talent literar remarcabil. Într-un voiaj el vrea să descopere spectacolul unei lumi inedite și, dovedind mai multă naivitate și o mai mare putere de a se îmbăta de poezia spațiului decît M. Ralea, el pune pe paletă multe culori și lasă reacțiile afective să se desfășoare în libertate. Ai impresia, citindu-l, că omul de carte a părăsit chilia și că descoperă viața cu uimire neprefăcută. „Ce privilegiu totuși — scrie el privind pămîntul din avion — să poți privi lumea cu ochii vulturului ! Ce splendoare, ce triumf ! Aceasta este deci lumea !“. În India el observă o extraordinară prelungire a arhaicului și, ca om de cultură, se întreabă asupra acestui fenomen. Meditația este concurată de impresia vie și, cedînd ei, călătorul privește mai atent spectacolul străzii unde natura și civilizația trăiesc într-o concurență monstruoasă. Iată un tablou de orient în uleiurile groase ale unui pictor flamand : „Mișunarea vieții animale este fabuloasă. Cînd se ridică un stol de vrăbii din copaci, este ca o năvală, ca o furtună. Nu o dată mi s-a întîmplat să găsesc în camera mea o pasăre rătăcită din cîrdul ei compact. În biblioteca Universității din Bombay zboară rîndunelele. Se rotesc deasupra orașelor mari vulturi, ulii cu aripile întinse. Prin parcurile din apropierea marilor

monumente arhitectonice ale Mogulilor, care au folosit substanța cite unui munte întreg, zboară papagalii, tăind spațiul cu aripile lor verzi, abătându-se prin halele enorme, poposind pe capitelele coloanelor. Maimuțele aleargă pe culmea zidurilor înalte, săltind printre creneluri, escaladând cupolele. Oriunde, pe șosea, oprind automobilele, se adună cu zecile, deloc înfricoșate de om, venind să cerșească cu laba întinsă o nucă, o alună. Din bolțile marii moschei, la Delhi, atiră ca niște saci stupurile viespelor. Trec care grele, înălțate pe roțile lor cu obezile groase, trase de cămile costelive.“

În niște însemnări autobiografice (*Idei trăite*, în *Viața Românească*, nr. 4, 1958 și fragmentar în *Jurnal*), Tudor Vianu mărturisește că a ajuns la ideea că putem trăi de-a pururi „prin ceea ce introducem în circulația morală a lumii“, pentru aceasta fiind îndeajuns fapta de creație cea mai modestă. Fără să facă în chip militant critică și să se pronunțe despre toți scriitorii importanți ai epocii, el a introdus în critica română spiritul de sistem, perspectiva universală în analiza faptului literar particular și a pus bazele unei metode (*stilistica literară*) fixată la jumătatea drumului între stilistica tradițională și poetica modernă. Epoca noastră a văzut în Tudor Vianu un profesor învățat și demn, el rămâne și un important critic al ideilor literare.

CONSTANTIN NOICA

O revenire puternică în eseistică are, cu *Rostirea filozofică românească* (1970), Constantin Noica (n. 1909), debutant în 1934 cu *Mathesis sau bucuriile simple*, eseu despre esența și limitele științei. Ca toți din generația sa, Noica se interesează de dimensiunile spiritualității românești, urmînd pe Vasile Pârvan și Lucian Blaga, filozofi neomologați de școală. Dealtfel filozofia ca sistem decade în ochii tinerilor spiritualiști din deceniul al IV-lea, ceea ce vor să impună este o filozofie a ființei și a existenței. Folclorul, *Invățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, învelișurile limbii comune sînt, pentru ei, izvoare mai sigure decît Maiorescu, Conta sau alți filozofi profesioniști. Eminescu este acceptat pentru tendința lui de a depăși limitele sincretismului raționalist. Filozofia clasică românească ar fi dominată de trei absențe: absența unei problematice a cunoașterii, absența unei etici și absența unei probleme a spiritului ca atare (C. Noica: *Pentru o altă istorie a gîndirii românești*, în *Salculum*, 1943). Filozofia s-ar naște acolo unde există o ruptură între natură și cultură, fire și spirit și, bineînțeles, o sensibilitate la acest proces. Or noi, românii, avem „o dulce continuare între fire și spirit“ (*Cum gîndește poporul român în Convorbiri literare*, 1944) și, prin aceasta, avem puține șanse în filozofia spiritului. Șanse mai mari sînt în filozofia ființei, continuînd astfel pe greci. Noica face o segmentare în straturile culturii noastre (*Ce e etern și ce e istoric în cultura românească?*, 1943) și descoperă trei momente corespunzătoare a trei viziuni: întii „perspectiva eternității“ (filozofia absenței de a filozofa în *Invățăturile* lui Neagoe Basarab); momentul, apoi, Cantemir prin „nemulțumirea de om al istoriei“ și instaurarea spiritului de critică și, în

fine, faza modernă prin Lucian Blaga care încearcă să împace eternitatea cu istoria. În spiritualitatea românească evoluția ar fi, așadar, „de la ființă către istorie“. În altă parte (*Convorbiri literare*, 1944) afirmă că odată cu Blaga „triumfă românescul în filozofie“ și-i adaogă numaidecît pe iraționalistul Nae Ionescu (al cărui elev a fost) cu preocupările lui pentru factorul teologic în cultură. Problematika „teologicului“ ar face posibilă speculația metafizică, deci filozofia. Astfel de disocieri sînt discutabile și autorul și-a revăzut mai tîrziu punctele de vedere. De ce n-ar fi posibilă o filozofie într-o problematică a continuității? Istoria nu se manifestă și prin refuzul de a-ți pune problema istoriei? etc. *Jurnal filozofic* din 1944, unde C. Noica profesează în chip mai direct idei „trăiriste“ pare lui Șerban Cioculescu * opera unui sofist și el dă filozofului sfatul (perfidie?) să scrie un roman: „De ce n-ar încerca un roman? Subiectul l-ar avea copt, cartea s-ar scrie de la sine: școlile seci prin care a trecut și școala cea nouă, imaginară, realizată epic“.

C. Noica a continuat să facă, totuși, eseistică filozofică și *Rostirea filozofică românească* din 1970 este, într-un fel, o revelație. Spiritul tăgăduitor dinainte acceptă acum realitatea istoriei și caută să definească o etică și o spiritualitate specifică din consultarea învelișurilor semantice ale cuvintelor. Obiectul speculației devine acum *logosul* nu *trăirea interioară*. Întoarcerea la filologie o recomandase și Nietzsche care preconiza o genealogie a spiritului din cercetarea codului lingvistic: „un ochi exersat care să știe să citească în chip hotărît trecutul în straturile suprapuse ale textului“... Filozoful trebuie să întreprindă astfel o „*lectură simptomală și genealogică*“ (*Uman, prea uman*), rolul lui fiind mai puțin să descopere cît să recunoască în niște concepte vechi o gramatică a spiritului. Este ceea ce face (sub influența, negreșit, a presocraticilor și a lui Heidegger) Constantin Noica în *Rostirea filozofică românească și Creație și frumos* (1973). Punctul de plecare este Eminescu, în manuscrisele căruia eseistul descoperă expresii vechi și pilduitoare. Însă limbajul lui Eminescu nu este suficient. Noica apelează la dicționare, psaltiri, scrieri filozofice vechi (Cantemir), cuvinte uitate în și mai uitate însemnări de călugări și dieci domnești, în scopul de a întocmi o genealogie a

* *Aspecte literare contemporane*, Ed. Eminescu, 1972, p. 709 și urm.

spiritului românesc : „Am voit să pătrundem — spune-el în *Cuvînt înainte* — în uitarea românească...” Filozoful merge pe urmele unor „cuvinte de răspundere“, cum ar fi *sinele* și *sinea*, *intru*, *rost* și *rostire*, *fire* și *ființă* etc. și, din luarea în considerație a tuturor sensurilor (unele pierdute în istorie), scoate un mod de a fi și de a gândi al poporului nostru. *Sinele*, ca să luăm un exemplu, exprimă după eseist trei forme (sau trei straturi) ale *eului* : 1) unul pasiv („familia lui spirituală, clasa, poporul, cultura, ceasul lui istoric“), 2) conștiința activă a eului („este ordinul în care te-ai încadrat, idealul tău, conștiința ta etică mai adîncă — libertatea ta“) și, în fine, 3) *sinele* este și expresia lucidității eului („atunci el ține de libertatea care și-a aflat necesitatea“).

E de la sine înțeles că o noțiune cu asemenea deschidere încorporează totul, de la divinitate la eros. Bucuria de acum a filozofului este să treacă prin cercurile cuvîntului și să recunoască în spatele lor o filozofie de existență, un mod special de a întîmpina universul. Lîngă *sine*, el pune *sinea* care poate denumi „ceva întru totul dincolo de uman“. *Sinea* ar fi partea nocturnă, germinativă a sinelui, un fel de Evă umbroasă ieșită din coasta raționalistă a lui Adam. Un vers din Eminescu : „Tu ești o noapte, eu sînt o stea“, este interpretat, în sensul dialecticii de mai sus, ca o expansiune a luminii *sinelui* asupra întunerii-cului *sinei*. Teoria lui Blaga asupra cunoașterii poetice care adîncește misterul este aplicată la relația *sinelui* cu *sinea*, devenite în mitologia lui Noica două principii fundamentale :

„Acum noaptea sinei a devenit un haos, cu bogăția lui încă nedeslușită. O nouă trăsătură a sinei îți apare cu acest vers. Dacă lumina străpunge întunericul nopții, ea nu poate în schimb stăpîni și desluși dintr-odată haosul. Pe măsură ce *sinea* este dezvăluită, ea se retrage și se învăluie mai departe. Te poți gândi o clipă la acel „eu sporesc taina lumii“ al lui Blaga, dacă aventura cunoașterii științifice din veacul nostru n-ar fi mai lămuritoare încă. Cu fiecare răspuns s-au ridicat noi întrebări și fiecare soluție a generat noi probleme. De aceea cînd poetul spune :

«Eu sînt un cuget, tu o problemă»

el descrie pentru a treia oară felul cum stau în cumpănă *sinele* și *sinea*. Pasivă ca și noaptea la început, plină de virtualități ca haosul apoi, *sinea* se alipește acum sinelui, așa cum se unește cugetului problema. Refuzul ei de sine este solicitare încă“.

Capacitatea lui C. Noica de a inventa o problematică gravă din ocultarea gramaticii este excepțională. Să luăm cazul verbului și al substantivului despre care noi, toți, știm că exprimă o acțiune și o însușire. Dar de unde?! În aceste părți de vorbire există o dramă a conștiinței. Verbul are, prin agresivitatea, spiritul lui cezar, ceva irațional. Substantivul exprimă dimpotrivă rațiunea îmblinzitoare!... : „Verbul îți este dat de procesele lumii sau de impulsurile și înfruirile ființei proprii; substantivul în schimb reprezintă înstăpînirea ta de om asupra lumii. În timp ce verbul pune totul în soluție substantivul hotărăște, pune hotare, ca fiind solidar cu ideea și conceptul. E adevărat că verbul înseamnă viață; dar substantivul este viață îmblinzită, modelată pînă la întruchipare. De aceea substantivele cu cea mai bogată substanță lăuntrică sînt tocmai cele verbale, iar o limbă, ca a noastră, ce are ușurința de a face peste tot substantive verbale — ca acest petrecere, sau ca fire, vrere, rostire — are sorți de expresivitate sporită.“

Sînt gratuite astfel de considerații? Pînă la o limită da, căci un filolog de profesie nu va spune niciodată (neavînd datele trebuitoare) că substantivul pune hotare iar verbul le dă deoparte lărgind orizontul spiritual al omului. Însă în această gratuitate (înțelege inventivitate) trăiește puterea de creație a eseistului. Rolul lui este să împingă frontierele cunoașterii și să născocoască ipoteze fertile pentru gîndire. *Limba* nu este un simplu *semm* convențional, limba este „însăși rostirea de sine a ființei omului și a rînduieiilor lui“. Dacă este așa, care este *ființa* noastră, etica, estetica românească? C. Noica vede într-o expresie ca *ba* motorul dialecticii; „se cade — nu se cade“ reprezintă cerul nostru moral, bazat pe o blajină intransigență și pe un echilibru care, ca principiu de viață, atestă vechimea noastră clasică. Cîte un cuvînt ca *vremuiește* sau *cădere* dă lui Noica însuflețire lirică. Prefixul *în* aduce pe filozof pînă la poarta sublimului: „prefixul *în* este o sărbătoare a gîndului. El are darul, în limba noastră, să înființeze, să aducă în ființă“. Particula *s* reprezintă în gramatica filozofică a lui Noica elementul anarhic, acela care strică, pentru a vorbi în limbajul lui, rînduielele rostirii: „Pui un *s* și cuvîntul *s*-a deșuchiat: *mintea* devine *smintea* [...]; spui *batere*, dar dacă pui un *s* cuvîntul și-a ieșit din țîțni și a devenit *sbatere* [...]; particula *s* este așadar operatorul nostru de *smintire*“... Altă dată eseistul plînge biblic pe ruinele vre-

unui cuvînt. Pierderea vocabulei *petrecere* e tot atît de intris-tătoare ca și dispariția unui mare conducător de oști : „Cine e vinovat de pierderea cîte unui cuvînt în viața societății ? Să fie bătrînii, tinerii ? Să fie dascălii, scriitorii, omul de pe stradă ? N-o știm bine dar întreaga obște plătește pentru moartea cîte unui cuvînt — și am putea-o vedea limpede în cazul cuvîntului «petrecere». Cuvîntul acesta ne trebuia.“

Comentariile acestea de un mare răsfaț al limbii, cu suceli și *sminteli* ingenioase de fraze elegiace, tind să se organizeze într-un sistem coerent de gîndire. Eseistul nu uită că este totuși filozof și cea dintîi virtute a filozofului este să se pună în acord cu geometria. După *sinele* și *sinea*, cuvinte vedete, cuvinte primordiale în acest alfabet filozofic al ființei noastre, termenii sînt grupați pe cicluri (*ciclul ființei*, *ciclul devenirii*, *ciclul rînduiei*), după care urmează o cercetare cu un obiect mai precis (*Viața și societatea în rostirea românească*), însă în același stil de meditație melancolică în care strălucește, ca o piatră rară, aforismul. Aforismul nu mai este un scop, ci un mijloc de a sintetiza o demonstrație. „Viața nu merită să fie trăită fără comentariul ei“ — scrie într-un loc C. Noica, și cele două elemente (*viața* și comentariul) stăpînesc spiritul eseistului, hotărît să stea acum în umbră. În locul orgoliului juvenil de a da lecții și a impune o nouă tablă de valori morale apare calma dorință a spiritului matur de a înțelege morală care guvernează viața unei colectivități. Glasul devine atunci spășit și grav, ironia tăioasă pe care o are în chip necesar orice moralist se transformă în înfiorare lirică. Minte trasează în acest timp ocoluri largi în jurul noțiunilor. Pornit de la o vocabulă (*ba da, mă paște gîndul*) gîndul ajunge la Helada, la dialectică și la filozofia infinitului. Cine ar putea bănuî că între „dracul gol“ al nostru și demonia lui Goethe este o legătură ? Noica dovedește că legătura există și ceea ce părea la început aberația unui spirit livresc sfîrșește prin a fi acceptat ca verosimil : tema din *Faust, II* („cartea gîndului care și-a ieșit din țîțîni“) este aceea care stă și în spatele „dracului gol“, simbolul realității demonice, Mefisto al spiritului românesc.

Goethe preocupă în chip special pe Noica și, dacă sîntem bine informați, el a pregătit sau pregătește o carte specială cu acest subiect : *Despărțirea de Goethe*. Din însemnările de pînă acum reiese că Goethe este „marele duh sănătos în cultura lumii“ și că întîlnirea culturii noastre cu el (prin Pirvan, Blaga.

Eliade, Tudor Vianu) reprezintă una din cele trei porți spre universalitate, celelalte două fiind : deschiderea spre presocratici și deschiderea către înțelepciunea indiană. Propozițiunile acestea ar fi plăcut lui Tudor Vianu, care vedea și el în Goethe pe omul total, întruparea spiritului de universalitate. Limitele lui Goethe derivă, după C. Noica, din insensibilitatea lui față de istorie și fizico-matematici. Or, peste lumea de după 1800 s-a revărsat „potopul istorist și cel scientist“. Limitele lui Goethe ar fi și limitele culturii noastre tradiționale : „nu am avut o bună înțelegere cu istoria, pe care a trebuit uneori s-o «boicotăm» ; nu am trimis (...) spre științe experimentale și matematicism“.

Cu aceasta revenim la mai vechea obsesie a tinerilor spiritualiști din deceniul al IV-lea : absența istoriei. Este inutil a mai spune că „a boicota“ istoria este un fel special de a face istorie și, de altfel, formula aceasta care a pornit din capul unui poet a provocat, cred, o zarvă inutilă în cultura noastră. Fără a ne umfla pieptul de orgoliu putem spune simplu că dovada istoriei noastre este însăși existența noastră. *Rostirea filozofică românească* vine să dovedească (și în aceasta constă adâncimea și originalitatea ei) că spiritul nostru a gândit și a definit cu finețe relațiile dintre individ și univers, că, în fine, spiritul pastoral care ne-a tutelat și-a pus cu îndrăzneală problemele mari ale ființei și dovada cea mai bună că este așa este *morală* complexă ce există în construcțiile limbii.

După ce a stabilit o filozofie de viață și o etică din „adulmecarea cîteorva cuvinte“, C. Noica încearcă în *Creație și frumos în rostirea românească* (1973) să definească și o estetică a spiritului românesc luînd ca punct de plecare sensurile unor cuvinte ca *dor*, *depărțisor*, *ispitire*, *lamură*, *lămurire*, *a făptui*, *săvîrși*, *sfîrși*, *desăvîrși* etc. O estetică este poate mult spus : o coborîre spre rădăcinile limbajului pentru a scoate la lumină un fel particular al spiritului de a concepe și a defini creația și frumosul — e mai în sensul cărții. *Dor* este un arhetip care ne însumează, ca popor, și ne exprimă refuzînd să ne exprime pînă la capăt : „o căutare de negăsire“. *Sinea* (despre care filozoful a vorbit pe larg în *Rostirea filozofică...*) este cuvîntul de aur al limbii noastre ; exprimă cununia omului cu lucrurile, poziția lui față de elemente. Dacă traducem demonstrația lui C. Noica în limbaj tematist, am putea spune că *sinea* este figura spiritului românesc, aceea care exprimă mai bine direcția imaginărilor, demersul față de univers. Sînt și sensuri, teme adiacente

și plăcerea acestui filozof încântat de finețurile limbii române este să le urmărească în cronici, cărți bisericești, proverbe, versuri populare. Din aceste învelișuri pierdute ale cuvîntului, el deduce, încă o dată, o mișcare a gîndului și gîndul duce totdeauna spre faptă și creație. Termenii ce exprimă această nuanță se leagă între ei ca treptele într-o ierarhie a cunoașterii, fixată în formule verbale dificile și rafinate : „Toate cuvintele — explică el — pe care le-am avut înaintea ochilor, de la dor și pînă la lămurire, sînt tot atîtea trepte către faptă și creație. Dorul lasă cugetul încă în nehotărîrea dintre pasivitate și activitate, dar ispitele și ispitirea încep să pună accentul pe partea activă din om, iscodirea e și mai activă încă, pînă ce se trezesc în om iscusirile de un fel ori altul, care nu-l mai lasă în liniștea și astîmpărul lui. Omul trăiește cîtva timp sub semnul lui «ce-ar fi să încerc», «va fi fiind și așa», «ar fi să fie», adică sub toate vrerile și trimiterile verbului, care e atît de iscoditor în limba noastră — pentru ca, în sfîrșit, încearcă în adîncul său în fel și chip, omul să iasă lămurit cu sine și cu lucrul.“

Nu știu cît de exacte sînt aceste comentarii, vedem însă cît de frumoasă, fină este rostirea filozofului. C. Noica, vorbind de cuvinte, creează, un limbaj propriu, cu un vocabular bogat, tras din vechile scrieri și din graiurile populare, ignorate în mod obișnuit de limba pur neologistică a presei literare. Ca la Sădoveană și Creangă, limba lui are farmec și farmecul nu trece dincolo de marginile cărții : încercînd s-o imiți, aerul de vechime piere și subtilitatea, adîncimea devin căutare și prețiozitate. În fraza eseistului cuvintele acestea, cu parfum de candelă și moliciuni de vechi icoane bisericești, trag mintea noastră spre teritorii necunoscute. În fond, C. Noica ne învață să citim dincolo de cuvinte și să vedem în *a fi* sau *iscodire*, *întru*, *către*, *spre* — vorbe banale — un efort colosal al spiritului de a încorpora lucrurile în coaja fragilă a expresiei. Prepozițiile, verbele auxiliare, infinitivul lung — toate exprimă o tulburare a spiritului, un efort de cunoaștere prin aproximare. C. Noica dă exemplul construcțiilor verbale ale lui *a fi*, în care pulsează, ca mercurul în recipiente complicate, îndoiala, posibilitatea, teama, opțiunea etc. Să citim această pagină :

„Așadar, prima iscusire a lui *a fi* : «Este să fie». În loc de realitate (este), avem un fel de iminență de realitate (stă să fie). Și urmează pe rînd : ar fi — ca în toate limbile, posibilitate ce stă sub o condiție, dar : ar fi să fie — posibilitate deschisă a

posibilității ; ar fi fost să fie — posibilitate închisă a posibilității. De-ar fi — dacă s-ar întâmpla să fie — exprimă contingenta, ca în alte limbi. Dar : de-ar fi să fie — contingenta a posibilității și : de-ar fi fost să fie — un fel de posibilitate a contingentei posibilității. Dacă însă, acum spui a fost să fie atunci cascada ființei se oprește brusc. Căci era o adevărată cascadă, un lanț de prăbușiri sau de surpări de nivel, în toate rostirile acestea. De la realitatea asigurată a lui «este», ființa decădea în iminența realității, apoi la tentativa de realitate, spre a trece la posibilitatea de realitate și în posibilitatea de rangul doi, posibilitate a posibilității, mai departe în contingenta și apoi într-o contingenta de rangul doi. Tot timpul, așadar, ființa slăbea, se retrăgea, se ascundea. Și deodată, după atâtea trepte de slăbire a realității apare întruchiparea ei de maximă tărie, necesitate : (a fost să fie). Așa a fost să fie. Căci a fost să fie, cu aceeași întoarcere a lui a fi asupra-și, dă cu totul altceva decît celelalte întoarceri, anume dă implacabila necesitate.“

A defini o spiritualitate prin limbă s-a încercat și altă dată. Uluiitor la C. Noica este însă faptul că, voind să facă o genealogie a cuvîntului, ajunge să scrie o genealogie a spiritului românesc, folosind elemente ce se află la îndemîna oricui. Niște biete vorbe ca o *să fie* sau *depărțitor* se dovedesc a ascunde o istorie, o dramă și o bogăție de gîndire ce ne surprind. Ne-ar surprinde ele dacă n-ar fi creația, *rostirea*, limbajul lui C. Noica atît de bine, frumos „împelițat“ (spre a-i folosi o vorbă care-i place) ?! Într-o notă din *Rostirea filozofică* citim : „Dar în orice comentariu zace un germene de îndrăcire, și toate întrupările gîndului critic sînt statornic primejduite de împelițările lui“. *Indrăcirea* lui C. Noica este ambiția lui de a coborî la rădăcinile limbii române pentru a descoperi „facerea omului românesc“, finețea și adîncimea spiritului său. Dar primejdia ? Primejdia vine din *împelițarea* prea frumoasă a comentariului. Citite separat, articolele din *Rostirea filozofică* și *Creație și frumos* lasă o impresie de neuitat, citite laolaltă, după o sută de pagini, spiritul nostru e obosit de muzicalitatea monotonă a frazei. O variație a limbajului, o gimnastică mai acrobatică a minții ar da ideilor o mai mare acuitate.

Ca gînditor preocupat de spațiul spiritual românesc, C. Noica nu putea să nu ajungă la Eminescu, piatră de încercare pentru toate intelectele. Iubirea lui pentru Eminescu a luat în ultimii ani forma unui cult, provocat sau numai întărit de

întîlnirea cu caietele rămase de la poet. Răstoindu-le, ei are sentimentul că se află în fața unui miracol și publică în presă mai multe articole în scopul de a atrage atenția opiniei publice asupra însemnătății lor. C. Noica are și o idee mai practică, aceea de a reproduce aceste caiete într-o ediție accesibilă tuturor. Din nefericire, proiectul nu s-a realizat, ca și ediția integrală Eminescu pe care a pornit-o în 1939 Perpessicius și care rămîne și de aici înainte (pentru cîte generații?) un ideal de împlinit. Inițiativa lui C. Noica este, oricum, emoționantă. O parte din aceste articole au fost cuprinse în volumul *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii românești* (1975), primit cu interes de o parte a criticii, cu iritare de alta. Volumul are însușirile și defectele obișnuite într-o culegere de articole ocazionale (repetiții, introduceri și sfîrșituri nefolositoare etc.) Este însă nedrept a nu vedea că C. Noica, făcînd egiul caietelor lui Eminescu (stratul ocazional, cultural al problemei), strecoară și gînduri mai profunde despre cultura română. Există, apoi o tensiune, o bucurie a spiritului care ridică nivelul acestor pagini. Teza lui Noica este că cele 15 000 de pagini ale caietelor rămase de la Eminescu exprimă un mare spirit și că acest fapt a fost înțeles de către puțini. Doar Nicolae Iorga, văzînd în Eminescu „cea mai vastă sinteză făcută de vreun suflet de român“ ar fi avut viziunea totalității, grandorii omului ascuns în foile îngălbenite ale manuscriselor. Ceilalți le-au privit cu ochi „de alexandrini“, inclusiv G. Călinescu, care, explorînd totul și înțelegînd mai mult decît contemporanii săi, a sfîrșit prin a pune pe cîntar lucrurile. Dar Eminescu nu trebuie „judecat“ — zice C. Noica — ci „cuprins“. Cuprinderea ne-ar arăta că ceea ce este Goethe pentru germani este Eminescu pentru noi : „conștiința noastră mai bună“. Să rămînem la aceste idei. De acord că Eminescu este conștiința noastră mai bună, la acest pragaf nici un superlativ nu este suficient de puternic, dar de ce crede C. Noica o eroare intenția de a judeca însemnările rămase de la un mare poet? Și, apoi, ce înțeles are verbul a *cuprinde* în critică în afara noțiunii de *judecată*? A judeca înseamnă, în fapt, a *cuprinde* dimensiunile unui fenomen și orice *cuprindere*, încorporare, reprezintă o *judecată*. Suspiciunea de alexandrinism nu are, atunci, nici un rost cînd este vorba de G. Călinescu pe care, dealtfel, C. Noica îl prețuiește (un articol se intitulează : *Ne-am odihnit în Călinescu*).

Rămîne însă nemulțumirea (și aici eseistul are întru totul dreptate) față de superficialitatea cu care alții au citit și citește aceste manuscrise. Ele trebuie privite în totalitate, numai lectura integrală poate da o idee despre adîncimea spiritului eminescian. C. Noica face această lectură din punct de vedere filozofic și rămîne uimit de ce află acolo. O magie, mai întii, a „informului, a larvarului, a originalului“, o mare dorință de cultură și o cultură chiar profundă, în mai multe domenii, deși nu totdeauna bine articulată. Întîlnirea cu „informul“ eminescian poate fi însă „modelatoare“, și C. Noica se gîndește ce s-ar produce în lirica română dacă aceste foi ar fi puse sub ochii poeților noștri. Și tot el dă răspunsul : „Gîndindu-se la Socrate, oamenilor le-a fost rușine, pur și simplu, să-și spună filozofi. Credem că la fel trebuie să te încerce sfiala în țara lui Eminescu ori în țările altor mari poeți, să te numești poet“. Cît de naiv poate fi eseistul acesta învățat ! El nu cunoaște psihologia poetului român ! Sfios poetul român, descumpănit în fața spectacolului de cultură eminesciană ? Dar de unde ! Caietele au fost publicate fragmentar de mai multe decenii, poezia, proza lui Eminescu sînt în întregime imprimate în ediții accesibile tuturor și n-am observat nici o tulburare în rîndurile poezilor, nici o renunțare. Dimpotrivă, orgoliul explodează parcă mai zgomotos decît înainte, încrederea în valoarea proprie ia forme fanatice ! Să-și dea demisia 90% din poezii noștri în clipa în care vor intra în contact cu acest exemplu de mare efort de cultură ? Cît entuziasm, ce suflet liric și neștiutor are C. Noica ! Istoria literaturii noastre nu cunoaște cazul nici unei demisiuni, nici atunci chiar cînd toate spiritele critice ale epocii au căzut de acord că un autor de versuri nu are talent. Insistența a fost, dimpotrivă, mai mare, vanitatea rănită și-a accelerat pulsul. Nu s-a înregistrat apoi nici un caz de sinucidere din orgoliu literar. Exemplul lui Kleist n-a fost la noi molipsitor. Neagația modelelor este mai comodă.

Trebuie să luăm atunci rîndurile lui C. Noica ca metafora unei mari iubiri spirituale. Aceasta îl face să fie inclement. În nici o cultură — afară de caietele lui Leonardo — spune el — nu vom întilni niște însemnări atît de vaste și de originale ca acelea din manuscrisele lui Eminescu. Caietele lui Valéry ? E vorba acolo de „o umbră“, nu de un om adevărat (cum este la Eminescu). După această comparație care, deși fletează orgoliul nostru național, ne pune pe gînduri, urmează o frază teribilă : „Valéry este omul care a onorat timp de 50 de ani Terra cu

absența sa⁴. Tulburătoare rînduri ! Și nedrepte ! Caietele lui Valéry sînt pentru critica europeană de azi o sursă de mare preț, mai multe școli se revendică din ele, și chiar și altfel, în afară de orice considerent de metodă, notele lui Valéry arată un spirit extraordinar de fecund și original și nu este nici o exagerare a spune că el a înnoit modul de a gîndi problemele spiritului. A onorat Terra timp de 50 de ani cu *absența* lui ? Nu știm, ce putem ști este că a însămintat-o cu idei noi.

Mai de înțeles este în cartea lui C. Noica apropierea dintre Eminescu și Leonardo da Vinci, în sensul că ideea *omului universal* le este comună. Vorbind de acest ideal, eseistul aduce fatal în discuție și numele lui Goethe, teoreticianul modern al problemei. Admirația lui pentru Goethe se unește, ca și în cărțile anterioare, cu negația cea mai categorică. O negație metodică, am spune, o negație plină de stimă, din rațiuni culturale, Goethe fiind spiritul suprafetelor, nu al profunzimilor : „Dacă ar fi cinstit și ar înfrunța întreg cîmpul de căutare și afirmare al poetului, ar regăsi poate experiența făcută cu Goethe de cel care scrie aceste pagini. Ne-am spus că este ceva de neacceptat la Goethe ; că e mult prea împlinit la suprafață, prea sigur de sine ca „ales al zeilor“ ; că, în fond, e lipsit de conștiință tragică sau de un sens mai adînc al umanului, iar în ce privește orizontul de cultură, el e străin de ceea ce avea să fie esențial mai târziu : matematismul și istorismul. Veacul al XIX-lea se împlinea tocmai pe aceste linii, iar cineva care refuză deschis istoria și nu are înțelegere pentru matematici se condamnă în fața noastră. Trebuie spus „anti-Goethe“.

Dure propoziții, cum au fost scrise atîtea în veacul nostru despre omul de la Weimar. C. Noica are, repet, justificarea că își întovărășește nemulțumirea cu o mare venerație față de cel care în ochii lui rămîne de-a pururi un exemplar „secretar al firii omenesti“.

Revenind la Eminescu, C. Noica binecuvîntează cantitatea cunoștințelor și pune din nou în fața poetului român tînăr oglinda acestei conștiințe vaste, avertizîndu-l : „nu există poet mare care să nu fie și un mare om de cultură, unul al vredniciei, nu numai al învrednicirii“. Jocul de termeni de la sfîrșit ne amintește că cel care a scris *Rostirea filozofică românească* nu și-a abandonat tema. Eminescu devine un aliat spiritual, *caietele* constituie dovada unei pasiuni ce încearcă, la alte dimensiuni, și pe eseist. Numărul mare de cuvînte cu sensuri

azi uitate, expresiile scoase din cărți vechi sau din vorbirea populară arată că Eminescu era un *semădău* de cuvinte, cel care dă seama de rostul și înțelesul lor. Un citat, într-adevăr surprinzător din manuscrisul 2257, unde este vorba de „partea ne-traductibilă a unei limbi“, readuce pe prim plan problema limbii ca sursă a spiritualității noastre și, prin aceasta, C. Noica revine la tema lui esențială. Comentariile părăsesc terenul descripției, ideile iau înălțime, meditația dă ocol conceptelor mari. La această temperatură ipotezele cele mai îndrăznețe sînt verosimile. Aceea de pildă, despre *existențialismul* lui Eminescu, descifrat în versul din manuscrisul 2254 : „«Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit» : Ai putea vedea un întreg capitol din frămîntarea filozofică a omului modern, existențialismul, prin prima jumătate a versului lui Eminescu — spaima împietrită ; și depășirea existențialismului, prin cealaltă jumătate — visul încremenit. Existențialismul întreg se lasă regîndit, într-un sens, prin formularea unei jumătăți din versul lui Eminescu.“

Ideea existențialismului se poate, desigur, discuta și nu trebuie o argumentație prea întinsă pentru a o respinge. Ipoteza lui C. Noica este interesantă și în alt chip. Vorbind de existențialismul european, dezvoltat cu o jumătate de secol după moartea lui Eminescu, eseistul aduce în discuție și cazul lui Heidegger ca *filozof al ființei*, dînd, indirect, o sursă a *Ros-tirii* sale : „Existențialismul acesta avea dintru început un plus de adîncime față de cel francez : își punea problema omului nu pentru ea însăși, ca în filozofia lui Sartre, ci în urmărirea mării teme de întotdeauna a filozofiei : tema ființei. Heidegger a părăsit, ca atare, tot timpul prestigiul filozofiei, spre deosebire de existențialismul francez. S-a confruntat cu filozofii cei mari ai trecutului, a privit veacul nostru și problemele lui de sus și, în timp ce Sartre scria nenumărate pagini de filozofie, literatură și revuistică, Heidegger tăcea, sau încerca să arate care e sensul metafizic al tăcerii. Și el își vedea, undeva, pragurile ; dar a înțeles să intre în boicot : a boicotat opinia publică, refuzînd să editeze pînă astăzi volumul II din *Ființă și timp* sau ceva de ordinul lui, sub cuvînt, pare-se, că lumea nu e coaptă spre a-l înțelege — și boicotează într-un fel istoria vie, întorcînd capul de la revoluția tehnico-științifică sau dîndu-i înțelesul unei răsuciri a omului, iar nu cel al unei împliniri a lui.“

Rîndurile acestea spîun mult, am impresia, și despre cel care, scriind despre nașterea *ființei românești*, n-a scăpat pri-

lejul să atragă atenția asupra *demoniei mașinii* și a primejdiei pe care o reprezintă, sub presiunea industrializării societății capitaliste, *unidimensionarea omului* (după formula cunoscută a lui Marcuse). Logosul și ființa reprezintă două noțiuni fundamentale și în filozofia lui C. Noica atât de apropiată, prin fantezia și limbajul ei, de creația critică. *Eminescu* său este o pledoarie pentru omul total, omul universal, acela care desface orizonturile și trăiește în ambianța arhetipurilor (capitolul despre *Archaeus* este unul dintre cele mai substanțiale din carte).

Scrise întâi pentru presă, articolele repetă uneori ideile sub alte metafore, ca și punctele de referință. E mult a spune că C. Noica aduce „un Eminescu nou“, e mai corect a recunoaște că el citește cu un ochi de profesionist niște foi peste care au trecut atîția alții și descoperă laturi pe care nu le-a observat nimeni. Noica nu corectează pe G. Călinescu, atrage numai atenția asupra valorii întregului și pune mai bine în lumină încercarea poetului de a supune gândirii fecunde materia săracă a limbii. *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești* nu este o carte de știință, nu-i nici o carte propriu-zis de critică, este doar (și este, oare puțin ?) o meditație gravă în fața unor însemnări care ascund misterul formării unui mare spirit. Noica crede, cu o vigoare intelectuală nouă, că acesta este *omul total* al culturii noastre, modelul etern, arhetipul. Fanatismele pe care le descoperim în aceste pagini vin dintr-o abandonare conștientă a spiritului critic în fața cuiva care „n-a voit să fie al doilea“.

C. Noica a editat și traducerea lui Eminescu din Kant (M. Eminescu : *Lecturi kantiene*, Ed. Univers, 1975) și a scris niște pagini substanțiale despre Brîncuși, prezentat, de altfel, și în *Rostirea filozofică românească*. Noica este, indiscutabil, cel mai bun eseist, în latură filozofică, pe care îl avem de la Blaga încoace.

PETRE PANDREA

Din generația frenetică și neliniștită a lui Mircea Eliade și C. Noica, face parte și Petre Pandrea (1904—1968), fiu de țărani de pe Olteț, elev al lui Nae Ionescu și admirator al lui Vasile Pârvan. Evoluția lui spirituală este de la „trăirism“ la marxism, cu multe ocoluri și încercări teoretice disperate de a împăca doctrine ce se unesc ca apa cu focul. Tinăr de tot, semnează, sub numele de Petre Marcu Balș, *Manifestul Crinului Alb (Gîndirea, 1928)* prin care se cere o libertate limitată doar de zei și o orientare a forțelor tinere spre concretul „frenetic și fericitor“. G. Călinescu scrie împotriva lui un pamflet (*Generația bombastică*), iar M. Ralea acuză (*Viața Românească, nr. 13, 1928*) pe semnatarii neliniștiți și mistici ai manifestului de „rasputinism“, „nechezat de literaturism excesiv“, „revanșă absurdă a pitecantropului refulat de dogme religioase“. Șerban Cioculescu inventează cu același prilej, într-un articol zeflemitor, termenul de „trăirism“ pentru a numi o filozofie tulbure de viață și o abdicare furioasă de la pozițiile raționalismului.

Plecat la studii în Germania, Pandrea descoperă dialectica hegeliană și materialismul dialectic, punînd de acum înainte inconformismul lui moral și social pe alte baze. Îi regăsim numele după 1932 în *Bluze albastre, Veac nou, Stînga, Viitorul social, Azi, Cuvîntul liber* și alte publicații antifasciste. Ziaristica lui este violentă și colorată, în acel stil radical expresionist pe care îl exprimă și grafica militantă din epocă. Volumul *Germania hitleristă* (1933) arată o decizie politică definitivă și un radicalism moral de la care Petre Pandrea, greu încercat în viața de toate zilele, nu va abdica. Studiile lui sînt, în afară de filozofie și literatură, în domeniul sociologiei și al științelor juridice. Prima carte pe care o publică tratează despre *Psiho-*

logia judiciară (1932) și indică orientarea tînărului oltean, susținător altfel după „fișteica“ natală, spre o metodologie modernă. După șapte ani la Universitățile germane devine criminalist, sociolog și critic literar în descendența (mărturisită) a lui H. Taine și Brandès. Prin *Portrete și controverse* (I—1945, II—1946) și *Pomul vieții* (1946) activitatea critică a lui Pandrea, în latură eseistică, se fixează mai bine. La sfîrșitul războiului era plin de proiecte (aflăm acest lucru dintr-un interviu dat lui Ion Biberi), se gîdea să revoluționeze critica și sociologia românească și ar fi făcut-o, poate, dacă biografia lui n-ar fi cunoscut atîtea accidente. Confesiunile acestea amenințătoare sînt presărate în toată opera lui, chiar și acolo unde este vorba de lucruri serioase, ca evoluția societății și structura statului nostru. Însă Petre Pandrea nu se resemnează să vorbească prea mult la persoana a III-a și, după cîteva pagini de expunere doctă, cere și-și acordă imediat dreptul de a vorbi despre el și despre metafizica Olteniei, transformînd totul într-o ecuație personală.

Din aceste note subiective se poate reconstitui un portret moral, întărit de opera propriu-zisă, nu prea vastă (în sfera criticii literare), dar cu multe judecăți drepte și originale. Petre Pandrea este, nu mai încape vorbă, o personalitate bogată, cu înspăimîntătoare cunoștințe în filozofie, istoria vieții politice, drept și sociologie, spirit iritabil și, de cele mai multe ori, intratabil, simpativ încăpățînat, bavard, speculativ. În cultura română, locul lui este în familia lui Hașdeu și Pârvan, erudiți cu aplicații spre științele oculte. De la acesta din urmă moștenește plăcerea de a trage din orice subiect două sau trei aspecte, de a disocia mereu în trepte și de a întocmi tablouri sinoptice în sfera ideilor morale. Fiu de gospodari olteni, intră la Liceul militar de la Mînăstirea Dealului. Construit după modelul colegiului de la Eton, liceul pregătește mici gentilomi, viitoarea aristocrație militară. Școlarii poartă beretă, mănuși, fac duș zilnic, se tund săptămînal, sînt politicoși, nu injură, nu clevelesc. Sînt educați în spiritul camaraderiei și al moralei creștine. Dimineața ascultă psalmi sau fragmente din Noul Testament, momentele sacre se repetă și mai tîrziu, numărul rugăciunilor într-o zi fiind de unsprezece. În clasă funcționează un tribunal care decide și aplică pedepsele, cea mai aspră fiind izolarea celui picat în păcatul feloniei sau al „periuții“ (lingușitoria față de profesori). Iertarea se produce în fața clasei,

după o lecție sumară de morală. Cîțiva pedagogi și profesori (își amintește Petre Pandrea) făceau parte din lojile masonice de tip scoțian. Printre colegii mai mici se află și viitorul conducător al „nicadorilor“, poreclit „Mucea“, tocilar amenințat de repetenție, disprețuit de ceilalți liceeni.

Atmosfera cazonă a școlii n-a influențat, totuși, prea mult pe Petre Pandrea, temperament funciarmente anarhic, în ceartă mereu cu regulile date de alții. Idealul de mic european gentilom preconizat de colegiu n-a fost și idealul lui, spirit expansiv, totalitar, „localist“ cu aspirații universaliste. Cultura este pentru el un mijloc de a-și înțelege sursele. Citește pe Nietzsche, Stirner, Marx, Lao Tzse, Kropotkin ca să justifice morala țărănească, singura în care crede cu adevărat. După un seminar de filozofie juridică hegeliană este tratat de un coleg neamț drept „balcanic infect“. Balcanicul îl sancționează cu o vocabulă și mai aspră : „scroafă prusacă“, după care faptă își ia catrafusele și se întoarce în Oltenia : „enclavă pură biologică, sociologică și morală patriarhală“. Tatăl îi prescrie un an de „argăteală“ la cai, la vaci, porci, la vie și la pomi înainte de a-și începe cariera bucureșteană. Rămîne numai o primăvară și suge fără grabă „din amfora cu miere și cu lapte a înțelepciunii arhaice oltenești, mai dulce decît a oricărui moralist francez“. Acum își dă seama Pandrea (cel puțin așa ne încredințează el) că salvarea Europei decăzute stă în morala țărănească : „Eu admir tipul uman de «prince-paysan» cu savoare vitală și înțelepciune milenară și nu mai cred în posibilitatea de renaștere a Apusului, nici în etica lui. Decadența veșnică este definitivă...“ (Ion Biberi : *Lumea de mîine*, 1945). Vorbele acestea le spunea un intelectual care citise multe cărți și se mișca fără complexe pe un registru vast de filozofie, de la Platon la Heidegger. Respinge, ideologic, poporanismul, deși admiră pe C. Stere. Are o concepție limpede despre mecanismul vieții sociale și nu se îndoiește că proletariatul va fi și în România (sintem în deceniul 1930—1940) avangarda revoluției de mîine. Marxistul Petre Pandrea recomandă, cu toate acestea, morala provinciei natale și, în niște pagini de o simpatică insolență, va ridica felul arhaic de viață de pe Olteț la valoarea unui model universal. Stagiul în gospodăria paternă îl vindecă de teama de existență. Învață să prindă pește cu undița, cu „scîrțașul“, cu coșurile de răchită, sădește și îngrijește vița-

de-vie, pomii, zarzavaturile din grădină și descoperă bucuria lucrului bine chibzuit.

Intrat în lumea baroului bucureștean, prinde repede greață de morala „ilfoveană“. Statul „ilfovean“ cu morala lui filistină, coruptă, va fi oaia neagră a lui Pandrea. „Ilfovita“ ar fi și cea mai gravă dintre maladiile burgheziei române. Multe din articolele scrise în această fază au rămas în revistele epocii. *Portrete și controverse* adună puține piese din producția acestei uzine grele care era Petre Pandrea. Ele recomandă un ideolog pătimaș cu fraza aspră, năpustit ca un torent asupra pozițiilor inamice. Politetea, când e vorba de idei, este suspendată. Ideile privesc toate fenomenele sociale și spirituale, nici un subiect nu este străin sociologului și criminalistului inteligent și harțăgos, mîndru de originile lui rurale. Portretele critice sînt sumare și se bazează, invariabil, pe diagnosticul ideologic completat de un diagnostic moral. „Tăietura directă“ — pe care eseistul o observă în stilul de lucru al lui Brâncuși — va fi și stilul său de a polemiza. Numai H. Sanielevici, dintre criticii români, a mai pus o notă atît de colorată în articolele sale de polemică pe teme de antropologie. Locul savanților „cu ardeul în dos“ de acolo este luat de „teoreticienii moftangii“, ilfovenii strecurați în spațiul culturii, „homunculuși livrești“ etc. În sfera politicii, caracterizările sînt ultimative și colorate ca o injurie. Hitler este un actor ratat cu o „natură histrionică și neroniană“, Armand Călinescu „un Tersite urît, mic, chior și șchiop“, căpetenia „nicadorilor“ — „un paria ambițios și catilinar“ etc. *Germania hitleristă* (1933) este un pamflet voluminos înțesat cu fișe politice și morale care arată o fantezie de o mare vitalitate a negației. Puse una lîngă alta, ele dau o puternică sugestie despre natura demențială și cabotină a fascismului. Să citim cîteva dintre ele. Iată fișa lui Alfred Rosenberg: „arhitect ratat“, „tîmpenie savantă“, stil huliganic de doctor în filozofie și istorie cu izvoare ezoterice: „așa ceva flata pe micul măcelar blond și burtos, pe fetele cu gambele butucănoase, asemănîndu-le cu eroinele legendare Brumhilde și Krimhilde...“. Pe foaia lui Goebels scrie: „lacheul-regizor al capitalului aflat în criză“, pe aceea a lui Herman Göring — „bestialitate ridicată la rangul de acțiune politică“, „un Danton al revoluției mic-burgheze germane“ etc.

Cartea este mai serioasă decît lasă să se vadă aceste însemnări de o sălbatică savoare : este vorba de un solid studiu sociologic prevăzut cu tabele economice și considerații de istorie politică europeană menite să elucideze dependența fenomenului fascist de marele capital. Studiul se încheie cu aceste cuvinte profetice : „Arhimede desena pe nisipul fin formele lui geometrice. Un soldat beat a intrat în atrium și i-a comandat să stea «drepti». Cufundat în meditațiile lui, învățatul n-a auzit. Legionarul l-a ucis. Așa stau la pîndă fiarele, în slujba marelui Capital, să omoare spiritul, progresul, dreptatea și pruncul societății celei noi“.

Ca sociolog, Petre Pandrea își pune problema statului și a evoluției sociale. Luarea în discuție a curentelor ideologice din cultura română este atunci inevitabilă. Ambiția lui este, în fapt, să dea o altă explicație dezvoltării societății românești și să propună o formulă nouă de stat, alta decît cea preconizată de junimiști sau poporaniști. Ideile lui Pandrea pe această temă sînt răspindite peste tot, căci, indiferent de obiectul articolului, el ajunge repede la problema claselor, la junimism, la istoria politică a Angliei, la constituția de la Weimar din 1919 și, bineînțeles, la clasa țărănească. Dezordine intelectuală, imposibilitate de concentrare într-o disciplină (sociologia) care cere ordine și concentrare în analiză ? Un fel particular, bazat pe o fantezie explozivă, de a ataca deodată și cu toate armele inteligenței un subiect. Modelul lui Iorga de a polemiza poate fi recunoscut și în aceste *Portrete și controverse*, unde de la un personaj al lui Cezar Petrescu se trece ușor la teocrațiile egiptiene și la istoria sindicatelor reformiste ! Ideile de ordin sociologic sînt concentrate în studiul *Controversa asupra statului român modern* (vol. *Portrete și controverse*, II, 1946), unde preocuparea de obiectivitate e mai mare și stilul devine mai neutru. Problemele ridicate de pașoptiști, junimiști, poporaniști privitoare la formarea și organizarea internă a societății românești sînt rediscutate din perspectiva unui „localism“ deschis spre Europa. Curios, din demonstrația lui Petre Pandrea lipsesc două din punctele de referință obligatorii cînd este vorba de istoria civilizației românești : Gherea și E. Lovinescu. Numele acestuia din urmă nu este nici măcar pronunțat, deși el are o concepție unitară și a scris o istorie a civilizației noastre. Dar ce susține, în esență, Pandrea ? Înainte de a trece propriu-zis la tema studiului, el dă două scheme privitoare la poziția

față de „existențiabilitate și cosmos“ a intelectualului român din sec. al XIX-lea și sec. al XX-lea. În schemă sînt cuprinse rubrici ca : *Nescio, tragi-comedia raporturilor cu comunitatea, atomizare, dogmatism*, care, la rîndul lor, se deschid spre mai multe subdiviziuni. Atomizarea este posibilă în trei variante : *oportunism, psihologism, agnosticism estetizant*, iar dogmatismul poate fi *simulat, din disperare sau veritabil*. Cine vede astfel de tabele poate cădea la gînduri negre asupra seriozității cercetătorului. Cercetătorul se explică însă, și din noile precizări înțelegem că este vorba de un grafic al inteligenței românești și de atitudinile morale posibile vis-à-vis de factorul social. Va să zică românul, plecat dintr-un anumit mediu, trece prin tragi-comedia raporturilor cu comunitatea și în acest proces el poate îmbrățișa poziția oportunistă, agnostic estetizantă sau se poate replia în interiorul psihologiei proprii. Această împărțire este, spre a folosi o expresie a sociologului, „just neclară“. Oportunistul nu are și el o *psihologie*?, atomizarea de nuanță psihologistă nu poate fi și *agnostică*?, estetismul nu este, oare, o formă a *psihologiei*? etc. Tipologia este discutabilă, ca multe din ecuațiile propuse de Petre Pandrea, deși ele arată o inteligență laborioasă și un efort de a formaliza complicatele mecanisme sociale. Dar să trecem mai departe. Esențială, zice sociologul, este pentru un intelectual *problema deciziei* pe care noi, românii, am rezolva-o prin „criticism“. Devenim critici intoleranți ai formelor sociale și ai instituțiilor de orice fel și asta nu-i bine pentru că negațiunea perpetuă arată o lipsă de încredere față de valorile absolute. I. L. Caragiale cu zeflemeaua lui ucigătoare este prototipul acestui comod scepticism în cultura ideologică românească : el cultivă „fronda iresponsabilă, paradoxul ieftin, irespectul valorilor absolute, o stearpă logică [...], un criticism pînă la absurd și nu are conștiința responsabilității scrisului și a activității publice“ (op. cit., p. 127). Caragiale lipsit de conștiința responsabilității scrisului? Ce injustiție ! Pandrea se întîlnește aici cu E. Lovinescu, adversar, din rațiuni mai serioase, al junimismului. În fine, *caragialismul* este pentru Pandrea un moment dintr-un curent mai larg : *criticismul*, în care intră, pe lîngă junimism, și poporanismul. Ce l-ar caracteriza ar fi spiritul voltairian „uscat și zîmbitor“. Paralel s-a dezvoltat în cultura română și *curentul creator* reprezentat de Kogălniceanu, Eminescu, Bărnăuțiu, Iorga, Pârvan, Motru, Brâncuși, Argezi. Aceștia poartă „blestemul neliniștii

lăuntrice“ și sînt stăpîniți de o concepție (formula este a lui Pârvan) istorică, realistă și creatoare. Brăncuși, Argezi teoreticieni ai istoriei și ai statului? Pandrea crede acest lucru și toată demonstrația lui despre localismul rodnic se va baza pe exemple de acest fel. În alt loc el distinge, în privința curentelor ideologice, între 1) doctrina iluministă a pașoptiștilor, continuată de doctrina raționalistă a lui C. Stere și 2) curentul istoric-tradiționalist-organicist, de la Kogălniceanu pînă la Pârvan. Cel dintîi ar fi de importanță franceză și s-ar baza pe doctrina *statului juridic*, cel de al doilea, cu reflexe din romantica germană, pune la temelie lui doctrina *statului istoric*. Față de fenomenul modern al statului se remarcă în plan moral (tot după Pandrea) atitudinea criticistă și atitudinea conservatoare, ilustrate, ambele, și de „cîrtelele“ moldovenești ale lui G. Ibrăileanu, un criticist sceptic bazat pe un așa-zis ateism național etc.

Un fapt este sigur în acest complicat cod rutier al ideologiilor românești: Petre Pandrea îmbrățișează cauza doctrinei *istoriste și organiciste* și detașează din ea o concepție proprie care, în esență, se bazează pe negația celorlalte. Junimismul este respins, de exemplu, pentru că ar disprețui (ceea ce este inexact!) realitățile locale, iar poporanismul pentru că este o doctrină utopică, deși *localismul* ca sinteză între cultură și civilizație, autohtonism și progres, este tot o variantă a poporanismului pentru că se bazează pe mica proprietate rurală. Surprinzătoare este apoi, la Petre Pandrea, spirit polemic prin excelență, nemulțumirea lui față de *spiritul critic* în cultura noastră. Criticismul este identificat cu alexandrismul, cu un fenomen adică, de decadentă, propriu culturilor bătrîne și obosite. Atunci și-ar face apariția „comentatorii și stiliștii, gramaticii și esteticienii ca viermii pe cadavrele intrate în putrefacție. Nemaifiind capabili de sinteză se restrîng la analiză și pun virgule lui Homer. Lipsiți de vitalitate urăsc „barbaria“ creatoare, iar în compartimentele lor nemaiîncăpînd apele primăvăratece ale iubirii, credinței, pasiunii și nici tumultul lumii, se usucă treptat, treptat, ca mumiile, fără suflul vieții, fără fiorul divin și ritmul trepidant al existenței. „Creația e fatalitate și mister“ (P. Zarifopol), iar nu stilizare și alexandristică. Nu prin punerea obstacolelor criticiste în drumul creației românești poate țîșni fondul original. Nici o filozofie a raționalismului kantian nu este îndrumarea cea mai potrivită.“

Pandrea opune stilului criticist în viața socială și literară românească („spiritul critic în literatura română a provocat dezastre și a fost impediment serios al creației“) stilul de a gândi al lui Pârvan și al altora, oameni ai prezentului, „neliniștiți și agitați, neliniștea și agitația formînd valori în sine : demiurghi dezaxați și aspirînd spre unitate“. Din rîndul lor fac parte Argezi, Ion Pillat, M. Beniuc, Blaga, Adrian Maniu etc. — „pre-cursori ai sintezei românești“, care, în privința tehnicii scrisului, ar fi impus alături de alții „stilul nervos și torturat, trepidant sau furios, plin de imagini, de neologisme expresive, de repetiții și de elan“ etc.

Critica spiritului critic făcută de Petre Pandrea este elementară și absurdă. Confruntînd planurile, el neagă tocmai ceea ce este viu și clar în cultura românească, spiritul disociator al lui Maiorescu. Paralizant, steril acest spirit? Toată cultura română modernă descinde din el și oricît elan, entuziasm am preconiza noi, cultura fără spirit critic nu se poate concepe. De ce trebuie, apoi, identificat spiritul „criticist“ cu alexandristmul, fenomen într-adevăr de decadentă? Și cine sînt alexandrinii noștri : T. Maiorescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu? Eroarea lui Petre Pandrea este de a identifica un curent ideologic (care, bineînțeles, poate fi contestat) cu spiritul critic care poate înflori în marginea lui, în speță junimismul politic cu sistemul critic al lui Maiorescu, poporanismul cu critica sociologică și psihologică a lui G. Ibrăileanu etc. Nici chestiunile privitoare la stilul literar nu sînt prea limpezi, căci nervozitatea și imagismul nu sînt proprietățile unei unice ideologii.

Din aceste vii atacuri împotriva ideologiei tradiționale se limpezește totuși în gîndirea înflăcărată a lui Pandrea un concept sociologic bazat, cum am arătat, pe o sinteză între tradiție și progres, concept fixat în linia deschisă de Kogălniceanu și fecundată de spiritul lui Pârvan. După ultimul, statul și dreptul ar fi simple prelungiri ale vieții biologice, în consecință statul modern trebuie (reia Pandrea ideea) să dezvolte tiparele ancestrale, să europenizeze „localismul“. Ce reprezintă exact acest localism aflăm în studiul despre Brăncuși din *Portrete și controverse*, I. El este o emanație a spiritului oltenesc, caracterizat prin 1) *predominarea tipului athletic*, 2) *lăudăroșenie*, 3) *complexul cobîlței*, 4) *tendință migratoare* și 5) *spirit de echipă*. Oltenia ar fi dat marile spirite ale culturii și vieții noastre

sociale ca Tudor Arghezi, Rădulescu-Motru, Sadoveanu, Cezar Petrescu, Gib Mihăiescu, Tudor Vladimirescu, Elvira Popescu, Brâncuși, contesa de Noilles (ordinea este stabilită de critic). Ce i-ar uni pe toți aceștia ar fi sinteza de arhaism și modernism (Brâncuși), exaltarea lumii arhaice (Sadoveanu și Arghezi). Noi știm că Sadoveanu aparține Moldovei sau, în fine, că spiritul mitic al Moldovei i-a fecundat mai mult opera, Petre Pandrea crede că nu, Oltenia este aceea care, printr-o rădăcină biografică îndepărtată, ar fi fixat concepția marelui povestitor. Se vede limpede că *spiritul pandur* despre care a vorbit Mihail Ralea migrează, prin critica lui Petre Pandrea, spre un spațiu vast al culturii noastre! În orice caz, Pandrea vrea să-l fixeze într-un concept sociologic și metafizic. Disocierile lui pe această temă arată o delicioasă infumurare. Care este rostul pe lume al oltenilor? Să poarte cobilițele pe umeri și să nutrească cu zarzavaturi, pește și fructe pe alții sau, în calitate de demnitari, să conducă treburile statului? Să stringă, cumva, bunuri materiale pentru femeile și copiii lor? Petre Pandrea răspunde printr-un formidabil, ultimativ: *nu, nu numai*: „Noi sîntem pe lume, uneori și pentru acest lucru, pentru latura practică a existenței, pe care o rezolvăm cu dexteritate, dar am venit să le arătăm celorlalți Români și tuturor oamenilor frumusețea în lume, să le descifrăm cîntecul pasărei măiestre, să descoperim latura de divin și de feerie a existenței. Noi dăm României și negustori care vînd cu lip-suri... la cîntar, dar le oferim cîteodată și pe Tudor Vladimirescu, sau pe Brâncuși, sculptorul spațiilor infinite, dăm pe Ana de Noailles cu lamentele ei erotice pasionale, cum n-a cunoscut literatura franceză și europeană. Dăm literaturii române pe Tudor Arghezi poetul incantațiilor magice. Oltenia are complexitate și adîncime.“

Spiritul Olteniei, așezat de Petre Pandrea la baza civilizației și culturii noastre moderne, se intrupează, așadar, nu numai în tipul *speculantului*, ci și în acela (mai ales acela) al *speculativului*. Migrînd, olteanul este un factor de progres, prin el ideile circulă în lume. Fixat în capitala culturală a Europei, un gorjan s-a impus și a impus după oarecare vreme viziunea și tiparele arhaice ale Olteniei. Moldova este tradițională, Oltenia este revoluționară, spiritul gascon, de care au fost suspecți oamenii din țara de pe Olt, reprezintă în realitate fermentul civilizației române. Un oltean nu se dezrădăcinează niciodată,

se „des-țarează“ cel mult, purtînd cu sine, oriunde ar ajunge, formele unei spiritualități vechi etc. Pandrea se apropie prin astfel de considerații de Blaga (pe care îl corectează prin Pârvan) dar exclude din *localismul* său factorul rasă, așa cum exclude și pe acela de specific național. El mai încurcă odată lucrurile criticînd pe G. Ibrăileanu, N. Iorga pentru teoriile lor privitoare la existența unei unități spirituale specifice. În locul acestei formule, eseistul propune termentul citat de atîtea ori pînă acum (*localism*) înțeles ca un moment istoric și discută încă o dată „localismele caracterologiei oltenești“ în ansamblu și, separat, pe puncte. Conceptul rămîne pînă la urmă obscur, oricum insuficient din punctul de vedere al unui sociolog marxist care n-ar trebui să ignoreze, într-o teorie a statului, locul și rolul proletariatului. Viciile conceptului nu trebuie, cu toate acestea, să ne împiedice să citim aceste pagini ca o proză superioară de idei, în variantă... oltenească : orgolioasă, șireată, aspră în negație, cu treceri bruște la forme patetice uluitoare, bavardă la suprafață, cu idei realmente noi într-o disciplină unde ideile noi apar rar. Pandrea are tendința de a pune un temperament și un spirit într-o ecuație. Să vedem care ar putea fi ecuația lui : poporanism utopic și spiritualist (*localism*) + spirit dialectic intolerant cu evaziuni spre psihologia abisală.

Mai limpezi — nu însă și mai drepte — sînt ideile lui Petre Pandrea asupra criticii literare. El combate, în toate împrejurările, estetismul (scriind pagini injuste despre Maiorescu, Lovinescu și alți critici din această direcție) și preconizează o metodă de analiză care să unească „dialectica hegeliană cu implicațiile din materialismul istoric“ (*Predoslavie la Portrete și controverse*, I). În termeni mai literari, critica rezultată din această înfrățire ar fi de nuanță „sociologică și științifică“, cu modele în H. Taine și Brandès. Critica presupune vocație, umilință și osîrdie („umilința se referă la conștiința teoretică a limitelor disciplinei“), iar tehnica critică se rezumă la portret și la dezlegarea de controverse. Opera literară fiind produsul unui complex de factori, criticul este obligat s-o treacă prin cinci domenii (fenomenul politic, social-economic, literar, juridic și etic) în scopul de a scoate la iveală „regularitățile, ambianța și specificitățile creației literare și artistice“.

Regăsim în această schemă de analiză idei din H. Taine, Gherea și Ibrăileanu, la care Pandrea mai adaugă (mărturisește într-un loc) un element nou : „contingentul sindicatelor muncitorești descoperit de Brandès“. Cu aceste criterii, criticul literar are de dezlegat două enigme : 1) *enigma personalității* și 2) *enigma exponenței* scriitorului, ecuație ce se poate rezolva prin folosirea metodei materialismului istoric : „Te duci la biografie și la operă, fiindcă între biografie și operă există întotdeauna o strînsă, naturală, subtilă și fatală independență. Cu materialul biografic și cu materialul adunat din operă se luminează pînă la orbitoare claritate enigma exponenței scriitorului.“

Pentru Petre Pandrea orice fenomen, chiar și contemplația, are un specific sociologic ce poate (trebuie) să fie determinat. Criticul trebuie să facă, în acest scop, naveta de la biografie la operă, prin biografie înțelegînd clasa socială (vechiul *mediu* al lui H. Taine și Gherea), iar prin operă — oglinda unor relații complexe de ordin, bineînțeles, tot social. Factorului artistic individual i se rezervă, cum se vede, un rol secundar și, pentru faptul că esteticii pun pe el un mare accent, Pandrea este cu hotărîre, cu intoleranță împotriva *estetismului*. Cu excepțiile semnalate înainte, întreaga critică română de la Maiorescu la Lovinescu intră în sfera estetismului și cade, deci, sub ghilotina lui Petre Pandrea. Maiorescu este numit un jandarm cultural, Paul Zarifopol „o calamitate în critica literară, deși a fost un artist desăvîrșit și un moralist fără egal“. Critica literară română între 1920—1940 s-ar fi redus la „arabescuri gingașe și impresionism desuet“. Impresionismul lovinescian, secundat de Perpessicius, Cioculescu, Streinu, Pompiliu Constantinescu, ar fi eșuat în „fundacul unei false și imaginare autonomii a artei“, iar drama personală a lui Lovinescu s-a agravat prin atitudinea lui eronată față de sociologism. Bilanțul estetismului este atunci trist : „Diversiune, nesinceritate, lipsă de curaj și forță, oroarea riscului, refugiu în eleganță, în *l'écriture artiste*, în cinism benign — cam acesta este bilanțul estetismului dominant în critica literară română refugiată la umbra copacului atît de fragil care a fost E. Lovinescu, lăstar anemic și corcit din sămînța lui Jules Lemaitre și Faguet, frate bun cu Paul Zarifopol“ (*Predoslovie la Portrete și controverse*, I).

Aceste rînduri sînt scrise la nici doi ani de la moartea lui Lovinescu și arată, dacă nu o rea-voință față de marele critic,

o necunoaştere, în orice caz, frapantă a ideilor lui. Se limitează Lovinescu la *l'écriture* în analiză, a fost Lovinescu un laş, un spirit sterp („estetismul a fost totdeauna simptomul laşităţii de atitudine, golul sufletesc, intelectul sterp şi poziţia naturală a unei clase de rentieri...” — *Portrete şi controverse*, I, p. 195). un critic fără opinie, detaşat de realitatea românească? Ce enormitate! Astfel de puseuri dogmatice, sociologist empirice, nu sînt rare în critica lui Pandrea, critică specifică de *început*, tineresc şi orgolios radicală, cu in Justiţii pe care nu le poate justifica decît o pasiune extraliterară. Din fericire, Pandrea săvîrşeşte astfel de erori cu o sinceritate dezarmantă, joacă — cum se spune — pe faţă, cinstit, în felul lui intempestiv şi discordant. Frazele lui ne dau impresia unei orchestre care nu mai vrea să ţină seama de dirijor; fiecare instrument, deşi execută aceeaşi bucată muzicală, cîntă într-o gamă diferită.

Din acest vifor de idei şi judecăţi socio-politice reţinem că noua critică pe care o preconizează Pandrea (*sociologică* şi *ştiinţifică*) studiază literatura ca un produs al relaţiilor de producţie. De la Goethe la Balzac s-a trecut, dă el exemplul, de la „producţia literară de tip seniorial” la producţia literară „de tip capitalist”, Balzac fiind „prima fabrică literară completă”. Un semn al modernizării producţiei capitaliste este, după Pandrea, apariţia romanului fluviu (Romain Rolland, Roger Martin du Gard, Jules Romains, Cezar Petrescu, Galsworthy): „o manufactură lucrată după metodele tayloriste cele mai recente”. Nu mai este cazul să spunem ce părere dezastruoasă are criticul despre acest produs. Totuşi, părerile se pot schimba şi Petre Pandrea nu este omul zgîrcit cu adjectivele. Pornit sub auspiciile cele mai radicale, un articol (cazul aceluia despre Cezar Petrescu) se termină în apoteoză sau invers, după un soare exuberant, urmează în eseu ploaia torenţială a contestaţiei.

Portretele şi controversele formează un teritoriu în care se amestecă sociologia pură, istoria politică şi critica literară sub forma, îndeosebi, a portretului moral. Judecăţile de valoare sînt dispuse ca nişte cartuşe în interiorul textului. Analiza critică propriu-zisă este puţină şi nu atinge straturile profunde ale operei. Opera este pretext mai ales pentru consideraţii socio-politice. Tolstoi este explicat (*Tolstoi şi revoluţia rusă*) prin psihologia de clasă („tragedia lui Tolstoi a fost tragedia

rangurilor sociale și a averilor pe care conștiința sa primitiv creștină nu le aprobă"). C. Stere prin situația noastră geo-politică. Studiul pe care i-l dedică este într-un fel simptomatic pentru critica de factură moral-ideologică pe care o practică în stil răspicat și patetic Petre Pandrea. Observația pe care G. Călinescu o făcea despre eseistica lui Ralea se aplică și aici: neobservînd bine titlul studiului nu-ți dai seama ușor, parcurgînd textul, despre cine este vorba. În cazul lui Stere se începe cu politica engleză, se trece apoi la problema diviziunii muncii, la Carp, Bourget, Nae Ionescu, la omul politic din România (— cu definiții memorabile: „lepră oportunistă, gurița de aur, tip undelemnus aflat veșnic la suprafață"), pentru a vira, după un oarecare număr de pagini, spre istoria președinției Franței și spre cazul Joseph Caillaux — Clemenceau. De aici pînă la filozofii tragici de felul lui Kirkegaard, Pascal, Rosanov, Nietzsche, nu este decît cale de o metaforă. Și C. Stere? Stere intră în această țesătură multicoloră ca un fir sau un desen pe care îl pierdem din vedere și-l regăsim în succesiunea abruptă a paragrafelor. „Beție de cultură", zice Vladimir Streinu („Un fiu al soarelui" — *Pagini critice*, II, 1968), mod năvalnic de a judeca un destin în funcție de imperativul determinărilor — am zice noi, mai concesivi. Erudiția nu lasă acea impresie detestabilă de snobism livresc, pentru că în pagină pulsează o inteligență pasionată, un spirit în clo-cot, capabil să intuiască mari adevăruri, dar și să spună enor-mități. Ideologia și destinul lui C. Stere sînt puse în următoarea ecuație: „băjenărism (opinie publică amorfă) + șantaj permanent (suprema voluptate fanariotă) = chestia Stere" (*Portrete și controverse*, I, p. 64). În fapt, C. Stere este marea iubire spirituală a lui Petre Pandrea și, după un șir de contestații ideologice, sentimentul lui țîșnește la suprafață tras de aceste fraze profetice: „Lipsa de măreție a adversarilor lui Ștere apare într-o cruditate penibilă și demnă de plîns. Un om politic de asemenea dimensiuni avea dreptul la alți adversari."

Să vedem și articolul despre Cezar Petrescu, cu un subiect mai aproape de literatură. Ne întîmpină un categoric *nu* spus operei fără clipire de ochi: „un eclecticism descurajant", „un cocktail format din coniac, ciorbă de burtă, pelin, friptură, și o pereche de ghete. Gustați". Nu gustăm, dar urmărim demonstra-ția. Judecățile nu sînt în continuare mai blînde: „reportaj inferior, umplutură de gazetă, nesiguranță de diletant, repe-

tiții în manieră de steril, creionări de abulic“ etc. Romancierul este zdrobit, tăiat în bucăți, lovit cu călcîiul unei minți agere și fanatice. S-ar crede că, la sfîrșit, pulberea operei lui va fi împrăștiată în cele patru vînturi. Cine are inima slabă și nu vrea să asiste la această execuție, mulțumindu-se să vadă doar judecata de la urmă, rămîne nedumerit. Dă acolo peste rinduri entuziaste și nu mai pricepe nimic. Este vorba, oare, tot de Cezar Petrescu, cocktailul din ciorbă de burtă și o pereche de ghetete? E tot Cezar Petrescu, autorul unor pagini „demne de a figura în orice antologie de proză europeană“? Secretul este că, în cursul demonstrației, criticul a trecut la altă idee și privind din alt unghi opera, pronunță acum cu vocea plină un categoric, indiscutabil *da*. Romanul *Comoara regelui Dromichet* este judecat, în fapt, în funcție de problemele economice ale României și, în această ordine, vine vorba din nou despre istoria regimurilor politice, plus-valută, Iorga, Brătianu, istoria sindicală, procesul de industrializare, Berdiaiev și despre tipurile marilor epoci. Studiul critic însuși este un cocktail în care opera vizată nu constituie decît un singur element. Pe celelalte le adaogă din belșug eseistul risipitor Petre Pandrea. Inteligența și savoarea acestei critici țin de ineditul formulelor rezumative și de pasta îmbelșugată a portretului. În spiritul unei generații de buni moralști, Pandrea iubește propozițiile memorabile. El fabrică ușor concepte și etichete pe care le lipește fără șovăire pe fruntea unui destin. În cărțile lui mișună asemenea formule și ochiul nostru este rănit sau luminat de ele: „interiorism“, „contractualism“, „ocazionalism originar“, „disponibilism“ etc. Oamenii de artă sînt și ei prinși ca insectele sub o etichetă laconică. Maiorescu este un „etrique“, „voit stilat aproape ca un chelner“, Ibrăileanu „un școlar gherist“, G. Călinescu „un conservator progresist de tipul Petre Carp și Al. Marghiloman, trecut la artă, ca știință a limbajului lui Croce“, Nae Ionescu „un dogmatic din disperare“, un cavalier al apocalismului ce se mișcă pe trei coordonate: *eleatism*, *agnosticism estetizant* și *neofiziocratism* etc. Uneori stilul este mai neaoș, Petre Pandrea nerușinîndu-se să introducă într-o discuție termeni din ograda oltenească a tatălui: „hăndrălau“, „lectură căpcăunească“, „locuri de crăpelniță“ sau să-și sublinieze ideile cu o metaforă agricolă. Producția unui artist, formînd un cosmos omogen și coerent, dau lui Pandrea impresia

fecundității și a identității în lumea iepurilor : „După cum iepurile de casă împreună cu iepuroaica lui îți umple curtea într-o singură vară cu producția lor absolut omogenă, tot așa pe artistul adevărat îl cunoști după laba și blana moale, după ochi și urechi, după mers și după felul zgribulelii“ etc.

Portretul se constituie prin fixarea desenului moral într-un cadru ideologic vast. Să citim pe acela al lui Pârvan : „În aceste imnuri și elegii (*Parentalia, Rosalia, Anaxandros, Algenor, In memoriam*) în care iese la iveală talentul unui mare poet, Pârvan apare în ipostaza unui vates, a unui herold inspirat, cuvîntînd poporului în nenorocire și dînd glas bucuriei victoriei. Poate fi asemănat cu Fichte, fiindcă a avut în România rolul hotărîtor pe care marele filozof l-a jucat în conștiința tinerimei germane din epoca nenorocită postnapoleoniană. Cine a avut fericirea să trăiască emoțiile și tragedia cumplită a generației imediat următoare primului război mondial își amintește fascinația extraordinară pe care o exercita autorul *Memorialelor*, chemarea profetică întru idealism a acestui sever pastor și blind îndrumător. Torturat și grav, cu incantații de vechi balade în stil, cu presimțirea misterului cosmic pe care opacitatea sufletească a altora o lăsase în uitare, opera lui Pârvan a fost fîntîna cu apă vie a tineretului. Dialogul platonice, *Parentalia*, *Datoria vieții noastre*, erau recitate de inimi noi, de minți proaspete, incapabile de a mai primi trista învățătură a scepticilor și pozitivistilor mecaniciști“ — unde vedem că erudiția și observația morală își dau mina.

*

Petre Pandrea este și un moralist original, fapt ce se constată nu numai în jurnalul său intim intitulat *Pomul vieții* (1946), dar și în celelalte articole unde dăm mereu peste aforisme, propozițiuni oraculare. Cărticica din 1946 le concentrează, le diversifică și le înnoiește, aspirînd să devină o „controversă asupra moralei“. Vladimir Streinu vedea în ea „o recădere în adolescența spiritului“, o manifestare necontrolată de „fiu al soarelui“ care trăiește pentru și într-un fel de „damf al spiritului în care înțelepții Orientului, filozofii Eladei și cugetătorii Apusului, oameni de știință și oameni de litere, de la cei vechi pînă la recentissimi, aleargă unii după alții, în

care sau în zigzag, ținându-și fiecare numele în mîini“. Judecata este aspră și nu poate atinge tot spațiul acestor maxime ce ne uimesc uneori prin adevărul lor. Un moralist este de regulă o inteligență fină care răstoarnă premisele normale. El are ceea ce un mare filozof a numit, privitor la spiritul francez, *spirit de finețe* și *spirit geometric*. Petre Pandrea n-are, am impresia, nici unul nici altul în grad maxim. Formulele lui memorabile nu se constituie într-o maximă și n-au aerul acela de a sfida normalitatea. *Pomul vieții* nu cultivă decît în subsidiar paradoxul, testul oricărui moralist în tradiție franceză.

Pandrea vrea să scrie o carte de înțelepciune în stil bătrînesc, religios, eliminînd stratul mistic și forînd în morala țărănească. Sînt 347 de asemenea sfaturi de viață curată și laborioasă : „un hambar de observații cotidiene — cum spune autorul — asupra vieții de relație între oameni pe care-l strînge orice gospodar pentru copiii săi“. În locul credinței, iubirii și nădejzii, pe capacul acestui hambar cu provizii morale, fiul țaranului de pe Olteț scrie : *muncă, necesitatea jertfei individuale* și *politețea* : „trei faruri în bezna moralei contemporane“. Lumina acestor faruri ajunge peste tot, Petre Pandrea scrie despre te miri ce, de la *melancolia purulentă* la cobiliță ca armă politică. O simplă parcurgere a titlurilor arată ce fructe variate poartă acest *pom al vieții* : „neant și om“, „carne și alcool“, „stadion și industrializare“, „dota și Biblia“, „condiția femeii măritate“, „vînzătoarea de iaurt“, „pleașca“, „castrarea“, „așteptarea bătrîneții“, „cînd te rușinezi?“ etc. Pomul vieții înseamnă pomul înțelepciunii și, după Pandrea, înțeleptul este individul care duce o viață „sfîșietoare, contradictorie, agonică, pasionantă și pură, viață (...) plenitudinară — poartă asupra neantului“... Și tot el ne avertizează că pomul vieții se adresează tuturor femeilor-mame și bărbaților gospodari, cu excepția celor lacomi și egoiști. Sînt și oareșicare ambiții de natură filozofică din moment ce eseistul notează undeva că *Pomul vieții* ar trebui să fie „o schiță de antropologie filozofică a momentului istoric 1944“. În fine, această carte subțirică vrea să fie „ceva din spița lui Gracian, Codru-Drăgușanu și însemnările Golescului, eventual *Principele* lui Machiavelli pentru moderni, cu obiect precis și cu densitate în expunere. Ceva din tehnica lui Mallarmé, aplicată în proza de idei. Un final în alb“.

Maximele n-au, totuși, tehnica concentrată a lui Mallarmé și nici obscuritatea ei rodnică. Sînt clare și, uneori, previzibile ca sfaturile unui țăran bătrîn către fiul său neștiutor. Dealtfel, *morala* din *Pomul vieții* se bazează pe cultul pentru strămoși. Într-un loc se spune cu decizie : „copiați, energic, pe înaintași“. Primul factor în această pedagogie este *părintele* („tatăl este factorul roditor al educației și al filozofiei“), al doilea : *natura* („un cult al soarelui și al naturii“). Cea mai mare parte dintre aceste încruntate povețe se referă la gospodărie, la părinți, la chiverniseală și recomandă cu insistență cultul familiei, neevitînd a face precizări privitoare la igiena corpului și a minții. Ceva din vechile calendare sătești răzbate aici. Acelea înfățișau, într-un desen naiv, viața ca o succesiune de trepte care urcă și coboară, de la copilărie pînă la bătrînețe, însoțite pe margine de îndemnuri la cumpătare, muncă și cinste. Pandrea recomandă, și el, temperanța sexuală („nu-ți arunca sămînța în orice bortă. Sămînța este sucul vital, măduva ta, mărgăritarele mădularelor. Cum poți arunca mărgăritarele în noroiul porcilor?“) și face elogiul bunicilor ca factori pedagogici esențiali : „Ce poate fi mai măreț decît un bunic aureolat de plete și barbă albă, înconjurat de nepoți și nepoate, de feciori grijulii și de cumetre vorbărețe pe care le pișcă glumeț în cele trei litere ale trupului dolofan?“.

După bunic, un rol important în educația tinerilor îl are *nașul*. Pandrea îi redă demnitatea și importanța pe care o avea în antichitate : nașul este cel care inițiază pe tineri, fiind al doilea părinte, duhovnicul spiritual. În schimb *soacra* este detestată. Moralistul recomandă apropierea de ea cu un bici în mînă și aplicarea de sancțiuni corporale : ciomăgeala, păruiala și coto-nogeala. „Tinere căsătorit — avertizează el — adu-ți în casă pe cel mai perfid dușman, adu un șarpe boa constrictor și așează-l pe divan. Dar să nu stai cu soacra împreună“. În imediata vecinătate a soacrei stă, în universul de beznă al acestei morale, nevasta rea și stupidă, *Xantippa*, dezastrul oricărui om cu mîntea la cap. Xantippa — caracterizată prin „iloialitate infantilă sau prin inflamația ovarelor — tertium non datur“ — este piaza rea, frîna creației, condiția sigură a ratării, de aceea autorul *Pomului vieții* cere sugrumarea sau alungarea ei. Dă în acest sens o listă lungă de personalități care au preferat să țînă lingă ei femeii proaste decît să rateze

în tovărăşia unor femei inteligente şi rele. Iată-l, deci, pe Petre Pandrea făcînd elogiul femeii slabe de minte şi înşelătoare : „Socrat avea pe Xantippa, iar toţi marii creatori, atunci cînd au avut soţii fidele şi excesive, au întîmpinat dezastre.

Un sfat : soţii ale marilor şi micilor creatori, înşelaţi-vă bărbaţii pentru a le da liniştea necesară creaţiei ! Fericit este omul oare încornorat ! [...]. Din cohabitaţia unor idealuri variate de viaţă (idealul feminin şi idealul masculin), se nasc eroziuni, irascibilităţi, conflicte larvate, care devin conflicte făţişe. Obiectul iubirii ajunge obiect de ură. Salvarea muncii şi a creaţiei masculine se face prin jertfa femeii sau alungarea ei“ — dar tot el mărturiseşte în altă parte că singura trainică fericire este să faci copii mulţi cu o femeie pe care o iubeşti şi de care eşti stimat, să-i speli la fund şi să-i ascuţi cum dorm cu răsuflarea uşoară ! Numai că din cînd în cînd, într-un acces de mîndrie virilă (nu singurul de altfel), Pandrea pune ca strămoşii valahi mîna pe funie şi o învîrte ameninţător pentru a restabili ierarhia în familie.

Alte însemnări privesc modul în care trebuie să se poarte un fiu faţă de părintele său, femeia măritată faţă de soţ, soţul faţă de femeie, relaţii normale de viaţă tratate, toate, în spiritul moralei arhaice ţărăneşti. Naşterea, botezul, logodna, nunta şi moartea sînt momentele capitale ale existenţei. Pandrea mărturiseşte că pentru el ele sînt „chestiuni venerabile“ şi prescrie tinerilor un cod de legi folositoare. Să se însoare, de pildă, devreme, tinerii însuraţi să facă repede copii („din practica dulce a amorului“) şi să-i crească în spiritul moral al străbunilor. Bărbatul, avînd o viaţă publică intensă, caută în cămin un loc de linişte şi de meditaţie. Femeia nu înţelege acest lucru şi de aici se ivesc conflictele conjugale. Dar femeia trebuie să se supună, şi Petre Pandrea, care este un spirit democrat, nu ezită să scrie, într-un veac feminist, că : „condiţia naturală a femeii măritate este supunerea — să spunem pe nume : să fie slujnicuţă. Cum depăşeşte aceste limite, încep conflictele, vacarmul, iadul din *Sonata Kreutzer*“. Nu se teme că va fi suspectat de reacţionarism. Mai bine reacţionar pe acest plan, zice el, decît să-şi aducă în casă o „păpuşă modernă şi o soacră spoită, cu cap de pasere“. Şi ca totul să meargă strună în familie, bărbatul trebuie să poarte mereu asupra lui un ac şi aţă, pentru a-şi putea coase nasturele şubrezit.

Astfel el poate evita cea mai cruntă dintre tiranii : tirania soției asupra soțului etc.

Sfaturile acestea n-au, evident, o prea mare originalitate. Interesul pentru ele vine, literar vorbind, din expresia unui in-conformismul funciar al unui intelectual care, exaltînd o morală tribală, sfidează morala filistină. Sînt, totuși, lucruri fine în etica gospodărească a acestui „primitiv“. Suferința pedagogului este „afaniseala“, variantă ilfoveană a suferinței medievale „acaedia“ sau a ceea ce Horațiu numește „taedium vitae“, iar englezii „spleen“. *Ilfovita* este o maladie caracterizată prin „cretinism, criminalitate și voie bună“ ; „ironia este rezolvarea unei perplexități“ ; „bunătatea este o formă a expansiunii vitalității frapante“ etc.

Sînt și noțiuni mai abstracte pe care vrea să le definească acest moralist de factură „monacală și răzăsească“. De pildă *neantul și conștiința* (o parafrază după Sartre ?) :

„Care sînt relațiile dintre neant și conștiință ?

Conștiința supraveghează.

Neantul invadează conștiința.

Dar nu vi se pare că neantul este în centrul conștiinței ? Sau, cu alți termeni, că în însăși miezul conștiinței se află neantul ?“,

sau *singurătatea și politețea* :

„Politețea se naște din grandoare : din apropierea grandoarei, din imitarea unui model superior și din conștiința necesității unor raporturi stereotipe între oameni, care — în caz contrariu — degenerază într-o haită de lupi sau în bandă de cheflii. Singurătatea naște o politeță specifică, înmiresmată de umilințe și de melancolie filozofică, rod al gîndurilor specifice care apar în singurătate, limitele eului față de cosmosul grandios, micimea omului în marea tăcere, suferința lui zoon politikon dispersat în turmă și supus unei noi discipline, în care eul ia poziție, pieptiș, cu Universul“,

sau drumul către *înțelepciune* :

„În afară de suferință, pentru a sui treptele către înțelepciune, mai este necesară — condiție sine qua non — stăpînirea

de sine. Toți să se dezlănțuie dionisiac și bachic, iar tu să rămii leonardesc, în contemplație, frumusețe interioară și pustietate. Toți din jurul tău să se bucure. Să-i ajuți să se bucure zgomotos. Înțeleptul își ține zăbala bucuriei între dinți. Înțeleptul ajunge la «tao» : nemișcare, contemplație, melancolia curgerilor vitale. El trăiește, dar și-a oprit respirația : sondează incognoscibilu.“

Acest năzdrăvan *Pom al vieții*, în care se unesc finețuri de cărturar profund cu asprimi de etică rurală, are și o valoare biografică. Petre Pandrea vorbește mereu despre sine mergînd pînă la extravaganța de a spune că idealul lui ultim este să trăiască și să moară într-un colhoz din Bărăgan ca un țaran simplu. Este și în acesta un orgoliu de intelectual care aspiră la viața naturală. Altfel, intelectualul este mulțumit de sine și, la 40 de ani, se simte mai tare ca un corn și decît un miez de piatră. E lucid, lipsit de sentimentalitate și se gîndește cu seriozitate la operele capitale pe care le va da. Cîtă tinerească trufie în aceste rînduri :

„Eu mă înalț tot mai drept, tot mai sus spre văzduhul albastru și limpede al speculației precise, neîndurate și — nădăduiesc — al marelui creații. Condiția primordială : menținerea singurătății și zăgăzuirea, dînd peste bot, la orice încercare de intimitate a oamenilor mediocri. Iubesc tot mai mult pomii, plantele și animalele. Munca și copiii sînt două coordonate arhisuficiente pentru viață.“

Condiția scriitorului talentat nu-l mai satisface. Vrea geniu. Dacă nu poate atinge geniu preferă să fie negustor de porci ! Are sentimentul că este predestinat să întocmească marile sinteze ale timpului. Îndoiala îi dă, totuși, tircoale și stejarul acesta falnic se încovoiaie în umilință și resemnare atunci cînd are conștiința unui talent minor. Pieptul moralistului nu mai vibrează de satisfacție de sine și cuvintele lui sînt bolnave de melancolie :

„Am o fărîmă de geniu — ne declară el. Ah, numai o scînteie, în nopți solitare și momente de criză, cînd gîndurile aleargă și duduie pe carul creierului ca armăsarii apocalipsului. Scînteia nu vrea să aprindă deloc carul cu vreascuri al vieții mele pentru a provoca incendiul genial. (...) Rămîn cu gloaba talentului meu, într-o încăpere rece și jilavă, pentru a mă ocupa de detalii, de miniaturi, de observații în afară și

de introspecție. Sau am meșteșugul pe care-l stăpinesc cu o dexteritate satanică, de a lua orice problemă de specialitate, s-o gîndesc pe toate fețele într-o zi — sau o lună —, să intru în biblioteca limbilor europene și în cel mai scurt timp să confecționez încă o carte moartă, o carte informativă, o variantă pe marginea altor cărți moarte sau viabile. Talent minor, pe care-l disprețuiesc. Talent de critic literar și de comentator.“

Petre Pandrea nu crede, așadar, în rațiunea superioară a criticii literare și nici în plenitudinea, în vocația creatoare a criticului. Ce-a rămas totuși de la el nu sînt marile sinteze, pe care n-a avut timp să le facă, ci cîteva sute de pagini de comentarii inteligente și paradoxale, bombastice, prolixes pe alocuri, pline de vervă și substanțiale de multe ori.

Petre Pandrea a scris și o carte despre *Brîncuși* (1967), unde vine din nou vorba despre Oltenia, de morala ancestrală și, bineînțeles, de el. Fapte pe care le-a narat o dată în *Portrete și controverse* sînt reluate aici, ca și reflecțiile privitoare la existență din *Pomul vieții*. Pandrea nu poate și nu vrea să stea în umbra unui mare personaj, degeaba face el teoria criticii ca disciplină de rang secund ! Comentînd arta lui Brîncuși, el vorbește despre sine, cu o ardoare, e drept, mai potolită. A trecut, între timp, prin multe, dar nu și-a pierdut încrederea în doctrina etico-filozofică a Olteniei și în idealul civic valah. Brîncuși este un cobilițar plecat în diaspora. Ajuns la Paris, n-a făcut decît să transpună acolo arta strămoșilor gorjeni. Cam acesta este pe scurt gîndul exegetului și, cînd alt comentator îi reproșează că reduce sursele artei lui Brîncuși la arta țărănească, Pandrea se apără cu îndîrjire, citează noi legende populare, proverbe, pentru a întări ideea că Brîncuși este : „un tipic pandur al spiritului“, un cobilițar esopic. Cu toate aceste semne de iubire, teza rămîne nesatisfăcătoare căci, oricît de flatată ar fi mîndria noastră, adevărul este că sculptura lui Brîncuși nu se reduce la copierea stilpilor romboidali de la pridvoarele din Gorj. Trebuie să acordăm și puterii de invenție a creatorului un loc în arta lui și să admitem, principial, că un mare artist reprezintă totdeauna o sinteză bazată pe o subiectivitate incontrollabilă în amănunt. Rădăcina românească a lui Brîncuși este indiscutabilă, arta lui este însă o manifestare a

spiritului creator, vast și profund, în ambianța artei europene din primele decenii ale veacului.

Exegeza este împănată cu amintiri savuroase, vorbe de duh, unele puse pe seama marelui sculptor. Asupra autenticității lor s-au ridicat semne de întrebare, inutil, dealtfel, căci oricine ar fi autorul maximelor cuprinse în *Pravila de la Craiova*, cum îi spune cu spășenie cronicărească Petre Pandrea, maximele trădează un mare spirit. Pandrea nu întârzie dealtfel să le însoțească de reflecții proprii, unele de o mare finețe în naivitatea lor :

„Cosmopolitul este un catilinar, un căpcăun larvat sau un sibarit, un cinic și un malonest“, „Rentierii“ sînt „pete de grășime“, „Conversația este o taină“, „omul fără sentimentul prieteniei este un estropiat. Omul cu o sută de prieteni este un frivol și în fond un egolatur“ etc.

Brâncuși nu-i, în fapt, o exegeză obiectivă și disciplinată, cît o încercare de portret interior prin reconstituirea atmosferei de epocă. Criticul l-a cunoscut în mai multe rînduri pe sculptor și a purtat cu el „zaiafeturi discuționiste“ pe care le-a notat sau de care își amintește acum. Din ele se profilează figura unui stoic care gîndește în arhetipuri și se poartă în chip natural, adică cu rafinament țărănesc. Ceea ce circulă azi despre Brâncuși se datorează, într-o bună măsură, lui Petre Pandrea, care într-un loc se și numește un Eckerman local. Sînt bune paginile despre viața sculptorului din Impasse Rousin, ca și acelea despre *zaiafeturile* de la București și Tîrgu-Jiu. Criticul se abate, în stilul său caracteristic, de la subiect și atacă alte probleme de cultură. Unele sînt deconcertante. Pandrea ia, de pildă, apărarea școlii latiniste împotriva atacurilor lui Maiorescu, zicînd că Barnuțiu și ceilalți ardeleni au fost „extirpați“ de criticul cosmopolist. Și tot el avansează ipoteza că Montesquieu s-a inspirat din Dimitrie Cantemir. Într-un loc spune că Joyce este tot ce vrei : un teoretician-estetician, filolog, psiholog-abisal, dar „nu un creator de lumi artistice“. Nu l-a părăsit pe Petre Pandrea nici interesul pentru sociologia artei și, într-o pagină bine scrisă dar nedreaptă în aprecieri, judecă pictura lui Pallady ca o expresie a agoniei unei clase etc.

Brâncuși este, în fond, o carte delectabilă în ciuda enormităților pe care le cuprinde. Petre Pandrea este un spirit

profund, un spirit în fierbere, o natură bogomilică în expansiune, care nu iese din noaptea negației decît ca să intre sub lumina solară a elogiului. Nu cunoaște valoarea zonelor intermediare (esențiale în critică) și șiretenia, suceala logicii lui (Ov. S. Crohmălniceanu îl numește inspirat: „un Dănilă Prepeleac trecut prin universitate“!) nu reprezintă decît o formă de a masca un temperament însetat de adevăruri mari.

BIBLIOGRAFIE

M. SADOVEANU :

OPERE

Povestiri, Minerva, Buc., 1904; *Dureri înăbușite*, Minerva Buc., 1904; *Șoimii*, Minerva, Buc., 1904; *Crișma lui moș Precu și alte povestiri*, Minerva, Buc., 1904; *Comoara dorobanțului*, Bibl. Soc. „Steaua”, Nr. 11, Buc., 1905; *Povestiri din război*, Minerva, Buc., 1906; *Floare oșilită*, Minerva, Buc., 1906; *Mormîntul unui copil*, Minerva, Buc., 1906; *Povestiri de sărbători*, Ed. Alcalay, Buc., 1906; *Esopia*, Minerva, Buc., 1906; *Însemnările lui Neculai Manea*, Minerva, Buc., 1907; *La noi în Vișoara (scrisori către un prieten)*, Minerva, Buc., 1907; *Duduia Margareta*, Bibl. Minerva, nr. 1, Buc., 1908; *Oameni și locuri*, Minerva, Buc., 1908; *O istorie de demult*, Minerva, Buc., 1908; *Istoria marelui împărat Alexandru Macedon în vremea cînd era emirul lumii 5250 ani*, col. „Bibl. rurală”, Ed. C. Șc., Buc., 1908; *Cîntecul amintirii*, Minerva, Buc., 1909; *Povestiri de seară*, Minerva, Buc., 1910; *Geneveva de Brabant*, „Biblioteca pentru popor”, Ed. C. Șc., Buc., 1910; *Apa morșilor*, Minerva, Buc., 1911; *Povestiri de petrecere și de folos*, „Bibl. pt. popor”, Ed. C. Șc., Vălenii de munte, 1911; *Bordeenii și alte povestiri*, Minerva, Buc., 1912; *Un instigator*, Ed. Flacăra, Buc., 1912; *Priveliști dobrogene*, Minerva, Buc., 1914; *Neamul Șoimăreștilor*, Minerva, Buc., 1915; *Foi de toamnă*, Minerva, Buc., 1916; *Printre gene*, col. „Scriitori români”, nr. 12, 1916; *44 zile în Bulgaria*, Minerva, Buc., 1916; *File însingurate*, Ed. V. R., Iași, 1917; *Umbre*, Ed. V. R., Iași, 1918; *Umiliții mei prieteni*, Bibl. „Căminul”, Buc., 1918; *Povestiri pentru moldoveni*, Chișinău, 1920; *Priveghiuri (Povestiri)*, Chișinău, Ed. Societății de Editură Națională „Luceafărul”, 1920; *Cocostîrcul albastru*, Ed. V. R., Iași, 1921; *Strada Lăpușneanu*, Ed. V. R., Iași,

1921; *Neagra Șarului*, Ed. V. R., Iași, 1922; *Pildele lui cuconu Vichentie*, Ed. V. R., Iași, 1922; *Nuvele și schițe*, Ed. C. Șc., Buc., 1922; *Ți-aduci aminte*, Ed. C. R., Buc., 1922; *Frunze-n furtună*, Ed. C. R., Buc., 1923; *Oameni din lună*, Ed. C. R., Buc., 1923; *Venea o moară pe Siret*, Ed. C. R., Buc., 1925; *Țara de dincolo de negură*, C. R., Buc., 1926; *Lacrimile ieromonahului Veniamin*, Ed. V. R., Iași, 1926; *Dumbrava minunată*, Ed. Alcalay, Buc., 1926; *Povestiri pentru copii*, Ed. C. Șc., Buc., 1926; *Din viețile sfinților* (în colaborare cu D. D. Patrașcanu), vol. I, C. R., Buc., 1926; vol. II, Ed. Socec, Buc., 1926; *Dimineți de iulie. Stigletele*, col. „Manuscriptum“, Buc., 1927; *Demonul tinereții*, C. R., Buc., 1928; *Hanu-Ancuței*, C. R., Buc., 1928; *Împărăția apelor*, C. R., Buc., 1928; *O întâmplare ciudată*, col. „Scriit. rom“, N. C., Buc., 1928; *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*, col. „Scriitori români“, N. C., Buc., 1929; *Baltagul*, C. R., Buc., 1930; *Depărtări*, C. Șc., Buc., 1930; *Povestiri din Halima*, C. Șc., Buc., 1930; *Istoria sfinților Varlaam și Ioasaș de la India*, Bibl. populară „Cartea noastră“, Sibiu, 1930; *Măria-sa, Puiul pădurii*, N. C., Buc., 1931; *Nunta domnișei Ruxandra*, C. R., Buc., 1932; *Uvar*, C. R., Buc., 1932; *Creanga de aur*, C. R., Buc., 1933; *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, Ed. Ad., Buc., 1933; *Soarele în băltă sau aventurile șahului*, Ed. Ad., Buc., 1934; *Noaptele de Sinziene*, Ed. C. R., Buc., 1934; *Viața lui Ștefan cel Mare*, Ed. F. r., Buc., 1934; *Trenul fantomă*, Colecția „Rosidor“, Ed. N. C. Buc., 1934; *Cele mai vechi amintiri*, C. R., Buc., 1935; *Cuibul invaziilor*, N. C., Buc., 1935; *Povestiri alese*, „Bibl. pt. toți“, Ed. Socec, Buc., 1935; *Paștele blajinilor*, C. R., Buc., 1935; *Inima noastră*, Ed. F. r., Buc., 1935; *Frații Jderi*, vol. I: *Ucenicia lui Ionuș*, N. C., Buc., 1935; *Povestiri pentru copii*, Ed. Socec, Buc., 1936; *Cazul Eugenișei Costea*, C. R., Buc., 1936; *Frații Jderi*, vol. II: *Izvorul Alb*, N. C., Buc., 1936; *Țara cangurului*, N. C., Buc., 1937; *Istorișiri de vânătoare*, Ed. Cgt., Buc., 1938; *Ochi de urs*, C. R., Buc., 1938; *Valea Frumoasei*, C. R., Buc., 1938; *Culegere de povestiri*, „Clasicii români comentați“, Ed. Scr. R., 1939; *Morminte*, C. R., Buc., 1939; *Opere*, vol. I și II, Ed. F. r., Buc., 1940; *Divanul persian*, C. R., Buc., 1940; *Vechime*, C. R., Buc., 1940; *Ostrovul lupilor*, C. R., Buc., 1941; *Frații Jderi*, vol. III: *Oamenii Măriei-Sale*, N. C., Buc., 1942; *Poveștile de la Bradu-Strîmb*, C. R., Buc., 1943; *Opere*, vol. III, Ed. F. r., 1943; *Anii de ucenicie*, Ed. C. R., Buc., 1944; *Opere*, vol. IV, Ed. F. r., 1945; *Lumina vine de la*

Răsărit, Ed. Cartea Rusă, Buc., 1945 ; *Caleidoscop*, Ed. de Stat, Buc., 1946 ; *Fantazii răsăritene*, Ed. de Stat, Buc., 1946 ; *Păuna Mică*, C. R., Buc., 1948 ; *Mitrea Cocor*, E.S.P.L.A., Buc., 1949 ; *Clonț de fier*, Colecția „Albina“, E.S.P.L.A., Buc., 1951 ; *Nada Florilor, amintirile unui pescar cu undița*, Ed. Tin., Buc., 1951 ; *Nicoară Potcoavă*, Ed. Tin., Buc., 1952 ; *Aventură în Lunca Dunării*, Ed. Tin., Buc., 1954 ; *Evocări*, E.S.P.L.A., Buc., 1954 ; *Opere*, vol. I—XXI, E.S.P.L.A., E.P.L., Buc., 1954—1970 ; *Mărturisiri*, E.S.P.L.A., Buc., 1960 ; *Cîntecul Mioarei*, Lisaveta, C. R., București, 1970.

REFERINȚE CRITICE

- Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, E.S.P.L.A., 1956 ;
D. Micu : *Romanul românesc contemporan*, E.S.P.L.A., 1959 ;
Iorgu Iordan : *Observații asupra limbii romanului „Nicoară Potcoavă“* în *Viața Românească* 1/1960 ;
Mihail Ralea : *Mihail Sadoveanu și specificul național în Viața Românească*, 11/1960 ;
Liviu Călin : *De la „împărăția apelor“ la „Nada Florilor“* în *Gazeta literară*, nr. 44/1960 ;
G. Călinescu : *Prefață la M. Sadoveanu, Romane și povestiri istorice*, E.S.P.L.A., 1961 ;
Tudor Vianu : *Măreția lui Sadoveanu în Contemporanul*, nr. 45/1961 ;
Perpessicius : *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, I, 1964 ; II, 1964 ;
Marin Bucur : *Istorie și creație în Viața Românească*, nr. 4/1961 ;
Savin Bratu : *Mihail Sadoveanu. O biografie a operei*, E.P.L., 1963 ;
Ion Ianoși : *Monumentul sadovenian în Romanul monumental și secolul XX*, E.P.L., 1963 ;
Lucian Raicu : *Meditație și acțiune în Gazeta literară*, 44/1963 ; *Publicistică*, în *Gazeta literară*, nr. 44/1965 ;
Aurel Martin : *„Nicoară Potcoavă“ de Mihail Sadoveanu în Scînteia tineretului*, 3 iulie 1963 ;
George Ivașcu : *Nicoară Potcoavă* în vol. *Confruntări literare*, E.P.L., 1965 ;

- D. Micu — N. Manolescu : *Literatura română de azi*, E. T., 1965 ;
- Magdalena Popescu : *Nicoară Potcoavă* în *Gazeta literară*, nr. 44/1965 ;
- Constantin Ciopraga : *Mihail Sadoveanu*, E. T., 1966 ; *Mihail Sadoveanu, evocator al istoriei*, E.P.L., 1966 ;
- Șerban Cioculescu : *M. Sadoveanu — creator de limbă în Varietăți critice*, E.P.L., 1966 ;
- Paul Georgescu : *Destinul interior în Polivalența necesară*, E.P.L., 1967 ; *Paradoxul sadovenian în Viața Românească* 9/1970 ;
- Mircea Zaeiu : *Originalitate și universalitate în Masca geniului*, E.P.L., 1967 ;
- N. Manolescu : *Recitind „Nicoară Potcoavă”* în *Luceafărul*, 21 sept. 1968 ;
- Al. Piru : *M. Sadoveanu în Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, E.P.L., 1968 ; *Ultimele scrieri ale lui Mihail Sadoveanu în România literară*, nr. 47/1971 ;
- Edgar Papu : *Nicoară Potcoavă* în *Scinteia Tineretului*, 24 iunie 1969 ;
- Valeriu Cristea : *Epopoea timpului pierdut în Interpretări critice*, C. R., 1970 ;
- Ov. S. Crohmălniceanu : *Mihail Sadoveanu în Literatura română între cele două războaie*, E.P.L., ed. I. 1967, ed. a II-a 1972 ;
- Mihai Gafița : *Cîteva lămuriri despre ultimele manuscrise sadoveniene* în *Prefață la Cîntecul Mioarei*, C. R., 1971 ;
- I. Negoiteșcu : *Mihail Sadoveanu* în *Argeș*, nr. 11/1972 ;
- Ion Dodu Bălan : *Ethos și cultură*, Albatros, 1972 ;
- Zoe Dumitrescu Bușulenga : *M. Sadoveanu în vol. Valori și echivalențe umanistice*, Ed. Eminescu, 1973 ;
- M. Ungheanu : *Sadoveanu în Pădurea de simboluri*, C. R., 1973 ;
- Mihail Sadoveanu interpretat de...* antologie, bibliografie de Fănuș Băileșteanu, Eminescu, 1973 ;
- Ion Vlad : *Romanul românesc contemporan*, Ed. Eminescu, 1974 ;
- Zaharia Singeorzan : *Sadoveanu, teme fundamentale*, Eminescu, 1976 ;
- N. Manolescu : *Sadoveanu sau utopia cărții*, Eminescu, 1976 ;
- Pompiliu Marcea : *Lumea operei lui Sadoveanu*, Eminescu, 1976.

TUDOR ARGHEZI :

OPERE

Cuvinte potrivite, Buc., Fundații, 1927 ; *Icoane de lemn*, Buc., Naționala-Ciornei, 1930 ; *Poarta neagră*, Buc., Cultura națională, 1930 ; *Flori de mucigai*, Buc., Cultura națională, 1931 ; *Cartea cu jucării*, Buc., Cultura națională, 1931 ; *Tablete din Țara de Kutu*, Buc., Naționala-Ciornei, 1933 ; *Ochii Maicii Domnului*, roman, Buc., Universala-Alcalay, 1934 ; *Cărticică de seară*, Buc., Cultura națională, 1935 ; *Cimitirul Buna-Vestire*, roman, Buc., Universala-Alcalay, 1936 ; *Versuri*, ediție definitivă, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1936 ; *Ce-ai cu mine, vîntule ? Povestirile boabei și ale fărîmei*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1937 ; *Hore*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1939 ; *Lina*, roman, Buc., Cartea românească, 1942 ; *Manual de morală practică*, Iași, Pygmalion, 1946 ; *Bilete de papagal*, Buc., Casa școalelor, 1946 ; *Una sută una poeme*, Buc., Ed. de stat, 1947 ; Krilov : *Fabule*, Cartea rusă, 1952 ; La Fontaine : *Fabule*, Ed. Tin., 1954 ; *Prisaca*, Buc., Ed. Tin., 1954 ; *1907. Peizaje*, Buc., Ed. Tin., 1955 ; *Cîntare omului*, Buc., E.S.P.L.A., 1956 ; *Stihuri pestrițe*, Buc., Ed. Tin., 1957 ; *Versuri*, ediție bibliofilă, Buc., E.S.P.L.A., 1959 ; *Frunze*, Buc., E.P.L., 1961 ; *Poeme noi*, Buc., E.P.L., 1963 ; *Cadențe*, Buc., E.P.L., 1964 ; *Silabe*, Buc., E.P.L., 1965 ; *Ritmuri*, Buc., E.P.L., 1966 ; *Noaptea*, Buc., E.P.L., 1967 ; *Scrieri*, Buc., E.P.L., 1—29, 1962—1976 ; *Frunzele tale*, Buc., E.P.L., 1968 ; *Crengi*, Buc., E.P.L., 1970 ; *XC*, Buc., E.P.L. 1970.

REFERINȚE CRITICE

Ion Biberi : *Lumea de mîine*, interviuri, Ed. Forum, Buc., 1946
Șerban Cioculescu : *Introducere în poezia lui Arghezi*, Ed. Fundațiilor pentru literatură și artă, 1946 ; ed. a II-a revizuită și adăugită, Minerva, 1971.

Pompiliu Constantinescu : *Eseuri critice*, Ed. casa Școalelor, 1947.

Ion Vitner : *Firul Ariadnei*, E.S.P.L.A. 1957.

Ov. S. Crohmălniceanu : *Cronici literare*, E.S.P.L.A. 1957.

- Paul Georgescu : *Încercări critice*, E.S.P.L.A. 1957.
- Savin Bratu : *Cronici literare*, I, E.S.P.L.A., 1957.
- N. Ciobanu : „*Stihuri peștrițe*“ de T. Arghezi în *Scrisul bănățean*, nr. 9/1957.
- Mihail Petroveanu : *Pagini critice*, E.S.P.L.A. 1958.
- G. Călinescu : *Tudor Arghezi și „1907“* în *Contemporanul* nr. 12/1960.
- Ov. S. Crohmălniceanu : *Tudor Arghezi*, E.S.P.L.A. 1960.
- G. Călinescu : *Tudor Arghezi în Contemporanul*, nr. 21/1960.
- Mihai Ralea : *Cuvînt înainte* la vol. *Versuri* de Tudor Arghezi, E.S.P.L.A., 1960.
- Radu Popescu : *Tudor Arghezi „pieziș“ și „drept“*, în *Contemporanul*, nr. 21/1960.
- Eugen Barbu : *Arghezi în Viața Românească*, nr. 5/1960.
- Geo Șerban : *Etica și poezia muncii la Tudor Arghezi în Viața Rom.* nr. 5/1960.
- Perpessicius : *Omagiul unui debutant*, în *Steaua*, nr. 5/1960.
- Mircea Tomuș : *Poezie și aspirație în Steaua*, nr. 5/1961.
- Al. Săndulescu : *Tudor Arghezi „1907“* în *Luceafărul* nr. 1/1960.
- Mihail Petroveanu : *Tudor Arghezi, poetul*, E.P.L., 1961.
- Tudor Vianu : *Tudor Arghezi și reinnoirea lirismului european*, *Buletinul Unesco*, nr. 1, 1962.
- Pompiliu Marcea : „*Cîntare omului*“ în *opera argheziană în limbă și literatură*, vol. I, 1962.
- Tudor Vianu : *Arghezi poet al omului*, E.P.L., 1964.
- D. Micu : *Opera lui Tudor Arghezi*, E.P.L., 1965.
- Eugen Simion *Eminescu și Arghezi în Steaua*, nr. 5—6/1964.
- Eugen Simion : *Orientări în literatura contemporană*, E.P.L. 1965.
- Victor Felea : *Dialog despre poezie*, E.P.L., 1965.
- D. Micu — N. Manolescu : *Literatura română de azi*, Ed. Tin., 1965.
- Eugen Barbu : *Arghezi la 85 de ani în Luceafărul* nr. 11/1965.
- Vladimir Streinu : *Versificația modernă*, E.P.L., 1966.
- G. Ivașcu : *Confruntări literare*, E.P.L. 1966.
- Sorin Alexandrescu : *Simbol și simbolizare* în vol. *Studii de poetică stilistică*, E.P.L. 1966.
- D. Cesăreanu : *Influența folclorului în poezia lui T. Arghezi*, E.P.L. 1966.
- Cornel Regman : *Confluente literare*, E.S.P.L.A., 1966 ; *Cărți, autori, tendințe*, 1967.
- Al. Piru : *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* E.P.L., 1968.

- Emil Manu : *Prolegomene argheziene*, E.P.L. 1968.
 N. Manolescu : *Metamorfozele poeziei*, E.P.L. 1968.
 I. D. Bălan : *Delimitări critice*, E.P.L., 1964 ; *Condiția creației, Portrete*, E.P.L. 1968.
 Mircea Tomuș : *15 poeți*, E.P.L. 1968.
 Dan Cristea : Tudor Arghezi : *Una sută una poeme în România literară*, nr. 21/1969.
 Alexandru George : *Marele Alpha*, C. R., 1970.
 I. Negoitescu : *Insemnări critice*, Ed. Dacia, 1970.
 N. Balotă : *Poezia rodului în vol. Labrint*, 1970.
 Leonid Dimov : *Creioanele lui Arghezi în R. Lit.*, nr. 21/1970.
 Al. Bojin : *Valori artistice argheziene*, Ed. Didactică și pedagogică, 1971.
 N. Manolescu : *Arghezi, poet nereligios*, în vol. *Teme*, 1971.
 Valeriu Cristea : *Interpretări critice*, C. R., 1970.
 Ion Rotaru : *O istorie a literaturii române*, vol. II, Minerva, 1972.
 Lucian Raicu : *Structuri literare*, Ed. Eminescu, 1972.
 Dinu Pillat : Tudor Arghezi, în *O constelație a poeziei române moderne*, 1974.
 Al. Piru : *Poezia românească contemporană*, Ed. Eminescu, 1975.

LUCIAN BLAGA :

OPERE

Poemele luminii, Sibiu, Biroul de imprimate „Cosînzeana“, 1919 ; *Pașii Profetului*, Cluj, Editura Institutului de arte grafice „Ardealul“, 1921 ; *În marea trecere*, Editura Radio, Reclame România, S. A., Cluj, 1924 ; *Lauda somnului*, Buc., Editura Cartea românească (colecția „Gîndirea“), 1929 ; *La cumpăna apelor*, Sibiu, Tiparul Institutului de arte grafice „Dacia Traiană“, 1933 ; *La curțile dorului*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1938 ; *Poezii*, Fundația regală pentru literatură și artă (colecția „Ediții definitive, scriitori români contemporani“), 1942 ; *Nebănuitele*

trepte, Sibiu, Editura „Dacia Traiană“, 1943; *Poezii*, Buc., Editura de stat pentru literatură și artă, 1962; *Hronicul și cîntecul vîrsteilor*, cu un cuvînt înainte de G. Ivașcu, E.P.L., 1965; *Antologie de poezie populară*, E.P.L., 1966; *Poezii*. Ediție îngrijită, Introducere și Note de George Ivașcu, Buc., E.P.L., 1966; *Poezii*, ediție îngrijită, revăzută și adăugită de George Ivașcu. Cu o Introducere și Note de George Ivașcu, Buc., E.P.L., 1967; *Poezii*, I (*Poe-mele luminii*), II (*Mirabila sămînță*), Buc., E.P.L., (colecția „Biblioteca pentru toți“), 1968; *Opere*, 1—2. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. Cuvînt înainte de Șerban Cioculescu, Editura Minerva, 1974.

REFERINȚE CRITICE

G. Călinescu : *Notații de jurnal (Lucian Blaga)*, în *Contemporanul*, an XIII, nr. 20, 1961.

G. Călinescu : *La un volum de poezii*, în *Contemporanul*, an XV, nr. 10, 1963. Republicat în *Cronicile optimistului*, Buc., E.P.L., 1964, p. 406—409.

Ov. S. Crohmălniceanu : *Lucian Blaga*, Buc., E.P.L., 1963.

Vasile Nicolescu : *Lucian Blaga : Poezii*, în *Viața românească*, an XVI, nr. 4, 1963.

Vladimir Streinu : *Lucian Blaga*, în *Versificația modernă*, Buc., E.P.L., 1966, p. 240—244.

Ovidiu Cotruș : *Universalitatea lui Lucian Blaga în Luceafărul*, nr. 31—32, 1966.

Ion Negoitescu : *Poezia în filozofia lui Blaga*, în *Scriitori moderni*, E.P.L., 1966; *Pretext blagian în Lampa lui Aladin*, Emlinescu, 1971.

Ion Dodu Bălan : *Lucian Blaga și devoțiunea cunoașterii*, în *Valori literare*, Buc., E.P.L., 1966, p. 200—213.

G. Ivașcu : *Blaga*, în *Confruntări literare*, Buc., E.P.L., 1966, p. 317—378.

D. Micu : *Lirica lui Lucian Blaga*, Buc., E.P.L., 1967.

Mircea Tomuș : *Poezia lui Lucian Blaga*, în *15 poeți*, Buc. E.P.L., 1968, p. 243—271.

N. Tertulian : *Lucian Blaga*, I — *Poetul*, în *Eseuri*, E.P.L., 1968, p. 158—217.

N. Manolescu : *Metamorfozele poeziei*, Buc., E.P.L., 1968, p. 67—74.

N. Balotă : *Lucian Blaga, poet orfic*, în *Euphorion*, Buc., E.P.L., 1969, p. 295—318.

Marin Mincu : *Pretextul liric al șarpelui la Lucian Blaga*, în *Critice*, I, Buc., E.P.L., 1969, p. 87—92.

Mariana Șora : *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Buc., Minerva, 1970.

Pavel Bellu : *Blaga în marea trecere*, Buc., Eminescu, 1970.

Edgar Papu : *Lucian Blaga — poetul cărturar în România literară*, nr. 20, 1970.

Ov. S. Crohmălniceanu : *Literatura română și expresionismul*, Buc., Eminescu, 1971, p. 69—78.

Ion Rotaru : *Lucian Blaga*, în *O istorie a literaturii române*, II, Buc., Minerva, 1971, p. 428—458.

Șt. Aug. Doinaș : *Poetica lui Lucian Blaga. De la „osîndă” la „mîntuirea cuvîntului”*, în *Poezie și modă poetică*, Buc., Eminescu, 1972, p. 9—19.

Lucian Raicu : *Lucian Blaga și „fenomenul originar”*, în *Structuri literare*, București, Eminescu, 1973, p. 74—81.

Const. Ciopraga : *Blaga : modernitate și orizont mitic*, în *Personalitatea literaturii române*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 216—227.

Melania Livadă : *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, Buc., S. R., 1974.

Dinu Pillat : *Lucian Blaga*, în *O constelație a poeziei române moderne*, Buc., C. R., 1974, p. 163—202.

Laurențiu Ulici : *Lucian Blaga*, în *9 poeți prezențați de...*, Buc., C. R., 1974, p. 168—219.

Ov. S. Crohmălniceanu : *Poezia sentimentului cosmic și a ființului metafizic. Lucian Blaga*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Buc., Minerva, 1974, p. 192—256.

Șt. Aug. Doinaș : *Insemnări asupra „bestiarului” blagian*, în *Orfeu și tentația realului*, Buc., Eminescu, 1974, p. 167—168.

D. Micu : *Literatura în „Gîndirea”. Poezia. Lucian Blaga*, în *Gîndirea și gîndirismul*, Buc., Minerva, 1975, p. 363—418.

Mircea Vaida : *Lucian Blaga, Afinități și izvoare*, Buc., Minerva, 1975.

Valeriu Cristea : *Lucian Blaga*, în *România literară*, nr. 28, 1975, reproduș în *Domeniul criticii*, C. R., 1975.

Al. Piru : *Lucian Blaga*, în *Poezia română contemporană. 1950—1975*, Buc., Eminescu, 1975, p. 44—57.

George Gană : *Opera lui Lucian Blaga*, Minerva, 1976.

AL. PHILIPPIDE :

OPERE

Aur sterp, poeme, Iași, 1922 ; *Stinci fulgerate*, Buc., C. N., 1930 ; Charles Baudelaire : *Flori alese din Les Fleurs du mal*, Buc., C. N., 1934 ; *Visuri în vuietul vremii*, Buc., F.P.L.A. 1939 ; Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke : *Poeme*, traduse din limba germană, cu o introducere de Al. Philippide, Ed. F. R., 1940 ; *Floarea din prăpastie*, Buc., 1942 ; *Studii și portrete literare*, Buc., E.P.L. 1963 ; *Poezii*, Buc., Ed. Tin., 1965 („Cele mai frumoase poezii“) ; *Studii de literatură universală*, Buc., Ed. Tin. 1966 ; *Monolog în Babilon*, Versuri, Buc., E.P.L., 1967 ; *Scriitorul și arta lui*, Buc., E.P.L., 1968 ; *Considerații confortabile. Fapte și păreri literare*, I, Buc., Eminescu, 1970 ; II, 1973 ; *Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Buc., Eminescu, 1973 ; *Poezii* — Buc., Minerva, 1973 (antologie) ; Baudelaire, *Versuri*. În românește (și prefață) de Al. Philippide, Buc., Ed. Tin. 1965 („Cele mai frumoase poezii“) ; *Flori de poezie străină alese și răsădite în românește de Al. Philippide*, Buc., Eminescu, 1973 ; E.T.A. Hoffman, *Opere alese*, în românește de Al. Philippide, Buc., E.L.U. 1966 ; Th. Mann — *Lotte la Weimar*, în românește de Al. Philippide — Buc., C. R., 1973 ; Th. Mann, *Moartea la Veneția* — Nuvele. Traducere de Lazăr Iliescu și Al. Philippide — Buc. — E.P.L., 1965 ; Fr. Schiller — *Hoții* — *Don Carlos*, traducere de Al. Philippide și N. Argintescu-Amza, Buc., E.P.L. 1965 ; Voltaire — *Candid sau optimismul*, în românește de Al. Philippide Buc., E.L.U., 1969 ; Al. Philippide — *Opere*, I, Minerva, 1976.

REFERINȚE CRITICE

- G. Călinescu : *Al. Philippide în Contemporanul*, nr. 10/1963.
M. Tomuș : (*despre poezii* — 1962) în *Steaua*, nr. 4/1969.
E. Simion : *Un neoromantic în tradiție eminesciană : Al. Philippide în Orientări în literatura contemporană*, E.P.L., 1965.
Magdalena Popescu : *Al. Philippide, poezia și punctele ei de sprijin* în *Gazeta literară*, nr. 30/1965.
G. Ivașcu : *Confruntări literare*, E.P.L., 1966.
Edgar Papu : *Studii de literatură universală în Gazeta literară*, nr. 44/1966.

- M. Petroveanu : *Studii de literatură*, E.P.L. 1966.
- Ion Negoitescu : *Scriitori moderni*, E.P.L. 1966.
- Zoe Dumitrescu Buşulenga : *Exemplul lui Philippide în Secolul 20*, 5/1966.
- Cornel Regman : *Al. Philippide*, în vol. *Cărţi, autori, tendinţe*, E.P.L., 1967.
- D. Micu : *Monolog în Babilon* în *Gazeta literară*, nr. 19/1967.
- Şt. Aug. Doinaş : *Monolog în Babilon* în *Gazeta literară*, nr. 3/1967, reprodus în *Lampa lui Diogene*, Eminescu, 1970.
- Al. Piru : *Al. Philippide în Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, E.P.L. 1968.
- Dan Cristea : *Monolog în Babilon* în *Gazeta literară*, nr. 30/1963.
- N. Manolescu : *Al. Philippide în Metamorfozele poeziei*, E.P.L. 1968.
- Ion Oarcăsu : *Monolog în Babilon în Prezenţe poetice*, E.P.L. 1968.
- Magdalena Popescu : *Scriitorul şi arta lui în România literară*, nr. 12/1968.
- M. Iorgulescu : *Un Robinson cu insula în suflet* în *Ramuri*, nr. 5/1969.
- N. Manolescu : *O conştiinţă adincă a lumii : Al. Philippide în Contemporanul*, nr. 70/1969.
- I. Biberi : *Scriitorul şi arta lui în Viaţa Rom.*, nr. 4/1969.
- Valeriu Cristea : *Monolog în Babilon*, în *Interpretări critice*, C. R. 1970.
- Al. Paleologu : *Al. Philippide în Spiritul şi litera*, Eminescu, 1970.
- Leon Baconsky : *Al. Philippide sau permanenţa poeziei în Tribuna*, nr. 15/1970.
- Şerban Cioculescu : *Omagii lui Al. Philippide în România literară*, nr. 14/1970.
- G. Ivaşcu : *Consideraţii confortabile în Contemporanul*, nr. 52/1970.
- M. Tomuş : *Consideraţii confortabile în Tribuna*, nr. 52/1970.
- Aurel Martin : *Al. Philippide în Poeţi contemporani*, Eminescu, 1971.
- Şerban Cioculescu : *Consideraţii confortabile în România literară*, 26/1972.

- N. Ciobanu : *Considerații confortabile* în *Luceafărul* nr. 25/1972.
 Victor Felea : *Considerații confortabile* în *Tribuna*, nr. 27/1972.
 Al. Philippide interpretat de... Ed. Eminescu, 1973.
 Șerban Cioculescu : *Puncte cardinale europene în România literară*, nr. 24/1973.
 Lucian Raicu : *Al. Philippide, poet și critic* în *Structuri literare*, București, 1973.
 Ov. S. Crohmălniceanu : *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Minerva, 1974.
 Eugen Simion : *Al. Philippide, un poet în lumea criticii*, în *Scritori români de azi*, C. R. 1974.
 N. Balotă : *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Minerva, 1974.
 Al. Piru : *Al. Philippide în Poezia românească contemporană*, I, Eminescu, 1975.

CAMIL PETRESCU :

OPERE

Versuri, Ed. C. N., Buc., 1923 ; *Suflete tari*, Ed. C. Șc., Buc., 1925 ; *Mitică Popescu*, „Caietele cetății literare“, Buc., 1928 ; *Mioara, Aet venețian*, „Caietele cetății literare“, Buc., 1929 ; *Danton*, Ed. Vre-
 mea, Buc., f.a. ; *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*,
 Ed. C. N., Buc., 1930 ; *Transcedentalia*, Ed. C. N., Buc., 1931 ; *Patul
 lui Procust*, Ed. N. C., Buc., 1933 ; *Rapid-Constantinopol-Bioram*,
Simplu itinerar pentru uzul bucureștenilor, Ed. C. R., Buc., 1933 ;
Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile, „Caietele ce-
 tății literare“ Buc., 1933 ; *Teze și antiteze*, Ed. C. N. Buc., 1937 ;
Husserl, cu o introducere în filozofia fenomenologică, Buc., 1938 ;
Teatru, I—III, Ed. F. R., Buc., 1946 ; *Bălcescu*, E.S.P.L.A., Buc.,
 1948 ; *Cei care plătesc cu viața*, E.S.P.L.A., Buc., 1949 ; *Turnul de
 fildeș*, E.P.L.A., Buc., 1950 ; *Un om între oameni*, vol. I, Ed. Tin. ;

Buc., 1955; *Un om între oameni*, vol. III; Ed. Tin.; Buc., 1957; *Papuciada sau povestea despre armata viteazului căpitan Papuc*, în V. R., nr. 1, 1956 (integral în Ed. Tin., Buc., 1966); *Cara-giale, în vremea lui*, în V. R., nr. 2, 1957; *Versuri* (cu postfața autorului), E.S.P.L.A., Buc., 1955; *Jurnal*, ediție și prefață Mircea Zăciu, C. R., 1975.

REFERINȚE CRITICE

Lucian Raicu : *Camil Petrescu „Un om între oameni“* în *Scin-teia tineretului*, nr. 2112/1953.

M. Zăciu : *Bălcescu* în *Viața Românească*, nr. 11/1953.

L. Raicu : *Bălcescu* în *Viața Românească*, nr. 11/1953.

L. Raicu : *Sensul autenticității în Viața Românească* nr. 5/1958.

D. Micu : *Romanul istoric de reconstituire științifică în Roma-nul românesc contemporan*, E.S.P.L.A., 1959.

Pompiliu Marcea : *Camil Petrescu „Un om între oameni“* în *Luceafărul*, nr. 4/1960.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga : prefață la *Bălcescu*, Ed. Tin., 1961.

Al. Rosetti și L. Călin : Prefață la *Un om între oameni*, E.P.L., 1962.

B. Elvin : *Camil Petrescu*, E.P.L., 1962.

Vladimir Streinu : *Camil Petrescu* în *Gazeta literară*, 11 iu-lie 1963; reprodus în *Pagini de critică literară*, III, 1974.

Lucian Raicu : *Un om între oameni*, în *Luceafărul*, nr. 17/1964.

D. Micu — N. Manolescu : *Literatura română de azi* Ed. Tin. 1964.

Șerban Cioculescu : *Recitind „Un om între oameni“* în *Gazeta literară*, nr. 30/1964.

N. Barbu : *Frescă istorică sau dramă de idei* în *Tribuna*, 45/1964.

Cornel Regman : *Camil Petrescu* în *Luceafărul*, nr. 4/1965.

Al. Oprea : *Recitind „Un om între oameni“* în *Gazeta literară*, nr. 48/1966.

Aurel Martin : *Un om între oameni* în *România literară*, nr. 29/1969.

Al. Paleologu : *Pe marginea romanelor lui Camil Petrescu* în vol. *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, 1970.

Marian Popa : *Camil Petrescu*, Ed. Albatros, 1972.

Camil Petrescu interpretat de..., Ed. Eminescu, 1972.

Aurel Petrescu : *Opera lui Camil Petrescu*, Ed. Didactică și Pedagogică, 1972.

G. CĂLINESCU :

OPERE

Cartea nunții, Buc., 1933 ; *Poezii*, 1937 ; *Enigma Otiliei*, 1938 ; *Șun sau Calea netulburată. Mit mongol*, 1943, ediție nouă 1953 ; *Trei nuvele*, 1949 ; *Kiev, Moscova, Leningrad*, E.P.L., 1949 ; *Bietul Ioanide*, Roman. Buc., E.S.P.L.A., 1953, Ediția a II-a, E.P.L., 1965 ; *Am fost în China nouă*, Buc., E.S.P.L.A., 1955 ; *Scrinul negru*, Buc., E.S.P.L.A., 1960, ediția a II-a 1963 ; *Lauda lucrurilor*, *Poezii*, 1936—1963, Buc., E.P.L., 1963 ; *Teatru*, Buc., E.P.L., 1955 ;

REFERINȚE CRITICE

Silvian Iosifescu : G. Călinescu : „*Bietul Ioanide*” în *Contemporanul*, VIII, nr. 52, 25 dec. 1953 ;

G. Mărgărit : G. Călinescu : „*Bietul Ioanide*” în *Iașul nou*, IV, nr. 1, ian. 1954 ;

N. Doreanu : *Despre romanul „Bietul Ioanide” în Viața Românească*, VII, nr. 2, 1955 ;

Marin Preda : *Note ocazionale în favoarea romanului realist-socialist în Viața Românească*, nr. 6, 1957 ;

Savin Bratu : G. Călinescu : „*Am fost în China nouă*” în *Cronici I*, E.S.P.L.A. 1957 ;

A. E. Baconsky : G. Călinescu *despre China nouă* în vol. *Colocviu critic*, E.S.P.L.A., 1957 ;

M. Bucur : *În împărăția artelor în Luceafărul*, I, nr. 7, 15 oct. 1958 ;

D. Micu : G. Călinescu : „*Scrinul negru*” în *Viața Românească*, XIII, 8/1960 ;

G. Ivaşcu : „*Scrinul negru*“ în *Contemporanul*, nr. 27, 1960 ;
Radu Popescu : G. Călinescu : „*Scrinul negru*“, în *Contempo-*
ranul, XV, nr. 37—39, 9 sept.—23 sept. 1960 ;

Marin Preda : *Despre literatura cu aristocraţi în Viaţa româ-*
nească, XIII, nr. 9/1960 ;

Leon Baconsky : „*Scrinul negru*“ în *Steaua*, XI, nr. 9/1960, re-
produs în vol. *Marginalii critice şi istorico-literare*, E.P.L. 1968 ;

N. Barbu : *Un om compus din mai mulţi oameni în Iaşul li-*
terar, XI, 9/1960 ;

Eugen Simion : *Despre tipologia „Scrinului negru” în Gazeta*
literară, VII, nr. 46—47, 10 nov.—17 nov. 1960 ; reprodus în vol.
Orientări în literatura contemporană, E.S.P.L.A., 1965 ;

Titus Popovici : *Individul de geniu şi revoluţia în Gazeta li-*
terară, VI, nr. 51—52, 15 dec.—22 dec. 1960 ;

Paul Georgescu : G. Călinescu : *Lauda lucrurilor în România*
liberă, XXI, nr. 5854, 11 aug. 1963, reprodus în vol. *Părerii lite-*
rare, 1964 ;

N. Manolescu : G. Călinescu : „*Scrinul negru*“ în *Contempo-*
ranul, XVIII, nr. 34, 23 aug. 1963 ;

Şerban Cioculescu : „*Lauda lucrurilor*“ în *Contemporanul*,
XVIII, nr. 39, 27 sept. 1963 ;

Eugen Simion : „*Lauda lucrurilor*“ în *Gazeta literară*, X,
nr. 44, 31 oct. 1963 ; reprodus în vol. *Orientări în literatura con-*
temporană, E.S.P.L.A., 1965 ;

Victor Felea : *Un înflăcărat elogiu în Steaua*, XIV, nr. 10/1963,
reprodus în *Dialoguri despre poezie*, 1965 ;

Mihail Petroveanu : „*Lauda lucrurilor*“ în *Viaţa românească*,
nr. 11/1963 ;

Al. Piru : *De la „Cartea nunţii” la „Scrinul negru” în Gazeta*
literară, XI, nr. 26, 25 iun. 1964 ;

N. Barbu : G. Călinescu : „*Ludovic al XIX-lea*“ în *Iaşul literar*,
XV, nr. 9/1964 ;

D. Micu—N. Manolescu : *Literatura română de azi*, Ed. Tin.,
1965 ;

Şerban Cioculescu : *Viziunea arhitectonică la G. Călinescu în*
Ramuri, I, nr. 4, nov. 1964, reprodus în vol. *Varietăţi critice*, E.P.L.,
1966 ;

Antoaneta Tănăsescu : *Dramaturgul în Contemporanul*, XX,
nr. 12, 19 martie 1965 ;

Ion Apetroaie : *George Călinescu, romancier în Ateneu*, II,
nr. 6, iunie, 1965 ;

Nicolae Ciobanu : *Nuvela românească contemporană*, E.P.L., 1967 ;

Stan Velea : *Intellectualul lui G. Călinescu în Revista de istorie literară*, tom 14, nr. 3—4, 1965 ;

G. Dimiseanu : „*Bietul Ioanide*” în *Gazeta literară*, XIII, nr. 11, 12 martie 1966 ;

Lucian Raieiu : „*Scrinul negru*” în *Gazeta literară*, XIII, nr. 11, 12 martie 1966 ;

Al. Philippide : *Poezia lui G. Călinescu în Contemporanul*, XXI, nr. 14, 8 aprilie 1966 ;

Dinu Săraru : *Trei piese de G. Călinescu în Luceafărul*, IX, nr. 46, 12 noiembrie 1966 ;

I. Negoïtescu : *G. Călinescu : Teatru* în vol. *Scriitori moderni*, E.P.L., 1966 ;

Ov. S. Crohmălniceanu : *Reconstituirea balzaciană și clasificarea caracterologică : G. Călinescu* în vol. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, E.P.L., 1967, ed. a II-a, Minerva, 1972 ;

Sorin Alexandrescu : „*Scrinul negru*” de G. Călinescu în vol. *Analize literare și stilistice*, E.D.P. 1967 ;

Paul Georgescu : „*Sensul clasicismului*” în vol. *Polivalența necesară*, E.P.L., 1967 ;

N. Manolescu : *Ioanide și eroziunea timpului* în *Astra*, III, nr. 2 1968 ;

N. Manolescu : *G. Călinescu și teatrul* în *Teatru*, XV, nr. 4, 1970, reproduc în *Teme*, I, C. R., 1971 ;

Ion Bălu : *G. Călinescu — eseu despre etapele creației*, C. R., 1970 ;

S. Damian : „*Intrare în castel*”, C. R., 1970 ;

S. Damian : *G. Călinescu, romancier*, Ed. Minerva, 1971 ; ed. a II-a, 1974 ;

Alexandru George : *G. Călinescu romancier* în vol. *Semne și repere*, Ed. C. R., 1971 ;

Al. Piru : *G. Călinescu — Teatru în România literară*, nr. 18/1971 ;

Ion Vitner : *G. Călinescu* în vol. *Semnele romanului*, C. R., 1971 ;

M. Tomuș : „*Bietul Ioanide*”, *aspecte de structură problematică în România literară*, nr. 16/1973 ;

Cornelia Ștefănescu : *Exerciții esențiale în Secolul 20*, nr. 4/1974 ;

- Ion Vlad : „Bietul Ioanide“ în *Tribuna*, nr. 52/1973 ;
 Al. Piru : *G. Călinescu romancier* în vol. *Analize și sinteze critice*, Ed. S. R., 1973 ;
 Ion Vlad : *Romanul românesc contemporan*, Eminescu, 1974 ;
 Viorel Alecu : *Opera literară a lui George Călinescu*, Ed. Albatros, 1974 ;
 N. Baloță : „*Satiricon*“-ul lui G. Călinescu în vol. *De la Ion la Ioanide*, Eminescu, 1974 ;
 M. Nițescu : *G. Călinescu — panoramic* în vol. *Repere critice*, Ed. C.R., 1974 ;
 Eugen Barbu : *Poezia lui G. Călinescu* în *Luceafărul*, XVIII, 15 martie 1975, nr. 11 și urm. ;
 Cornelia Ștefănescu : „*Scrinul negru*“ și istoria procesului de succesiune în *Manuscriptum*, VI, nr. 3, 1975 ;
 Ion Bălu : *G. Călinescu, bibliografie*, Ed. Științifică și enciclopedică, 1975.

I. M. SADOVEANU

OPERE

Metamorfoze — Anno Domini, 1927 ; *Cîntece de rob*, poeme, C. B. 1930 ; *Sfîrșit de veac în București*, Socor 1944 ; *Ion Sîntu*, E.S.P.L.A., 1957 ; *Sistemul celor 24 de sori* (Ed. „Povestiri științifico-fantastice“.) Ed. Știință și Tehnică, 1959 ; *Taurul mării*, Ed. Tin., 1972 ; *Akho și Tao (o poveste din vremea ghețarilor înalți)*, Ed. Tin. 1963 ; *Scrieri I—IV*, Minerva, 1969—1975, ediție, introducere și note de I. Oprișan.

REFERINȚE CRITICE

Pompiliu Constantinescu : *Sfîrșit de veac în București în Vremea*, nr. 762/1944, *reprodus în Scrieri*, V.
 Șerban Cioculescu : *Ion Marin Sadoveanu : Sfîrșit de veac în*

- București, datat 1944, reprodus în Aspecte literare contemporane, Minerva, 1972.*
- Perpessicius : I. M. Sadoveanu : *Sfirșit de veac în București* în R.F.R. nr. 12/1947.
- S. Damian : *Sfirșit de veac în București* în *Gazeta lit.*, 19.V.1955.
- Savin Bratu : *Ion Sintu* în *Gazeta lit.*, nr. 6—7/1958.
- Paul Georgescu : *Ion Sintu* în *Rom. liberă*, nr. 4155/1958, reprodus în *Incercări critice*, vol. II.
- Radu Enescu : *Ion Sintu* în *Tribuna*, nr. 15/1958 :
- Eugen Simion : *Taurul mării* în *G. Lit.* nr. 32/1962.
- Tudor Vianu : I. M. Sadoveanu în *Luceafărul*, 4/1964.
- M. Ralea : I. M. Sadoveanu în *V. Rom.*, 2/1964.
- Leon Baconsky : I. M. Sadoveanu în *Steaua*, 2/1964.
- Paul Georgescu : *Taurul mării* în *Părerii literare*, E.P.L., 1964.
- Cornel Regman : I. M. Sadoveanu în *Luc.*, 13/1965 ; prefață la *Sfirșit de veac în București*, E. P.L./1966.
- Ion Negoitescu : I. M. Sadoveanu : *Sfirșit de veac în București* în *Scriitori moderni*, E.P.L./1966.
- Al. Piru — I. M. Sadoveanu în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, E.P.L./1969.
- Z. Sîngeorzan : *Ion Sintu* în *Rom. lit.*, 39/1969.
- Șerban Cioculescu : I. M. Sadoveanu în *Rom. literară*, 4/1970.
- Ov. S. Crohmălniceanu : *Reconstituirea balzaeiană și clasificarea caracterologică : I. M. Sadoveanu în Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, E.P.L., 1967.

ION VINEA :

OPERE

- Descîntecul și flori de timpă*, bibl. Dimineața, Adev., 1925 ;
- Paradisul suspinelor*, C. N., 1930 ; *Ora fîntînilor*, cu o prefață de Mihail Petroveanu, E.P.L., 1964 ; ed. a II-a adăugită 1967 ;
- Lunaticii I—II*, E.P.L. 1965 ; „*Cele mai frumoase poezii*” cu o

prefață de Vasile Nicolescu, Ed. Tin. 1969 ; *Opere*, ediție îngrijită de Mircea Vaida, Dacia, Cluj. I. — *Poezii* 1971, II — *Venin de mai* (Roman), 1971, III — *Lunaticii* 1974 IV — *Paradisul suspinelor*, 1974.

REFERINȚE CRITICE

Geo Bogza : *Aldebaran — la moartea lui Ion Vinea în Contemp.*, nr. 28/64 ;

M. Tomuș : *Schiță de portret în Steaua*, nr. 16/1965.

N. Manolescu : *Lunaticii în Contemporanul*, nr. 28/1965.

Mihail Petroveanu : *Ion Vinea în Studii literare*, E.P.L., 1966.

Paul Georgescu : *Intâlnire postumă în Polivalența necesară*, E.P.L. 1967.

T. Arghezi : *Ion Vinea în Gaz. lit.*, nr. 5/1967.

Eugen Jebeleanu : *Ion Vinea în Gaz. lit.*, nr. 5/1967.

Vasile Nicolescu : *Vinea și contemplația tragică în Contemporanul*, nr. 51/1967.

Aurel Martin : *Ion Vinea în Poeți contemporani*, I.E.P.L., 1967.

Ovidiu Papadima : *Treptele somnului în Tribuna*, nr. 30/1969.

Virgil Ardeleanu : *Ion Vinea în Proza poezilor*, E.P.L. 1969.

Ion Pop : *Un avangardist moderat : Ion Vinea în Avangardismul poetic românesc*, E.P.L., 1969.

Mircea Vaida : *Ion Vinea al amintirii și al umbrei*, studiu introductiv la *Opere*, I, 1971.

Paul Georgescu : *Formarea unui suris în Rom. lit.*, nr. 36/1971.

Marian Popa : *Dicționar de literatură contemporană*, Albatros, 1971.

Sergiu Sălăgean : *Ion Vinea*, Eminescu, 1971.

Elena Zaharia : *Ion Vinea*, C. R. 1972.

Simion Mioc : *Opera lui Ion Vinea*, Minerva, 1972.

Dana Dumitriu : *Venin de mai în Argeș*, 3/1972.

Al. Piru : *Ion Vinea în Varia*, II, 1973.

Șerban Cioculescu : *Despre universul poetic al lui Vinea în Itinerar critic*, Eminescu, 1973.

Ov. S. Crohmălniceanu : *Lirica avangardistă în Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974.

VASILE VOICULESCU :

OPERE

Poezii, București, 1916 ; *Din țara Zimbrului și alte poezii*, Birlad 1918 ; *Pirgă*, Buc., 1921 ; *Poeme cu îngeri*, București, 1927 ; *Fata Ursului*, T. N. Buc., 1930 ; *Destin*, București, 1933 ; *La pragul minunii*. Poem dramatic, București, 1934 ; *Umbra*, T. N., Buc., 1934 ; *Toate leacurile la îndemână*, F.P.L.A., Buc., 1935 ; *Întrezăriri*, F.P.L.A., 1940 ; *Duhul pământului*, F.P.L.A., 1942 ; *Demiurgul* — piesă în 4 acte. Buc. 1943 ; *Poezii*, ed. def. F.P.L.A., 1944 ; *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginată de V. Voiculescu*, cu o prefață de Perpessicius, E.P.L.A. 1964 ; *Povestiri*, cu un studiu introductiv de Vladimir Streinu, I, II. București E.P.L., 1966 ; *Poezii* (Vol. I—II) cu o prefață de Aurel Rău, E.P.L., 1968 ; *Zahei orbul*, Dacia, Cluj, 1970 ; *Nuvele* (vol. I—II), București, Minerva, 1972 (B.p.t.) ; *Teatru*, cu o prefață de Mircea Tomuș, Dacia, Cluj 1972.

REFERINȚE CRITICE

Perpessicius — prefață la „*Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginată de V. Voiculescu*“, E.P.L., 1964.

Adrian Marino : *despre „Ultimele sonete*, în *Contemporanul*, nr. 6/1965.

Mircea Tomuș : *despre „Ultimele sonete*“, în *Viața Românească*, nr. 4/1965.

Aurel Martin : *despre „Ultimele sonete*“, în *Gazeta literară*, nr. 17/1965, reprodus în *Poeți contemporani I*, E.P.L., 1967.

Vladimir Streinu : *studiu introductiv la „Povestiri*“, E.P.L., 1966.

Al. Piru : prefață la vol. „*Cele mai frumoase poezii*“, Ed. Tin., 1966 ; reprodus în *Varia*, II., Eminescu, 1973.

Paul Anghel : *Lumea lui Voiculescu în Gazeta literară*, nr. 11/1966.

Ion Pop : *Poezia lui V. Voiculescu în Luceafărul*, nr. 35/1966.

Ion Negoiteșcu : *Scriitori moderni*, E.P.L. 1966.

Dinu Pillat : *Un mare povestitor : V. Voiculescu în Contemporanul*, nr. 20/1967.

Aurel Rău : *Poezia lui V. Voiculescu în Șteaua* nr. 6/1967, reprodus în *Elogii*, E.P.L., 1968.

Ion Vlad, *Note la o estetică a povestirii în Tribuna*, nr. 12/1967.

M. Ungureanu (despre *Povestiri*) în *Ramuri*, nr. 4/67.

Ion Pop : *V. Voiculescu și tentația mitului în Luceafărul*, nr. 13—14/1967.

N. Manolescu : *Metamorfozele poeziei*, E.P.L., 1968.

Ion Oarcăsu : *Prezențe poetice*, E.P.L., 1968.

Leon Baconsky (despre poezia lui Voiculescu) în *Șteaua*, nr. 4/1968.

Ion Caraion (despre poezia lui Voiculescu) în *Viața Românească*, nr. 8/1968 ; reprodus în *Duelul cu crinii*.

Virgil Ardeleanu : *Proza poezilor*, E.P.L., 1969.

G. Munteanu : *V. Voiculescu și fabulosul folcloric în Viața Românească*, nr. 2/1970.

Dinu Pillat : *V. Voiculescu în epoca genezei povestirilor în România literară*, nr. 15/1970 ; reprodus în *Mozaic istoric literar, secolul XX*.

Ion Vlad (despre *Zahei orbul*) în *Tribuna* nr. 1/1970.

Al. Piru (despre *Zahei orbul*) în *Rom. Literară*, nr. 9/1971.

Ov. S. Crohmălniceanu (despre *Zahei orbul*) în *Luceafărul*, nr. 9, 1971.

M. Iorgulescu (despre *Zahei orbul*) în *Rom. Literară*, nr. 10/1971.

N. Manolescu : *Povestirile lui Voiculescu în Luceafărul*, nr. 2/1971.

Marin Mincu : *Critice II*, C. R., 1971.

A. Martin (despre *Zahei orbul*) în *Rom. Literară*, nr. 33/1971, reprodus în vol. *Metonimii*, Ed. Eminescu, 1974.

Șt. Aug. Doinaș : *Lirica de dragoste a lui V. Voiculescu în Familia*, 4—5/1972.

Al. Piru : *Teatrul lui V. Voiculescu în Rom. literară*, nr. 23/1972.

Al. Piru : *Nuvelele lui V. Voiculescu*, în *Ramuri*, nr. 11/1972.

Sorin Titel : *Proza lui V. Voiculescu în România literară*, nr. 49/1972.

N. Balotă : *Voiculescu romancier în Cronica*, 9—11/1973.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga, (*Despre Ultimele sonete...*) în *Viața românească*, 5/1973.

Șt. Cazimir, *Temă și variațiuni în România literară*, nr. 7/1973.

Boxana Sorescu : *Inițierea prin Eros în Șteaua*, nr. 10/1973.

Ov. S. Crohmălniceanu : *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Minerva, 1974.

Gelu Ionescu — *Note la proza lui V. Voiculescu în România literară* nr. 30/1974.

MIRCEA ELIADE :

OPERE

Isabel și apele diavolului, Ed. N. C., 1930 ; *Maitreyi*, Ed. C. N., 1933 ; *India*, Ed. Cgt., 1934 ; *Întoarcerea din rai*, Ed. N. C., 1934 ; *Lumina ce se stinge*, Ed. C. R., 1934 ; *Huliganii*, I—II, Ed. N. C., 1935 ; *Șantler*, Ed. Cgt, 1935 ; *Domnișoara Cristina*, Ed. Cgt. 1936 ; *Șarpele*, Ed. N.C., 1937 ; *Nunta în cer*, Ed. Cgt. 1939 ; *Secretul doctorului Honigberger*, Ed. Socec, 1940 ; *Nuvele*, col. „Destin”, Madrid, 1963 ; *Amintiri*, Madrid, 1966 ; *La țigănci și alte povestiri*, cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, E.P.D., 1970 ; *Noaptea de sinziene*, I—II, Paris, 1971 ; *Fragments d'un Journal*, Gallimard, 1973.

REFERINȚE CRITICE :

Zoe Dumitrescu Bușulenga : *Un filozof al miturilor în Secolul 20*, nr. 9, 1967 ;

Fl. Manolescu : *Preliteratura în Amfiteatru*, nr. 24, dec. 1967 ;

G. Vlăduțescu : *Sensul mitului la Mircea Eliade în Tomis*, nr. 11, 1967 ;

N. Mărgineanu : *Gîndirea simbolică în opera lui Mircea Eliade în Steaua*, nr. 11, 1967 ;

Tudor Olteanu : *Surse ale nuvelisticii lui Mircea Eliade în Cronica*, nr. 48, 1967 ;

Ov. S. Crohmălniceanu : *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Ed. Minerva, 1967 ;

Ștefan Bănulescu : *Mircea Eliade în „Amintiri” în Ramuri*, V, nr. 1, 15.I.1968 ;

- Victor Săhleanu : *Note despre Mircea Eliade în Tribuna*, XII, nr. 1, 4.I.1968 ;
- Mircea Vaida : *Mircea Eliade romancier în Tribuna*, XII, nr. 2—3, 11, 15 ian. 1968 ;
- Sorin Alexandrescu : *Mircea Eliade scriitor în Luceafărul*, XI, nr. 10—11, 9, 16.III.1968 ;
- Al. Piru : *Literatura fantastică în România literară*, I, nr. 5, 7.II.1968 ;
- Al. Piru : *Amințirile unui orientalist în România literară*, nr. 11, 19.II.1968, reprodus în *Varia*, II, Ed. Eminescu 1973 ;
- Andrei A. Lilin : *Arhetip și mediu în nuvela „La Țigănci” în Orizont*, nr. 1, 1968 ;
- M. Sorescu : *Interviu cu M. Eliade în Luceafărul*, nr. 33, 17.VIII.1968 ;
- D. Micu : *Proza lui Mircea Eliade în Limbă și literatură română* vol. XVI, 1968 ;
- Ion Bălu : *Mircea Eliade, prozator. Inceputurile în Steaua*, nr. 10, 1969 ;
- Florin Manolescu : *Mircea Eliade. Romanul „experimentalist” în Analele Universității București*, tom. 18, nr. 2, 1969 ;
- Mariana Șora : *Unde și interferențe*, E.P.L., 1969 ;
- I. Negoțescu : *Mircea Eliade sau de la fantastic la oniric în Viața românească* nr. 2/1970 ;
- N. Manolescu : *Insemnări disparate despre M. Eliade în Tribuna*, nr. 6/1970 ;
- A. Păunescu : *Interviu cu M. Eliade : „Scriu în limba română, limba în care visez” în Contemporanul*, nr. 11/1972 ;
- Fl. Manolescu : *Despre „Maitrey”, „Nunta în cer”. în România literară*, nr. 10/1970.

PERPESSICIUS :

OPERE

Repertoriu critic, Arad, Editura librăriei diecezane, 1925 ; *Scut și targă*, Buc., Casa școalelor, 1926 ; *Mențiuni critice*, I, Buc., Casa școalelor, 1928 ; *Itinerar sentimental*, Buc., Cultura

națională, 1932 ; *Mențiuni critice*, vol. II, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1934 ; *Mențiuni critice*, vol. III, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1936 ; *Mențiuni critice*, vol. IV, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1938 ; *Dictando divers*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1940 ; *Jurnal de lector completat cu Eminesciana*, Buc., Casa școalelor, 1944 ; *Mențiuni critice*, vol. V, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1946 ; *Mențiuni de istoriografie literară și folclor* (1948—1956), Buc., E.S.P.L.A., 1957 ; *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, I (1957—1960), Buc., E.P.L., 1961 ; *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, II (1958—1962), Buc., E.P.L., 1964 ; *Opere*, vol. I, Buc., E.P.L., 1966 ; *Opere*, vol. II, Buc., E.P.L., 1967 ; *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, III (1963—1967), Buc., E.P.L., 1967 ; *Memorial de ziaristică*, Buc., Editura Minerva, 1970 ; *Lecturi intermitente*, Cluj, Editura Dacia, 1971 ; *Opere*, vol. III, Buc., Minerva, 1971 ; *Eminesciana*, Buc., Minerva, colecția Biblioteca pentru toți, 1971 ; *Opere*, vol. IV, Buc., Minerva, 1971 ; *Opere*, vol. V, Buc., Minerva, 1972 ; *Opere*, vol. VI, Buc., Minerva, 1973 ; *Opere*, vol. VII, Buc., Editura Minerva, 1976.

ANTOLOGII

Antologia poeziilor de azi. În colaborare cu Ion Pillat, vol. I, Buc., 1925 ; vol. II, Buc., 1928 ; *De la Chateaubriand la Mallarmé, antologie de critică franceză literară* ; traducere și note, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1938.

EDIȚII ÎNGRIJITE ȘI PREFEȚE

D. Iacobescu : *Quasi*, Buc., Cultura națională, 1930 ; Mateiu I. Caragiale : *Opere*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1936 ; M. Eminescu : *Opere*, vol. I, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1939 ; Al. T. Stamatiad : *Pe drumul Damascului*, Buc., Casa școalelor, 1940 ; M. Eminescu : *Opere*, vol. II, Buc., Fundația pen-

tru literatură și artă, 1943 ; M. Eminescu : *Opere*, vol. III, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1944 ; M. Eminescu : *Opere*, vol. IV, Buc., Editura Academiei, 1952 ; Dinicu Golescu : *Insemnare a călătoriei mele*, Buc., E.S.P.L.A., 1952 ; M. Eminescu : *Opere*, vol. V, Buc., Editura Academiei, 1958 ; M. Eminescu, *Opere*, vol. VI, Buc., Editura Academiei, 1963 ; V. Voiculescu : *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de...* Buc., E.P.L., 1964 ; M. Eminescu : *Opere alese*, vol. I—III, Buc., E.P.L., 1964 ; Mateiu I. Caragiale : *Craii de Curtea-Veche*, Buc., E.P.L., colecția Biblioteca pentru toți, 1965 ; Eugeniu Speranția : *Poezii*, Buc., E.P.L. 1966.

REFERINȚE CRITICE

Radu Enescu : „Mențiuni de istoriografie și folclor“ în *Tribuna*, 36/1957 ;

C. Regman : *Perpessicius și istoria literară în Viața Românească*, 2/1958 ;

Șerban Cioculescu : „Mențiuni critice“ în *Viața Românească*, 2/1962 ;

Tudor Vianu : *Perpessicius* în vol. *Literatura universală și literatura națională*, E.P.L., 1965 ;

Leon Baconsky : *Mențiuni de istoriografie literară și folclor în Steaua*, nr. 2/1965 ;

D. Cesereanu : *Perpessicius* în *Viața Românească*, nr. 8/1965 ;

I. Negoșescu : *La un nou volum de Perpessicius în Luceafărul*, nr. 8/1965, reprodus în *Scriitori moderni*, E.P.L., 1966 ;

Eugen Simion : *Critica artistică : Perpessicius* în vol. *Orientări în literatura contemporană*, E.P.L., 1965 ;

Al. Săndulescu : *Perpessicius : Alte mențiuni în Viața Românească*, 3/1965 ;

Eugen Jebeleanu : *Perpessicius sau despre iubire în Contemporanul*, nr. 43/1966 ;

Aurel Martin : *Perpessicius : Opere I* în *Gazeta literară*, 42/1966 ; *Revista de istorie și teorie literară* nr. 1/1967, număr omagial ;

Șerban Cioculescu : *Perpessicius la vîrsta patriarhală în Viața Românească*, 10/1963 ;

Ov. S. Crohmălniceanu : *Perpessicius, critic literar în Viața Românească*, nr. 1/1967 ;

- N. Manolescu : *Perpessicius : Opere I* în *Contemporanul*, nr. 46/1967 ;
- V. Felea : *Perpessicius : Opere I* în *Steaua*, nr. 2/1968 ;
- Al. Dima : *Perpessicius : „Mențiuni critice“* în *Gazeta literară*, nr. 16/1968 ;
- Al. Piru : *Perpessicius în Panorama dec. lit. rom., 1940—1950*, E.P.L., 1969 ;
- Dana Dumitriu : *Perpessicius, un stil al criticii*, în *România literară*, nr. 26/1969 ;
- Șerban Cioculescu : *Perpessicius : Memorial de ziaristică în România literară*, nr. 28/1970 ;
- Ov. S. Crohmălniceanu : *Perpessicius : Memorial de ziaristică în România literară*, nr. 29/1970 ;
- Geo Bogza : *Perpessicius* în *Contemporanul*, nr. 14/1971 ;
- Eugen Jebeleanu : *Deprinsul cu suferința în Contemporanul*, nr. 14/1971 ;
- Eugen Barbu : *Perpessicius* în *România liberă*, 1, IV. 1971 ;
- Șerban Cioculescu : *Ultimele proiecte ale lui Perpessicius* în *România literară*, 43/1971 ;
- Al. Rosetti : *D. D. Panaitescu-Perpessicius* în *Luceafărul*, nr. 30/1971 ;
- Leon Baconsky : *Perpessicius* în *Steaua*, nr. 9/1971 ;
- Geo Șerban : *Perpessicius cronicar și memorialist* în *Steaua*, 10/1971 ;
- M. Ungheanu : *Perpessicius : Mențiuni critice* în *România literară*, nr. 12/1971 ;
- Victor Felea : *Perpessicius : Lecturi intermitente* în *Tribuna*, nr. 23/1971 ;
- M. Ungheanu : *Perpessicius : Lecturi intermitente* în *România literară*, nr. 25/1971 ;
- M. Ungheanu : *Eminesciana* în *România literară*, nr. 28/1971 ;
- Al. Oprea : *Perpessicius inedit* în *Tribuna*, nr. 16/1971 ;
- C. Ciopraga : *Perpessicius* în *Cronica*, nr. 15/1971 ;
- Perpessicius : Excurs sentimental. Mențiuni, medalii, memorial — Muzeul lit. rom., 1972* (semnează între alții : Miron Constantinescu, Eugen Barbu, I. D. Bălan, Geo Bogza, Șerban Ciopraga, Al. Dima, Al. Oprea, Dimitrie Păcurariu, Al. Philippide, Zaharia Stancu, Edgar Papu, Dan Simonescu, Mircea Zăciu, Ovidiu Papadima, Dumitru D. Panaitescu) ;
- Ion Dodu Bălan : *Omagiu lui Perpessicius* în vol. *Ethos și cultură sau vocația tinereții*, Albatros, 1972 ;

Al. George : *Perpessicius și elogiul lecturii în Luceafărul*, nr. 17/1973 ;

Al. Piru : *Ediții eminesciene în Varia II*, Eminescu, 1973 ;

Teodor Virgolici : *Perpessicius*, Eminescu, 1974 ;

M. Iorgulescu : *Vocația și protocolul registraturii generale în România literară*, nr. 22/1974 ;

G. Dimisianu : *Din critica lui Perpessicius în România literară*, nr. 43/1974 ;

Eugen Simion : *Precursori și modele : Perpessicius în Scriitori români de azi*, C. R., 1974 ;

L. Raicu : *Perpessicius în România literară*, 28 iulie 1976.

MIHAIL RALEA :

OPERE

Proudhon : Sa conception du progrès et son attitude sociale. Paris, „Jouve“, 1922 ; *L'Idée de révolution dans les doctrines socialistes. Etude sur l'évolution de la tactique révolutionnaire*. Préface de C. Bouglé. Paris, Librairie des sciences politiques et sociales „Marcel Rivière“, Paris, 1923 ; *Révolution et socialisme. Essai de bibliographie*. Thèse complémentaire... Paris, 1923 (Faculte de Lettres de l'Université de Paris) ; *Formația ideii de personalitate. Studiu de psihologie genetică*, Iași, 1924 ; *Ipoteze și precizări în știința sufletului*. Studii psihologice, Buc., 1926 ; *Contribuții la știința societății*, Buc., 1927 ; *Introducere în sociologie*, București, 1927, ediția a II-a, 1944 ; *Interpretări*, Buc., 1927 ; *Comentarii și sugestii*, Buc., Editura Casei Școalelor, 1928 ; *Perspective*, Buc., Editura Casei Școalelor, 1928 ; *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste* (Studiu asupra evoluției tacticei revoluționare), București, 1930 ; *Istoria ideilor sociale*, Craiova, 1930 ; *Memorial. Note de drum din Spania*, Buc., 1930 ; *Atitudini*, Buc., Editura Casei Școalelor, 1931 ; *Psihologie și viață*, Buc., 1938, Fundația pentru literatură și artă ; *Intre două lumi*, Buc.,

1943; Nord-Sud (Egiptul, Olanda, Anglia, Spania), Buc., 1945, *Explicarea omului*, Buc., C. R., 1946 (ediția franceză: *Explication de l'homme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949); *Anatole France*, Buc., E.S.P.L.A., 1955; *În Extremul Occident. Note de drum din Antile, California, Canada*, Buc., E.S.P.L.A., 1955; ediție nouă, 1963; *Istoria psihologiei*, Partea I, Buc., 1955 (Litografiat); *Studii de psihologie și filozofie*, București, Ed. Acad. R.P.R., 1955; *Cele două Franțe*, Buc., E.S.P.L.A., 1956; ed. a II-a, 1962; ediția franceză: *Visages de la France*, Préface de Roger Garaudy, Paris, Editions Sociales, 1959; *La transformation de sensations sous l'influence des facteurs historiques et sociaux*, Bucarest, 1956; *Scriseri din trecut*. Vol. I—III, București, E.S.P.L.A., 1957—1958; *Maxime* (Inedit) în *Viața românească*, nr. 2, 1965; M. Ralea, T. Herseni: *Introducere în psihologia socială*, Buc., Ed. șt., 1966; *Portrete, cărți, idei*. Studii de literatură universală, București, E.L.U., 1966 (antologie); *Prelegeri de estetică*. Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pascadi, Buc., Ed. șt., 1972; *Înțelesuri*, Buc., f. a.; *Problema inconștientului*, Iași, (f. a.); Acad. M. Ralea și Const. I. Botez: *Istoria psihologiei*, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1958; Acad. M. Ralea, T. Hariton: *Sociologia sucesului*, Buc., Ed. șt., 1962; G. Ibrăileanu: *Pagini alese*. Ediție îngrijită cu o prefață de M. Ralea, vol. I—II, Buc. E.S.P.L.A., 1957; Lu-Sin: *Opere alese*. În românește de Ioana și Mihai Ralea (Prefață de Ion Vitner), Buc., E.S.P.L.A., 1959.

REFERINȚE CRITICE

Pompiliu Constantinescu: *Mihai Ralea, călător în Revista Fundațiilor Regale*, 4, 1945;

I. Petrovici: *În amintirea unui fost elev și prieten în Viața românească*, 2, 1945;

Petru Comarnescu: *Omul în explicația d-lui Mihai Ralea în Revista Fundațiilor Regale*, 8, 1946;

Ion Biberi: *M. Ralea „Nord-Sud” în Viața românească*, 1, 1946;

N. I. Popa: *M. Ralea „Note de drum din Antile” în Iașul literar*, 7, 1954;

T. Vianu: *Mihai Ralea în Viața Românească*, 8, 1956;

Savin Bratu: *Mihai Ralea*, în „Cronici”, II, E.S.P.L.A., 1957;

- D. Micu : *Poporanismul și „Viața românească”*, E.P.L., 1961 ;
T. Herseni : *Mihai Ralea și estetica filozofică în Contemporanul*, 31, 1964 ;
Al. Rosetti : *Mihai Ralea în Contemporanul*, 36, 1964 ;
George Ivașcu : *Mihai Ralea și literatura în Contemporanul*, 35, 1964 ;
Radu Popescu : *M. Ralea în Steaua*, 10, 1964 ;
Savin Bratu : *M. Ralea în critica românească în Luceafărul*, 18, 1964 ;
D. I. Suchianu : *M. Ralea și definiția „Omului” în Secolul 20*, 10, 1964 ;
Radu Enescu : *M. Ralea în Tribuna*, 35, 1964 ;
Al. A. Philippide : *M. Ralea, eseist în Viața românească*, 2, 1965 ;
D. D. Roșca : *Un om între oameni în Viața românească*, 2, 1965 ;
D. I. Suchianu : *Intelectualul, Ginditorul în Viața românească*, 2, 1965 ;
Eugen Ionescu : *Omagiu în Viața românească*, 2, 1965 ;
Mircea Mancaș : *M. Ralea, profesorul, umanistul în Viața românească*, 2, 1965 ;
Valentin Lipatti ; *Ginduri despre M. Ralea în Viața românească*, 2, 1965 ;
N. Tertulian : *M. Ralea, Aspecte ideologice ale operei în Viața românească*, 2, 1965 ;
I. Negoïtescu : *M. Ralea, călător în Viața românească*, 3, 1966 ;
Vladimir Streinu : *M. Ralea „Explicarea omului” în Pagini de critică literară*, II, 1968 ;
Radu Popescu : *Locul lui Mihai Ralea în Gazeta literară*, 33, 1968 ;
Ov. S. Crohmălniceanu : *Ralea, memorialistul în Contemporanul*, 31, 1968 ;
Elena Voiculescu : *Problematica omului în concepția lui M. Ralea în Argeș*, 7/1967 ;
Elena Voiculescu : *Conceptul de revoluție în gindirea filozofică a lui Ralea în Familia*, 7, 1967 ;
Voicu Bugariu : *M. Ralea și literatura universală în Contemporanul*, 19, 1967 ;
Elena Voiculescu : *Rolul esteticii în filozofia lui Ralea în Argeș*, 20, 1968 ;

- E. Barbu : *Ralea în Viața studentescă*, 44, 1969 ;
 Elena Voiculescu : *Ralea și militantismul estetic în Orizont*,
 8, 1969 ;
 I. Pascadi : *Esteticieni români* (Studii despre L. Blaga, E. Lovinescu, M. Ralea, G. Călinescu), Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1969 ;
 D. I. Suchianu : *Amintiri despre M. Ralea în Tribuna*, 50 și
 51, 1971 ;
 Marian Popa : *Conceptul de „aminare“ în gândirea lui
 M. Ralea în Amfiteatru*, 2, 1971 ;
 Mircea Mancaș : *Mihai Ralea „Prelegeri de estetică“ în Viața
 românească*, 6, 1972 ;
 Grigore Traian Pop : *M. Ralea și explicarea omului în Ramuri*,
 10, 1972 ;
 Liviu Petrescu : *Mihai Ralea „Prelegeri de estetică“ în Româ-
 nia literară*, 13, 1972 ;
 Mircea Vaida : *Mihai Ralea și principiul unic în Luceafărul*,
 48, 1972 ;
 Al. Piru : *Estetica lui M. Ralea în România literară*, 17, 1972 ;
 Tr. Podgoreanu : *M. Ralea și explicarea omului în Viața
 românească*, 11, 1972 ;
 Petre Anghel : *Mihai Ralea — vocația eseului*, Buc., C. R.,
 1973 ;
 Paul Georgescu : *Omul ca întreg și parte, în Printre cărți*,
 Eminescu, 1973 ;
 Al. Piru : *Teoria specificului național la „Viața românească“*,
 în „*Varia*, II, Eminescu, 1974 ;
 Al. George : *Mihai Ralea în Viața românească*, 6, 1974 ;
 Z. Sîngeorzan : *Mihai Ralea — profesor universitar în Cronica*.
 38, 1974 ;
 Z. Sîngeorzan : *Debutul lui Mihai Ralea în Cronica*, 30, 1975 ;
 M. Ungheanu : *Note la un studiu vechi (M. Ralea „Fenomenul
 românesc“) în Cronica*, 10, 1976 ;
 Z. Sîngeorzan : *M. Ralea, călător în Cronica*, 19, 1976 ;
 Z. Sîngeorzan : *Arhitect al ideilor în Tribuna*, 19, 1976 ;
 Z. Sîngeorzan : *Ralea — concepția critică în Convorbiri lite-
 rare*, 5, 1976 ;
 Z. Sîngeorzan : *M. Ralea, critic literar în Cronica*, 24, 1976 ;
 Z. Sîngeorzan : *Orizontul umanistului în Cronica*, 31, 1976.

TUDOR VIANU :

OPERE

Das Wertungsproblem in Schillers Poetik, Buc., 1923; *Dualismul artei*, Buc., 1925; *Fragmente moderne*, Buc., 1925, ediție nouă, prefață și antologie de Octavian Barboșă, Buc., Meridian, 1972; *Masca Timpului. Schițe de critică literară*, Arad, 1926, O. Han cu 25 de reproduceri, Craiova, Ramuri, 1930; *Poezia lui Eminescu*, Buc., C. R., 1930; *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, București, 1931; *Arta actorului*, Buc., 1932; *Influența lui Hegel în cultura română*, Buc., 1933; *Imagini italiene*, Buc., Vreamea, 1933; *Idealul clasic al omului*, Buc., Vreamea, 1934, ed. II 1975; *Istoria esteticeii de la Kant pînă azi*. Texte alese precedate de un studiu introductiv și note bibliografice, Buc., 1934; *Estetica*. Vol. I—II, Buc., 1934—1936 (Fundatia pentru Literatură și Artă); ediția a doua revăzută, Buc., 1939; Ediția a treia, 1945, ed. a IV-a, studiu de Ion Ianoși, Buc., E.P.L., 1968; *Ion Barbu*, București, 1935; *Medrea*, cu 31 de reproduceri, Buc., 1935; *Generație și creație. Contribuții la critica timpului*, Buc., Editura Librăriei „Universala”, Alcalay, 1936; *Filozofie și poezie*, Oradea, 1937; ediție nouă cu un studiu introductiv de Mircea Martin, București, E.E.R., 1971; *Raționalism și istorism* — (Studiu de filozofia culturii) Buc., Tiparul Universitar, 1938; *Studii și portrete literare*, Craiova, Ramuri, 1938; *Henri Bergson*: Buc., 1939, (Extras din *Istoria Filozofiei Moderne*, Vol. IV, 1939); *Studii de filozofie și estetică*, Buc., 1939, Editura Casei Școalelor; *Arta prozatorilor români*, Buc., 1941; ediții noi E.P.L. 1966, Eminescu, 1973; *Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observația conștiinței*, București, 1942; *Curs de stilistică*. Note rezumative alcătuite de Valentin Lipatti. I—II..., Buc., 1944, 2 vol, Facultatea de Filozofie și Litere București (Litografiat); *Filozofia culturii*, Buc., 1944, ediția a II-a, Buc., 1945; T. Vianu, S. Cioculescu, Vl. Streinu: *Istoria literaturii române moderne*, Buc., Casa Școalelor, 1944; Ed. didactică și pedagogică, 1971; *Trei critici literari (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu)*, Buc., Editura Biblioteca pentru toți, 1944; *Figuri și forme literare*, Buc., Casa Școalelor, 1946; *Transformarea ideii de om și alte*

studii de estetică și morală, Buc., Tradiția, 1946; *Cervantes*: Buc., E.S.P.L.A., 1955; *Anton Panu* (Conferință...) Buc., 1955 (Societatea de științe istorice și filozofice); *Voltaire*: Buc., Ed. Tin., 1955; *Probleme de stil și artă literară*, Buc. E.S.P.L.A., 1955, *Literatură universală și literatură națională*, Buc., E.S.P.L.A. 1956; *Problemele metaforei și alți studii de stilistică*, Buc., E.S.P.L.A., 1957; *Versuri*. Cu prefața autorului, Buc., E.S.P.L.A., 1957; *Ideile lui Stendhal*, Buc. E.S.P.L.A., 1959; *Alexandru Odobescu*, Buc., E.S.P.L.A., 1960; *Studii de literatură universală și comparată*, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1960; ediția a II-a revăzută și adăugită, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1963; *Permanences de la littérature roumaine*. Commission nationale de la R.P.R. pour l'U.N.E.S.C.O., Bucarest, 1960; *Jurnal*, Buc., E.P.L., 1961; ediția a II-a, Buc., Eminescu, 1970; *Schiller*, Buc., Ed. Tin., 1961; *Goethe*, Buc., E.P.L., 1962, *Dicționar de maxime comentat*, Buc., Ed. șt., 1962; ediția a II-a, Buc., Ed. șt., 1971; *Arghezi, poet al omului*, Buc., E.P.L., 1964; *Despre stil și artă literară*. Cuvînt omagial de Acad. Al. Philippide. Ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur, Buc., Ed. tin., 1965 (antologie); *Studii de literatură română*, Buc., Ed. did. și pedag., 1965 (antologie); *Postume. Istoria ideii de geniu. Simbolul artistic. Tezele unei filozofii a operei*. Cu o postfață de Ion Ianoși, Buc., E.L.U., 1966; *La société littéraire „Junimea“*, Bucarest, Editions Meridiene, 1968; *Studii de stilistică*, București, Ed. did. și pedag., 1968 (antologie); *Scriitori români*. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea. Vol. I—III, București, Minerva, 1970. 3 vol. (B.p.t.). *Corespondență*, ediție, studiu intr. de H. Zalis, Minerva, 1970; *Opere*. Scrieri literare. Antologie, note și postfață de Gelu Ionescu, Buc., Minerva, 1971 (I); 1973 (II); 1974 (III); 1975 (IV); *** *Bibliografia analitică a limbii române literare 1780—1866* (Elaborată sub îndrumarea Acad. T. Vianu) București, Ed. Acad. R.S.R., 1972; *** *Bibliografia literaturii române 1948—1960*. Sub redacția acad. T. Vianu, Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1965; *Contribuții la Istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea* (Redactor responsabil: acad. T. Vianu), Buc., 1956; *** *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*. Sub redacția Acad. T. Vianu, Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1968; *Goethe: Faust*. În românește de Lucian Blaga. *Prefață* de T. Vianu, Buc., E.S.P.L.A., 1955; *Goethe*:

Teatru. Prefață de Acad. T. Vianu, Buc., E.L.U., 1964 ; *Nouvelles roumaines*. Anthologie des prosateurs roumains. (Traduction, Avant-propos de Jean Boutière. Preface de T. Vianu) Paris, Editions Seghers, 1962 ; Marcel Proust : *În căutarea timpului pierdut*. Traducere de Radu Cioculescu. Cuvînt înainte de T. Vianu. Prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, Vol. I—IV, Buc., E.P.L., 1968 (B.p.t.) ; *** *Shakespeare și opera lui*. Culegere de texte critice cu o prefață de T. Vianu, Buc., E.L.U., 1964.

TRADUCERI

Goethe : *Din viața mea. Poezie și adevăr* (Traducere și studiu introductiv de T. Vianu) Vol. I—II, Buc., E.S.P.L.A., 1955 ; Shakespeare : *Antoni și Cleopatra*. Tragedie în cinci acte. Traducere în versuri și prefață de T. Vianu, Buc., E.S.P.L.A., 1951.

EDIȚII CRITICE

Al. Macedonski : *Opere*. Ediție critică cu studii introductive, note și variante de T. Vianu. Vol. I—IV, București, 1939—1946. (Scriitori Români Moderni), Fundația pentru literatură și artă ; Al. I. Odobescu : *Opere*. Ediție critică publicată sub îngrijirea acad. T. Vianu. Vol. I : Scrieri din anii 1848—1860. Antume. Postume. Variante. Note. Anexe. Text critic și variante de G. Pienescu. Note acad. T. Vianu și V. Cîndea, Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1965.

REFERINȚE CRITICE

Adrian Marino : *Trei critici văzuți de T. Vianu : T. Maiorescu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu* în *Revista Fundațiilor Regale*, 4, 1945 ;

Octav Șuluțiu : *Figuri și forme literare*, *Apărarea*, 17, 1946 ;

Petru Comarnescu : *Humanism și istorism în gîndirea d-lui Tudor Vianu* în *Revista Fundațiilor Regale*, 3, 1947 ;

Petru Comarnescu : *Soluția artistică în filozofia culturii în Revista Fundațiilor Regale*, 4, 1947 ;

Perpessicius : *Literatura universală și literatura națională în Tinărul scriitor*, 4, 1957 ;

Al. Săndulescu : *T. Vianu, Studii de literatură universală și comparată în Gazeta literară*, 48, 1960 ;

Radu Enescu : *T. Vianu, Studii de literatură universală și comparată în Tribuna*, 45, 1960 ;

I. D. Bălan : *T. Vianu, Studii de literatură universală și comparată în Luceafărul*, 20, 1960 ;

Eugeniu Speranția : *T. Vianu : Schiller în Steaua*, 12, 1961 ;

D. Păcurariu : *T. Vianu. Jurnal în Gazeta literară*, 48, 1961 ;

Ș. Cioculescu : *T. Vianu, Jurnal în Contemporanul*, 12, 1962 ;

V. Ripeanu : *T. Vianu, Jurnal în Luceafărul*, 2, 1962 ;

Eugeniu Speranția : *T. Vianu, Goethe în Viața românească*, 3, 1963 ;

G. Munteanu : *T. Vianu : Goethe, Contemporanul*, 19, 1963 ;

VI. Streinu : *Un erudit al impresiei artistice în Contemporanul*, 23, 1964 ;

Al. Philippide : *Echilibru și armonie în Secolul 20*, 6, 1964 ;

Geo Bogza : *Mărturisiri în Contemporanul*, 22, 1964 ;

Zoe Dumitrescu Bușulenga : *T. Vianu : Studii de literatură universală și comparată, Lupta de clasă*, 4, 1964 ;

L. Raicu : *T. Vianu : Arghezi, poet al omului în Gazeta literară*, 29, 1964 ;

Mircea Tomuș : *T. Vianu : Arghezi, poet al omului în Steaua*, 10, 1964 ;

Ș. Cioculescu : *Omul Kalokagathiei în Secolul 20*, 6, 1964 ;

G. Munteanu : *T. Vianu : Arghezi, poet al omului în Contemporanul*, 36, 1964 ;

E. Papu : *T. Vianu : Studii de literatură română în Gazeta literară*, 30, 1965 ;

Laurențiu Ulici : *T. Vianu : Despre stil și arta literară în Contemporanul*, 46, 1965 ;

H. Zalis : *Tudor Vianu. Schiță în creion în Tribuna*, 46, 1965 ;

Ion Pascadi : *Teoria valorilor în Contemporanul*, 39, 1965 ;

Mihai Ralea : *Tudor Vianu în Contemporanul*, 22, 1965 ;

Ion Biberi : *Tudor Vianu, E.P.L.*, 1966 ;

Paul Georgescu : *Dialectica valorii în Contemporanul*, 46, 1966 ;

- Zoe Dumitrescu Buşulenga : *Tudor Vianu și istoria literaturii române în Secolul 20*, 6, 1966 ;
- N. Manolescu : *T. Vianu : Postume în Contemporanul*, 34, 1966 ;
- Radu Enescu : *T. Vianu : Studii de literatură universală și comparată în Tribuna*, 45, 1966 ;
- Sorin Alexandrescu : *Tudor Vianu în Luceafărul*, 12, 1966 ;
- L. Raicu : *T. Vianu : Postume în Gazeta literară*, 24, 1966 ;
- E. Papu : *T. Vianu : Postume în Astra*, 6, 1966 ;
- *** *Tudor Vianu*, Bibliografie, București, 1967 (Biblioteca Centrală Universitară. Buc.) ;
- Adrian Marino : *T. Vianu : Arta prozatorilor români în Gazeta literară*, 16, 1967 ;
- Const. Ciopraga : *Stilul lui Tudor Vianu în Cronica*, 18, 19 și 20, 1967 ;
- N. Manolescu : *T. Vianu : Arta prozatorilor români în Contemporanul*, 10, 1967 ;
- A. Martin : *T. Vianu : Arta prozatorilor români în Luceafărul*, 18, 1967 ;
- M. Ungheanu : *T. Vianu : Arta prozatorilor români în Amfiteatru*, 15, 1967 ;
- P. Marcea : *Tudor Vianu și T. Maiorescu în Luceafărul*, 50, 1967 ;
- Ion Pascadi : *Estetica lui Tudor Vianu*, Ed. șt., 1968 ;
- Geo Bogza : *Omul statuar în Contemporanul*, 16, 1968 ;
- Ion Biberi : *Perspectiva antropologică, în Ateneu*, 4, 1968 ;
- Al. Piru : *Critici și eseuri..., Generația vîrstnică..., Tudor Vianu în Panorama deceniului literar românesc, 1940—1950*, E.P.L., 1968 ;
- M. Tertulian : *Critica stilisticii și antinomiilor ei în „Eseuri“*, E.P.L., 1968 ;
- Liviu Petrescu : *Tudor Vianu contestat în Tribuna*, 17, 1968 ;
- E. Papu : *Profesorul Tudor Vianu în Viața Românească*, 1, 1968 ;
- Ion Pascadi, *Tudor Vianu, filozof al culturii în Contemporanul*, 46, 1966 ;
- Ion Pascadi : *Teoria formală a culturii la Tudor Vianu în Astra*, 10, 1968 ;
- Al. Dîma : *Exemplaritatea lui Tudor Vianu în Luceafărul*, 9, 1968 ;

- Nicolae Rață : *Stilisticianul Tudor Vianu în Viața românească*, 1, 1969 ;
- Titu Popescu : *T. Vianu : Studii de stilistică în Astra*, 9, 1968 ;
- Al. Andriescu : *T. Vianu : Studii de stilistică în Cronica*, 17, 1968 ;
- Gelu Ionescu : *Tudor Vianu, călătorul în Secolul 20*, 3, 1969 ;
- Vl. Streinu : *T. Vianu : Corespondență în Viața românească*, 12, 1970 ;
- Silvian Iosifescu : *Artă și emoție în România literară*, 16, 1970 ;
- N. Manolescu : *T. Vianu : Corespondență în Luceafărul*, 36, 1970 ;
- Ș. Cioculescu : *T. Vianu, Corespondență în România literară*, 33, 1970 ;
- L. Raicu : *T. Vianu : Corespondență, în România literară*, 31, 1970 ;
- Paul Georgescu : *Tudor Vianu în România literară*, 40, 1971 ;
- N. Manolescu : *T. Vianu : Opere (I) în Contemporanul*, 32, 1971 ;
- Geo Șerban : *Tudor Vianu în Steaua*, 8, 1971 ;
- Al. George : *Mobil profil în Semne și repere*, C. R., 1971 ;
- Z. Singeorzan : *T. Vianu : Ion Barbu în Cronica*, 5, 1971 ;
- Mircea Martin : *Un destin de excepție în Luceafărul*, 36, 1971 ;
- M. Ungheanu : *Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu : Istoria literaturii române contemporane în România literară*, 16, 1971 ;
- Dan Cristea : *T. Vianu : Opere (I) în România literară*, 36, 1971 ;
- L. Raicu : *T. Vianu : Opere (I) în România literară*, 44, 1971 ;
- Eugen Ionescu : *Tudor Vianu — un spirit clasic Secolul 20*, 5, 1972 ;
- G. Macovescu : *Colocvii cu Vianu în Contemporanul*, 50, 1972 ;
- E. Papu : *T. Vianu și istoria ideilor în Secolul 20*, 5, 1972 ;
- Radu Enescu : *Tudor Vianu în Familia*, 12, 1972 ;
- Fl. Mihăilescu : *Vianu sau demnitatea criticii în Luceafărul*, 52, 1972 ;
- Adrian Mătescu : *Tensiunea lăuntrică în Secolul 20*, 5, 1972 ;
- Zoe Dumitrescu Bușulenga : *Tudor Vianu în Secolul 20*, 5, 1972 ;
- Al. Dima : *Tudor Vianu, ctitor al comparatismului nostru contemporan în Secolul 20*, 5, 1972 ;

- Al. Boboc : *Filozofia culturii în opera lui Tudor Vianu în Ramuri*, 5, 1972 ;
- Al. Piru : *Filozofie și poezie în România literară*, 7, 1972 ;
- Grigore Traian Pop : *Natura maieutică a gândirii lui Tudor Vianu în Ramuri*, 9, 1972 ;
- Traian Podgoreanu : *Umanismul lui Tudor Vianu*. C. R., 1973 ;
- Al. Philippide : *În amintirea lui Tudor Vianu în România literară*, 2, 1973 ;
- Al. Dima : *Tudor Vianu. O dominantă a esteticii și istoriografiei literare românești în Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, C. R. 1973 ;
- Paul Georgescu : *Spiritul umanist în Printre curți*, 1973 ;
- N. Balotă : *O mare natură în Luceafărul*, 1, 1973 ;
- L. Raicu : *T. Vianu în Postume, corespondență și pagini de jurnal în Structuri literare*, 1973 ;
- G. Dimiseanu : *T. Vianu : Opere (II) în Viața românească*, 10, 1973 ;
- Gelu Ionescu : *Posteritatea cărturarilor în Luceafărul*, 1, 1973 ;
- D. Macrea : *T. Vianu, istoric al limbii literare și stilistician în România liberă*, 11, 1973 ;
- E. Papu : *La catedră în Luceafărul*, 1, 1973 ;
- L. Raicu : *Secerdoi al simpatiei în România literară*, 2, 1973 ;
- Paul Anghel : *Profesorul în Contemporanul*, 4, 1973 ;
- Al. Dima : *T. Vianu : Opere (II), România literară*, 21, 1973 ;
- Paul Georgescu : *T. Vianu „Opere“ (II) în Luceafărul*, 41, 1973 ;
- N. Manolescu : *T. Vianu „Opere“ (II) în România literară*, 21, 1973 ;
- Ș. Cioculescu : *Amicus Plato, în România literară*, 20, 1974 ;
- Const. Ciopraga : *Tudor Vianu și literatura română în Cronica*, 19, 20 și 21, 1974.
- D. Micu : *Tudor Vianu, în Periplus*, C. R., 1974 ;
- D. Micu : *Umanismul militant în România literară*, 20, 1974 ;
- G. Dimiseanu : *Echilibru și adecvare, în Valori actuale*, C. R., 1974 ;
- N. Manolescu : *Eminesciana, în România literară*, 46, 1974 ;
- Mircea Martin : *Un destin de excepție, formulat pe cale normală în Luceafărul*, 21, 1974 ;
- Mircea Martin : *Clasicism, romantism, activism în România literară*, 50, 1974 ;

- Melania Livadă : *Un critic filozof și artist în Conv. literare*, 11, 1974 ;
Ion Vlad : *Inițiativele rațiunii în Steaua*, 1, 1974 ;
H. Zalis : *Din laboratorul «Artei prozatorilor români» în Manuscriptum*, 4, 1975.

CONSTANTIN NOICA :

OPERE

Mathesis sau bucuriile simple, Buc., 1934, Fundația pentru literatură și artă ; *Concepte deschise în istoria filozofiei la Descartes, Leibniz și Kant*, Buc., 1936 ; *De caelo. Incercare în jurul cunoașterii și individului*, Buc., 1937 ; *Viața și filozofia lui René Descartes*. Buc., Editura Librăriei Universale, Alcalay, 1937 ; *Schiță pentru istoria lui cum e cu puțință ceva nou*, Buc., 1940 ; *Izvoare de filozofie*. Culegere de studii și texte îngrijită de Const. Floru, Const. Noica și Mircea Vulcănescu, Buc., „Bucovina“, I. E. Torouțiu, 1942 ; *Două introduceri și o trecere spre idealism*. Cu traducerea primei *Introduceri* kantiene a „Criticei judecării“, Buc., Fundația Regală pentru literatură și Artă, 1943 (Biblioteca de Filozofie Românească) ; *Jurnal filozofic*, Buc., 1944 ; *Pagini despre sufletul românesc*, Buc., 1944 (Colecția „Luceafărul“) ; *Fenomenologia spiritului de G. W. F. Hegel istorisită de Constantin Noica*. Text publicat de revista *Semne*, Paris, 1962 (Centre Roumain de Recherches) ; *Douăzeci și șapte de trepte ale realului* (Eseu), Buc., Ed. șt., 1969 ; *Platon : Lysis : Cu un eseu despre înțelesul grec al dragostei de oameni și lucruri*, de Constantin Noica. Cu o prefață de T. Papadopoulos, Buc., E.L.U., 1969 (Eseuri) ; *Rostirea filozofică românească*, Buc., Ed. Șt., 1970 ; *Temps du réel et temps du logos*. Paris, 1971, p. 35—52 Extrait de Diogène, nr. 74, Paris, avril-juin 1971 ; *Creație și frumos în rostirea românească*, Buc., Eminescu, 1973 ; *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al cul-*

turii românești, Buc., Eminescu, 1975 ; *Mihai Eminescu : Lecturi kantiene*, editate de C. Noica și Al. Surdu, Ed. Univers, 1975 ; *Introduction à la sculpture de Brâncuși* par Ionel Jianou, Constantin Noica, Editions Arted, Paris, 1976 ;

TRADUCERI

Ammonius din Alexandria. Ammonius, Stephanus : *Comentarii la tratatul Despre interpretare al lui Aristotel*. Insoțit de textul comentat. Traducere, cuvânt înainte, note și comentariu de Constantin Noica, Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1971 ; *Aristotel. Parva naturalia*. Scurte tratate de științe naturale. Traducere de Șerban Mironescu și Constantin Noica. Notă introductivă de Al. Boboc, București, Ed. șt., 1972 ; *Fragmentele presocraticilor*. Vol. I. Traducere integrală după Diels-Kranz cu introduceri și note de Simina Noica și Constantin Noica. Iași, Junimea, 1974 ; *Platon : Dialoguri*. După traducerea lui Cezar Papacostea, revizuite și îngrijite cu două traduceri noi și cu *Viața lui Platon* de C. Noica, București, E.L.U., 1968.

REFERINȚE CRITICE

M. Ungheanu : *Rostirea filozofică românească în România literară*, 36, 1970 ;

D. Isac : *Constantin Noica despre rostirea filozofică românească în Tribuna*, 36, 1970 ;

Grigore Traian Pop : *Constantin Noica. Rostirea filozofică în Ramuri*, 10, 1970 ;

N. Balotă : *Rostirea filozofică românească în Steaua* 4, 1974 ;

E. Simion : *Constantin Noica. Creație și frumos în rostirea românească în Ramuri*, 12, 1974 ;

N. Manolescu : *Omul deplin al culturii române în România literară*, 28, 1975 ;

Dan Cristea : *Conștiința de cultură (Constantin Noica. Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești) în Luceafărul*, 31, 1975 ;

N. Mărgineanu : *Constantin Noica despre Eminescu în Tribuna*, în *România literară*, nr. 39/1970 ;

Al. George : *O carte despre Eminescu în Convorbiri literare*, 11, 1975.

PETRE PANDREA :

OPERE

Psihanaliză judiciară, București, 1932 ; *Beiträge zur Montesquieu's deutschen Rechtsquellen*, 1932 ; *Germania hitleristă*, Ed. Adevărul, 1933 ; *Filozofia politico-judiciară a lui Simion Bărnuțiu*, Buc. Fundația pentru literatură și artă, 1935 ; *Procedură penală, ad notată și comentată în colaborare cu Lucrețiu Bănărescu și V. Atanasiu*, 1939 ; *Criminalogia dialectică*, Ed. Fundațiilor Regale, 1945 ; *Portrete și controverse*, I, Ed. Bucur Ciobanu, 1945 ; seria a II-a, Ed. Fundația Regală pentru literatură și artă, 1946 ; *Pomul vieții (jurnal intim, 1944)*, Buc., Ed. Bucur Ciobanu, 1946 ; *D. Cantemir : Descrierea Moldovei*. Traducere de Petre Pandrea cu o prefață de acad. C. I. Gulian, Buc., E.S.P.L.A., 1956. ; *Brâncuși : Amintiri și exegeze*, București, Meridiane, 1967, ed. nouă 1976 ; *Eseuri : Portrete și controverse. Germania hitleristă. Pomul vieții*. Antologie de Gh. Stroia. Prefață de G. Ivașcu, Minerva, 1971 ;

REFERINȚE CRITICE

Al. Piru : *Criici și esești. Generația vîrstnică, Petre Pandrea*, în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, E.P.L., 1968 ;

Al. Piru : *Petre Pandrea*, în *Ramuri*, 12, 1967 ;

Vi. Streinu : *Un fiu al soarelui în Pagini de critică literară II*, E.P.L., 1968 ;

Geo Bogza : *Petre Pandrea în Contemporanul*, 28, 1968 ;

Radu Popescu : *Petre Pandrea în Gazeta literară*, 29, 1968 ;

- M. N. Rusu : *Petre Pandrea inedit*, în *Familia*, 7, 1968 ;
M. N. Rusu : *Petre Pandrea: Brâncuși — amintiri și exegeze* în *Luceafărul*, 21, 1968 ;
*** *Petre Pandrea* (Profil) în *Viața românească*, 8, 1968 ;
*** *Petre Pandrea* (necrolog) în *Gazeta literară*, 28, 1968 ;
Tiberiu Iliescu : *Petre Pandrea* în *Ramuri*, 8, 1968 ;
Nichita Stănescu : *Un om ca o inimă (Petre Pandrea)* în *Luceafărul*, 20, 1969 ;
George Ivașcu : *Petre Pandrea — în căutarea echilibrului interior*, Argeș, 12/1970 ;
George Ivașcu : *Cuvînt introductiv la „Eseuri“*, Minerva, 1971 ;
M. Ungheanu : *Petre Pandrea „Eseuri“* în *România literară*, 34, 1971 ;
Grigore Traian Pop : *Petre Pandrea : „Eseuri“* în *Ramuri*, 9, 1971 ;
Gh. Grigurcu : *Petre Pandrea : „Eseuri“* în *Familia*, 1, 1972 ;
Al. Cernea-Rădulescu : *Arbori din țara promisă*. Liviu Rebreanu, Petre Pandrea, N. Iorga (Studii), C. R., 1972 ;
Ilie Purcaru ; *Poezie și politică. Convorbiri cu... Miron Radu Paraschivescu, Ion Vinea, Petre Pandrea...*, Albatros, 1972 ;
M. N. Rusu : *Petre Pandrea și rolul exponențial al criticii* în *Familia*, 27, 1974 ;
C. Ungureanu : *O familie spirituală* în *Orizont*, 7, 1976.

POSTFAȚĂ

Scriitori români de azi Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Camil Petrescu? Iată ce poate să se întrebe cititorul văzînd în sumarul acestei cărți nume pe care el le știe legate de atmosfera altei epoci. Arghezi a debutat în 1896, Blaga în 1919, Camil Petrescu avea un sistem de gîndire estetică încheiat (mărturisește el) încă din timpul primului război mondial, Sadoveanu a intrat în literatură în 1904 și de atunci a rămas mereu un punct de referință pentru critica literară. Și atunci? De ce *scriitori români de azi*? Pentru motivul simplu că acești mari scriitori au continuat să trăiască și să scrie și după cel de al II-lea război mondial, determinînd, într-o oarecare măsură, orientarea literaturii actuale. Nu este vorba de o simplă prelungire biologică, firească și nesemnificativă, ci de o *prezență spirituală* vie și fecundă, cu o mare influență asupra generațiilor noi. Reapariția lui Arghezi în 1955 în cîmpul poeziei contemporane a fost resimțită de toți ca o întoarcere a poeziei românești la marile ei teme, publicarea *postumelor* lui Blaga a fost o revelație și o bună parte din poezia tinăra de azi se revendică din lirismul magic cu o notă existențială mai accentuată în aceste poeme scrise în amurgul vieții. G. Călinescu este, în sensul cel mai strict, un contemporan, romanele și cărțile lui de critică au polarizat spiritele, modul lui de a gîndi literatura și critica a fost pentru noi toți esențial. Fără acești scriitori, literatura română postbelică nu poate fi înțeleasă și judecată la justa ei valoare. Studiîndu-i, ne-am izbit de mai multe serii de dificultăți. Una privește totalitatea operei unui scriitor. G. Călinescu a scris romane și înainte de 1944, M. Eliade are o proză fantastică mai veche și fără ea cea de azi nu se poate analiza satisfăcător întrucît există o consecvență, o circulație a temelor, în fine, T. Arghezi a publicat treisprezece

volume de literatură înainte de a publica, după 1945, cele douăzeci de culegeri de versuri și tablete care constituie obiectul de analiză în această carte. Este posibil, este just a segmenta o operă care constituie, știe toată lumea, un cosm coerent, unitar, inseparabil? Pentru a nu lungi șirul întrebărilor și pentru a preîntâmpina o obiecție, precizez că am analizat o parte a operei având în față imaginea totalității ei. Temele, tehnica de acum sînt puse în raport cu temele și tehnica din opera anterioară, ideile critice privesc creația unui autor în ansamblul ei, numai spațiul analizei se limitează, cu precădere, la scrierile tipărite în epoca noastră. Față de ideea care a circulat multă vreme în critică și mai circulă și azi prin manualele școlare, cum că în opera lui Arghezi sau Camil Petrescu, de pildă, există o ruptură și că la ceea ce au scris înainte de război ei au dat o replică după, idee de natură, să avem curajul a spune, profund necritică, noi am adus argumentul continuității și al evoluției în cadrul unei structuri unitare. Aceasta nu înseamnă a ignora rolul pe care l-a avut ambianța ideologică a epocii asupra literaturii. Revoluția socialistă a influențat, într-un chip sau altul, aceste destine literare aflate în maturitatea sau amurgul lor, și numai o lectură fără prejudecăți poate să arate ceea ce este cu adevărat viu și durabil estetic într-o operă ieșită din contactul cu ideile timpului.

Cititorul va observa că aceste pagini sînt, într-un mod lipsit de obstinație, niște *revizuri critice*. Am revizuit, la o nouă lectură a operelor, opinii critice mai vechi și ne-am revizuit noi înșine părerile pe care ni le făcusem mai înainte. Proces firesc, deloc dramatic, deloc conjunctural. Există, indiscutabil, o vîrstă a lecturii, există o mentalitate estetică a timpului. Revăzîndu-și, după oarecare vreme de la debut, impresiile critice, E. Lovinescu nu și-a modificat opiniile în funcția de factori extraestetici, cum s-a insinuat și cum se mai crede uneori și azi. Lovinescu n-a făcut decît să creadă cu sinceritate în dialectica procesului critic și în putința criticului de a corija și de a se corija ridicînd, pe măsură ce înaintează în timp, ștacheta exigenței.

Am recitit, deci, unele din aceste scrieri, despre care scrisesem cu un deceniu în urmă, și textele vechi nu m-au mai satisfăcut. Am scris, atunci, altele, fără a schimba judecata de valoare, fără, în orice caz, a schimba direcția ei, făcînd dintr-o carte nulă o capodoperă sau invers. Numai cuprinderea lecturii critice este

alta și modul de a justifica estetic opera s-a modificat în funcție de factori pe care nu-i mai discutăm.

Pentru cine consultă numai sumarul unei cărți o precizare este necesară. *Scriitori români de azi*, vol. II, este o continuare a primului volum (apărut în 1974) și intenția autorului era să le publice împreună. Cum nu s-a putut, apare separat acest al doilea volum în care sînt cuprinși scriitori din două generații, aflați în amurgul vieții lor spirituale (alți scriitori din aceeași generație sînt cuprinși în volumul anterior; alții vor putea fi cuprinși într-un al treilea, ce va urma). Amurgul lor a fost, în unele cazuri, fecund, pilduitor. Voiculescu ne-a lăsat niște *Povestiri* care îl redimensionează ca scriitor, Blaga niște poeme erotice fermecătoare, superioare versurilor vechi pe aceeași temă. G. Călinescu a scris, în fine, un roman (*Bietul Ioanide*) care este o veritabilă descoperire literară. O generație, așadar, de creatori care termină în forță. Cartea aceasta, care face parte dintr-un proiect critic mai larg, s-ar fi putut numi *Amurgul idoliilor*, dar cum am oroare de titlurile poetice, am preferat să-i spun mai simplu: *Scriitori români de azi*.

E.S.

SUMAR

Mihail Sadoveanu	5
Tudor Arghezi	28
Lucian Blaga	111
Al. Philippide	154
Camil Petrescu	171
G. Călinescu	203
Ion Marin Sadoveanu	265
Ion Vinea	280
V. Voiculescu	294
Mircea Eliade	319
Perpessicius	337
M. Ralea	354
Tudor Vianu	369
Constantin Noica	391
Petre Pandrea	404
Bibliografie	427
Postfață	468